

Germán Prósperi
Universidad Nacional del Litoral
Universidad Nacional de Rosario

«Las metáforas que brotan del de- seo»: escenas autopoéticas en Luis Cernuda y Luis Antonio de Villena¹

175 { texturas 12

Las relaciones intrapoéticas entre las obras de Luis Cernuda y Luis Antonio de Villena constituyen un terreno apto para los cruces, influencias y direcciones de dos autores centrales en la poesía española del siglo XX. Más allá de estas especificaciones, la obra de ambos poetas se inscribe en una zona productiva en la cual sus autopoéticas también se pueden leer como complementarias; es decir, que más allá de una operación intertextual, se habilita una relación entre los textos en los cuales la voz autoral define, delimita y explicita su poética.

En este trabajo leeremos *Historial de un libro* de Luis Cernuda y *Los días de la noche* de Luis Antonio de Villena en tanto espacios en que se condensan diversas flexiones de un ejercicio autopoético común, tales como las escenas de lectura y escritura, las escenas de formación, el reconocimiento de influencias, las relaciones del autor con sus lectorados, los modos de establecer lazos con sus contemporáneos, los esfuerzos por inscribirse en el sistema, las experiencias que dieron origen a la obra poética, entre otras.

Palabras clave
{ autopoéticas, autor, escenas, Cernuda, Villena }

*The intra-poetic relationship between Luis Cernuda's and Luis Antonio de Villena's work constitutes fertile ground for crossovers, influences and orientations in two authors who are central to 20th century Spanish poetry. Beyond these specifications, these poets' work is inscribed in a productive zone in which their *autopoéticas* may also be read as complementary; apart from carrying out an intertextual operation, a relationship between texts is established in which the authorial voices define, set limits and make explicit their poetics.*

*In this work we will read *Historial de un libro* by Luis Cernuda and *Los días de la noche* by Luis Antonio Villena as spaces where it is possible to identify diverse renderings of a common exercise in *autopoética*, such as scenes about reading and writing, education scenes, the acknowledgment of influences, the relationships between the authors and their readership, the way in which they related to their contemporaries, their efforts to enter the system, and the experiences from which their writing emerged, among others.*

Key words

{ *autopoética, author, scenes, Luis Cernuda, Luis Antonio de Villena* }

1. Derivas teóricas

Hace unos años Arturo Casas llamaba la atención sobre una clase de textos que según él no había sido atendido con profundidad por parte de los teóricos de la literatura. Ese eslabón perdido o abandonado, la clase de textos autopoéticos, aloja en su interior «las formulaciones que se conocen como autopoéticas o poéticas de autor» (Casas, 2000:210), según las conceptualizaciones de Pilar Rubio Montaner que Casas recupera. Es en el texto de Rubio Montaner en el que se delinearán las fuerzas directrices para la fundación de estudios específicos sobre textos autopoéticos, desarrollos que deberían integrarse, según la autora, en una Teoría general de la comunicación literaria. La no consideración de los textos en los cuales los autores reflexionan sobre la obra de arte, daría lugar a «lagunas en el conocimiento literario» (Rubio Montaner, 1990:188), el cual debería complementarse con una estética de la producción literaria. Las propuestas de Rubio Montaner apuntan a revisar las escrituras de lo que denomina los emisores de las obras para constatar las semejanzas, diferencias y tensiones entre esos discursos programáticos («cartas, entrevistas, conversaciones, notas sobre su labor de creación, diarios íntimos») (Rubio Montaner, 1990:190) y los producidos por los «teóricos puros» (Rubio Montaner, 1990:188), más allá de las dificultades que esta categoría pueda suscitar. Un problema a resolver a la hora de enfrentar el estudio de estos textos es el carácter fragmentario de los mismos, rasgo que no invalida su estudio ya que allí se encuentran «consideraciones muy valiosas y nada divergentes de las elaboradas desde una postura meramente teórica» (Rubio Montaner, 1990:190). Rubio Montaner señala el rasgo proyectivo de las poéticas de autor, las cuales no se limitan a reflexionar «sobre la literatura real sino sobre la literatura posible» (Rubio Montaner, 1990:190). Para Rubio Montaner, *Seis propuestas para el próximo milenio*, de Ítalo Calvino es el ejemplo que mejor explica este rasgo que las autopoéticas portan.

El interés de la autora por una «metateoría que, a partir del estudio de textos teóricos sobre literatura y arte elaborados por el propio emisor, pueda completar una Estética de la producción literaria» (Rubio Montaner, 1990:191), avanza hacia el análisis del fenómeno de la «fascinación» (Rubio Montaner, 1990:192), rasgo identificable en las poéticas estudiadas a través de la cual los autores declaran la atracción e interés que el acto creativo suscita en sus procesos de escritura.

El programa teórico y metodológico que Rubio Montaner ahora es delineado en algunas de sus aristas por Arturo Casas quien retoma las preguntas centrales de su colega y nombra las poéticas de autor en tanto autopoéticas al mismo tiempo que advierte sobre la ausencia de un dominio teórico sobre esa clase de textos. Las razones de este vacío estarían no sólo en el rasgo fragmentario que Rubio Montaner había caracterizado, sino en dos marcas más: la imprecisión metalingüística y conceptual y la asistematicidad, lo que nos enfrenta a un «dominio borroso» (Casas, 2000:210), el cual permite alojar, sin embargo:

«una serie abierta de manifestaciones textuales cuando menos convergentes en un punto, el de dar paso explícito o implícito a una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace pública en relación con la obra propia bajo condiciones intencionales y discursivas muy abiertas». (Casas, 2000:210)

De este modo, hay que aceptar que el estudio de las autopoéticas nos enfrenta a una serie de complejos problemas acerca de las relaciones entre literatura y crítica, el estatuto del autor en la obra y las muy diversas manifestaciones de esa posición, entre otros.¹

A estos problemas, Casas agrega cuatro pautas para el estudio de los textos autopoéticos. La primera es la necesidad de reconocer la diferencia entre poéticas explícitas y poéticas implícitas, las primeras presentes en manifiestos y reflexiones teóricas y las segundas incorporadas a toda obra literaria que presente un juicio o reflexión sobre el sistema literario en el cual se inscribe. Para Casas, el campo de las poéticas explícitas es muy amplio pues en él se pueden incluir

«los prólogos o epílogos a obras propias y o ajenas, en general la producción teórico-crítica del autor, sectores de sus escritos memorialísticos o autobiográficos, de sus cartas, de las entrevistas concedidas, de las conferencias y otros textos de cuerdas paralelas». (Casas, 2000:214)

178 { texturas 12

Como vemos, el listado es similar al presentado por Rubio Montaner nueve años antes, sólo que aquí llama la atención la referencia a que las autopoéticas pueden circunscribirse a sectores del texto y no a su totalidad, lo cual actualiza los debates acerca del rasgo fragmentario que ambos autores reconocen en sus objetos de estudio.

La segunda pauta de análisis deriva de diferenciar autopoéticas de representatividad individual o colectiva, flexiones presentes en manifiestos o Antologías. En tercer lugar, hay que considerar las relaciones entre «obra y poética de autor en el plano texto/texto» (Casas, 2000:215), lo cual nos llevaría a estudiar aquellas escrituras que son al mismo tiempo ficción y autopoética. En cuarto lugar, «importa ajustar las dimensiones tipológico textuales de las autopoéticas» (Casas, 2000:215), ya que para Casas podemos reconocer en la estructura de estos textos cinco tendencias diferentes: a lo narrativo, a lo descriptivo, a lo argumentativo, a lo explicativo y a lo dialogado.

Para Casas no existen autopoéticas definitivas y propone que las mismas deben ser estudiadas de acuerdo a una serie de pautas epistemológicas y metodológicas: en tanto manifestaciones de la función autor foucoulitiana, en relación con los problemas del acto autobiográfico, desde las teorías psicocríticas de la literatura, desde el análisis histórico de la categoría o en relación con su comportamiento en otros ámbitos artísticos (Casas, 2000:217).

La variedad de perspectivas de análisis y dimensiones involucradas en el estudio de las autopoéticas permite encontrar ejemplos potentes en los cuales comprobar

las hipótesis y registrar los modos de este ámbito borroso que empieza a delinear más claramente sus márgenes teóricos y metodológicos. Las obras de Luis Cernuda y Luis Antonio de Villena son ejemplos que ayudan a trazar con mayor seguridad esos límites imprecisos hasta hace algún tiempo.

2. La velocidad de los caballos

El texto *Historial de un libro*, que Luis Cernuda incorpora como prólogo a la tercera edición de *La realidad y el deseo* (México, 1958), puede leerse como un lugar en que se textualiza la historia de una escritura iniciada 30 años antes y que abunda en referencias a los momentos que acompañaron a la publicación de los distintos poemarios que conforman su, hasta ese momento, obra completa. Historia de una escritura y, suponemos, historia de un sujeto, expectativa que el texto cernudiano matiza con las referencias a los desplazamientos, trabajos y circulación de las escrituras del poeta. En definitiva, «la historia del acontecer personal que se halla tras los versos de *La realidad y el Deseo*» (Cernuda 2005:625). Esta especial configuración permite considerar al texto como una autopoética explícita como proponía Casas pero sin el rasgo fragmentario que los autores reseñados señalaron. En efecto, este texto-prólogo presenta características de unidad formal y temática y, al recorrer la totalidad de la obra, se cohesionan sin dificultad ante el lector, porque la dificultad proviene de otro lado, justamente desde aquellos elementos que tornan borrosa esta escritura. ¿Cómo estudiar una autopoética, como leerla, cómo ponerla en relación con *La realidad y el deseo*, cómo pensar en diálogo la obra crítica cernudiana y la totalidad de la crítica sobre Cernuda? Un camino posible sería registrar los momentos que Rubio Montaner llamó de la fascinación, es decir, aquellos fragmentos en que el emisor manifiesta sus preocupaciones gozosas por la creación poética. En el caso de *Historial de un libro* estas manifestaciones autorales se unen a otras referencias que tornan imprescindible su consideración conjunta. Nos referimos a la relación entre niñez y escritura.

El comienzo del texto retoma tres momentos ligados a lo iniciático, aquellas experiencias que Cernuda recuerda como constitutivas de su acercamiento a la poesía. El poeta narra que su primer contacto con la poesía a los nueve años coincidió con el momento en que los restos de Bécquer fueron trasladados desde Madrid a Sevilla, ocasión en que unas primas del futuro poeta dejan a las hermanas del mismo los tres tomos de las obras completas de Gustavo Adolfo, los cuales son hojeados y leídos por el niño Cernuda: «No sabría decir lo que entonces percibí, hacia 1911, aunque no estoy seguro de la fecha, a mis ocho o nueve años, en esa lectura: pero algo debió quedar, depositado en la subconciencia, para algún día, más tarde salir a flor de ella» (Cernuda, 2005:625–626).

Esta primera escena² pone de manifiesto la relación entre lectura, don y secreto, ya que presenta al poeta hojeando y leyendo un libro que no le pertenece y que había circulado en tanto entrega femenina. Por otro lado, la mención a las obras de Bécquer nos enfrenta también a la consideración de las relaciones entre las obras de

ambos sevillanos y abre un amplio espectro de reflexiones en torno a la presencia del cuerpo del poeta muerto,³ ya que lo que parece preocupar allí es el recuerdo del traslado, como si obra y autor fueran inseparables.

El segundo momento del descubrimiento de la vocación poética es ubicado también en forma precisa, a los 14 años, y tal como el sujeto dice «conviene señalar la coincidencia con el despertar sexual de la pubertad» (Cernuda, 2005:626) y el pedido de un profesor de retórica y preceptiva literaria a sus alumnos para que escriban una décima, momento en que el alumno Cernuda toma conciencia del valor que el ritmo tendrá en la formulación de sus ideas futuras sobre los modos de escribir.

El tercer momento es el más extraño y el que nos interesa particularmente:

«El hito tercero y decisivo en el camino que yo parecía seguir casi sin iniciativa propia, lo crucé hacia 1923 o 1924, a los 21 o 22 años. Hacía entonces el servicio militar y todas las tardes salía a caballo con los otros reclutas, como parte de la instrucción, por los alrededores de Sevilla; una de aquellas tardes, sin transición previa, las cosas se me aparecieron como si las viera por vez primera, como si por primera vez entrara yo en comunicación con ellas, y esa visión inusitada, al mismo tiempo, provocaba en mí la urgencia expresiva, la urgencia de decir dicha experiencia. Así nació entonces toda una serie de versos, de los cuales ninguno sobrevive». (Cernuda, 2005:626)

180 { texturas 12

Ningún verso sobrevive, son versos que pueden leerse como correlato de un cuerpo muerto, el mismo espacio que Bécquer ocupa en la primera escena, versos muertos pero ligados a experiencias vivas. En la escena narrada hay un intento por comunicar la urgencia del poeta ante la revelación del mundo, el cual parece visto por primera vez. Sin embargo, las referencias al mundo son en la cita escasas, con sólo dos menciones, «los alrededores de Sevilla» y «las cosas.» ¿Cuáles son esas cosas y cuál es la «experiencia» que necesita con urgencia ser narrada? Más allá de los mecanismos de la autocensura y el pudor, matrices centrales en la definición de toda la obra poética cernudiana, el texto no puede silenciar lo evidente, es decir lo que está allí para ser visto y que provoca en el futuro poeta la fascinación inusitada por un grupo de reclutas que cabalgan por el paisaje andaluz. La identificación de un deseo homoerótico cierra así las escenas de infancia y juventud del mismo modo en que se habían abierto, con la puesta en marcha del movimiento que lleva al poeta del secreto a la lectura y de allí otra vez a la ficción de su propia figura de autor.

Interesan además en estas escenas primeras, la mención a algunas matrices que serán centrales en la escritura futura de Cernuda. Una de ellas es la referida a la cuestión del ritmo, ligado al uso de la métrica y la rima que Cernuda discute al referirse a la composición de *Los placeres prohibidos*, obra en la que utiliza el verso libre para «conseguir otra expresión» (Cernuda, 2005:635).⁴ Este modo diferente de decir el poema tiene que ver con lo que Cernuda llama el instinto del ritmo en la escena segunda y que se relaciona con lo que él mismo encontrará por la misma época de la

escritura de *Historial de un libro* en otros poetas, entre los que destaca a Bécquer. En efecto, en «Gustavo Adolfo Bécquer (1836–1871)», texto que incluye en sus *Estudios sobre Poesía española contemporánea*, Cernuda señala que Bécquer, a diferencia de los poetas de su tiempo — el tiempo de Cernuda — posee «instinto de la lengua» (Cernuda, 1975:39), construcción referida a la relación inefable entre ritmo y expresión. Cernuda ataca al campo literario completo ya que sostiene que «el instinto de la lengua ya no es tan firme, y no podemos decir que los poetas modernos lo posean como lo poseyeron los clásicos, ni por lo demás los lectores de hoy se darían cuenta de la presencia o ausencia de dicha cualidad en los autores que leen» (Cernuda, 1975:39). El problema, tal como vemos, no es sólo de los poetas sino también de los lectores, entre los que Cernuda incluye a los críticos. En efecto, muchos momentos de *Historial de un libro* se detienen en la difícil relación de la crítica con la obra de Cernuda, en especial con *Perfil del aire*. El dolor causado por «las cortas líneas evasivas» (Cernuda, 2005:629) con las cuales Salinas acusó recibo del libro que le estaba dedicado, adelantan la angustia que provocan en el poeta las críticas adversas con que el libro fue reseñado, muchas de las cuales señalaban dos errores: la falta de novedad y la imitación de Guillén. Cernuda responde en un breve párrafo: «A la acusación de no ser nuevo el tiempo ha dado la respuesta adecuada; a la de imitar a Guillén, yo mismo he respondido en un escrito («El crítico, el Amigo y el Poeta») y no necesito repetir aquí mis argumentos» (Cernuda, 2005:629). Sin embargo falla en su declaración, porque si *Historial de un libro* posee una cualidad distintiva, esta es la de inscribirse en lo que podemos categorizar como una poética de la insistencia, ya que si el poeta ha decidido no repetir sus argumentos, dos páginas más adelante declara: «mis versos siguientes fueron, decididamente, aún menos nuevos que los anteriores» (Cernuda, 2005:631), como una forma de regresar a la zona de la incomodidad que las críticas le habían provocado.

La insistencia también se hace evidente en otro regreso, el de sus disputas con Dámaso Alonso. Luego de recordar las críticas adversas a *Perfil del aire* y el estado de turbación emocional que estas le habían provocado, Cernuda no duda en afirmar: «Inexperto, aislado en Sevilla, me sentí confundido» (Cernuda, 2005:629). Esta declaración, propia de las formas explicativas que Casas aplica a las autopoéticas, retoma sin mencionarlo un episodio ocurrido 10 años antes, generado por la lectura del artículo «Una generación poética (1920–1936)» publicado por Alonso en el número 35 de la revista *Finisterre*. Cernuda lee las tesis de Alonso y responde con una carta en la que discute con el crítico su percepción de la juventud y el aislamiento del poeta al momento de publicar *Perfil del Aire*. En la epístola enviada desde Estados Unidos, Cernuda reprocha esos conceptos y se detiene acerca del aislamiento señalado para decirle al crítico que en 1927 él ya había publicado algunos textos en la *Revista de occidente* y su primer libro en *Litoral*. Lo que a Cernuda le preocupa es la falta de percepción de la obra total, la que en 1948, fecha del incidente, ya llevaba más de 20 años de existencia. Cernuda reprocha, desafía, discute: «Si por vivir entonces en Sevilla me consideraba usted aislado, ¿cómo podrá considerarme ahora?» (Cernuda, 1971:189) y agrega:

«Maduro. Confieso que no adivino lo que quiere usted decir. Si líneas atrás me consideraba usted muy joven, ahora de pronto exige de aquel joven cualidad tan impropia e innecesaria en la juventud como es la madurez. Usted parece olvidar que madurez es un concepto temporal relativo en cuanto se aplica a nuestra vida humana, y que no es a dicho concepto, sino a su equivalente correlativo de florecer al que debió acudir para juzgar un libro mozo». (Cernuda, 1971:189)

Lo llamativo de la relación entre la carta de 1948 e *Historial de un libro* es que Cernuda vuelve a la cuestión del aislamiento y se declara, en oposición a su postura anterior, como aislado en Sevilla. Y en cuanto a la madurez, llama la atención que el texto comience con las escenas de la infancia y la juventud, en las cuales el autopoeta maduro reflexiona sobre incidentes de inmadurez del niño y el joven que se enfrentaban por primera vez a la experiencia de las cosas.

Lo que preocupa entonces es el tiempo y el modo en que éste permite posicionarse ante diferentes regresos. En el caso de *Perfil del aire* y en defensa contra sus críticas, Cernuda vuelve a la cuestión de la madurez ligada al instinto, ya que para él es

«el libro de un adolescente (...) pero al mismo tiempo, libro de un poeta que, desde el punto de vista de la expresión, sabía más o menos adónde iba. Instintivamente me orientaba ya hacia lo que hoy, reflexivamente, llamaría una expresión coloquial, sorteando, también por instinto, los dos escollos frecuentes en la poesía española durante la década del 20: lo folklórico y lo pedantesco». (Cernuda, 2005:630–631)

De este modo Cernuda parece inscribirse en una defensa de la infancia no solo como zona de descubrimiento de la vocación sino también como fragmento de una vida que sólo puede ser contada por el propio sujeto, conocedor experto de los modos de acceso a la letra. Este ingreso ya posee los rasgos de una poesía madura, la que es portadora de aquel instinto de la lengua que en los otros poetas leídos por Cernuda aparece con el tiempo.

Esta cualidad de su poesía se relaciona con uno de los centros expositivos de *Historial de un libro*, la relación entre poesía y experiencia o, como Cernuda lo explicita, entre «impulso exterior» y expresión. Aquí tampoco se abandona al lector, ya que es a él a quien va dirigido el impulso de la comunicación. Este matiz es extraño, ya que a pesar de ser Cernuda un poeta que mantuvo una relación compleja con su lectorado, sus autopoéticas evidencian un ejercicio de esfuerzo por agradar o, al menos, por participar al lector de la experiencia poética. Y aquí también vuelve a la cuestión temporal, ya que la toma de conciencia de los mecanismos con los que se hace la poesía exige la madurez:

«Aprendí a distinguir entre lo que pudiera llamar la causa aparente y la causa real de aquel estado a que acabo de referirme y, al tratar de dar expresión a su

experiencia, vi que era la segunda la que importaba, aquella de la cual debía partir el contagio poético para el lector posible», (Cernuda, 2005:638)

A partir de aquí no hay dudas. Cernuda expone sin vacilaciones que es la experiencia real la que provoca la urgencia de la comunicación, experiencia que *Historial de un libro* registra en varios momentos de su devenir autobiográfico.⁵ Así, expone que la mayor parte de los poemas de *Donde habite el olvido* estuvieron marcados por una experiencia amorosa,⁶ para inmediatamente después señalar que esa historia o el modo de contarla, había sido «demasiado cándida» y «demasiado cobarde» (Cernuda, 2005:639). El gusto del poeta reparte su opinión sobre su propia serie y el despliegue de las preferencias es rotundo. *Donde habite el olvido* y *Égloga, Elegía, Oda* quedan en el sector negativo, aunque por razones distintas. Mientras que el segundo disgusta por motivos estéticos, ya que son sólo «provechosos para mi adiestramiento técnico» (Cernuda, 2005:631), el primero se rechaza por motivos éticos, ya que la cobardía es inadmisibles en Cernuda.

En relación con la experiencia, el texto autopoético ofrece una nueva inscripción de la dimensión temporal, la que atraviesa los mecanismos de lo productivo, en este caso, del trabajo docente. Al relatar su experiencia educativa en Francia, donde había viajado por la intervención de Salinas, Cernuda vuelve al tono melancólico de la primera época. El relato viene precedido de la referencia a una sensación de no pertenencia, sentimiento que ataca al poeta antes de su partida, «yo no tenía un hogar» (Cernuda, 2005:634), siente el poeta en casa de Salinas, para inmediatamente después completar esa falta con la comunicación de su experiencia en Toulouse:

«El trabajo escolar me era difícil, porque no tenía práctica de él; lo que llevaba preparado para mis clases estaba dicho en pocos minutos y el resto de la hora se erguía amenazador frente a mí. Sólo años más tarde adquiriría facilidad para llenar con la explicación de un tema toda una clase». (Cernuda, 2005:634)

Este tópico es importante por su presencia reiterada en *Historial de un libro*, ya que también se relata la experiencia educativa en Inglaterra, sólo que esta vez algo ha cambiado. Se produce allí el descubrimiento de una metodología, de una didáctica de la literatura que sorprende por sus nexos con los circuitos de la escritura y la lectura poéticas:

«Por otra parte el trabajo de las clases me hizo comprender como necesario que mis explicaciones llevaran a los estudiantes a ver por sí mismos aquello de que yo iba a hablarles; que mi tarea consistía en encaminarles y situarles ante la realidad de una obra literaria española». (Cernuda, 2005:645)

Lo sorprendente es que Cernuda relacione aquí clase y poema, ya que descubre que «el trabajo poético creador exigía algo equivalente» (Cernuda, 2005:645), el trazado

de una red por la cual el lector no solo recibe la comunicación de la experiencia del poeta sino que atraviesa por la misma experiencia y al fin queda «solo frente al resultado» (Cernuda, 2005:645). Esta didáctica de la escritura que va de la clase al poema y del poema a la experiencia del lector que es la misma que la del poeta, constituye uno de los centros de la escritura cernudiana, la que está en el corazón estético de *La realidad y el deseo*. Todo se subordina a esa necesidad de provocar en el lector la soledad experimentada por el poeta: el ritmo, la expresión y el tiempo de la escritura. Una lección de lectura que sólo en el futuro podrá evaluar sus resultados.

Cernuda apela a todos los recursos para llevar adelante esa empresa didáctica y es a partir de la década del 30 en la que esa vocación se refuerza. Así, en 1934, junto con la escritura de *Invocaciones*, surge un orgullo y una seguridad que dan aquel convencimiento estético, afán que se traduce en un credo por el cual el poeta se siente «capaz (perdóneseme la presunción) de decirlo todo en el poema» (Cernuda, 2005:640). Esta totalidad tiene sus consecuencias en la forma, ya que Cernuda opta por el poema largo y enseña al lector su descubrimiento. La clase de lectura cambia de objeto y es ahora una clase de literatura, ese espacio en que aprendió a escribir y en el que el tiempo ya no representa una dificultad. Cernuda elige el poema largo porque está «cansado de los poemitas breves a la manera de Machado y Jiménez, poetas que habían perdido quizá el sentido de lo que es la composición» (Cernuda, 2005:640). Machado, poeta del tiempo, ya no tiene nada que enseñar a un poeta que supo encontrar en el empleo de la experiencia del tiempo su propio modelo de enseñanza.

A partir de aquí el tiempo en *Historial de un libro* es la sucesión de las fechas de composición de los distintos libros que integran *La realidad y el deseo* y de las circunstancias que les dieron origen, ya sean de índole amorosa, social, estética o política. Se suceden el relato de la lectura de los clásicos españoles, la relación con Salinas, la admiración por Guillén y Aleixandre, la lectura de los surrealistas franceses, el descubrimiento de los románticos ingleses, las lecturas filosóficas, los viajes, la guerra civil, la segunda guerra mundial, entre otros. La referencia a la guerra civil es particularmente significativa y su influencia en la escritura de algunos poemas de *Las nubes* es destacada. La imagen de poeta que surge allí es la de un sujeto preocupado por su país, esperanzado en la reparación de la injusticia que el conflicto podía desatar y finalmente sorprendido por «la suerte de salir indemne de aquella matanza» (Cernuda, 2005:642) y por «la ignorancia completa de ella en que estuve, aunque ocurriera en torno mío» (Cernuda, 2005:642).

Hacia el final de *Historial de un libro*, Cernuda vuelve a insistir en un dato temporal que cobra significancia por el lugar que ocupa en el texto. Tener conciencia de que el texto se está cerrando implica reforzar las cuestiones que al poeta enseñante le interesan que se aprendan, por eso la recurrencia a la relación entre experiencia y escritura, solo que esta vez se trata de otras coordenadas, las que unen extensión y velocidad. Ya sabemos que el poema surge de la experiencia y que «la extensión mayor o menor de un poema la dicta de antemano, como es natural, el germen del cual nace» (Cernuda, 2005:654), ya que la expresión siempre debe ajustarse a lo

que quiere decirse, ese instinto de la lengua admirado en Bécquer. Hay que luchar contra la monotonía porque «se trata, simplemente, de un cambio en la velocidad» (Cernuda, 2005:654).⁷

Es esta velocidad mutante la que provoca en el poeta la urgencia por decirlo todo o por decir lo que quedó sin decir. Si hay un vacío en *Historial de un libro*, son las referencias a la familia del poeta o a sus circunstancias: las hermanas y las primas en las primeras escenas, la muerte de la madre, la muerte del padre. Pero en la urgencia del final surge la necesidad de apelar a la referencia de una intimidad familiar silenciada durante todo el texto:

«Alguna vez me contaron en la casa familiar, en Sevilla, cómo durante la fiesta que siguió a mi bautizo, al arrojar mi padre desde un balcón al patio lo que allí llamaban 'pelón', mis primos y primas, que eran numerosos, se arrojaron sobre el montón de monedas, mientras mi hermana Ana, segunda hermana mía, se quedaba en un rincón, mirando el espectáculo y sin participar en él. Al preguntarle alguno por qué no entraba, ella también, en la refriega, respondió: "estoy esperando a que acaben". En su respuesta veo, no tanto la tontería inocente, como la muestra de cierta cualidad insobornable, rasgo característico del temperamento familiar, que también existe en mí». (Cernuda, 2005:660)

Lo insobornable como herencia y la espera como virtudes del poeta. De esta forma, *Historial de un libro* termina como empezó, traza una línea que va de la lectura robada a las mujeres a la constatación de un carácter heredado, esa paciencia femenina que con el tiempo el poeta sabrá transformar en experiencia. Del proyecto de cuerpo infantil —el del bautizo, el de la lectura— a la realidad de un cuerpo en crecimiento, de un deseo en expansión. Se trata, simplemente, de un cambio en la velocidad.

185 { prósperi

3. Libros y cuerpos

La obra de Luis Antonio de Villena, abundante en volúmenes de poesía y novela, encuentra en *Los días de la noche* un especial ejercicio. En este texto, el poeta reconstruye las experiencias que dieron origen a cada uno de los poemas de *Hymnica*, el poemario publicado en 1979. La relación de esta escritura con Cernuda fue señalada por el propio Villena, quien en ocasión de la publicación del texto declara en una entrevista: «No sé de ningún libro parecido, salvo en lo que éste tiene (pero sólo es un componente) de biographia literaria. Digamos *Historial de un libro* de Cernuda, pero es otra cosa» (Bonilla, 2005). El diálogo con Cernuda se patentiza en el texto a través de una fórmula de rodeo por la cual el protagonista del recuerdo recupera el poema «Los marineros son las alas del amor» del poemario *Los placeres prohibidos*. Del encuentro con Cernuda, se trae al presente sólo la mención del conocimiento memorialístico del poema (Villena, 2005:70–71), ya que en el ejercicio selectivo del sujeto están también las diferencias con el poeta modelo.

Estos rasgos diferenciales son evidentes en varios aspectos. La autopoética cernudiana recorre la totalidad de la obra publicada por el autor, mientras que *Los días de la noche* sólo se detiene en la lectura de un solo poemario, lo cual le da al texto una unidad remarcable frente al fragmentarismo que los críticos habían señalado en relación con las poéticas de autor. Por otro lado, el texto de Villena responde a una lógica unitaria que repercute en la estructura de las 68 partes que lo componen, ya que todas ellas remiten a los mismos motivos: la belleza juvenil, el encuentro con los cuerpos, la noche madrileña a mediados y finales de los 70 y una serie de tópicos adyacentes que no abandonan esos centros semánticos. Ese núcleo es el que provoca la posibilidad del libro, ya que para el autor de *Hymnica* sólo ese texto pudo provocar la autopoética que analizamos: «No creo que lo hiciera con ningún otro libro. Lo hice con *Hymnica* porque desde siempre estuvo unido en mí a una etapa de liberación personal (que casi coincidió con la del país) y consiguientemente con una obsesión por la belleza y los cuerpos bellos» (Bonilla, 2005).

Las memorias del poema son discutidas desde el comienzo del texto a través de una voz dubitativa que pregunta «¿Necesita recuerdos un poema?» (Villena, 2005:9) y que inmediatamente responde con la afirmación que proclama que «El poema, y los alrededores del poema, van juntos» (Villena, 2005:9). Esos alrededores, que Cernuda había llamado como el del acontecer del poeta, son presentados ahora con una taxonomía ficcional que incluye «historia o apunte, libros, cuerpos, obsesiones, nubes o veranos tan parecidos a una noche acogedora» (Villena, 2005:9). En ese listado, son los cuerpos los que ocupan el espacio central y tal vez por eso, el emisor pide al lector: «no te preguntes qué clase de libro es un libro como éste» (Villena, 2005:9).

Este emisor encuentra en la variación su especificidad enunciativa, ya que el uso de la primera persona no impide la construcción de un personaje, «el protagonista», quien a su vez se desdobra en el diálogo con la voz autoral. Tal como Arturo Casas había postulado, las autopoéticas también pueden recurrir a la estructura dialogada y si bien el crítico se refería a las entrevistas y reportajes, Villena apela a una especial forma de presentar sus memorias en tanto diálogo entre autor y personaje, única voz desdoblada en el tiempo. El poeta maduro escucha la confesión del joven que vivió las experiencias del pasado y así, por ejemplo, al referirse al poema «Belleza indiferente» y a la vivencia que le dio origen (el encuentro con unos jóvenes en el bar Drusgtore de Madrid) ensaya la escena del desdoblamiento fingido: «Recuerda —me dice— haber hablado y bebido con algunos, muy guapos, que siempre proponían aventuras, viajes, salidas que no terminaban de cumplir, o desde luego no esa noche» (Villena, 2005:92).

Ese doble es el que permite la emergencia de los otros datos que acompañan al poema, los cuales pueden leerse en su cruce con la melancólica memoria recobrada⁸ como cifras de una época. En efecto, la Transición, la emergencia de una cultura gay en los 70, los libros, las obras de teatro y las formas de vida de una determinada clase intelectual,⁹ ingresan al poema no por el espacio de su enunciación sino por la autopoética que los explica, la cual se concibe desde un marcado tono melancólico. Esto permite justificar la relación, muchas veces inverosímil, entre opuestos textuales,

los cuales, sólo leídos en la prosa, explican su emergencia. Así, la voz va del recuerdo de las piscinas madrileñas a la prostitución masculina, del recuerdo de una discoteca a una Oda de Horacio (Villena, 2005:248).

Además de la recurrencia al diálogo, *Los días de la noche* pone en funcionamiento una poética sencilla, la que encuentra en la repetición de un modelo la estrategia para afianzar sus resultados. Hay en esta opción una voluntad didáctica por la cual, más allá de la reiteración de nombres y lugares, se le presentan al lector las opciones estéticas que sostienen ambas escrituras, la del poemario y la de su recuerdo. El autopoeta se refiere dos veces a su interés por el autorretrato como forma de escritura y justifica las razones de esta preferencia a través de una disyunción no excluyente por la que se declara «un pudoroso de aparente actitud impúdica» (Villena, 2005:44). Esta presentación va acompañada de un nuevo listado, aquel que integran las preguntas que provocan el gusto por la automirada: «Querer autorretratarse (tener esa íntima necesidad, esa pulsión) lógicamente debe querer decir muchas cosas. ¿Autoafirmación? ¿Necesidad de conocerse, de indagarse, de buscarse? ¿Decírselo a los demás para que te entiendan y te perdonen o se perdonen?» (Villena, 2005:45).

Hacia el final del libro, en la explicación del poema «El desterrado», el enunciador vuelve a su opción por el autorretrato y concluye con la contundente afirmación «lo literario no amengua la verdad» (295) y presenta en la «Coda» los últimos datos de la escritura de *Hymnica* (la primera edición en Hiperión, la segunda edición en Visor, la fotografía que acompañó a la edición primera con el dibujo de José María Prieto, los poemas quitados, las correcciones de 2005, la recuperación del subtítulo «Cuerpos, teorías y deseos» con la que se había nominado la primera serie de *Hymnica* publicada en *Papeles de Son Armadans* en 1975).

La duda acerca de qué clase de libro es *Los días de la noche*, lanzada como desafío al lector en la introducción, encuentra una clave de respuesta en la referencia a las circunstancias que rodearon al poema «Ómnibus de estética» en la que se rechaza cualquier explicación teórica a la literatura, la que pone al texto en una zona inestable:

«La metapoesía no me ha interesado nunca como estricta teoría de la literatura. Pero me tentaba aún la idea (que venía de años anteriores) de hacer una especie de metapoesía física. Reflexionar —en el poema— con lo que hace el poema con las vaharadas de ansia y calor que llegan del cuerpo y de otro cuerpo (...) Las metáforas que brotan del deseo —del más puro deseo— me gustaban. Tenían algo así como un lejano diploma excelente de verismo. La poesía moderna conoce ese camino, claro es, aunque a veces se ha fijado más en la teoría que en el cuerpo». (Villena, 2005:61)

De esta forma, *Los días de la noche*, en su formulación autopoética explícita presenta por única vez, para ese libro único que es *Hymnica*, las coordenadas de una explicación sin teoría, sólo hecha de cuerpos, de libros, de voracidad insaciable» (Pedrós, 2005) y así clausura las dudas sobre una época y habilita las certezas sobre ese protagonista también único que la vivió.

Bibliografía

- Bonilla, J.** (2005). «Encuentro con Luis Antonio de Villena (Sobre *Los días de la noche*).» En *El mundo*, 21 de noviembre.
- Calvelo, O.** (2003). «Las autobiografías de Luis Cernuda.» En *Actas V Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata, edición digital.
- (2007). «Una genealogía autobiográfica. Acerca de las autobiografías de José María Blanco White, Luis Cernuda y Juan Goytisolo.» En Ma. Carmen Porrúa (ed.). *Sujetos a la literatura. Instancias de subjetivación en la literatura española contemporánea*. Buenos Aires: Biblos, pp. 11–29.
- Casas, A.** (2000). «La función autopoética y el problema de la productividad histórica.» En J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975–1999)*. Madrid: Visor, pp. 209–218.
- García Montero, L.** (2001). *Gigante y extraño. Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Barcelona: Tusquets.
- Jiménez Rodríguez, L.** (2004). «El poema en prosa en Luis Cernuda: *Ocnos*.» En *Revista electrónica de Estudios Filológicos* VII, 7, junio.
- López Castro, A.** (2003). *Luis Cernuda en su sombra*. Madrid: Verbum.
- Navajas, G.** (2006). «La mala educación al desnudo. El medio autobiográfico y la literatura española del siglo XX.» En revista *Lectura y Signo*, 2, pp. 277–290.
- Pedrés, R.** (2005). «Los días de la noche. (Sobre el libro de igual título).» En *El mundo – El Cultural*, 15 de diciembre.
- Prósperi, G.** (2009a). «Aprender a escribir. Escenas para una poética de la narración en la novelística de Juan José Millas.» Tesis doctoral inédita, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- (2009b). «Niñez, autoficción y memoria en Luis Antonio de Villena.» En *Siglo XXI Literatura y cultura españolas*, 7, pp. 157–167.
- (2011). «El autor fuera del poema: Autopóeticas en Luis Cernuda.» Trabajo leído en el *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas* (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata, 3–5 de octubre, mimeo).
- Romera Castillo, J.** (1982). «Autobiografía de Luis Cernuda: aspectos literarios.» En *L'Autobiographie en Espagne. Actas II Colloque International*. Aix–En–Provence: Université de Provence, pp. 279–294.
- Rubio Montaner, P.** (1990). «Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la teoría de la Literatura.» En *Castilla. Estudios de literatura*, 15, pp. 183–197.
- Smith, P.J.** (2007). «Espacios urbanos en la transición española: el caso de Luis Antonio de Villena.» En W. Mazat (ed.). *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*. Frankfurt/Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 117–126.
- Valender, J.** (comp.) (2002). *Luis Cernuda en México*. Madrid: FCE.
- Obras de los autores
- Cernuda, L.** (1970). «Bécquer y el romanticismo español.» En *Crítica, Ensayos y Evocaciones*. Edición de Luis Maristany. Barcelona: Seix Barral, pp. 98–114.

——— (1971). «Carta abierta a Dámaso Alonso.» En *Perfil del aire. Con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*. Edición de Derek Harris. Madrid, Castilla/Londres: Tamesis Books Limited, pp. 188–190.

——— (1975). «Gustavo Adolfo Bécquer (1836–1871).» En *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, pp. 31–40.

——— (1993). «Ocnos.» En *Poesía completa. Volumen I*. Edición de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela, 5ta. ed., pp. 549–615.

——— (2005). «Historial de un libro.» En *Obra completa. Prosa I*. Edición de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela, 5ta. ed., pp. 625–661.

De Villena, L.A. (2004). *Patria y sexo*. Barcelona: Seix Barral.

——— (2005). *Los días de la noche*. Barcelona: Seix Barral.

——— (2006). *Mi colegio*. Barcelona: Península.

——— (2010). *Malditos*. Barcelona: Bruguera.

Notas

¹ Este artículo retoma y amplía las hipótesis presentadas en el trabajo «El autor fuera del poema: Autopóéticas en Luis Cernuda», leído en el II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata, 3–5 de octubre 2011). (Prósperi, 2011).

² Éste y otros problemas son abordados en el proyecto de investigación en el cual este trabajo se inscribe. Se trata del Proyecto «El autor en el poema. Autopoéticas y autoficción en la poesía contemporánea», dirigido por la Dra. Laura Scarano de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

³ Nos hemos referido a una metodología de análisis basado en escenas en nuestra tesis doctoral «Aprender a escribir. Escenas para una poética de la narración en la novelística de Juan José Millás». Allí recuperamos tres escenas (lectura, escritura y aprendizaje) para señalar las relaciones entre metafiction y aprendizaje de la escritura (Prósperi, 2009a). El estudio de las autopóéticas refuerza las posibilidades de pensar en una poética de las escenas en estos textos.

⁴ No es la primera vez que Cernuda se refiere al entierro de Bécquer. En un artículo publicado en el número 26 de la Revista *Cruz y Raya* en 1935 aborda las relaciones problemáticas de Bécquer con Sevilla para acentuar sus propias diferencias con su ciudad natal. La conclusión es contundente: «¿Se acordó Sevilla de su poeta? No mucho. Largos años después de su muerte le hizo, es verdad, un aparatoso entierro; sin duda, mientras más tierra sobre el peligro mejor; así estamos seguros de que no volverá ya» (Cernuda, 1970:106–107). Cabe decir que esa misma tierra es la que ve y siente sobre su propia figura de autor en *Historial de un libro*, 23 años después. La imagen del cuerpo enterrado es recuperada también en «El poeta», texto de *Ocnos*, en el cual Albanio va a buscar al poeta en su tumba sevillana y sólo encuentra «indiferencia y olvido» (Cernuda, 2005:579).

⁵ La preferencia por el verso libre es también declarada en otros momentos del texto como el referido a la composición de *Vivir sin estar viviendo* a partir de 1945. Cernuda rechaza aquí el ritmo monótono ya que prefiere «la música callada» (Cernuda, 2005:651) del verso.

⁶ Son numerosos los autores que se han ocupado de la flexión autobiográfica en la obra de Cernuda y algunos han planteado algunas derivaciones posibles de ser leídas desde una perspectiva autopoética. Así, Armando López Castro (2003) señala que la escritura autobiográfica en Cernuda (que circunscribe a las obras de madurez, *Las nubes*, *Ocnos* e *Historial de un libro*) responde a tres características: la tendencia a hacer un poema trascendente a partir de una experiencia personal, el tono íntimo y la tendencia a las formas del lenguaje hablado. Estas marcas acercan las características de la autopoética, tal como la hemos definido, a las formas de la autobiografía. Para otros aspectos de la autobiografía en Cernuda puede consultarse: Romera Castillo (1982), Calvelo (2003, 2008) Navajas (2006), Jiménez Rodríguez (2004), Valender (2002), entre otros. Si bien todos mencionan a *Historial de un libro*, la mayoría de los acercamientos críticos sobre las autobiografías cernudianas se centran en *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano*.

⁷ Cernuda señala que es en el poema «Aprendiendo Olvido», de *Ocnos*, donde rescata «la anécdota personal que está tras los versos de *Donde habite el olvido*» (639), experiencia que juzga con el tiempo como «sórdida». El relato de las experiencias también se pone en marcha en el recuerdo de la composición de *Poemas para un cuerpo* en Estados Unidos y el conocimiento de X. Si bien Cernuda recela de su condición de «viejo enamorado» (656), también comprende que «hay momentos en la vida que requieren de nosotros la entrega al destino, total y sin reservas, el salto al vacío, confiando en lo imposible para no rompernos la cabeza» (Cernuda, 2005:656).

⁸ Recordemos aquí la lectura de Luis García Montero de las *Rimas* de Bécquer, ese poeta que «descubre la velocidad y busca un estilo para fijar la raíz de la palabra poética en el vértigo» (García Montero 2001: 19). Tal vez aquí encontremos otras de las razones de la preferencia de Cernuda por la escritura becqueriana, una poesía que busca la velocidad en su urgencia por decir lo íntimo.

⁹ En la mayoría de las reseñas del texto (Bonilla, 2005; Pedrós, 2005) se hace referencia al matiz melancólico del conjunto. Por el contrario en los últimos años, algunos han señalado el rasgo eufórico de varios textos del autor. Así, por ejemplo, Paul Julian Smith, instala lo que denomina una lectura positiva de la obra de Villena a través de su análisis de la novela *Madrid ha muerto: esplendor y caos de una ciudad feliz de los ochenta*. En su texto, Smith plantea la recuperación de técnicas picarescas en la novela y propone que el reto para el lector es saber «cómo responder a la invitación al placer proporcionado por estos textos sin abandonar el juicio crítico, ya que este placer no constituye un hedonismo irreflexivo» (Smith, 2007: 122).

¹⁰ Muchos de estos datos son recogidos en la obra novelística de Luis Antonio de Villena hasta la actualidad, como ocurre por ejemplo en *Malditos* (2010). Otros datos de la biografía del autor pueden leerse en las novelas *Patria y Sexo* (2005) y *Mi colegio* (2006). Para un análisis de esos textos desde la mirada autoficcional puede consultarse nuestro artículo «Niñez, autoficción y memoria». En Luis Antonio Villena (Prósperi, 2009b).