

Rodin¹⁶. En ese momento el poeta tiene casi 30 años. Alejado de su familia desde 1896, ha vivido ya las experiencias centrales de su primera madurez: la decisiva lectura del poeta danés J. P. Jacobsen, el conocimiento de Lou Andreas Salomé y sus dos inolvidables viajes a Rusia, y hasta el matrimonio y la paternidad¹⁷. El carácter errante y desarraigado de su existencia, que él mismo se esforzaría en llevar desde entonces hasta el más radical desamparo en beneficio de su obra, estaban perfectamente perfilados en este año de 1903.

Cernuda, que como ya hemos señalado escribió su poema en prosa en 1944, vivía entonces los primeros años de un largo y penoso exilio que también él llevaría hasta sus últimas consecuencias para consagrarlo a su creación, aunque con una nota de escepticismo apenas perceptible en Rilke. Antes de su partida definitiva de España en 1938, había atesorado sus primeras grandes experiencias: el magisterio de Salinas siendo adolescente, la lectura de Bécquer, Gide y Hölderlin, la residencia en Madrid y sus relaciones con otros poetas del 27, así como la progresiva aceptación de su homosexualidad.

Ambos poetas se encontraban en un tiempo de decisiva inflexión creativa. Rilke, entre el logro de una voz definitivamente personal representada por las dos primeras partes de *El libro de horas*¹⁸, y el dominio expresivo de los primeros *Nuevos poemas* (1903-1907). Un tiempo dedicado a ejercitar la voluntad en la creación, desbancando la inspiración en favor de un aprendizaje constante de la mirada. A dicha lección, preludiada entre los artistas de Worpswede y definitivamente asimilada junto a Rodin, se le sumará más tarde el ejemplo de Cézanne, cuya actitud de absoluta humildad y objetividad le afianzará en el camino emprendido.

En cuanto a Cernuda, él mismo califica este período como «la experiencia más considerable de mis años maduros». La estancia en Inglaterra

¹⁶ *En París habría de permanecer hasta 1912, aunque con frecuentes y largos viajes a otros lugares de Europa, especialmente a Italia. El poeta soportaba mal la opresión urbana que le alejaba de la vida como algo «sereno, vasto y sencillo». París —escribe en una carta a su esposa— no está lleno de vida sino de «necesidad de vida» lo cual es prisa y persecución, cercanía de la muerte. Carta a Clara Westhoff del 31-VII-1902, en Briefe, p. 246. Cit. Por F. Bermúdez Cañete, op. cit., p. 54.*

¹⁷ *Casado con la escultora Clara Westhoff, a quien conoció en la «colonia» de artistas de Worpswede, tuvo con ella una hija: Ruth, nacida en 1901 y entregada a sus abuelos maternos tras la separación de la pareja un año más tarde.*

¹⁸ *Nos referimos a El libro de la vida monástica [1899] y El libro de la peregrinación [1901]. En el tercer libro: El libro de la pobreza y de la muerte, hace su entrada la experiencia de la gran ciudad, en su faceta más oprimente y dolorosa. Su redacción es muy próxima a «La pantera», data de la primavera de 1903, durante los meses transcurridos en Viareggio «huyendo» de París. Recordemos también que un año antes (1902), había aparecido la 1ª edición de El libro de las imágenes, obra posteriormente ampliada.*

—declara— «corrigió y completó algo de lo que en mí y en mis versos requería mucha corrección y compleción»¹⁹. Por un lado, de su trabajo como profesor aprendió que su escritura debía ofrecer al lector, más que el efecto concluido de una experiencia, la descripción del proceso que acaba constituyéndola. Por otro lado, de la poesía y la crítica literaria inglesas extrajo una de las lecciones más determinantes en su búsqueda de un lenguaje propio. Según explica en *Historial de un libro*, ellas le previnieron contra la *pathetic fallacy* (ejercitando la objetivación de lo íntimo) y contra el *purple patch* (renunciando a la belleza aislada de una frase en beneficio de la perfección del conjunto). De esta manera se aproximaba al efecto poético que más le seducía en los ingleses: el de una expresión de tono meditativo y exenta de retórica superflua.

A la altura de 1944 Cernuda llevaba ya varios libros publicados, entre ellos el *Ocnos* inicial y las dos primeras ediciones de *La Realidad y el Deseo*²⁰ que iban agrupando el conjunto de su creación poética. En este año concluye en Cambridge la redacción de *Como quien espera el alba*, libro que para Derek Harris constituye el momento culminante de su obra. A su juicio, es a partir de él cuando se acentúa y consolida la «otra» vertiente de su poesía, apenas advertida por sus primeros críticos. Frente al idealismo evasivo y la búsqueda del edén perdido señalado por éstos, sostiene Harris que en este período irá imponiéndose en su escritura el análisis ético de dicha experiencia de evasión²¹. De ahí el carácter moral que Octavio Paz percibía en su poesía, carácter fundamentado en la fidelidad y el compromiso crítico con su propio destino.

De todo lo dicho se aprecia que ambos poemas ocupan un espacio singular en sus respectivas trayectorias, lo cual añade a su manifiesta afinidad temática una imprevista afinidad de sentido. La *lectura relacional*²² que a continuación proponemos va a confirmárnoslo.

La pantera

(París, en el Jardin des Plantes)

Su vista se ha cansado tanto de ver pasar
los barrotes, que no retiene nada.

¹⁹ V. *Historial de un libro* (1958) en L. Cernuda: *Poesía y literatura*, op. cit., pp. 231 y ss.

²⁰ Luis Cernuda, *La Realidad y el Deseo*, Madrid, «Cruz y Raya», 1936; 2ª edición aumentada: México, Séneca, 1940.

²¹ Derek Harris, *La poesía de Luis Cernuda*, op. cit., p. 26. *Los críticos a los que se refiere Harris son Elisabeth Müller y Philip Silver.*

²² Así llama Genette a la lectura de «dos o más textos en función uno del otro», V. G. Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 557.

Le parece que hubiera mil barrotes
y tras los mil barrotes ningún mundo.

El suave andar, de pasos elásticos y fuertes,
que se vuelve en el más mínimo círculo,
es cual danza de fuerza en torno a un centro,
donde aturdida está una gran voluntad.

Sólo a veces se aparta, sin ruido, la cortina
de la pupila... Entonces una imagen penetra,
atraviesa la calma en tensión de los miembros...
y deja de existir dentro del corazón²³.

Pantera

«Su esbelta negrura aterciopelada, que semeja no tener otro peso sino el suficiente para oponerse al aire con resistencia autónoma, va y viene monótonamente tras de los hierros, ante quienes seducidos por tal hermosura maléfica allá se detienen a contemplarla. La fuerza material se sutaliza ahí en gracia dominadora, y la voluntad construye, como en el bailarín, un equilibrio corporal perfecto, ordenando cada músculo exacta y aladamente, según la pauta matemática y musical que informa sus movimientos.

No, ni basalto ni granito podrían figurarla, y sí sólo un pedazo de noche. Aérea y ligera lo mismo que la noche, vasta y tenebrosa lo mismo que el todo de donde algún cataclismo la precipitó sobre la tierra, esa negrura está iluminada por la luz glauca de los ojos, a los que asoma a veces el afán de rasgar y de triturar, idea única entre la masa mental de su aburrimiento. ¿Qué poeta o qué demonio odió tanto y tan bien la vulgaridad humana circundante?

Y cuando aquel relámpago se apaga, atenta entonces a otra realidad que los sentidos no vislumbran, su mirada queda indiferente ante la exterior

²³ *Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe / so müd geworden, daB er nichts mehr hält. / Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe / und hinter tausend Stäben Keine Welt. / Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte, / der sich im allerkleinsten Kreise dreht, / ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte, / in der betäubt ein großer Wille steht. / Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille / sich lautlos auf. Dann geht ein Bild hinein, / geht durch der Glieder angespannte Stille- / un hört im Herzen auf zu sein.*

Hemos reproducido la traducción de Federico Bermúdez Cañete. Cernuda leyó sin duda el original alemán, puesto que conocía bien la lengua. De los años treinta datan sus traducciones de Hölderlin en colaboración con Hans Gebser, autor –por cierto– de Rilke und Spanien (Zurich, 1940).

fantasmagoría ofensiva. Aherrojada así, su potencia destructora se refugia más allá de la apariencia, y esa apariencia que sus ojos no ven, o no quieren ver, inmediata aunque inaccesible a la zarpa, el pensamiento animal la destruye ahora sin sangre, mejor y más enteramente».

La transposición que hace Cernuda del hipotexto rilkeano se apoya en dos recursos básicos: la prosificación y la transfocalización. La prosa prolonga el tono retenido y evocador de los versos de Rilke, y el cambio de punto de vista modifica sustancialmente la voz poética. De esta manera hace suya la composición pero resaltando a la vez su carácter de hipertexto, su dimensión real de sobreescritura. El resultado es que nos enfrenta a una lectura inhabitual en la que lo designado se cubre con la resonancia de otras palabras.

El desplazamiento del punto de vista se parecía ya desde las primeras frases: la mirada de Cernuda se sitúa «tras los barrotes», mezclada tal vez entre la de quienes se detienen ante la jaula. Rilke no alude a los espectadores, no puede verlos: ha escogido ubicarse en los ojos del animal y por lo tanto «no retiene nada». Sólo hay un suceder de hierros. El ininterrumpido y monótono «vaivén» especificado por Cernuda se entiende aquí gracias a esa impresión de continuidad (*mil barrotes*) que el propio movimiento imprime en los ojos. El poeta sevillano no hace ninguna referencia previa a la naturaleza de la mirada de la pantera. Sólo en el tercer párrafo –cuando la transformación de lo visto es inminente– sabremos que en su movimiento atendía a los espectadores correspondiéndoles con su observación.

El arranque de ambos poemas resulta por lo tanto diverso. La pantera de Rilke se ha inhibido del mundo, la de Cernuda en cambio parece percibir la fascinación que ejerce sobre quienes la contemplan. Su intenso color negro –no expresado en Rilke–, unido a la estilización de su forma, la hacen símbolo de algo amenazador y maléfico. El poeta de Praga elude esta nota de oscura hostilidad. Sólo sabemos que algo intenso («una gran voluntad») se halla aturdido por el demencial y obsesivo andar de la pantera sobre sus propios pasos. También Cernuda habla de «voluntad» pero no como un potencial rendido, sino como forjadora de la forma en movimiento: un contoneo exacto, ingrávido, magistralmente armónico. Un único verso dedica Rilke a la descripción de la cadencia corporal del animal: «El suave andar, de pasos elásticos y fuertes», Cernuda en cambio se detiene especialmente en ello. Tal divergencia radica de nuevo en la focalización adoptada. El poema alemán es una descripción interna aunque para ello se valga de elementos externos, es decir la manera en que lo externo se imprime en la