

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 273-275 / AÑO 2007 / TOMO XC



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SERVICIO DE ARCHIVO Y PUBLICACIONES

© DE LOS TEXTOS: SUS AUTORES
© DE LA EDICIÓN: DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ISSN: 0210-4067

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: DIAGRAMA, S.C.
IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN: PINELO, TALLERES GRÁFICOS
DEPÓSITO LEGAL: SE-25-1958

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 273-275 / AÑO 2007 / TOMO XC



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 273-275 / AÑO 2007
ISSN 0210-4067

CONSEJO ASESOR

FERNANDO RODRÍGUEZ VILLALOBOS Presidente de la Diputación de Sevilla	ANTONIA HEREDIA HERRERA Ex-Directora de la revista Archivo Hispalense
GUILLERMINA NAVARRO PECO Diputada del Área de Cultura e Identidad	CARMEN MENA GARCÍA Universidad Pablo de Olavide
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR Universidad de Sevilla	PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ Universidad de Sevilla
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ Universidad de Sevilla	ENRIQUE VALDIVIESO Universidad de Sevilla

CONSEJO DE REDACCIÓN

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ Universidad de Sevilla	VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MIGUEL BERNAL Universidad de Sevilla	ROGELIO REYES CANO Universidad de Sevilla
JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ Universidad de Sevilla	SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA Universidad de Sevilla
ELODIA HERNÁNDEZ LEÓN Universidad Pablo de Olavide	ESTEBAN TORRE SERRANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MERCHÁN ÁLVAREZ Universidad de Sevilla	ALBERTO VILLAR MOVELLÁN Universidad de Córdoba
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ Universidad de Sevilla	FLORENCIO ZOIDO NAVARRO Universidad de Sevilla

DIRECCIÓN

CARMEN BARRIGA GUILLÉN
Jefa del Servicio de Archivo y Publicaciones. Diputación de Sevilla

SECRETARÍA

RODRIGO TRINIDAD ARAUJO

ADMINISTRACIÓN

Suscripciones
ASUNCIÓN PRIETO MUÑOZ
M^a EUGENIA SÁNCHEZ-HEREDERO AGUADO
Intercambios
MERCEDES NAVARRO DUARTE

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Área de Cultura e Identidad. Servicio de Archivo y Publicaciones
Avda Menéndez y Pelayo, 32. 41071 Sevilla (España)
Teléfono: 95 455.00.29. Fax: 95 455.00.50
e-mail: archivo@dipusevilla.es
<http://www.dipusevilla.es>

SUMARIO

ARTÍCULOS

PÁGS.

HISTORIA

ENCARNACIÓN BERNAL Y JUAN L. CARRILLO

Un dispensario en Sevilla para las enfermedades de las mujeres:
la Policlínica como espacio de enseñanza y asistencia (1883-1895) 11

MERCEDES DÍAZ GARRIDO

Análisis morfológico de algunas poblaciones andaluzas
de origen bajomedieval y plano regular 41

MANUEL F. FERNÁNDEZ CHAVES

El agua en la Alameda de Hércules en el siglo XVIII:
gestión de un recurso para la organización del espacio 77

MARÍA DEL CARMEN GIMÉNEZ MUÑOZ

La mendicidad en la capital hispalense (1850-1900): bandos municipales 113

ANTONIO MANUEL GONZÁLEZ DÍAZ

El proyecto de Juan Antonio Enríquez, intendente de Marina, para
la reforma de San Telmo de Sevilla. Una propuesta entre el fomento
de la Matrícula de Mar y el destierro de la ociosidad en Andalucía. Año 1778 139

ÁLVARO JIMÉNEZ SANCHO

La formación de los barrios de San Vicente y San Lorenzo 157

M^a ROCÍO LÓPEZ SERENA, JUAN L. RAVÉ PRIETO Y MANUEL VERA REINA

La residencia ducal de Marchena entre los siglos XV-XVIII.
Los testimonios arqueológicos 183

ANA GLORIA MÁRQUEZ REDONDO

Una institución de honor y poder en la Sevilla del Antiguo Régimen:
El Alcaide de los Reales Alcázares 213

ANTONIO VILLALBA RAMOS

Manuel Martín de la Portilla, “El Alcalde de los pobres”. 1892-1950 235

LITERATURA

CARMEN ESPEJO CALA

Impresos sevillanos en torno al terremoto de 1755

El mercado de la imprenta en la Sevilla del Setecientos

 255

ESTEBAN TORRE

Poesía y traducción poética: los sonetos ingleses

de José María Blanco White

 281

M^a. VICTORIA UTRERA TORREMOCHA

El ideal que pasa: Baudelaire, Darío, Cernuda

 295

ARTE

RAFAEL CÓMEZ RAMOS

Historia del arte y arqueología en los nuevos hallazgos

del Alcázar de Sevilla

 313

ALBERTO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Noticia gráfica de tres arquitecturas del barroco sevillano:

El antiguo noviciado de los jesuitas, la iglesia de San Luis de los Franceses y las escuelas de primeras letras

 335

JOSÉ FERNÁNDEZ LÓPEZ Y LINA MALO LARA

Pablo Legot, maestro del bordado y la pintura. Aportaciones

documentales para el estudio de su vida y obra

 351

JUAN ANTONIO GÓMEZ SÁNCHEZ

Andrés de Segura y el San Sebastián de la Puerta de los Palos

de la Catedral de Sevilla (1506-1507)

 365

ANTONIO MARTÍN PRADAS

Órgano de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Écija

 381

LUIS MÉNDEZ RODRÍGUEZ

Bailes y fiestas de negros. Un estudio de su representación artística

 397

RESEÑAS

BOGARÍN DÍAZ, JESÚS: 150 linajes isleños

POR ANTONIO MANUEL GONZÁLEZ DÍAZ

 414

RODRÍGUEZ BECERRA, SALVADOR: La religión de los andaluces

POR MANUEL ZURITA CHACÓN

 415

PALENQUE, MARTA Y ROMÁN GUTIÉRREZ, ISABEL: Antonia Díaz de

Lamarque: La discreta voluntad de una expresión poética

POR JOSÉ VALLECILLO LÓPEZ.

 420

RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS: Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer

POR MARTA PALENQUE

 422

Literatura



El ideal que pasa: Baudelaire, Darío, Cernuda



MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA

Universidad de Sevilla

RESUMEN: En este trabajo se abordan las relaciones entre Charles Baudelaire, Rubén Darío y Luis Cernuda en lo que respecta al tópico moderno del encuentro fugaz de la traseúnte y el paseante en el ámbito urbano. A través de este motivo básico, se concreta la tradición poética del simbolismo en derivaciones y corrientes posteriores como el modernismo y el surrealismo, al tiempo que se tienen en cuenta otros elementos expresivos, como la utilización del poema en prosa y la peculiar retórica empleada.

PALABRAS CLAVE: Charles Baudelaire, Rubén Darío, Luis Cernuda, simbolismo, surrealismo, modernismo.

ABSTRACT : In this essay the relations between Charles Baudelaire, Rubén Darío and Luis Cernuda are afforded in the modern topic of the casual meeting of the wanderer and the poet in the city. In this basic topic, is evident the poetic tradition of symbolism and his derivations in following movements as Hispanic modernism and surrealism. Other expressive elements are afforded, as the employ of prose poem and the singular rethoric of the texts.

KEY WORDS: Charles Baudelaire, Rubén Darío, Luis Cernuda, symbolism, surrealism, hispanic modernism.

Es conocido el rechazo de Luis Cernuda respecto a la estética y la literatura del modernismo. Sus agudas apreciaciones críticas, en las que ha de verse el deseo de formar un canon moderno personal, alcanzan, en un sentido negativo, a grandes poetas como Rubén Darío o Juan Ramón Jiménez. Con la búsqueda de un lenguaje nuevo y renovado, pretendía retomar e instaurar una nueva línea poética en la que se incluirían autores alejados del decorativismo y el impresionismo modernista y de la suntuosidad francesa. Bajo la impronta de la poesía inglesa, cuyo influjo empieza a recibir en sus años de exilio en Inglaterra, el autor sevillano defiende la expresión frente a la dicción, el pensamiento y la composición poemática frente al fragmentarismo y la inconsistencia intelectual. Ese tipo de poesía es la de tradición metafísica, también reivindicada por T. S. Eliot para explicar su propia poesía. En este sentido, se explica la crítica al

modernismo y el deseo de retomar también otra tradición española ajena al retoricismo y el mero culto de la palabra. La crítica a Darío o a Juan Ramón se justifica por elementos puramente de estética y de poética y ha de verse en ese contexto y no como un simple resultado de la antipatía personal o el capricho injustificado. El rechazo del retoricismo vacío abarca buena parte de la tradición poética francesa. Sólo algunos poetas, como Baudelaire o Rimbaud, por ejemplo, se escapan a su censura. La reivindicación de la poesía metafísica y de la meditación lo enlaza no sólo con autores extranjeros sino con Aldana, el autor de la *Epístola Moral a Fabio*, San Juan de la Cruz o Cervantes y explica la revalorización de Unamuno en la poesía actual.

No sorprende, pues, que Cernuda niegue la supuesta renovación modernista en la poesía española, ya que el modernismo representaría, muy al contrario de lo que se cree, la garrulería y la vaciedad. La vigencia del modernismo se pone en duda, idea que se reafirma porque la aportación que hizo en temas, métrica y estilo “ha sido rechazada por las generaciones poéticas nuevas”.¹ Pero Cernuda no oculta el valor literario de Rubén Darío, ni su admirable oído, que reconoce como el mejor de todo el siglo XX, sino que se limita a hacer ver que no es un poeta vivo, que influya en la poesía contemporánea.² En este sentido, reconoce la distancia estética que separa su propia experiencia de poeta de la de Darío, de ahí que su ejemplo sea inadecuado para seguirlo e incorporarlo a la tradición poética y la poesía actual. La pompa hueca y la ornamentación inútil, la atención a los poetas franceses menores, su vinculación con lo parnasiano y artificial y subjetivo explican la desconfianza y el disgusto de Cernuda.³

Ante la retórica francesa y modernista, Cernuda alaba a otros autores. Pero, dentro de la tradición francesa, respeta especialmente a algunos. Es el caso, ya mencionado, de Charles Baudelaire, que supone para él, como para muchos escritores de la modernidad en los siglos XIX y XX, una verdadera revolución poética. Critica precisamente a Darío por no haber sabido incorporar a su obra al poeta de *Les Fleurs du mal*. El disgusto ante la poesía francesa no siempre fue tan tajante en la poética cernu-

1. CERNUDA, L. “El modernismo y la generación de 1898”, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, en *Prosa I. Obra Completa*. Vol. II, edición a cargo de D. Harris y L. Maristany, Madrid: Siruela, 1994, p. 119.

2. Vide CERNUDA, L. “Experimento en Rubén Darío”, *Poesía y Literatura II*, *ib.*, p. 712.

3. Cfr. UTRERA TORREMOCHA, M. V. “La crítica literaria de Luis Cernuda y la formación del canon poético moderno”, en MARTÍNEZ DE CASTILLA, N. y VALENDER, J. (eds.), *100 años de Luis Cernuda*. Actas del Simposio Internacional “Luis Cernuda (1902-1963)”, celebrado en mayo de 2002 en la Residencia de Estudiantes de Madrid y el Paraninfo de la Universidad de Sevilla y organizado por la Residencia de Estudiantes de Madrid, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2005, pp. 525-555. Una atención particular han recibido las interpretaciones críticas sobre Jiménez y el modernismo, haciendo ver tanto la antipatía personal como la dureza y arbitrariedad e injusticia de la crítica de Cernuda sobre estos autores en particular. Véase VALENDER, J. “Jiménez y Cernuda: *Esquela contra y Réplica*”. *Ínsula* (Madrid), 1975, nº 348, p. 3; ULACIA, M. “Encuentros y desencuentros entre Jiménez y Cernuda”. *Revista de la Universidad* (México), 1982, XXXVIII, nº 15, pp. 32-37; UTRERA TORREMOCHA, M. V. “Juan Ramón Jiménez desde la crítica de Luis Cernuda”, en CUEVAS, C. (ed.): *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*. Barcelona: Anthropos, 1991, pp. 253-264.

diana. Su rechazo de la tradición hispánica inmediatamente anterior vino desde sus primeros poemas, muy vinculados a la presencia de ciertos autores franceses y se intensificó especialmente, también vinculado a la literatura francesa, a partir de sus libros surrealistas: *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos*, escritos en un momento de crisis personal y social, además de literaria.

De la rebeldía amorosa parte en Cernuda la rebeldía existencial, que hay que unir a las corrientes romántica y simbolista y muy especialmente al surrealismo. El poeta sevillano vio en el surrealismo un movimiento de liberación personal, que implicaba una profunda rebeldía basada en el rechazo absoluto de la sociedad. En “Historial de un libro”, comenta su interés hacia él en un momento de su vida en el que se sentía atrapado y limitado por su entorno:

Porque el superrealismo, con sus propósitos y técnica, había ganado mi simpatía. Leyendo aquellos libros primeros de Aragon, de Breton, de Éluard, de Crevel, percibía cómo eran míos también el malestar y osadía que en dichos libros hallaban voz. Un mozo solo, sin ninguno de los apoyos que, gracias a la fortuna y a las relaciones, dispensa la sociedad a tantos, no podía menos de sentir hostilidad hacia esa sociedad en medio de la cual vivía como un extraño. Otro motivo de desacuerdo, aún más hondo, existía en mí.⁴

La simpatía inicial se afianzó en 1928 en Toulouse, cuando comenzó a escribir *Un río, un amor*, sección marcada, según afirma él mismo, por “un impulso similar al que animaba a los superrealistas”. Este impulso, dominado siempre por la conciencia creadora, es, sobre todo, de carácter ideológico. La subversión fue, al margen de la moda literaria, el aspecto que más le interesó del surrealismo, al entenderlo como una corriente espiritual que denunciaba la terrible realidad social del momento. La forma expresiva era un mecanismo más del descontento ante las convenciones artísticas. A propósito del surrealismo como movimiento básicamente rebelde, escribe:

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.⁵

Y más adelante reitera el carácter ideológico de su afinidad con el surrealismo:

La protesta del mismo, su rebeldía contra la sociedad y contra las bases sobre las cuales se hallaba sustentada, hallaban mi asentimiento. España me aparecía como país decrepito y en descomposición, todo en él me mortificaba e irritaba.⁶

4. CERNUDA, L. “Historial de un libro” (1958), en *Prosa I*, ed. cit., p. 632.

5. *Ib.*, p. 634.

6. *Ib.*

El joven poeta encontró en la corriente surrealista camino adecuado para la poetización de su erotismo. A partir de aquí, el descontento personal iría creciendo hasta alcanzar un sentido político. Durante su adhesión a la estética del surrealismo, que abarca *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos* y deja algún eco en la colección siguiente, manifiesta su disgusto no ya sólo por las limitaciones que la sociedad burguesa impone a sus deseos amorosos, sino por el estado político-económico general de España. Cernuda entra entonces en una etapa en la que comparte ciertas actitudes revolucionarias con sus compañeros de generación.

Ya a propósito de Aleixandre destacó cómo este nuevo movimiento fue tanto para el poeta de *Pasión de la Tierra* como para él el punto de arranque de una manera de liberación personal y expresiva que se concretaría en la prosa poética y el verso libre.⁷ Antes de su estancia en Toulouse, en septiembre de 1928, había pasado unos días en Málaga donde entró en contacto también con las inquietudes surrealistas que animaban entonces el grupo de *Litoral*. Fue precisamente José María Hinojosa quien le encargó las traducciones de Paul Éluard —cuya huella es clara en el título *Un río, un amor*—, que publicaría en la revista malagueña en junio de 1929.

La vinculación del poeta con el surrealismo, que incluso acepta implícitamente cierto automatismo referido como un *impulso primero* respetado en la forma original en que se manifiesta, sin ninguna corrección posterior, se aprecia también en las traducciones que hizo de Éluard y en las numerosas referencias a este y otros poetas surrealistas en sus artículos críticos. A los autores de la escuela surrealista habría que añadir las lecturas de otros escritores contemporáneos que influyeron decisivamente en la liberación formal y personal de estos años, caso, por ejemplo, de André Gide. La inspiración surrealista rige, pues, el verso y la prosa de este momento; aunque Cernuda no escribe bajo las exigencias de un automatismo psíquico puro. Sus poemas evidencian, tanto en verso como en prosa, por el contrario, un rigor formal que tiene su origen en una clara conciencia ordenadora. En este sentido, la imaginería simbólica desarrollada en sus composiciones es mucho menos hermética y oscura que la de Lorca o Aleixandre, por ejemplo, y sirve siempre a la creación de un significado coherente que gira o bien en torno a la protesta social o bien alrededor de sus carencias eróticas y amorosas. La exploración de las relaciones entre el *yo* solitario y el mundo externo, que ya había aparecido en otros poemarios anteriores, queda teñida ahora con una nueva actitud rebelde que se intensifica en *Los placeres prohibidos* con el asentamiento de la estética surrealista. Si esta corriente literaria inició al poeta en la experimentación con el verso libre, le brindó igualmente la posibilidad de retomar el género del poema en prosa, dado el auge que había tenido entre los escritores de dicha corriente.

7. Cfr. CERNUDA, L. "Vicente Aleixandre" (1950), en *Prosa II. Obra Completa*. Vol. III, edición a cargo de D. Harris y L. Maristany, Madrid: Siruela, 1994, pp. 205-206, y "Vicente Aleixandre", en *Estudios sobre poesía española contemporánea, Prosa I*, ed. cit., pp. 228-231.

Cernuda escribió paralelamente a los poemas en verso de *Los placeres prohibidos* diez poemas en prosa. Sin embargo, no quiso incluirlos en la primera edición de *La Realidad y el Deseo*, de 1936, ni tampoco en la segunda edición de 1940. Sólo casi al final de su vida, exiliado ya, decidió recuperarlos y sacarlos intercalados con otros en verso de *Los placeres prohibidos* en la tercera edición de *La Realidad y el Deseo*, de 1958, aunque sólo publicó ocho de los diez poemas que había escrito, dejando fuera “La poesía para mí...” y “Era un poco de arena”, cuyo valor poético es manifiestamente menor. Aunque todos los textos, en verso y prosa, presentan una unidad temática y estilística y se escribieron en las mismas fechas, de abril a junio de 1931, la forma en prosa sin duda determinó que no se editaran conjuntamente.⁸ Más adelante, cuando ya había publicado los poemas en prosa de *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano* que le llevaron a plantearse teóricamente los límites y las cuestiones principales del género, como muestra el artículo de 1959 sobre “Bécquer y el poema en prosa español”, se decidió a sacar sus antiguas prosas surrealistas y a intercalarlas en *Los placeres prohibidos*.

Como muchos poemas en verso, los textos en prosa de *Los placeres prohibidos* desarrollan una imaginería simbólica de clara raigambre surrealista referida a un general sentimiento de soledad y vacío existencial y amoroso que enfrenta al poeta con el orden social. En este sentido, la presencia de motivos como el paseante vacío de la ciudad que niega su identidad física, las metamorfosis de diferentes objetos y sus extrañas asociaciones, las imágenes de muerte y mutilación, etc., remiten a una idéntica atmósfera onírica que redundante en la coherencia significativa del resto del libro. Los poemas en prosa surrealistas de Cernuda en absoluto están concebidos como narraciones en un sentido tradicional; sus mínimas secuencias narrativas se subordinan plenamente a la expresión lírica de la subjetividad del *yo* protagonista, bien explícitamente a través de la primera persona, bien gracias al empleo de la segunda persona del singular, que aparece también en otros poemas en verso y que deriva del deseo de objetivación del *yo* lírico, con el que se corresponde. Los elementos narrativos de los textos cernudianos, en prosa o en verso, se encuadran en la tradición del poema en prosa surrealista y de la modalidad del *récit de rêve* que el poeta adapta a sus obsesiones poéticas. En este sentido, la crítica ha señalado las relaciones de los poemas de *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos* con diferentes autores del grupo surrealista francés –Aragon, Éluard, Soupault, Crevel, Desnos, Vaché, etc.⁹ El fundamento onírico es

8. Así lo manifestó en 1926 en una carta ya citada a José de Montes a propósito de la crítica que Andrenio había hecho de *Víspera del gozo* como poesía, defendiendo la división tradicional entre los géneros literarios. Véase UTRERA TORREMOCHA, M. V. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999, pp. 329 y 362 y ss. Sobre tales poemas en prosa, véase VALENDER, J. “*Los placeres prohibidos*: An Analysis of the Prose Poems”, en JIMÉNEZ-FAJARDO, S. (ed.), *The Word and the Mirror. Critical Essays on the Poetry of Luis Cernuda*. Rutherford-Madison-Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1989, pp. 80-96.

9. Cfr. SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, A. “Luis Cernuda, bajo el signo del cisne”. *Notas y Estudios Filológicos* (Pamplona), 1991, nº 6, pp. 237-251; ULACIA, M. *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*. Barcelona: Laia, 1986, pp. 87-90; MORRIS, C. B. *Surrealism and Spain, 1920-1936*. Londres-Cambridge: Cambridge

básico en la creación de las composiciones en prosa. En ellas a menudo el protagonista poético aparece sumergido en un extraño y misterioso ambiente en el que los hechos se tiñen de la irrealidad de los sueños. En el caso de “En medio de la multitud”, por ejemplo, el *yo* poético se halla en un contexto urbano como paseante vacío, precisamente en la tradición de Baudelaire que retoman los surrealistas, contemplando las gentes que pasan a su alrededor y descubriendo en ellas la radical negación de la vida. El principio narrativo del poema está centrado en la visión de un joven que provoca en el protagonista poético el efecto destructivo del deseo erótico no realizado. La anécdota funciona, en realidad, como correlato simbólico del estado anímico del *yo* poético. En este sentido, la caracterización del joven que pasa como un ser sobrenatural y divino –“Marchaba abriendo el aire y los cuerpos; una mujer se arrodilló a su paso”– indica la naturaleza visionaria e irreal del mismo, proyección del ideal cernudiano.

El motivo del paseante y del encuentro fortuito con un ser que llama su atención es ya frecuente en la poesía baudelairiana y en la herencia surrealista, especialmente cuando se encuadra en el marco urbano –Soupault, Crevel, Desnos, Aragon. Este poema es igualmente cercano al tono de frío distanciamiento, acentuado en otros textos, de los poemas en prosa de Pierre Reverdy. Cernuda indicó en diferentes ocasiones que su deuda con este poeta francés marcó el ascetismo espiritual de su *Perfil del aire*. Según explica, lo descubrió cuando leía las obras de Nerval, Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, en la *Anthologie des Poètes Français Contemporains* de la editorial Kra de 1924, lo que le llevó a leer después *Les épaves du ciel*, obra que contiene tanto poemas en verso como en prosa. De Reverdy le atrajeron su ascetismo cercano a la pintura moderna y su capacidad de crear ambientes llenos de misterio y evocación.¹⁰ La influencia de la poesía reverdiana va más allá de *Perfil del aire* y alcanza, sin duda, los poemas de su etapa surrealista. Si Reverdy supuso para el surrealismo francés un impulso hacia la recreación onírica, su magisterio fue también determinante en esa misma línea en la obra de Cernuda. Concretamente, los poemas en prosa del sevillano se caracterizan por el estatismo misterioso, así como por la presencia de extraños personajes solitarios que contemplan el mundo a su alrededor y la sensación generalizada de un vacío que se objetiva en imágenes simbólicas descritas con peculiar frialdad y desnudez poéticas. La referencia de Cernuda a la relación de Reverdy con la pintura es

University Press, 1969, pp. 80-86, “Un poema de Luis Cernuda y la literatura surrealista”, *Ínsula*, 1971, XXVI, nº 299, p. 3; VALENDER, J. “*Los placeres prohibidos : An Analysis...*”, *op. cit.*, pp. 83-91; UTRERA TORREMOCHA, M. V. *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1995, *passim*.

10. “Con unos pocos objetos exteriores, simples y cotidianos (equivalentes a los que empleaban en sus lienzos algunos pintores contemporáneos suyos, como Braque o Gris), (...) levanta Reverdy sus poemas ya en verso ya en prosa dotándolos de un latido mágico. (...) Nos seduce por esa desnudez ascética que, en su tierra, parecería dejarle privado de halago poético.” (CERNUDA, L. “Recuerdo de Pierre Reverdy”, en *Poesía y literatura, Prosa I*, ed. cit., pp. 792-793.) También alude a su influencia en “Historial de un libro” y “El Crítico, el Amigo y el Poeta”.

igualmente apreciable en sus propios textos que, como los del poeta francés, se conciben como pequeños cuadros en los que se recrea una escena generalmente urbana. En ese sentido, conviene recordar que la incorporación definitiva del espacio urbano a la poesía moderna proviene igualmente de la tradición inaugurada por Charles Baudelaire. Así sucede en “En medio de la multitud”¹¹ y en otros poemas en prosa. La radical soledad del protagonista poético de *Los placeres prohibidos* es común a los personajes reverdianos, objetivaciones del poeta frente al mundo.¹²

En el poema en prosa “Esperaba solo” vuelve a recrear el motivo del paseante que destruye las esperanzas eróticas del protagonista. De nuevo en un ámbito urbano al que se alude por la gente que pasa, el poeta sufre las heridas del deseo erótico que se simbolizan en las metamorfosis de reminiscencias cinematográficas del final del texto.¹³ El aparente relato no es en realidad más que un poema de situación en el que la sucesión de imágenes remite a los cambios anímicos del *yo* poético, un *récit de rêve* referido al mundo interno del poeta. La incertidumbre y la dificultad del personaje al recordar algunos detalles dan al poema esa connotación onírica. Igualmente asociados al espacio irreal de los sueños son “Estaba tendido”, “Pasión por pasión” o “Había en el fondo del mar”, en los que el autor trasciende lo narrativo ordenando la aparente incoherencia simbólica de determinados objetos.

Junto a la modernidad poética en el uso del poema en prosa y el incipiente versolibrismo, existen otros elementos que implican también una vertiente más moderna, en la línea de los espacios urbanos de Baudelaire y otros poetas posteriores. El joven indolente de sus primeros poemas da paso en *Un río, un amor* a personajes siniestros y vacíos, correlatos del *yo* que expresan su crisis existencial. Aparte de la mayor frecuencia en la aparición de los desdoblamientos, hay en los libros surrealistas cernudianos una diferencia importante con respecto a *Primeras poesías* y *Égloga, Elegía, Oda* en la ubicación de la persona poética. En *Un río, un amor* el personaje ya no se halla dentro

11. Vide MORRIS, C. B. *art. cit.*, p. 3; MULLAN, T. Mc “Luis Cernuda y la influencia emergente de Pierre Reverdy”, en HARRIS, D. (ed.), *Luis Cernuda*. Madrid: Taurus, 1977, p. 261.

12. Cernuda se ha referido a un poema en el que ve el símbolo del poeta y que es muestra del impacto que produjeron en él los poemas en prosa de Reverdy. La composición descrita es “Belle étoile”, de *Poèmes en prose*. La soledad del *yo* lírico en este y otros textos de Reverdy es equivalente a la que aparece en los poemas en prosa cernudianos, en los que el protagonista se presenta aislado y contemplando el mundo que lo rodea: “Hay un poema en prosa suyo (no recuerdo su título ni puedo buscarlo ahora ya que sólo tengo a mi alcance un libro de Reverdy, *Main d'oeuvre*, donde no figura), cuyo recuerdo me persigue como símbolo de su autor. En él un hombre que semeja buscar algún refugio, como tantas veces ocurre en los poemas de Reverdy, halla en el campo una puerta, una puerta sola, sin paredes a los lados ni habitación tras de ella; la abre, atraviesa su dintel, la cierra, cobijándose detrás, como al fin seguro. En ese personaje adivino al poeta, acosado por algo o en busca de algo, y creyéndose de momento protegido del mundo y contra el mundo.

13. Vide MORRIS, C. B. *A Generation of Spanish Poets*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972, pp. 199-200, y *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers. 1920-1936*. Oxford: Oxford University Press, 1980, pp. 116-117 o, de su terror y de su atracción.” (CERNUDA, L. “Recuerdo de Pierre Reverdy”, *op. cit.*, pp. 792-793.)

de su habitación y aislado del mundo; ahora ha entrado en contacto con la ciudad, la calle. La contemplación de la naturaleza a través de una ventana, característica de *Primeras poesías* presente también en poetas franceses de los siglos XIX y XX, ha sido cambiada por la contemplación de una realidad básicamente urbana, poblada de seres semejantes al poeta. El espacio poético que recrean estos poemas pertenece, por tanto, al mundo del sueño y de la irrealidad. La incomunicación y la destrucción son rasgos del ámbito urbano. La ciudad sólo puede ofrecer sueños grises, que traicionan la verdad del amor y el ímpetu propio del poeta, que sólo halla respuesta a su deseo en el espacio natural, en la fuerza del mar o de la luz. En opinión de James Valender, la soledad de *Un río, un amor* no está solamente causada por la pérdida del amor y por la entrada del hombre en una sociedad castradora, sino que nace fundamentalmente de la ausencia de Dios, de ahí el título de *Cielo sin dueño*, pensado inicialmente para estos poemas. El universo poético de *Un río, un amor* estaría marcado por una crisis de proporciones metafísicas, subordinada, por lo tanto, a una pérdida de fe en el orden divino del universo.¹⁴ Las referencias a Dios están, sin embargo, ausentes de *Un río, un amor*. Y aunque pueda hablarse de una soledad metafísica, esta no es la que predomina en el libro. *Cielo sin dueño* es un título que, en efecto, sugiere la falta de la divinidad; pero esa divinidad no es la que se refiere al Dios cristiano, sino la del amor elevado a su más alto grado de idealización. Tanto en *Un río, un amor* como en *Los placeres prohibidos* y *Donde habite el olvido* lo que encontramos es el continuo intento por soslayar la soledad y la separación de la naturaleza a través del amor, que toma forma a veces de figura divina. No obstante, también el amor está determinado por las normas sociales y condenado a la derrota, hechos que se harán explícitos en *Invocaciones* y en los libros sucesivos. La conciencia de tal destino es la causa directa de la interiorización de la soledad que se complementa con la afirmación de la realidad como vacío.

El sentimiento de exilio se tiñe en *Los placeres prohibidos* de un tono de rebeldía y agresividad nuevo. En el poema “Veía sentado” el poeta insiste en la sensación de extrañeza frente al mundo y frente a sí mismo, para lo cual se sirve de la técnica del desdoblamiento por medio del motivo de Narciso. El contacto con el mundo y la ciudad desde *Un río, un amor* en adelante hace que el protagonista de *La Realidad y el Deseo* entre en contacto con el otro, que será entendido como medio de recuperación de la identidad poética. En esta línea, Philip Silver estima que el amor y el deseo cerudianos están marcados casi siempre por la fábula de Narciso, al considerar el amor del poeta por los cuerpos adolescentes como un camino para recobrar la juventud perdida y encontrarse consigo mismo. Como fuerza elemental de la naturaleza, su deseo es, según ha señalado James Valender, de índole narcisista, ya que es considerado como un impulso que no encuentra satisfacción plena en ningún objeto externo,

14. Vid. J. VALENDER, “Los placeres prohibidos: An Analysis...”, *loc. cit.*, p. 81-82.

por lo que inevitablemente queda frustrado.¹⁵ Por ello, el amor es, en general, un amor esencialmente insatisfecho. En *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos*, la dualidad, la división y el reflejo son las únicas posibilidades de hallar una respuesta al deseo; pero éste no logra concretarse en forma alguna y, por lo tanto, no se realiza sino de modo precario y transitorio. Al configurarse el amor como elemento destructivo, que exige del amante la condición de la entrega absoluta, encontramos especialmente en los libros surrealistas la idea de que deforma los cuerpos. Ahogados, mutilados, fantasmas errantes y cuerpos vacíos, imágenes características de la estética surrealista, son manifestaciones de la aniquilación erótico-amorosa.

El hecho amoroso está ligado a menudo, como se observa, por ejemplo, en el poema en prosa “Estaba tendido”, de *Los placeres prohibidos*, a la conciencia del fluir temporal. La insistencia en el agua que pasa por debajo de la apariencia existencial demuestra que la temporalidad es la esencia real de la vida. La consecuencia inmediata será la afirmación de que la muerte es la verdad esencial de la existencia. También habría figuras idealizadas e inalcanzables. En este sentido, conviene tener en cuenta la presencia, dentro del marco de la ciudad, del personaje que pasa ante la mirada atenta del *yo* poético y recordar nuevamente a Baudelaire para vincular este tópico moderno a la poesía cernudiana.

La conexión de Cernuda con Baudelaire ha sido destacada por diversos críticos. En “Historial e un libro”, el poeta sevillano comenta que al llegar a la Universidad leyó a Baudelaire en su propia lengua. Lo elogia como primer poeta moderno en *Poesía y literatura*. Son diversas las intertextualidades baudelairianas presentes en *La Realidad y el Deseo*. El tema urbano es, por otra parte, frecuente, como se ha visto ya, en Cernuda. Una significativa afinidad con Baudelaire y la tradición francesa es el empleo del poema en prosa. Precisamente uno de los poemas en prosa citados de *Los placeres prohibidos*, el titulado “En medio de la multitud”, comparte con la tradición baudelairiana no sólo la forma de expresión del género poético en prosa, sino otros aspectos. Emilio Barón ha insistido en la importancia de la soledad y el horror a la muchedumbre en este poema, mencionando a Baudelaire respecto del encuentro en la muchedumbre anónima.¹⁶ Otros críticos, en los que no aparece mención de Baudelaire respecto a este poema en particular, han destacado en la poesía de Cernuda la impronta baudelairiana. En el libro de *Teoría del poema en prosa*, tuve la ocasión de poner de manifiesto precisamente la relación de Cernuda con Baudelaire en el uso del espacio urbano y de la figura del *flanêur*, y, en concreto, de señalar la importancia del tópico

15. SILVER, Ph. *De la mano de Cernuda: Invitación a la poesía*. Madrid: Fundación Juan March / Cátedra, 1989, p. 62; VALENDER, J. “Luis Cernuda y el Surrealismo: Algunos comentarios generales”, *Litoral. Surrealismo. El ojo soluble*, 1987, n.º 174-176, pp. 152-54.

16. Véase BARÓN, E. *Odi et amo. Luis Cernuda y la literatura francesa*. Sevilla: Alfar, 2000, p. 88.

del encuentro fugaz en el poema “En medio de la multitud”.¹⁷ Más recientemente, Luis Fernández Cifuentes se ha referido también a la fuente baudelairiana de este texto, señalando al soneto “A une passante” y apuntando semejanzas y diferencias, insistiendo en el “pasar”, la movilidad de la mirada amorosa, el deambular, la ciudad o la angustia. Apunta Fernández Cifuentes dos diferencias, aparte del empleo de la prosa frente al verso baudelairiano: la falta de reciprocidad entre los protagonistas del poema de Cernuda y el énfasis que éste pone en la muerte frente al efecto de la fascinación que predominaría en Baudelaire. El pesimismo cernudiano sería obvio.¹⁸ No obstante, habría que considerar, además del soneto “A une passante”, la impronta de las escenas urbanas del *Spleen de Paris*, conjunto de poemas en prosa en los que se recrea el motivo del paseante. Veamos el soneto en cuestión, perteneciente significativamente a “Tableaux parisiens” (“Cuadros parisienses”) de *Les Fleurs du mal*:

“A UNE PASSANTE”

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d’une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l’ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l’ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m’a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l’éternité?

Ailleurs, bien loin d’ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais!¹⁹

17. UTRERA TORREMOCHA, M. V. *Teoría del poema en prosa*, pp. 368-369.

18. FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. “Miradas sobre el cuerpo”, en W. SILVER, Ph. y TERUEL, J. (eds.), *Cinco lecturas de Luis Cernuda en su centenario*. Madrid: Fundación Federico García Lorca-Instituto Internacional, 2002, pp. 61-63.

19. Ofrezco el poema en la traducción de Antonio Martínez Sarrión (*Las flores del mal*. Madrid: Alianza Editorial, 1977, p. 124): “A UNA TRANSEÚNTE”: La calle atronadora aullaba en torno mío. / Alta, esbelta, enlutada, con un dolor de reina / Una dama pasó, que con gesto fastuoso / Recogía, oscilantes, las vueltas de sus velos, / Agilísima y noble, con dos piernas marmóreas. / De súbito bebí, con crispación de loco. / Y en su mirada lívida, centro de mil tornados, / El placer que aniquila, la piel paralizante. / Un relámpago. Noche. Fugitiva belleza/ Cuya mirada me hizo, de un golpe, renacer. / ¿Salvo en la eternidad, no he de verte jamás? / ¡En todo caso lejos, ya tarde, tal vez nunca! / Que no sé a dónde huiste, ni sospechas mi ruta, / ¡Tú a quien hubiese amado. Oh tú, que lo supiste!

Luis Fernández Cifuentes rastrea ecos baudelairianos en varios autores, refiriéndose a la importancia de la mirada en el proceso amoroso entre los amantes. Como fundamentos de Cernuda cita, además de Baudelaire, a Bécquer y a Rubén Darío, al que califica como el segundo gran predecesor cernudiano. No es extraña en Darío la modernidad que lo vincula a la “mirada amorosa y urbana de Baudelaire”,²⁰ que habría de dejar huella en él. No obstante, el eco, según él, sería escaso, como vio el propio Cernuda en *Poesía y Literatura* cuando afirmaba que “el modernismo no tuvo en cuenta a Baudelaire”.²¹ Aparte de algunas afinidades entre Darío y Baudelaire respecto al motivo de la mirada, que, según Fernández Cifuentes, habría que relacionar más con Bécquer, menciona a Juan Ramón Jiménez, especialmente el poema “Alta noche” del *Diario de un poeta recién casado*. También habría que considerar tanto en Juan Ramón como en Cernuda la presencia becqueriana y la alusión continua a la mirada. En esta línea, el poeta recién casado contempla a su amada dormida o se mira en sus pupilas. Alude también a otros poetas contemporáneos de Cernuda, como Bergamín y Lorca, y especialmente Vicente Aleixandre, con poemas como “Cinemática” de *Ámbito* (1924-1927) y “Primera aparición” de *Poemas varios* (1955).²²

Si bien existe en la tradición española una poética de la mirada, la fuente para el texto cernudiano “En medio de la multitud” difícilmente ha de verse vinculada a Bécquer y sólo de un modo secundario e indirecto al poema en prosa “Alta noche” del *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez, en que el encuentro carece de connotaciones erótico-amorosas. En principio, con la reivindicación cernudiana de Baudelaire frente al modernismo, se podría pensar, como es frecuente, que Darío no tiene en cuenta al gran poeta francés. Es cierto que la influencia de Baudelaire y de otros autores simbolistas franceses en Cernuda no proviene sólo de una lectura directa, sino también de la importancia de ciertos motivos del simbolismo en la literatura surrealista. Uno de los aspectos de confluencia es precisamente el de la transeúnte, aparte de la figura del *flanêur*, de tradición simbolista. Pero el simbolismo no ha de verse como antagónico al modernismo hispánico, ni tampoco se puede afirmar que Darío no recibiera la impronta baudelairiana, idea muy difundida por la crítica y aceptada por el mismo Cernuda. Así lo demuestra la serie de poemas en prosa *En Chile*, por más que se puedan ver en ellos también rasgos y procedimientos parnasianos. En efecto, es ya algo aceptado por los especialistas ver el modernismo como un movimiento sincrético de distintas corrientes europeas e hispánicas. A propósito de Baudelaire se puede apreciar su huella en la serie de poemas en prosa citada. Aunque hay diferentes puntos de unión con el poeta francés, me voy a referir a la relación entre

20. FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. art. cit., p. 56.

21. CERNUDA, L. “Baudelaire en el centenario de *Las flores del mal*”, en *Poesía y Literatura II, Prosa I*, ed. cit., p. 749.

22. FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. art. cit., p. 58.

el soneto “A une passante” y uno de los poemas de *Azul*, concretamente el número XII de *En Chile*, titulado “El ideal”. El poema es el siguiente:

Y luego, una torre de marfil, una flor mística, una estrella a quien enamorar... Pasó, la vi como quien viera un alba, huyente, rápida, implacable.

Era una estatua antigua con un alma que se asomaba a los ojos, ojos angelicales, todos ternura, todos cielo azul, todos enigma.

Sintió que la besaba con mis miradas y me castigó con la majestad de su belleza, y me vio como una reina y como una paloma. Pero pasó arrebatadora, triunfante, como una visión que deslumbra. Y yo, el pobre pintor de la Naturaleza y de Psyquis, hacedor de ritmos y de castillos aéreos, vi el vestido luminoso del hada, la estrella de su diadema, y pensé en la promesa ansiada del amor hermoso. Mas de aquel rayo supremo y fatal sólo quedó en el fondo de mi cerebro un rostro de mujer, un sueño azul...

A pesar de las pretendidas escasas concomitancias entre Darío y Baudelaire, aquí las relaciones con “A une passante” son evidentes. En el texto dariano, que retoma a su vez el mencionado motivo de origen baudelairiano de la transeúnte, una figura mítica pasa ante los ojos del poeta con el mismo ímpetu y majestad que, como se verá después, el joven de Cernuda y provoca en él el mismo deslumbramiento. En Darío, la actitud más esteticista suaviza el rasgo cruel de la diosa; Cernuda, en cambio, de acuerdo con su mundo poético, se centra más en las imágenes de desolación que siguen al fugaz encuentro. El encuentro es tanto en Rubén Darío como en Baudelaire rápido y fugaz y deja una huella indeleble. El verbo utilizado es siempre “pasar”. La mujer se perfila como diosa, ser sobrenatural en ambos. En el poema de Baudelaire ésta tiene sesgos de majestad, que también están en Darío. Al mismo tiempo, en ambos se relaciona con una estatua, símbolo de la belleza absoluta clásica. La mujer se caracteriza por sus ojos o su mirada que se vinculan al *cielo* en ambos. Su mirada y su aparición repentina son comparables al rayo. En Darío es un rayo supremo y fatal. El efecto es también similar: el castigo por su belleza para Darío y el placer que *mata* en Baudelaire; en ambos está la fascinadora belleza triunfante de la visión que deslumbra —el rayo— y se habla de ternura o *douceur*. Darío destaca el vestido luminoso de la que califica como hada. Baudelaire señala también en su texto algunos elementos de sus ropajes. Estilísticamente es interesante la enumeración del segundo verso baudelairiano, que se repite, en los dos primeros párrafos de Darío. El final queda en suspenso en ambos. En el poeta nicaragüense, sin embargo, la prosa es más explícita y menos sintética que el verso baudelairiano y, al mismo tiempo, aunque ambos textos están en primera persona, el *yo* dariano es también más explícito y cercano. En el texto de Baudelaire los personajes y la propia forma más sintética del verso conducen a una abstracción mayor que en el poema dariano. Sin embargo, en los dos existe el mismo proceso: encuentro —en Baudelaire con un verso inicial que enmarca el encuentro urba-

no, algo que en Darío viene dado por los poemas precedentes de la serie—, visión y deslumbramiento, caracterización del ser supremo, efecto en el poeta y final sugeridor, determinado por la ausencia y la huella de la que ha pasado. Este final es algo distinto: si en Baudelaire la sugerencia del ensueño se concreta en dudas, posibilidades, certezas sin futuro, en Darío la sugerencia que deja la joven se concreta en la evanescencia del sueño azul. En los dos textos el ideal ha pasado ante los ojos del *yo* poético.

Aunque Darío no califica los textos de *En Chile* como pertenecientes al género del poema en prosa, parece clara su vinculación con la poesía, dada la afinidad con otras prosas que presentan la descripción de la vida cotidiana en el marco del paisaje de la ciudad. De hecho, el autor hace explícita la relación de esta modalidad prosística con la poesía al asociar las descripciones con la actividad contemplativa del poeta lírico, aspecto en el que se insiste a lo largo de la serie, como un *leit-motiv* que viene a reiterar la estrecha unión entre poesía y pintura. Embriagado por los ruidos y las visiones urbanas, Ricardo, el paseante de *En Chile*, es incapaz de escribir silvas y sonetos, es decir, poemas en verso. Su salida al aire libre y las vivencias experimentadas en el contacto directo con la realidad exigen otro tipo de expresión. En este sentido, resulta revelador recordar el pasaje de otro poema en prosa que se refiere al proceso de creación: “A una estrella”, en el que el poeta siente la necesidad de abandonar su triste refugio, asociado con un ambiente literario determinado por la influencia de Víctor Hugo, para buscar algo nuevo, al aire libre, en el cielo de la noche, es decir, la experiencia directa y sin barreras literarias con la naturaleza y la belleza absoluta, que quedan expresadas en la modalidad poética de la prosa. El espíritu demoníaco, relacionado igualmente con el ritmo prosístico y desordenado en otros poetas de la prosa, está presente también en la crisis que sufre el paseante de *En Chile*. Se trata, en efecto, de una crisis estética que provoca la aparición de una serie de poemas en prosa, escritos no ya por el narrador que da inicio a la serie, sino por el propio Ricardo.

En “En medio de la multitud” Cernuda recrea nuevamente, y también en prosa, este encuentro fugaz y de consecuencias inevitables para el *yo* poético. Como en la prosa de Darío y en el soneto de Baudelaire, Cernuda utiliza la primera persona, frecuente en otros poemas de *Los placeres prohibidos*:

En medio de la multitud le vi pasar, con sus ojos tan rubios como la cabellera.
Marchaba abriendo el aire y los cuerpos; una mujer se arrodilló a su paso. Yo sentí cómo la sangre desertaba mis venas gota a gota.

Vacío, anduve sin rumbo por la ciudad. Gentes extrañas pasaban a mi lado sin verme.
Un cuerpo se derritió con leve susurro al tropezarme. Anduve más y más.

No sentía mis pies. Quise cogerlos en mi mano, y no hallé mis manos; quise gritar, y no hallé mi voz. La niebla me envolvía.

Me pesaba la vida como un remordimiento; quise arrojarla de mí. Mas era imposible, porque estaba muerto y andaba entre los muertos.

El poema parte del hecho del encuentro, sin detenerse en él, como los anteriores de Baudelaire y Darío, para dar más protagonismo a sus consecuencias. Significativamente se trata de nuevo de un paisaje externo y urbano, según se induce de la presencia de la multitud y del propio contexto del libro de poemas *Los placeres prohibidos*. Como los poetas anteriores, Cernuda vuelve a emplear el verbo *pasar*, y, como Darío, *ver* en primera persona. El *yo* se detiene en los ojos, como hicieran los dos poetas anteriores, aunque aquí, como un estilema propio de Cernuda, los ojos se vinculan no al cielo sino a color dorado de una cabellera. Sí coincide la caracterización del personaje que pasa como símbolo del deseo y la belleza, no tanto por la descripción, que aquí falta, sino por el efecto que causa en la multitud: su manera de andar, de *marchar*, indica la solemnidad y la seguridad, la majestad de las figuras precedentes, así como el efecto del placer que mata que estaba explícitamente en Baudelaire y lo arrebatador y triunfante que está también en éste y en Darío. La consideración del joven como ser superior se aprecia en el efecto causado en la mujer que a su paso se arrodilla. Cernuda aquí no es el único que se deja arrebatar. No reduce el efecto al *yo* poético, sino que lo amplía a la propia multitud, algo que no sucede en los textos anteriores. No obstante, la última frase del primer párrafo y las de los siguientes están exclusivamente dedicadas a narrar el efecto de la visión sobre el *yo* poético. Este efecto tiene relación con el castigo del que habla Darío y también con el ya mencionado placer que mata baudelairiano. El *yo* poético queda paralizado ante el joven: la sangre deserta de sus venas. Hay, como en Baudelaire, una transformación: si el *yo* baudelairiano se sentía crispado, alterado emocionalmente, el de Cernuda se ve desolado. La mirada en Baudelaire tiene efectos contrarios: mata y renace al tiempo. Cernuda también muestra una transformación: la muerte que ha experimentado convierte al *yo* en otro, al igual que le sucede a la multitud: ahora todos son muertos. La segunda parte del texto se dedica al propio *yo*, vacío, andando sin rumbo, invisible para los otros y, asimilado al placer y la belleza de la visión, capaz de quemar con su cuerpo otros cuerpos errabundos. La vaciedad es reiterada por la falta de corporeidad y la presencia simbólica de la niebla, que permite el marco del sueño vinculado a la escena del surrealismo y el cuerpo vacío y los paisajes misteriosos. El final, frente a los textos anteriores, más que ser sugeridor, es conclusivo y contundente. La metamorfosis se ha cumplido en el sentido más negativo, de ahí la vertiente más pesimista de Cernuda frente a los poetas anteriores.

Un texto complementario de “En medio de la multitud”, también en prosa y de *Los placeres prohibidos* es “Esperaba solo”:

Esperaba algo, no sabía qué. Esperaba al anochecer, los sábados. Unos me daban limosna, otros me miraban, otros pasaban de largo sin verme.

Tenía en la mano una flor; no recuerdo qué flor era. Pasó un adolescente que, sin mirar, la rozó con su sombra. Yo tenía la mano tendida.

Al caer, la flor se convirtió en un monte. Detrás se ponía un sol; no recuerdo si era negro.

Mi mano quedó vacía. En su palma apareció una gota de sangre.

Las concomitancias son apreciables nuevamente por el encuentro con un joven en un contexto externo, posiblemente urbano, con gente pasando, como “En medio de la multitud”. Aquí se parte del vacío inicial del *yo* poético para situarlo después en ese contexto. Como en los textos anteriores, vuelve a *pasar* un adolescente cuyo efecto sobre el *yo* esta vez no procede de la mirada –punto que Cernuda aclara significativamente– sino del roce de su sombra. El efecto del roce nuevamente se traduce en una transformación: la de la flor que el *yo* tenía en la mano, que se convierte en un monte con un sol poniente –negro como el sol negro de la melancolía de Nerval–; y también la de la propia mano, ahora sin la flor y con una gota de sangre. Independientemente de la posible interpretación erótica de este pasaje, podría apuntarse que el cambio que el *yo* experimenta es paralelo al del poema anterior: se insiste en la soledad –mano vacía, por sinécdoque– y en el dolor y la melancolía de la muerte. La presencia de la sangre en ambos textos es significativa. El efecto del joven que representa la belleza y el placer es rotundo: la transformación del *yo* poético, abocado a la muerte de un vacío sin tregua.