

## EL SURREALISMO REFLEXIVO DE LUIS CERNUDA (UNA APROXIMACIÓN A *LOS PLACERES PROHIBIDOS*)

Por Nicolás Dalmaso

*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  
ruiseñor.*

Hafiz de Shiraz (Isfahan, siglo XIV).

Escritos en el breve lapso de un mes, abril de 1931, el “mes más cruel” de T. S. Eliot, uno de los poetas más admirados por Cernuda, los poemas de *Los placeres prohibidos* integran una obra más vasta, designada por el propio autor con el sugestivo nombre de *La realidad y el deseo*.

Poemario amoroso carente de patetismo, diatriba contra la hipocresía de las convenciones sociales, indagación filosófica sobre los límites del conocimiento, declaración vital que socava sin miramientos las bases de la moral burguesa, *Los placeres prohibidos* constituye una de las obras más personales de Cernuda. Manifestación directa de un conflicto latente en el que el deseo actúa como irresistible fuerza de atracción o eje gravitatorio, que obliga al sujeto a orbitar indefinidamente sin poder jamás alcanzar su centro, esa pulsión no es más que la luz lejana de un astro extinguido, eco que se tensa en el aire, sombra inasible de un cuerpo que, oscuro e incognoscible, permanece siempre ajeno a toda aprehensión.

En referencia a los poemas de Cernuda, Octavio Paz ha señalado que la crítica tiende a considerarlos como la reescritura de un tópico desgastado, centrado en el antagonismo entre realidad y deseo, relación en la cual el primer término impone sus condiciones al segundo, que acaba por desaparecer. “A mi me parece —reflexiona el escritor mexicano— que, además, dicen otra cosa, más cierta y terrible: si el deseo es real, la realidad es irreal (...). El deseo puebla al mundo de imágenes y deshabita la realidad.” (Paz, 1977: 153). Esta lectura transgresora del enunciado cernudiano (analizado en forma recurrente desde una exclusiva mirada antinómica, a pesar de la conjunción copulativa que funciona como punto de sutura de ambos conceptos), subvierte su formulación al invertir la categoría ontológica de los términos, colocando al deseo en el plano de lo real, al tiempo que “desrealiza” el mundo objetivo y le confiere una existencia ilusoria.

La interpretación de Octavio Paz nace, tal vez, de percibir en Cernuda la existencia de una íntima oposición entre una corriente de atracción y de simultánea hostilidad que lo lanzaba “hacia la realidad y contra la realidad”, y que, en última instancia, lo condujo a sostener que “la realidad exterior es un espejismo y lo único cierto mi propio deseo de poseerla.” (Cernuda, 1965: 196). Conclusión esta última que abreva en la filosofía idealista de Fichte y su postulación de la naturaleza aparential del mundo, en el que subyace una idea divina apenas vislumbrada. Tal como se deduce del *Fundamento de toda la doctrina de la ciencia*, en el universo fichteano, el “yo” se construye a partir de una relación agonial, pues nace del enfrentamiento entre las limitaciones impuestas por su condición humana y su anhelo de absoluto, pulso irracional que lo domina y que se define por la necesidad de su opuesto, exigiendo de una resistencia continua para manifestarse. En Cernuda, esa relación antitética se advierte en su concepción del problema poético como un conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad; pensamiento que reduce drásticamente el campo de lo cognoscible, al borrar el mundo circundante y desvanecer los límites del sujeto que sólo existirá atrapado en su deseo. Asimismo, el deseo implica una existencia difusa e intermitente, subordinada al impulso pendular que lleva al sujeto (fatalmente y aún sabiendo la inutilidad de su salto) a intentar salvar la distancia que lo separa del otro.

El *cogito* cartesiano es sustituido por esa pulsión inmanente que se apodera del sujeto a punto tal de exiliarlo al plano del resto de las cosas, para constituirse en único vestigio de realidad. A su vez, esa realidad efímera solo existe en (y por) el cuerpo, origen y fin del deseo. Consecuencia de esta concepción de lo real que roza con el solipsismo (con el riesgo de clausura que ello implica) es la pérdida del carácter antagónico que define al conflicto realidad/deseo, pues la primera sólo existe como reflejo y fantasma del segundo, irradiación de un mundo conformado a partir de ese ansia que exige un desplazamiento perpetuo del objeto anhelado para mantenerse viva.

En este orden doloroso e implacable, el deseo impone su ley de hierro: única realidad que permanece en pie, somete al sujeto a un tortuoso deslizamiento metonímico en el que su existencia se consume, sin consumarse nunca. Como consecuencia, en la hipotética relación dialéctica que entabla con el mundo, “el poeta habla a solas, o con alguien que apenas existe en la realidad exterior.” (Cernuda, 1965: 195). No es casual que la obra de Cernuda haya sido abordada “desde los supuestos filosóficos de la voluntad y la representación, en el sentido que lo postulara Schopenhauer” (Ferrari, 2003: 117), pensador con quien el poeta guarda singulares coincidencias. Al igual que Fichte, y tal como lo plantea en *El mundo como voluntad y representación*, el filósofo alemán parte del idealismo kantiano para arribar a una concepción fenomenológica del mundo en el que la voluntad adquiere una fuerza omnímoda, constituyéndose en verdadero fundamento de una realidad que sólo existe como representación del sujeto.

La centralidad del deseo en la escritura de Cernuda denota la influencia del surrealismo, aunque cabe advertir que sólo tomó de este movimiento ciertos procedimientos para desplegar su talento poético, admitiendo su importancia pero rechazando algunos de sus postulados fundamentales como el de la escritura automática, sin la intervención controladora de la razón. En palabras de Luis Maristany:

Si el conflicto entre realidad y deseo —no sin cierto paralelo con el sostenido por los dos principios del suceder psíquico, placer y realidad, del que hablaba Freud—, se asienta para Cernuda sobre raíces de índole psicológica, es decir, como experiencia habitual suya, el surrealismo comunicó a dicho conflicto un sentido más genéricamente humano y facilitó su formulación poética (Maristany, 1970: 14)<sup>1</sup>.

Al igual que en *Un río, un amor*, su anterior poemario, la atmósfera surrealista que se advierte en algunos de los poemas de *Los placeres prohibidos* se filtra en el despliegue de imágenes oníricas, en la enumeración caótica de elementos disímiles, en el ensamblaje de extrañas metáforas, en la transgresión de las formas con el uso del verso libre y del versículo carente de rima, en la búsqueda del correlato objetivo eliotiano como figura de intermediación o en el intento de una expresión indirecta de la experiencia.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Señala asimismo el autor mencionado: “Vale la pena recordar que, para los surrealistas [...], el deseo constituye la gran fuerza activa, el motor unificador de las potencias humanas, tanto en el orden psíquico como en el social. Es, por lo tanto, un concepto subversivo que orienta hacia la acción: la voluntad de destruir aquellos lazos —bien sea impuestos por la familia, el Estado o la religión— que en todo momento lo constriñen.” (Maristany, p. 14).

<sup>2</sup> Según Derek Harris, el libro deriva de un desengaño sufrido por el poeta que, sumido en ese estado de perturbación, halló en los surrealistas franceses una forma de encauzar sus emociones, buscando encontrar la manera de transmitir esa experiencia de aparente trivialidad, impregnada sin embargo de un significado emotivo extraordinario. (Harris, Derek, 1992: p. 60–1).

Sin embargo, el influjo del surrealismo —admitido por el propio Cernuda<sup>3</sup>— no deja de constituir un rasgo de conjunto, nota perceptible pero no dominante en su poesía, supeditada a un lenguaje trabajado, reflexivo y preciso, que evita caer en el manierismo o en el estilo pedantesco, y que busca traducir la experiencia individual de un hombre y la resolución de su identidad. En este sentido, resulta significativo recordar que los poemas suprimidos en las sucesivas reediciones de este poemario son precisamente aquellos que representaban la faceta más surrealista de su escritura. José Luis Martínez realizaba tempranamente, a comienzos de la década del '40, la crítica a la vertiente surrealista de Cernuda al señalar: “cuando se abandona a la seducción de las modas pasajeras, la voz frágil del suprarrealismo se vuelve quebradiza y extraña en su garganta” (80). Mientras que, dos décadas más tarde, Tomás Segovia declaraba: “La época surrealista de Cernuda es magnífica, y me parece que a medida que pase el tiempo lo que irá quedando del surrealismo será precisamente esa adaptación que de él han hecho algunos poetas, sobre todo de lengua española, realizando la paradoja de un ‘surrealismo consciente’” (82).

Es otra vez Octavio Paz quien define el alcance exacto de la dicción vanguardista en nuestro poeta cuando explica: “Para Cernuda el surrealismo fue algo más que una lección de estilo, más que una poética o una escuela de asociaciones o imágenes verbales: fue una tentativa de encarnación de la poesía en la vida, una subversión que abarcaba tanto al lenguaje como a las instituciones. Una moral y una pasión” (Valender, 1990: 15).

En los poemas que componen el libro (algunos de los cuales son objeto de este análisis) se descubren imágenes oníricas imbricadas con operaciones de extrañamiento y un modo de articulación de la subjetividad que revela, en cierto modo, la filiación de su obra con el discurso de la vanguardia surrealista. A ello contribuyen las incongruencias o impertinencias semánticas —“las manos llueven”—, la transgresión del principio de identidad —“las flores son arena y los niños son hojas”— así como la violación de las relaciones causales y la linealidad conceptual. Sin embargo, si bien Cernuda utiliza la expresión metafórica, apela siempre a la construcción de campos semánticos reconocibles y lo hace a través de múltiples imágenes —auténticas variaciones conceptuales— que aluden a una misma idea, hecho que facilita la comprensión lectora. A pesar de ser la suya una poesía no figurativa que se apropia, como señalábamos anteriormente, de algunas estrategias de la escritura vanguardista, siempre resulta factible reconstruir una línea de pensamiento, una cierta lógica conceptual que conduce a una idea formulable en términos de razonabilidad y legibilidad. En

---

<sup>3</sup> “El superrealismo no fue sólo, según creo, una moda literaria, sino además algo muy distinto: una corriente espiritual en la juventud de una época, ante la cual yo no pude, ni quise, permanecer indiferente.” (Cernuda, 1965: 245).

este sentido, juega un papel central en su escritura el empleo reiterado de nexos de ilación lógica —“ya que”, “pero”, “entonces”, “porque”, “aunque”, “ahora” — que refuerzan la voluntad claramente meditativa de su decir poético.

Entre esas imágenes a las que aludíamos, sobresale la figura paradigmática del pirata, personaje de estirpe esproncediana que representa la libertad, el exceso, la actitud vitalista y desmedida, la ausencia de límites, la pasión desatada en un mundo sin reglas, en contraste con una realidad que desconoce la naturaleza profunda del deseo encarnado en un hombre que actúa al margen de la ley, guiado tan solo por su propio instinto. Sus actos se muestran exentos de todo juicio moral, originado en una sociedad incapaz de comprenderlo y cuyo orden es puesto permanentemente en tela de juicio. En ese contexto la crítica esbozada no deriva de la razón sino que se desliza en la admiración que profesa el “yo” poético al colocar a ese “tu” en un pedestal, exaltando su carácter indómito, su independencia absoluta de las convenciones y su entrega al principio del placer, único dios venerado. Y así lo vuelve a reconocer, años más tarde, en *Ocnos* donde leemos: “Y yo pensaba envidioso en aquellos hombres anónimos que a esa hora se divertían, groseramente quizá, mas que eran superiores a mí por el conocimiento del placer, del que yo sólo tenía el deseo”. (Cernuda, 2002: 570).

En el poema titulado “Adónde fueron despeñadas”, la admiración se inscribe en el tópico del *ubi sunt* como pregunta sobre el destino de la pasión de los amantes que, desprendida de su origen, busca un cuerpo capaz de revivirla: “Adónde fueron despeñadas aquellas cataratas,/ tantos besos de amantes, que la pálida historia con signos venenosos presenta luego al peregrino/ sobre el desierto, como un guante/ que olvidado pregunta por su mano?”<sup>4</sup> (69) “Tu lo sabes, Corsario“, afirma la voz poética. La respuesta se esconde en ese sujeto descastado que, indiferente, es portador y generador del deseo, cuerpo que sumido en un narcisismo onanista, “se goza en tibios arrecifes”, y cuyo goce provoca, a su vez, el placer de otros “cuerpos gritando bajo el cuerpo que les visita.” (69) La corporalidad es el eje esencial del amor, experimentado como acción y no ya como mera contemplación del ser amado, a la manera de la tradición trovadoresca, dando lugar a escenas de intenso contenido sexual coronadas por metáforas de sesgo surrealista que trastocan las percepciones sensoriales. El deseo se erige en motivo y obsesión de los cuerpos que giran en torno a ese núcleo, “como bloque de vida/ derretido lentamente por el frío de la muerte.” (70). Idéntico reconocimiento leemos en el pasaje titulado “El acorde”, de su libro *Ocnos*: “En otra ocasión lo has dicho: nada puedes percibir, querer ni entender si no entra en ti primero

---

<sup>4</sup> Luis Cernuda (1958), *Los placeres prohibidos*. México: Fondo de Cultura Económico. La numeración de las páginas corresponde en todos los casos a la edición citada.

por el sexo, de ahí al corazón y luego a la mente. Por eso tu experiencia, tu acorde místico, comienza como una prefiguración sexual.” (Cernuda, 2002: 581).

El éxtasis se convierte en súplica o imploración, recurriendo a la imagen metafórica del vertimiento para expresar la saturación de un vacío fugazmente suprimido que, sin embargo, perdura al recobrase la distancia con el otro: “Vierte, viértete sobre mis deseos/ ahórcate en mis brazos tan jóvenes,/ que con la vista ahogada,/ con la voz última que aún broten mis labios/ diré amargamente cómo te amo.” (70) Esa aniquilación (proyectada en la metáfora del ahogado o del ahorcado) no alcanza para extirpar el sentimiento de triste amargura que deriva de la transitoriedad de la unión. Del mismo modo, en el poema “Quisiera saber por qué esta muerte”, la relación entre *Eros* y *Tánatos*, así como la disolución del sujeto que deriva del breve éxtasis alcanzado, se patentiza desde el mismo paratexto.

La imagen del corsario es retomada asimismo en el poema titulado “Los marineros son las alas del amor”. A diferencia de lo que sucedía en “Adónde fueron despeñadas” (donde el sujeto aparentaba identificarse con los “cuerpos visitados”, adquiriendo los difusos contornos de un ente proteico), aquí el objeto deseado encarna en una imagen plural de la que se predicen atributos acumulativos, hasta decantar en una oración condicional que los reúne y condensa, y cuyo consecuente marca el deseo del “yo”: “Si un marinero es mar,/ rubio mar amoroso cuya presencia es cántico,/ no quiero la ciudad hecha de sueños grises;/ quiero sólo ir al mar donde me anegue,/ barca sin norte,/ cuerpo sin norte hundirme en su luz rubia” (75). En esa descripción extendida los marineros son las “alas del amor” y los “espejos del amor” (imagen ascensional narcisista dibujada por el sujeto poético) y el mar (emblema del homoerotismo reiterado en otros poemas) les acompaña: “y sus ojos son rubios, lo mismo que el amor.” (75). A partir de este punto se enfatiza el carácter rubicundo de los marineros (adjetivación que se traslada a la alegría “que vierten en las venas” y que traslucen en su piel), para finalmente regresar, mediante una comparación que exhorta a retenerlos, al “vasto mar” del que forman parte y sobre el que se erigen como “luz cegadora” (75).

La metáfora del deseo concebido como sujeto transfigurado en luz que ilumina por un breve instante la vida del amante para luego desvanecerse sin siquiera advertir el efecto dejado tras su paso, es constante en el poemario, adquiriendo en su articulación, diversos matices. Por momentos, actúa como afilado bisturí que provoca una incisión en el cuerpo y lo despierta a una realidad dolorosa que revela su existencia refractaria, preferible, sin embargo, al sombrío transcurrir de un tiempo anterior. Así ocurre en el poema titulado “Quisiera saber por qué esta muerte”, en el que el sujeto reconoce el instante en que esa experiencia lo atraviesa: “Cuando sentí una herida que abrió la luz en mí;/ el dolor enseñaba/ cómo una forma opaca, copiando luz ajena./ parece luminosa.” (76) En otras ocasiones, aquella luz se transforma en recuerdo de

un cuerpo ausente cuyo reflejo continúa iluminando los días que faltan de una vida que sería insoportable de no haberse percibido ese extraño fenómeno; presencia tan luminosa “que mis horas perdidas, yo mismo/ quedamos redimidos de la sombra,/ para no ser ya más/ que memoria de luz/ de luz que vi cruzarme,/ seda, agua o árbol, un momento” (76). Y que, en versos posteriores, se convierte en “luz inextinguible“, “prodigio rubio, como la llama [...]. Porque aun siendo brillante, efímero, inaccesible/ tu recuerdo, como el de ambos astros/, basta para iluminar, tú ausente, toda esta niebla que me/ envuelve” (80).

El amor por lo connatural es visto en términos de lucha y de sufrimiento; un dolor que, en el caso del desdeñado, deriva de la indiferencia del “tu” contemplado desde una perspectiva irreductible; amor que retoma el mito platónico del andrógino y que, al verse derrotado, exhibe la imposibilidad de recuperar la unidad perdida: “Aunque sin verme desfiles a mi lado,/ huracán ignorante/ estrella que roza mi mano abandonada su eternidad,/ sabes bien, recuerdo de siglos,/ cómo el amor es lucha/ donde se muerden dos cuerpos iguales.” (76) La imagen del amor como vínculo masoquista en el que un “yo” sacrificial se ofrece sin resistencia aceptando su estatus degradado frente a un “otro” que lo ignora, se repite con frecuencia, constituyendo una visión pasiva del sujeto poético que se ubica voluntariamente en el lugar del vencido, como cuerpo subyugado o lugar de paso. En el poema “Unos cuerpos son como flores”, el sujeto poético se inmola frente al sentimiento amoroso: “Yo que no soy piedra, sino camino/ que cruzan al pasar los pies desnudos,/ muero de amor por todos ellos;/ les doy mi cuerpo para que lo pisen” (74).

Por su parte, en los poemas en prosa confluyen elementos dispares y escenas oníricas que irrumpen en forma inesperada para caracterizar a un “tu” enmarcado en cuadros extraños, con reminiscencias de la pintura surrealista. En “Pasión por pasión”, por ejemplo, la escena recuerda algunas imágenes dalinianas<sup>5</sup>:

Le miré: en sus ojos vacíos había dos relojes pequeños; uno marchaba en sentido contrario al otro. En la comisura de los labios sostenía una flor mordida. Sobre los hombros llevaba una capa en jirones... Quise detenerle; mi brazo quedó inmóvil. Lloré, lloré tanto, que hubiera podido llenar sus órbitas vacías. Entonces amaneció (77).

La atmósfera surrealista se respira en la descripción de una ciudad con “calles de ceniza, limitada por vastos edificios de arena” (77) y en el procedimiento de extrañamiento utilizado en varios poemas, en los que se produce un desdoblamiento del sujeto poético.

---

<sup>5</sup> Esta impronta visual de su escritura es destacada también por José Teruel, quien señala que el cine actuó en el período surrealista de Cernuda como “eje de su imaginario poético” por su capacidad de avivar sueños frente a las realidades escasas (2002: 22).

Así, en “Déjame esta voz” las palabras finales transmiten el eco resignado de un canto fúnebre auto celebratorio: “Me ahogé en fin, amigos;/ ahora duermo donde nunca despierto./ No saber de mí mismo es algo triste.” (77) Mientras que en “Veía sentado”, asistimos a una escisión del “yo”, que se desgaja en quien ve y quien es visto, transido de la distancia que lo separa del pasado. Al inicio del poema, un sujeto estático se hunde en el recuerdo a partir de la observación de elementos animizados que dan cuenta de esa regresión: “Veía sentado junto al agua/ con vago ademán de olvido./ veía las hojas, los días, los semblantes,/ el fondo siempre pálido del cielo,/ conversando indiferentes entre ellos mismos.” (85) Las cosas funcionan como rito de paso hacia una realidad en la que la mirada se posa sobre “reinos perdidos o quizá ganados/ mi juventud ni ganada ni perdida”, abarcando en aquella visión “mi cuerpo distante, tan extraño/ como yo mismo, allá en extraña hora.” En la cuarta estrofa, la imagen se vuelca decididamente hacia la dicción surrealista, desplegando una mirada que trasvasa los límites: “Veía los canosos muros disgustados/ murmurando entre dientes sus vagas blasfemias/ veía más allá de los muros/ el mundo como can satisfecho”. Para finalmente “inclinarse sobre la verdad” y hallar “un cuerpo que no era el cuerpo mío”, frase ambigua susceptible de interpretarse como alusión velada al descubrimiento de su orientación sexual y del extrañamiento del propio ser-en-el-ahora, enfrentado a la existencia irreconocible surgida del recuerdo.

La sección final del poema formula la síntesis de esa imagen dual del “yo”, cuyo pretérito es asumido y absorbido en el presente: “Subiendo hasta mí mismo/ aquí vive desde ahora”. Sobre el cierre se alude a un “tu” imaginado, anhelo y aspiración del sujeto dividido como consecuencia de la soledad que lo obliga a asumir el “triste trabajo/ de ser yo solo el amor y su imagen”.

La configuración del “yo” poético se produce aquí por un cisma a través del cual se convierte en sujeto/objeto. A raíz de esa circunstancia, el “tu” se ve desplazado al terreno de la mera expectativa: si antes era un “otro” indiferente moldeado por el “yo” a partir de su propia percepción, aquí ni siquiera existe como proyección ilusoria de los propios deseos sobre un lienzo ajeno. Es apenas una posibilidad incierta a la que el sujeto se aferra, con la esperanza de abandonar el estado de desconsuelo que nace de la auto fragmentación y la necesidad de ocupar el vacío con su propio cuerpo.

La metáfora del sujeto que se constituye a partir de la mirada, esencial en el poema anterior estructurado alrededor de la descripción de lo percibido por la vista, es el eje de “He venido para ver” (86), en el que el “yo” lírico ensaya su despedida. Asumiendo una voz que oscila entre la melancolía y la resignación, aquí es la propia existencia del sujeto la que se apoya en el acto de ver, única experiencia capaz de dotar de sentido. En un primer momento, las imágenes parecen adquirir la familiaridad infantil de un universo íntimo: “He venido para ver semblantes/ amables como viejas



escobas/ he venido para ver las sombras/ que desde lejos me sonrén”. Ya en la segunda estrofa el sujeto percibe los límites impuestos por un mundo indiferente y cansado: “He venido para ver los muros/ He venido para ver las cosas/ las cosas soñolientas por aquí”. Ante esa realidad, el “yo” asume una actitud iconoclasta que desconoce las fronteras y la vigencia de ciertos valores impuestos por una sociedad en decadencia: “He venido para ver los mares/ dormidos en cestillo italiano<sup>6</sup>/ He venido para ver las puertas,/ el trabajo, los tejados, las virtudes/ de color amarillo ya caduco”. La cuarta estrofa funciona como bisagra del poema, escenificando la muerte y resurrección del sujeto que, sobre el último verso, da forma a la angustia engendrada por la ignorancia de la razón final de la existencia, reafirmando no obstante su advenimiento al mundo con la esperanza de hallar un sentido: “He venido para ver la muerte/ y su graciosa red de cazar mariposas/ he venido para esperarte/ con los brazos un tanto en el aire./ he venido no sé por qué;/ un día abrí los ojos: he venido” (86).

A partir de aquí se suceden un conjunto de asociaciones amables vinculadas al sujeto poético que comienza a desprenderse de las imágenes que lo habitan, a las que dedica un adiós sosegado y medido. La memoria se detiene en la adjetivación cromática para caracterizar la clara definición de los afectos, los inestables contornos de los días y la conciencia de su libertad, único norte de un acontecer al que fue arrojado sin elección: “Por ello quiero saludar sin insistencia/ a tantas cosas más que amables:/ los amigos de color celeste,/ los días de color variable,/ la libertad del color de mis ojos” (86).

La imagen inocente que fluye en el primer verso de la anteúltima estrofa contamina y desarticula la solemnidad de los ritos mortuorios y demuestra la inutilidad y el absurdo de una existencia fundada sobre bases tan endeble e ilusorias como “la seguridad, ese insecto/ que anida en los volantes de la luz”; ilusión que, a pesar de su inasible vuelo, el hombre se obstina en atrapar. El final revela la imposible consumación del deseo, pulsión que el sujeto reconoce como único principio creador de sentido y que, aún en la despedida, es incapaz de extinguirse, guardando el vano anhelo de su realización: “Adios, dulces amantes invisibles,/ siento no haber dormido en vuestros brazos./ Vine por esos besos solamente;/ guardad los labios por si vuelvo” (86).

Como vemos, *La realidad y el deseo*, el título que Cernuda escoge para agrupar su obra poética, recorre su poesía desde los libros iniciales hasta los últimos, tal como lo demuestra el poema “Música cautiva (A dos voces)” en el que el sujeto insiste en el agónico enfrentamiento de raigambre becqueriana: “Tus ojos son los ojos de un

---

<sup>6</sup> La imagen sorprende por la inusitada vinculación de elementos heterogéneos. En este verso reaparece la correspondencia del mar con el homoerotismo, como también la contemplación del amado sumido en el sueño, relaciones plasmadas en “Los marineros son las alas del amor”: “Si un marinero es mar...” y en “Quisiera saber por qué esta muerte”: “adolescente rumoroso/ Mar dormido” (75).

hombre enamorado;/ tus labios son los labios de un hombre que no cree en el amor./ Entonces dime el remedio, amigo,/si están en desacuerdo realidad y deseo”.

La primera versión de *Los placeres prohibidos* llevaba como epígrafe los significativos versos del poeta persa, Hafiz de Shiraz, con que se abre este trabajo, epígrafe que luego desaparece en la versión de 1936 para ser reemplazado por el lema extraído de un tapiz medieval: “A mon seul désir”. Sin embargo, en la sencillez y condensación lírica del místico sufi, residen ya muchas de las claves estéticas que Luis Cernuda recuperaría para sí, tamizadas por el filtro del barroco español —San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús—, así como de los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII, John Donne o Andrew Marvell.

## BIBLIOGRAFÍA:

- CERNUDA, Luis (1965). “Historial de un libro”, en *Poesía y Literatura*, Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_, (1958). *La realidad y el deseo (1924–1956)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_, (2002). *Poesía completa*. Madrid: Siruela.
- FERRARI, Marta B. (2003). “Cernuda: Los fantasmas del deseo. En torno a *Los placeres prohibidos*”. *La Pecera*, Nro: 5. Mar del Plata, p. 112–118.
- FICHTE, Johann Gottlieb (2005). *Fundamento de toda la doctrina de la ciencia*. Pamplona: Biblioteca filosófica Aguilar.
- HARRIS, Derek, (1992). “La poesía de Luis Cernuda”, Universidad de Granada.
- MARISTANY, Luis (1970). “Prólogo” a *Crítica, ensayos y evocaciones* de Luis Cernuda, Barcelona: Seix Barral.
- MARTÍNEZ, José Luis (1941). “La poesía de Luis Cernuda”. *Tierra Nueva*, México D. F. Número 7–8. Enero–abril. p. 80–84.
- PAZ, Octavio (1977). “La palabra edificante” en Derek Harris (ed), *Luis Cernuda*. Madrid: Taurus.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2005). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Akal.
- SEGOVIA, Tomás (1959). “La realidad y el deseo”. *Revista mexicana de literatura*. Mexico DF. Número 1. Enero–marzo. p. 82–87.
- TERUEL, José (2002). *El trampolín y el atleta. (Un estudio sobre Los placeres prohibidos)*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- VALENDER, James (1990). *Luis Cernuda en México*. México: Fondo de Cultura Económica.