

EL SURREALISMO ESPAÑOL: *UN RÍO, UN AMOR, DE LUIS CERNUDA*

(Aproximación a la construcción de un sujeto en crisis)¹

El surrealismo español presenta problemáticas propias que lo identifican, rasgos peculiares que proponen una serie de complejidades. La no producción de manifiestos y la falta de una «militancia» al modo francés son algunos de los aspectos que distinguen al surrealismo español del bretoniano. Tales diferencias determinan características peculiares, donde se cruzan las influencias de la poesía autóctona —la tradición de la poesía pura, por ejemplo— y los procedimientos vanguardistas tendientes a crear un *producto estético revolucionario*. Paul Ilie² caracteriza esta práctica poética como una “*modalidad estética*”; señalando, pues, que el surrealismo español configura una *modalidad*, una forma particular de existencia literaria.

Vittorio Bodini³ sostiene que existe un “puñado” de poetas surrealistas —Lorca, Aleixandre, Cernuda, Alberti—, pero que se carece de una teoría e ideología, pues las ambiciones de los vanguardistas españoles tienen como meta, únicamente, la creación de un lenguaje poético. La postura de Bodini apoya la tesis de una producción poética surrealista, pero descarta cualquier intención rupturista a nivel ideológico. La problemática se sitúa en la configuración de rasgos que distinguen a los españoles de los franceses. Bodini procura esclarecer la cuestión mediante la noción de «*eje generacional*» sobre el cual gravitarían los poetas de la península.

Un río, un amor, de Luis Cernuda, uno de los textos fundamentales del surrealismo español, funda sus estrategias de composición discursiva en la yuxtaposición de significaciones: transforma el lenguaje en una zona de encuentro (y tensión) de imágenes, desarrolla desconcertantes modos de enunciar que multiplican las posibilidades de sentido. Por lo tanto, la construcción del sujeto —y el *mundo* que éste erige— escapa al canon tradicional y genera una constelación semántica en continuo transcurso, en un movimiento constante que no permite postular una identificación definitiva del «yo». Así, entran en el discurso redes de relaciones que vinculan (y también des-vinculan) pares

¹ Este artículo forma parte del Proyecto de investigación (denominado “La constitución de un discurso surrealista en la poesía española de vanguardia”) que realizo como integrante del Grupo “Semiótica del Discurso”, dirigido por la Dra. Laura Scarano, Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata.

² Paul Ilie, *Los surrealistas españoles*, Madrid: Taurus, 1982.

³ Vittorio Bodini, “Característica y técnicas del surrealismo en España”, publicado en *Historia y crítica de la Literatura Española. Epoca contemporánea*, Ed. de Francisco Rico y Víctor García de la Concha, T. V, Barcelona: Crítica, 1984, pp. 286-289.

semánticos: *vida-muerte*, *eros-sueño*, *luz-oscuridad*, etc. Dentro de ese juego de tensiones el sujeto se configura desde los modos de pensar y enunciar sus lazos con el mundo. En esa relación existen aspectos de conflicto; en una primera instancia podemos señalar cómo los signos que connotan *oscuridad*, *muerte*, *dolor* caracterizan el vínculo del yo con su entorno: “Mas las sombras no son mendigos o coronas,/ Son los años de hastío esta noche con vida;/ Y mi vida es ahora un hombre melancólico/ Sin saber otra cosa que su llanto”. (“Linterna roja”, p. 59).⁴ Esta condición conflictiva activa diversas zonas semánticas que se vinculan entre sí para configurar un universo discursivo cuyo signo es la construcción de una atmósfera onírica y fantasmal (aspecto que vincula la poesía de Cernuda con la práctica surrealista).⁵

La operatividad de las estrategias de composición lleva inscripta el signo de una revolución estética. El mundo adquiere la dimensión de un «caos» que postula sus propias pautas de existencia, proponiendo un tono subversivo con respecto al ordenamiento racional de las piezas discursivas. De este modo, se abre el texto a una constelación de significados cuyos centros admiten lo incidental, lo móvil, lo discordante. Dentro de ese espacio dinámico se configura el sujeto, se diseñan las redes de relaciones que lo vinculan con la circunstancia poética y se abre una trama de estrategias de ocultamiento; ello origina un juego de desplazamientos y máscaras que actúan como correlatos del «yo».

El sujeto se constituye desde su *calidad metamórfica*, pero siempre signado por *lo fantasmal*, *lo sombrío*; la mutabilidad semántica le otorga una diversidad de «máscaras» desde las que construye el «mundo» y, a la vez, se construye a sí mismo. Lo erótico se vincula a la vida, pero también transita el terreno de la «muerte»: “La muerte, la pasión en los cabellos” (“Duerme muchacho”, p. 62), “Si el suplicio con ira pide fiestas/ Entre las noches más viriles,/ No haremos otra cosa que apuñalar la vida” (“Vieja ribera”, p. 65). De este modo, el «eros» genera distintas conexiones entre significaciones y participa en la construcción de un sujeto que se manifiesta y se oculta en un constante juego discursivo. Así, el «yo» pasa de ser el foco a ser un espectador que enuncia un mundo en dinámica transmutación. Un mundo donde sujeto y objeto interactúan en una textualidad abierta, donde la lógica tradicional sufre transgresiones para construir conexiones interléxicas propias, originales, cuya meta es la creación

⁴ Para el presente trabajo se ha utilizado la siguiente edición: Luis Cernuda *La Realidad y el Deseo*, Madrid: Alianza Tres, 1991.

⁵ Luis Maristany (*Luis Cernuda, La Realidad y el Deseo*, Barcelona: Laia, 1982) observa que la presencia del surrealismo actúa sobre Cernuda “a nivel de escritura, modificándola aun sin ajustarse a la práctica del automatismo verbal preconizado por Breton, y a nivel moral, como ocasión de ruptura y de una más franca expresión de sí mismo”. Maristany señala que si bien existe una puesta en crisis de los cánones poéticos convencionales, los moldes tradicionales de versificación sufren una moderada ruptura que habrá de producirse a medida que avanza el libro (p. 61). Jenaro Talens (*El espacio y las máscaras*, Barcelona: Anagrama, 1975) destaca la importancia de la incursión de Cernuda en el verso libre; la desaparición de la rima se convertirá en el paso fundamental para la ruptura que se consolida con el desarrollo de *Un río, un amor* (p. 73).

de significaciones que postulan marcos de codificación singulares.

Para Andrew Debicki⁶ el acercamiento de la Generación del 27 al surrealismo se produce en el desarrollo de ciertos tópicos y procedimientos en común con los franceses, pero sin adoptar el “arte automático”: la introducción de lo onírico, el culto a la imagen, el “efecto creador de la metáfora”, la angustia existencial, y aquellos recursos de composición que tienen contacto con los utilizados por los ultraístas (por ejemplo, la enumeración caótica). La construcción de una «atmósfera» onírica, de alucinación, la fractura del sujeto como unidad, la superposición de imágenes se encuentran interrelacionados en *Un río, un amor*. La configuración de los unos implica la de los otros. Ello entra en relación con los procedimientos que postulan la quiebra de la «coherencia» tradicional⁷ y fundan una propia, cuyas leyes emergen del mismo poema, de sus tensiones, de las redes léxicas que interactúan en la creación de un *mundo*. Es así como nos encontramos ante un discurso que instituye una crisis en la articulación de los significados, cruces de referencias que contrastan y se anulan, proponiendo la ruptura del discurso racional: “Sin vida está viviendo solo profundamente” (“Habitación de al lado”, p. 54); enuncia y, simultáneamente, entra en conflicto con lo expresado.

La coherencia del texto poético no está pautada por la linealidad conceptual, sino por el régimen de imágenes asociadas a las isotopías connotadas; éstas postulan su propio estatuto discursivo, su propio marco de codificación. La coherencia tradicional sufre fisuras en su concepción lógica, en los modos de pensar y percibir el mundo. Dentro de este espacio de sentidos en crisis se instala a un sujeto que funciona ya sea desde *la despersonalización* o desde *el desplazamiento*. En el tramado textual los elementos se presentan interdependientes; por este motivo, observamos cómo la construcción del mundo compete a la configuración del sujeto y, también, del modo inverso. La función tex-

⁶ Andrew Debicki (“Una generación poética”, en *Estudios sobre poesía contemporánea (La generación de 1924-25)*, Madrid: Gredos, 1968) analiza a la Generación del 27 como conjunto, considerando la actitud ante la poesía y frente a la realidad. Según el crítico los poetas del grupo combinan dos aspectos que podrían parecer antagónicos: *poesía como “creación de algo nuevo”* (elaborada con materiales “reales transformados”) y *poesía como “descubrimiento”* y “comunicación” de lo “real”.

Por otra parte, Gustav Siebenmann (en *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Cap. XII y XIII, Madrid: Gredos, 1973) señala los aspectos compartidos con el surrealismo francés aludiendo a la utilización de procedimientos (modos de adjetivar, tipos de metáforas) y aspectos recurrentes (expresión de angustias, sueños, obsesiones, visiones ruinosas) que se transforman en ejes temáticos. El crítico observa que el surrealismo español no siguió el punto programático más “antiartístico” del manifiesto de Breton: el automatismo. Aspecto de importancia, pero que no impide hablar de un surrealismo español y de la constitución de un discurso propio.

⁷ La ruptura de la «coherencia tradicional» se basa en la transgresión de las conexiones lógicas que organizan la información semántica del texto, su estructuración jerárquica y el establecimiento de relaciones del tipo causa-efecto, fundamentación-conclusión, etc. El texto propone su propio régimen de coherencia sustentado en las redes de significaciones que se interconectan en la producción de sentidos.

tual que cumple el yo se encuentra interpenetrada por la representación de los objetos, de las circunstancias referidas, de la constelación de significados generados por la pluralidad de imágenes en juego. No obstante, el sujeto tutela al universo de sentidos ya sea desde la anomia o desde la figuración implícita (por ejemplo, el reiterado uso de la sinécdoque).

La preeminencia de la tercera persona en los poemas de *Un río, un amor* pone de manifiesto la crisis que, también, marca la construcción del «yo»: su ocultamiento frente al mundo del objeto. Opera descentrado, pues el sujeto unitario y lineal estalla en un juego de «máscaras» que aparecen y desaparecen de la «escena» discursiva; generando, de este modo, un perfil fantasmagórico donde sujeto y objeto alternan en la producción de la polisemia. Lo «fantasmagórico» también signa la construcción del mundo; «sombra» (como *sema que en el plano de la connotación constituye el semema «muerte»*) signa el ámbito donde sujeto y objeto se relacionan: “Los cuerpos palidecen como olas,/ La luz es un pretexto de la sombra,/ La risa va muriendo lentamente,/ Y mi vida también se va con ella”. (“Linterna roja”, p. 59).

La mutación del sujeto de protagonista en espectador (y viceversa) se caracteriza por su relación con la circunstancia que enuncia —que crea y que, a su vez, lo crea—; existe, por ende, una interdependencia *sujeto-objeto* que define la situación referida. En el poema “Remordimiento en traje de noche” (primer poema de *Un río, un amor*) la construcción de un «personaje» (el “hombre gris”) separa al sujeto de la «escena» poética: “Un hombre gris avanza por la calle de niebla;/ No lo sospecha nadie. Es un cuerpo vacío;/ Vacío como pampa, como un mar, como viento,/ Desiertos tan amargos bajo un cielo implacable” (p. 47). La construcción de una isotopía connotada vincula lexemas tales como *gris, vacío, desierto, sombra, noche, muertos* (conformando un archilexema que interconecta los diferentes ámbitos representados en los poemas cernudianos)⁸; el «personaje» se constituye en relación a esa red, la que lo define, siempre desde la tercera persona. En la última estrofa del poema se alude a un destinatario desde un «vosotros»; el «yo» se presenta como emisor distanciado de la circunstancia referida —espectador—: “No estrechéis esa mano. La yedra altivamente/ Ascenderá cubriendo los troncos del invierno./ Invisible en la calma el hombre gris camina./ ¿No sentís a los muertos? Mas la

⁸ Walter Mignolo (en *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona: Crítica, 1978) realiza un análisis de las relaciones entre campos semánticos dentro del proceso de semiotización. En función del presente trabajo utilizamos el concepto de archilexema según lo acota Mignolo: “agrupación de lexemas de un mismo campo semántico” (p. 179). Definición que nos permite profundizar en los lazos que interconectan lexemas en el desarrollo de *Un río, un amor*, creando isotopías connotadas que se interpenetran para construir universos de sentido (en los que también participa el sujeto).

La construcción de los referentes está íntimamente ligada a la conexión entre lexemas, por ese motivo, el hecho de indagar en los elementos que constituyen los cimientos textuales permite esclarecer la naturaleza de su composición.

tierra está sorda". La interrogación produce un vínculo con un destinatario indefinido, pero no abre posibilidades para el acceso de su «voz» al poema; se trata, por lo tanto, de un enunciado que espera como contestación otro enunciado que será satisfecho por el mismo texto. El «yo» se encubre y actúa desde el universo que construye.

La tensión sujeto-objeto produce diversos efectos. En el caso del poema "Quisiera estar solo en el sur" los únicos indicios de primera persona se manifiestan en el título, en el posesivo del primer verso, y en el verbo "quiero" del último. Se produce un desplazamiento del «yo»; éste habrá de operar de manera oculta en la mayor parte del poema, desde una despersonalización que le atribuye más importancia al «objeto» que al sujeto: "Quizá mis lentos ojos no verán más el sur/ De ligeros paisajes dormidos en el aire,/ Con cuerpos a la sombra de ramas con flores/ O huyendo en un galope de caballos furiosos" (p. 47). El sujeto presenta una ruptura en su unidad y actúa desde el «objeto» que lo identifica y lo distingue de los demás: los "ojos". El «objeto» es el creador del mundo referido desde la negación, desde la imposibilidad de *ver* en un futuro. La primera persona se descompone en la no-persona para dar espacio a la personificación del "desierto" como caracterización del *paisaje* creado por una *mirada* que también sufre la amenaza de la inseguridad (manifiesta en el primer verso a través del adverbio "quizá" y de la negación): "El sur es un desierto que llora mientras canta" (p. 48). La mirada del sujeto oculto, despersonalizado —mediante la utilización de la tercera persona— produce un paisaje signado por la "sombra", lo «desértico» (semas connotados de muerte), el "deseo amargo", cuya manifestación es un "eco débil que vive lentamente".

El yo, al igual que la razón como modo de construcción y comprensión del mundo, sufre una desarticulación, la fisura de los límites del ego y la expansión del dominio de los «objetos» enunciados en el campo del discurso. En la última estrofa del poema el sujeto se manifiesta a través del "quiero"; esta expresión de deseo explicita la intención del «yo» de descomponerse en la impersonalidad: "En el sur tan distante quiero estar confundido./ La lluvia allí no es más que una rosa entreabierto;/ Su niebla misma ríe, risa blanca en el viento./ Su oscuridad, su luz son bellezas iguales." La construcción del "sur" —espacio en donde aspira a diluirse el sujeto— se articula a partir de imágenes cuyo núcleo está centrado en la *atmósfera neblinosa* donde oscuridad y luz producen una zona de encuentro, los opuestos acceden a un mismo nivel igualados desde la "belleza".

En el poema "Como el viento" el sujeto se explicita en la última estrofa; en las tres primeras la tercera persona diseña la referencia a «objetos» que adquieren capacidad humana: "Como el viento a lo largo de la noche,/ Amor en pena o cuerpo solitario,/ Toca en vano a los vidrios,/ Sollozando abandona las esquinas" (p. 51). En los dos últimos versos del poema un sujeto personal se manifiesta mediante los verbos "huyo" y "vine" —únicas marcas explícitas de su presencia— luego de un verso que establece el punto de enlace entre la

tercera persona y la primera: "Como él mismo extranjero,/ Como el viento huyo lejos./ Y sin embargo vine como la luz". El término comparativo opera como introducción de la figura del sujeto, quien mediante la caracterización de una tercera persona (que focaliza al viento) configura su propia identidad. El objeto referido es el medio por el cual se define al sujeto analógicamente.

Cuando la primera persona encabeza el poema no lo hace desde el egocentrismo, sino que deja manifiesta su inestabilidad, su tendencia al vacío, su situación de crisis: "No sé por qué, si la luz entra,/ Los hombres andan bien dormidos"; "No sé por qué he de cantar/ O verter de mis labios vagamente palabras;/ Palabras de mis ojos,/ Palabras de mis sueños perdidos en la nieve". ("Oscuridad completa", p. 53). Dicha crisis alcanza a la "palabra", a la capacidad del sujeto para producir discurso y, de este modo, establecer un vínculo con el entorno.

Realidad y sueño se confunden, cruzan sus espacios de significación para erigir una zona poética en donde el sujeto pierde su identidad humana, su linealidad, estalla dividido en las partes de su cuerpo:⁹ "Mis labios, mi sonrisa,/ Forma que hallan mis manos en todo lo que alcanzan", "Si mis ojos se cierran es para hallarte en sueños,/ Detrás de la cabeza" ("No sé qué nombre darle en mis sueños", p. 62). Tanto el yo como el mundo que evoca aparecen caracterizados por un desmembramiento, una dúctil transfiguración en donde cada unidad léxica provoca sentidos de valor mudable, nunca únicos. De este modo, se producen imágenes cuya singularidad semántica crea una dimensión de sentido que supera la tensión de los opuestos: "A través de una noche en pleno día/ Vagamente he conocido a la muerte". ("Habitación de al lado", p. 53). *Noche y día* se funden en un mismo espacio-tiempo en donde el sujeto instala su «experiencia».

Las inusitadas relaciones léxicas¹⁰ no sólo están al servicio de la creación del *mundo fictivo*¹¹, sino que también actúan en la caracterización de un sujeto

⁹ Francine Masiello (en *Lenguaje e ideología*, Buenos Aires: Hachette, 1986) examina la noción de sujeto en los textos de vanguardia, determinado que "se pudo presentar inicialmente la idea de un yo completamente ensamblado, que en forma gradual queda descentrado y excluido por las «cosas» que lo encuentran. Un campo infinito de significaciones en juego en la proximidad del hablante destruye al fin la autoridad única que inicialmente había invadido al sujeto. En su extremo más dramático revela una *violación del sujeto literario*, descrito en algunos de los textos de vanguardia, como una figura precariamente ubicada, amenazada al principio por el miedo y la paranoia y luego por la aniquilación". (p. 92).

¹⁰ Derek Harris en "Ejemplo de fidelidad poética: el surrealismo de Luis Cernuda" (publicado en *Historia y crítica de la literatura española*, ed. de F. Rico y Víctor García de la Concha, Barcelona: Crítica, 1984) señala que "las emociones caóticas impiden toda filtración racional antes de hallar su expresión verdadera. Dado lo cual, Cernuda, paralelamente a los *surrealistas*, buscó la ruptura de «las leyes que presiden la unión» de las palabras, con el fin de hallar nuevas asociaciones capaces de intensificar la palabra hasta esa necesaria expresión directa". Con respecto a la conexión con el surrealismo, Harris sostiene que Cernuda lo tomó "para modificarlo hasta hacer de él cabal vía de expresión de sus propias exigencias poéticas" (p. 467).

¹¹ Para la utilización de esta noción nos basamos en la elaboración teórica realizada por Siegfried J. Schmidt (en *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco, 1987), quien trabaja con el

que alterna entre la manifestación y la descomposición: “Estar cansado tiene plumas,/ Tiene plumas graciosas como un loro,/ Plumas que desde luego nunca vuelan,/ Mas balbucean igual que loro”. (“Estoy cansado”, p. 54). Del impersonal —cuya función introductoria juega con la relación insólita entre cansancio y plumas— se pasa a una primera persona que enuncia su estado: “Estoy cansado de las casas”, “Estoy cansado de las cosas”, “Estoy cansado de estar vivo/ Aunque más cansado sería el estar muerto”, “Estoy cansado de estar cansado” (p. 55). Desde esta reiteración el yo expresa su rechazo a la materialidad, su disolución en un juego de sentidos que postulan la irracionalidad como modo de transgredir los cánones lógicos que vinculan al sujeto con la escritura.¹²

Marta Magdalena Ferreyra
Universidad Nacional de Mar del Plata

concepto de *fictivización*: “reconocer la fictivización de los papeles comunicativos del productor y del receptor lleva a no verse en la obligación de referir los mundos textuales al marco de referencia de los modelos de realidad válidos para el productor real y para el receptor real, como es el caso de la comunicación literaria. En lugar de esto, se recomienda utilizar la expresión ‘*mundo fictivo*’ para los mundos textuales en su conjunto (...). Un mundo fictivo es un mundo o un sistema de mundos que un receptor pone en correlación con el texto literario en la comunicación literaria, y al hacerlo así admite que el productor no afirma la existencia o presencia efectivas de personas, objetos y estados de cosas que aparecen en el mundo textual, aunque aseveraciones aisladas o secuencias enteras describan hechos, estados de cosas, personas reales” (p. 206).

¹² James Valender en su artículo “Luis Cernuda y el surrealismo: algunos comentarios generales” (en *Surrealismo. El ojo soluble*, Málaga: Litoral, 1987) se refiere al manejo del lenguaje que realiza Cernuda en *Un río, un amor*, observando cómo “el poeta se burla de las relaciones lógicas implícitas en el lenguaje mismo, demostrando así el carácter absurdo de la situación en que se encuentra”. Aspecto que para Valender constituye una “crítica del lenguaje” y determina “el indicio más claro de la deuda de Cernuda para con el movimiento dadaísta. Porque, si bien es cierto que, en su primer Manifiesto, Bretón criticó vehementemente la lógica tradicional, lo hizo con el fin de sustituirla con la lógica de la imaginación y de los sueños, que según él constituía una auténtica forma de conocimiento”. Para Valender, Cernuda, a diferencia de Breton, “parte de un escepticismo absoluto” (p. 150).