

## INTERTEXTUALIDAD, AFINIDAD Y BÚSQUEDA. DOS POEMAS DE OCTAVIO PAZ SOBRE DIOS Y SUS ANTECEDENTES EN CERNUDA

**Leopoldo Cervantes-Ortiz**

*In memoriam Manuel Ulacia Altolaquirre*

Tan sólo Dios vela sobre nosotros,  
Árbitro inmemorial del odio eterno.  
L. CERNUDA, "Elegía española (II)"

el mundo se despoja de sus máscaras  
y en su centro, vibrante transparencia,  
lo que llamamos Dios, el ser sin nombre,  
emerge de sí mismo, sol de soles,  
plenitud de presencias y de nombres  
O.PAZ, "Piedra de sol"

### **1. LOS POETAS MODERNOS FRENTE A LO DIVINO**

La poesía moderna se ha desentendido de lo divino de varias maneras. Ya sea por medio de un ataque soterrado a la religión, a las iglesias instituidas y a todo aquello que suene a sagrado, o por la más absoluta indiferencia. La Iglesia, como imagen institucional y vehículo de lo sagrado, encarnaba la incompreensión que las búsquedas artísticas encontraban en los medios ligados a lo religioso. La necesaria emancipación del arte, fruto de los impulsos de la ideología burguesa triunfante en Occidente, logró, en el caso de la poesía, una mayor independencia que le permitió indagar, a su modo, en las profundidades del ser sin ser molestada, ni mucho menos dirigida, por los agentes o censores religiosos. Nombres como los de Baudelaire, Byron o Víctor Hugo se volvieron sinónimos, para las instituciones religiosas, del peligro que representaba para sus eventuales lectores la liberación del arte de la tutela religiosa. El grito nietzscheano referido a "la muerte de Dios", anticipado por la obra de Jean Paul, evocaba el regreso programático de las divinidades paganas, aunque con otro rostro, muy diferente al del Dios cristiano, aya larga agonía, literal y simbólica, había ayudado a incubar, también, la agonía del ser humano.

Escribir poesía de tono religioso, para los poetas modernos, resultaba impensable, a menos que se hiciera con ironía y con una profunda conciencia de lo que estaba sucediendo en el ámbito estético. Pongamos el ejemplo de Bertolt Brecht, quien cuenta en un poema lo sucedido cuando Alfred Döblin, un escritor judío digno de su admiración, confesó públicamente su conversión al catolicismo:

Cuando uno de mis dioses más importantes festejaba  
su 10 000º aniversario,

llegué con mis amigos y mis alumnos para honrarlo,  
y ellos danzaron y cantaron delante de él  
recitándole sus versos.  
La atmósfera era estridente.  
a fiesta llegaba a su fin.  
Entonces entró el Dios celebrado al escenario  
que pertenece a los artistas  
y declaró en alta voz  
delante de mis amigos y alumnos bañados en sudor  
que había recibido una iluminación y que entonces  
se volvió religioso y con prisa inigualable  
colocó sobre sí una ridícula autoridad clerical,  
dobló sus rodillas e inició  
sin vergüenza un incómodo himno,  
que hirió los sentimientos de sus irreligiosos oyentes,  
entre los cuales estaban algunos jóvenes.  
Desde hace tres días  
no em atrevo a salir,  
ni a mirar de frente a mis amigos y alumnos,  
tanta es mi vergüenza.<sup>1</sup>

La propia imagen religiosa es usada por el principio del escepticismo objetivando la negación de los religioso. Uno de los temores subyacentes a actitudes como ésta consiste en suponer que la literatura nuevamente volverá a ser vocero de la Iglesia y de sus corifeos, pues, como señala bien Melo de Magalhães:

Para este aspecto de la crítica de la literatura a la religión, es preciso destacar tres cosas: 1) Se confirma la necesidad de aceptar el proceso de secularización del lenguaje religioso, haciendo de éste un medio para satirizar el mensaje de la religión, culminando en una sátira de las visiones religiosas del mundo mediante conceptos y referencias de la tradición religiosa. 2) Un segundo aspecto de esta actitud de rechazo se da mediante una crítica de la ideología que resalta el aspecto psicopatológico. La religión es expresión de flaqueza, oriunda del miedo vital. Quien se vuelve religioso no está en armonía con la vida, sucumbió a la crisis y a los conflictos que la vida produce. 3) El texto de Brecht apunta también hacia un distanciamiento radical entre literatura y religión. El escenario le pertenece al artista, y Döblin infringió esta regla por confundirlo con el púlpito, y al teatro con un templo. La religión y el arte deben estar separados y para Brecht un gran artista como Döblin obliga al arte a confesarse religioso, dejando así que el “Dios celebrado” del arte ceda su lugar al clérigo eclesiástico. Quien se vuelve religioso deja de ser un artista que pueda ser tomado en serio. He ahí el principio de esta crítica.<sup>2</sup>

Como se ve, los poetas modernos experimentan el proceso de secularización como una liberación de los lastres religiosos, no solamente para la vida cotidiana, sino, sobre todo, para la práctica del

---

<sup>1</sup> B. Brecht, *Gesammelte Werke*, vol. II, Frankfurt am Main, Surhkamp, 1967, p. 67, cit. por A. C. de Melo Magalhães, “Notas introdutórias sobre teología e literatura”, en *Cadernos de Pós-Graduação/Ciências da Religião*, Instituto Metodista de Ensino Superior, São Paulo, Brasil, núm. 9, 1997, p. 9. Versión de L.C.-O.

<sup>2</sup> A.C. de Melo Magalhães, *op. cit.*, p. 10.

oficio poético. Al usar el lenguaje religioso como un recurso satírico, enriquecen y complementan su lenguaje con un mecanismo que funcionaba de una manera restringida en la religión, pero que ahora va a entrar al circuito polisémico de la poesía, saliendo de las limitaciones dogmáticas. Por otro lado, la escritura de *poesía religiosa* es vista como algo extraño debido a que la poesía ha pretendido suplantar, desde el romanticismo, la visión sagrada del mundo, pero sin las estrecheces que una doctrina impuesta le obligue a seguir. En este sentido, la modernidad es una continuación de los impulsos surgidos desde el siglo XVIII y que se consolidaron en el siglo XIX.

Tal vez hablar un poco acerca de las etapas de dicho proceso sea importante, al menos para el caso de América Latina. Durante el romanticismo, según explica Jorge Aguilar Mora, los poetas experimentaron la posibilidad ya no del silencio de Dios, sino de su definitiva ausencia, algo que no afectaba solamente su tarea estética:

Ante la sospecha de que el Dios cristiano sólo fuera una hipótesis, de que la historia ya no estuviera siguiendo los senderos de la providencia, de que los principios morales del catolicismo fueran relativos y sólo relativos... estos poetas [Heredia y Rodríguez Galván como representantes del romanticismo] vivieron un doble fracaso: la ficción que les daba terror se volvía más ficticia con us propio miedo y la vida verdadera a la que aspiraban terminaba en otra ficción, en la posición desesperada de renunciar a la vida... en vida, llamándola un sueño, doble tragedia de la ficción: la vida como enfermedad y como herida.<sup>3</sup>

Además de sentir que sus creencias se derrumbaban, los poetas románticos tuvieron que transformar su expresión literaria para responder a las fuertes dudas que los aquejaban. Los modernistas, receptores de una estética que ya no cargó con este dilema, se expresaron de forma distinta. Según Aguilar Mora, el problema no era tanto estético, sino moral, puesto para un *poeta-puente* como fue Martí, “sólo había una moral: la moral trágica del hombre, y la fuente de sus valores no era el maniqueísmo cristiano, sino el poder del hombre para abarcarlo todo, para demostrar su capacidad visceral, natural, de abarcar el mundo para ser aceptado por ese mismo mundo”.<sup>4</sup> En otras palabras, la dualidad vital introducida por el dominio cristiano de las conciencias en Hispanoamérica va a ser sustituida, en los poetas, por una visión más uniforme de la vida y del mundo. Había que vivir en un mundo unívoco, donde ya no era necesaria la hipótesis de Dios. Podía desaparecer, así, la doble ficción que enfrentaron los románticos.

El tema teológico-filosófico de *la muerte de Dios* no fue trabajado en la poesía latinoamericana de vanguardia de la misma forma que en Europa. Por las características propias del continente, que no deja de manifestarse en los movimientos literarios de avanzada, el tratamiento del tema adquiere un tono peculiar. Ejemplo de ello es la poesía de César Vallejo, que ya desde *Los heraldos negros* se monta sobre algunos episodios de la *historia sagrada* y, mediante un lenguaje semiblasfemo, transforma los resabios de la expresión modernista en algo muy diferente, a caballo entre dicha corriente y como sin decidirse a ser plenamente vanguardista. Rafael Gutiérrez Girardot, en un

---

<sup>3</sup> J. Aguilar Mora, “La muerte de Dios”, en *Biblioteca de México*, núm. 54, noviembre-diciembre de 199, pp. 4-5.

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 6.

iluminador ensayo, ha demostrado cómo Vallejo no fue el poeta sin suficiente conciencia crítica que algunos han querido ver. Para ello, apunta lo siguiente:

En contra de los supuestos sobre los que se funda la desfigurada imagen de Vallejo, “sin entrenamiento” como apunta en una ocasión Larrea, es preciso más bien partir del hecho de que sólo esa penetrante conciencia de su labor poética es la que permite explicar su asimilación y transformación del modernismo y de otros posibles “ismos” en *Los heraldos negros*, la que contribuye a despejar los problemas que plantea el sorprendente *Trilce* y a concebir los libros finales, junto con la obra en prosa, como una consecuente y rigurosa unidad.<sup>5</sup>

Este asunto importa aquí, porque el lenguaje de Vallejo, tan lleno de alusiones religiosas, es una especie de puente entre el modernismo galopante latinoamericano y la irrupción de las vanguardias, pero situado en ese plano conscientemente. Uno de sus motivos poéticos, en *Los heraldos negros*, la crucifixión de Jesús, enronca con el romanticismo en su intento por recrear la historia con una mirada infantil y asumir el privilegio (en una especie de blasfema *Imitación de Cristo*) “de ser Cristo o el mal ladrón, de repartir calvarios y cruces, coronas de espinas y penas, de designar en cada casa a quién toca el papel de María como madre o como amada, de la Magdalena como amada o como hermana, del padre que ausculta, como José, la huida a Egipto y de las otras máscaras en el sombrío Viernesanto, mezclado de Jueves Santo pero sin esperanza de Pascua de Resurrección”.<sup>6</sup> Así, *Los heraldos negros*

no es la expresión de una religiosidad criolla o chola, pero tampoco una manera de rescatar para un trivial dolorismo cualquiera solemnidad de Dios y del Viacrucis de Jesús, el intento de rescatar a Dios de las cadenas con las que lo han atado los filósofos para hacer de él un Dios que también sufre, que se sienta a la mesa con la familia o en el café con los amigos y que comparte con los hombres las penas cotidianas. Vallejo no fue un pobre teólogo existencial de Santiago de Chuco, y si en su poesía hay algo de teología, ésa es, más bien, la que discutió con hondura y con pasión humana Manuel González Prada [...] La repetición del Gólgota en *Los heraldos negros*, ese fúnebre juego de inocencia infantil, está más allá de cualquier preocupación de teología doméstica.<sup>7</sup>

Gutiérrez Girardot es tajante en este punto, porque, además, aleja a Vallejo de las interpretaciones que, sin dejar de tener razón acerca de las claras influencias vanguardistas de Vallejo (por ejemplo, Mallarmé en el poema “Los dados eternos”), no comprenden bien de qué profundidades brotaron sus expresiones ligadas a lo religioso, y las relacionan muy directa, y casi gratuitamente, con filósofos como Nietzsche. Por ello, afirma:

Como en los poetas y filósofos que lo antecedieron, en Vallejo la experiencia de este acontecimiento, la ‘muerte de Dios’, no constituye un postulado de ateísmo. Vallejo, de quien Thomas Merton ha dicho con certeza que “es un gran poeta escatológico, con un sentido profundo del fin y, además, de los nuevos comienzos (acerca de los

---

<sup>5</sup> R. Gutiérrez Girardot, “César Vallejo y ‘la muerte de Dios’”, en *Cuestiones*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 47.

<sup>6</sup> *Ibid*, pp. 50-51.

<sup>7</sup> *Ibid*, pp. 51-52.

que no se expresa)” y quien rechazaba todo lo conceptual, no pretende demostrar la verdad o la falsedad de una fórmula o la existencia o inexistencia de Dios. Sus cuadros de la Crucifixión carecen de teología, porque son la negación de toda teología con sus órdenes lógicos [...] Él no las concibe [las escenas de la crucifixión] como una refutación o como un postulado, sino como la desnuda expresión de una experiencia, esto es, la del hecho histórico de la “muerte de Dios” que lloran los “vagos arciprestes” y que acontece “ya lejos para siempre de Belén”.<sup>8</sup>

El tema de Dios, aunque se desfigura bastante en sus últimos libros, no deja de ser una constante, incluso desde el título de uno de ellos: *España, aparta de mí este cáliz*. Pero será en *Trilce* donde llegará a alturas impensables para cualquier otro esfuerzo vanguardista de la época, sobre todo si se toma en cuenta que en Vallejo ninguna de sus expresiones acerca del tema proceden de una pose esnobista o esteticista, algo que sí se puede afirmar acerca de otras propuestas. “Espergesia”, el famoso último poema de *Los heraldos...* anuncia lo que vendrá en *Trilce*, que con sus imágenes descoyuntadas representa la “infinita noche sin Dios”. Allí, Vallejo experimentará la libertad lingüística total, de tono vanguardista, pero relacionada también con la libertad de quien vive en el “mundo al revés”, de alguien desamparado que sigue viviendo tras la muerte de Dios. Gutiérrez El desplazamiento del lenguaje manifiesta la disonancia y la desfiguración del mundo sumido en la noche infinita de la muerte de Dios.

## **2. CERNUDA Y PAZ: DIÁLOGO E INFLUENCIA**

Aun cuando el tema específico de *la muerte de Dios* ha pasado a un segundo plano, el tema o la preocupación por Dios no ha abandonado a muchos poetas. Los dos que se revisarán aquí, Octavio Paz y Luis Cernuda, encarnan como pocos la imagen del poeta moderno, quien, consciente de la tradición, la asume críticamente y la transforma a medida que va encontrando su propia voz. Ambos, lectores de Eliot, aprendieron de éste que cada nuevo poeta que verdaderamente se empapa de la tradición a la que pertenece, puede situarse en relación con ella de una manera creativa, hasta alcanzar un lugar dentro del canon que la conforma. Los poemas que ambos escribieron sobre Dios (al igual que sobre otros temas) muestran que, habiendo abrevado directamente en las vanguardias, el tratamiento de dicho tópico manifiesta bastante lo señalado líneas arriba al respecto. El propósito del presente trabajo es rastrear la forma en que la perspectiva y el lenguaje poético de Luis Cernuda influyeron en dos poemas que sobre el tema mencionado escribió Paz.

Cernuda, diez años mayor que Paz, ejerció sobre él una influencia, nunca negada por el poeta mexicano, desde épocas muy tempranas en su escritura. Al revisar la evolución poética de sus primeros años, Manuel Ulacia identifica en “Nocturno”, uno de los poemas más antiguos de Paz, escrito en 1931,<sup>9</sup> la presencia de “Cuerpo en pena”, poema perteneciente al libro *Un río, un amor*, y que había sido publicado originalmente en noviembre de 1929 en la *Revista de Occidente*: “La

---

<sup>8</sup> *Ibid*, pp. 54-55.

<sup>9</sup> M. Ulacia, *El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz*. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999, p. 64. E.M. Santí, en su edición crítica de *Libertad bajo palabra*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 119, señala que el poema se publicó por primera vez en febrero de 1933.

composición de Octavio Paz recuerda a la de Cernuda no sólo por el tono semejante y ciertas imágenes comunes, sino también por la introducción de monólogos interiores en forma de preguntas. En ambos poemas la acción se sitúa en un escenario onírico acuático, en donde los dos poetas proyectan, a través de la imagen de cuerpos ahogados, una experiencia de angustia producida por una frustración del deseo”.<sup>10</sup>

Además, Ulacia califica a Cernuda como el “principal intertexto” de los poemas escritos por Paz antes de su viaje a España en 1937, luego de una etapa marcada por textos muy ceñidos a la estética del compromiso social. Se refiere, sobre todo, al conjunto de poemas publicados bajo el título “Cantos españoles”, en el tomo 11 de sus *Obras completas*.<sup>11</sup> Ulacia se pregunta en otro lugar: ¿qué debe Paz a Cernuda?, y responde:

En un momento en que las alternativas poéticas de los años treinta apuntaban hacia distintas direcciones, la obra y la postura moral de Cernuda trazarían un camino a seguir. Después de haberse acercado, entre 1936 y 1938, debido a la influencia de Alberti y Neruda, a una poesía “comprometida”, que reflejaba su adhesión a la izquierda ortodoxa (me refiero a sus libros *¡No pasarán!*, *Entre la piedra y la flor*, y parte de los poemas incluidos en *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*), Paz vuelve, siguiendo el ejemplo de Villaurrutia y Cernuda, a una poesía independiente del compromiso ideológico.<sup>12</sup>

Paz y Cernuda se encontraron por primera vez en 1938. Más tarde, “La poesía”, un poema de 1940 que dedicará a Cernuda en 1960, habla de la labor poética en un lenguaje completamente exento de referencias sociales o políticas.<sup>13</sup> Los elementos de la poesía de Cernuda que atrajeron a Paz fueron “el ejemplo de una poesía que rompía con los planteamientos del ‘purismo’, sin alinearse a una poesía ‘comprometida’, y que sin embargo conservaba su rigor característico” y su postura ética y moral.<sup>14</sup> Este último aspecto constituye una de las afinidades más importantes entre ambos poetas, aunada al hecho de que Paz agruparía la primera parte de su obra bajo un título global: *Libertad bajo palabra*, igual que imitar a Cernuda, con *La realidad y el deseo*. Asimismo, agrega Anthony Stanton, ambos concebían sus obras poéticas como *biografías espirituales*, porque se trata de dos libros que van aumentando y cambiando hasta ofrecer el perfil del crecimiento de la figura del poeta en sus diferentes edades, lo que armoniza plenamente con “el mito del poeta moderno” al que se referirá Paz en un gran ensayo sobre Cernuda. Stanton resume muy bien algunas de sus afinidades:

No es difícil entender la admiración compartida. Por encima de la diferencia de edad los unían muchas cosas, como el hecho de ser dos poetas conscientemente modernos que buscaron expresar esta conciencia tanto en sus

---

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 62.

<sup>12</sup> M. Ulacia, “Octavio Paz y Luis Cernuda: un diálogo en la tradición”, en M. Ulacia y E. Hülsz Picone, *Más allá de Litoral*, México, UNAM, 1994, p. 171.

<sup>13</sup> O. Paz, *Libertad bajo palabra [1935-1957]*. Ed. de E.M. Santí. Madrid, Cátedra, 1988, pp. 163-165. Dice A. Stanton (“Luis Cernuda y Octavio Paz: convergencias y divergencias”, en *Inventores de tradición. Ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México, FCE-El Colegio de México, 1997, p. 228), acerca de este poema: “En esta letanía o himno a una musa, la poesía aparece como el sueño eterno de una divinidad que es capaz de revelar la verdad del autoconocimiento”.

<sup>14</sup> *Ibid*, p. 172.

versos como en su prosa. Una conciencia que implica, en ambos, un diálogo constante con ciertos poetas fundadores de la tradición moderna. Además de la coincidencia en sus predilecciones por determinados nombres del pasado literario español (como San Juan), comparten una intensa fascinación por algunos románticos alemanes e ingleses (Hölderlin, Blake) y por ciertas figuras modernas, como Eliot.

Por un lado, estos gustos remiten a la concepción romántica del poeta como un ser disidente y marginal cuya verdad interior es incompatible con los valores sociales dominantes —marginalidad acentuada en Cernuda por su condición homosexual—, al mismo tiempo que subrayan una idea ética de la poesía como aventura espiritual de autoconocimiento. En los dos autores, un tema constante y obsesivo de sus versos y su prosa es la situación del poeta en el mundo moderno y la necesidad de asumir su “tarea” como un destino [...] Por otro lado, sus respectivas nociones acerca de lo que constituye la tradición poética moderna recalcan la importancia de la inteligencia y la lucidez como elementos consustanciales a la práctica de la poesía.<sup>15</sup>

Justamente del periodo en que Cernuda absorbería el romanticismo europeo, se pueden encontrar ecos en algunos poemas de Paz. Por ejemplo, el tema, el tono y las imágenes de “La gloria del poeta” y “Soliloquio del farero”, de *Invocaciones* [1934-1935],<sup>16</sup> aparecen en el poema “Pregunta”. “Tanto en estos poemas del español como en el del mexicano, el tema principal es la situación del poeta en el mundo, la soledad y angustia que experimenta, así como también su labor. En todos ellos, dicho tema se desarrolla a través de un monólogo interior en el cual el poeta se pregunta sobre su destino”.<sup>17</sup>

El ensayo de Paz, “La palabra edificante”,<sup>18</sup> escrito en Delhi en 1964, es, además de un homenaje, un reconocimiento de gran aliento sobre la influencia de Cernuda en su obra. Al compilar tal ensayo en *Cuadrivio*, Paz coloca a Cernuda al lado de otros tres nombres fundamentales para la poesía moderna en el mundo iberoamericano: Darío, López Velarde y Pessoa, y explica sus afinidades: “Los cuatro subrayaron su disidencia y su creación fue también crítica, ruptura con el lenguaje, la estética o la moral de su tiempo. Sus obras, además de ser distintas y únicas como lo son todas las que de verdad cuentan, están selladas por la voluntad de ser diferentes. Así, los define no sólo su ruptura con la tradición inmediata sino el constituir una tradición en la ruptura”.<sup>19</sup> Si Darío es el padre de la modernidad poética en América Latina, López Velarde el de la poesía mexicana moderna, y Pessoa quien llevó hasta el extremo el proceso de la destrucción del yo, sueño dorado de la modernidad, Cernuda es el modelo moral irreductible en la poesía contemporánea en lengua española. Las palabras de Paz en este ensayo ayudan mucho a iluminar el tipo de diálogo que llevó a cabo con la obra de Cernuda. Se citarán aquí divididas en dos grupos: primero, aquellas donde Paz habla de Cernuda en general, y segunda, donde se refiere a la actitud de Cernuda hacia lo religioso o cristiano.

---

<sup>15</sup> A. Stanton, “Luis Cernuda y Octavio Paz: convergencias y divergencias”, pp. 224-225.

<sup>16</sup> L. Cernuda, *La realidad y el deseo (1924-1962)*. Madrid, Alianza Editorial, 1991, pp. 115-116 y 121-123, respectivamente.

<sup>17</sup> M. Ulacia, “Octavio Paz y Luis Cernuda, un diálogo en la tradición”, p. 176.

<sup>18</sup> O. Paz, “La palabra edificante”, en *Universidad de México*, año XVIII, núm. 11, julio de 1964, pp. 7-15; recogido, sin notas, en *Cuadrivio*. México, Joaquín Mortiz, 1965, pp.,. Se citará de ésta última edición.

<sup>19</sup> O. Paz, “Prólogo” a *Cuadrivio*, p. 7.

Siguiendo el periplo cronológico de la obra cernudiana, Paz ve a *La realidad y el deseo* como una biografía espiritual y como una sucesión de momentos vividos que incluye una profunda reflexión sobre dichas experiencias. Ve en ello su carácter moral y abunda al respecto:

La obra de Cernuda es un camino hacia nosotros mismos. En esto radica su valor moral. Pues aparte de ser un alto poeta —o más bien, por serlo— Cernuda es uno de los poquísimos moralistas que ha dado España, en el sentido en que Nietzschees el gran moralista de la Europa moderna y, como él decía, “su primer psicólogo”. La poesía de Cernuda es una crítica de nuestros valores y creencias; en ella, destrucción y creación son inseparables, pues aquello que afirma implica la disolución de lo que la sociedad tiene por justo, sagrado e inmutable. Como la de Pessoa, su obra es una subversión y su fecundidad espiritual consiste, precisamente, en que pone a prueba los sistemas de moral colectiva, tanto los fundados en la autoridad de la tradición como los que nos proponen los reformadores sociales. Su hostilidad ante el cristianismo no es menor que su repugnancia ante las utopías políticas.<sup>20</sup>

Sobre el elemento crítico, tan cercano a él, Paz se refiere al grado de conciencia con que escribía Cernuda y afirma que

la conciencia da profundidad, resonancia espiritual a lo que dice: el pensar deslipega un espacio mental que da gravedad a la palabra. *La conciencia es el elemento que da unidad a esta obra tan vasta y varia*. Poeta fatal, está condenado a decir y a pensar en lo que dice. Por eso, al menos para mí, sus poemas mejores son los de esos años en que dición espontánea y pensamiento se funden; o las de esos momentos de madurez en que la pasión, la cólera o el amor, le devuelven el antiguo entusiasmo, ahora en un lenguaje más duro y lúcido.<sup>21</sup>

Sobre su cercanía al surrealismo, otro motivo común, Paz, casi aplicándose lo que dice a sí mismo, señala que

...a diferencia de Neruda, Lorca o Villaurrutia, para Cernuda el surrealismo fue algo más que una lección de estilo, más que una poética o una escuela de asociaciones e imágenes verbales: fue una tentativa de encarnación de la poesía en la vida, una subversión que abarcaba tanto el lenguaje como a las instituciones. Una moral y una pasión. Cernuda fue el primero, y casi el único, que comprendió e hizo suya la verdadera significación del surrealismo como movimiento de liberación —no del verso sino de la conciencia—: el último gran sacudimiento espiritual de Occidente.<sup>22</sup>

Al incluir el surrealismo dentro de las fuentes que alimentaron la poesía de Cernuda (el romanticismo alemán e inglés y los grandes mitos de Occidente), Paz advierte que el poeta español, al aglutinar dichas corrientes, recobró su doble herencia de poeta y español. Algo similar ocurre cuando se refiere a Eliot otra influencia que marcó profundamente a ambos. En el caso de Cernuda, agrega, en su época de madurez le sirvió “para moderar al romántico que siempre fue”,<sup>23</sup> aunque el

---

<sup>20</sup> *Ibid*, p. 169.

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 173. *Cursivas mías*.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 175.

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 179.

mayor impacto del poeta inglés radicó, nuevamente, en que lo obligó a ver con otros ojos su tradición poética y en que le ayudó a dar un nuevo cauce a su creación poética después de la experiencia surrealista.

La evaluación global que hace Paz incorpora varios de los elementos mencionados y agrega otros: la soledad y la integridad entre vida y obra: “Si se pudiese definir en una frase el sitio que ocupa Cernuda en la poesía moderna de nuestro idioma, yo diría que es el poeta que habla no para todos, sino para el cada uno que somos todos. Y nos hiera en el centro del cada uno que somos — ‘que no se llama gloria, fortuna o ambición’— sino *la verdad de nosotros mismos*. La poesía de Cernuda es un conocerse a sí mismo pero, en la misma intensidad, es una tentativa por crear su propia imagen”.<sup>24</sup> Sobra decir que Paz obtiene esas últimas conclusiones partiendo de la forma en que Cernuda experimentó su homosexualidad y cómo expresó, en su obra, el conflicto que le producía.<sup>25</sup>

Sobre la religión y el cristianismo en la obra de Cernuda, las observaciones de Paz son muy iluminadoras también, y nos acercan, poco a poco, a la especificidad del tema en los poemas escogidos, de modo que los elementos que integra en su ensayo se podrán reconocer más adelante en el análisis de dichos poemas. Por principio de cuentas, afirma, como ya se ha citado, que “su hostilidad ante el cristianismo no es menor que su repugnancia ante las utopías políticas”, es decir, que su rechazo hacia las ideologías y doctrinas no podía dejar de incluir a la religión dominante en Occidente y que, como alguien que encarnó el mito del poeta moderno, Cernuda era “un ser distinto, aunque sea su descendiente, del poeta maldito” a quien se han cerrado las puertas del infierno ya que ni siquiera le queda el recurso de Adán o de Etiopía.<sup>26</sup> Añade, además, que en su juventud escribió “sus blasfemias más hermosas y sus mejores poemas de amor —amor al amor— [...] instante en que la adivinación aún no se vuelve certidumbre ni la certidumbre, fórmula”.<sup>27</sup>

Paz encuentra en el antiespañolismo de Cernuda su filiación como heterodoxo, lo que abre la posibilidad de entender muchas de sus actitudes como parte de una rebelión más amplia contra la religión y la moral que lo formaron. Dos componentes surgen entonces para enriquecer la interpretación paciana del Cernuda insatisfecho de la religión cristiana: por un lado, del romanticismo alemán, especialmente de Hölderlin, Cernuda toma la figura de sus criaturas que pronto se transforman en la del demonio, “no un demonio cristiano, repulsivo o aterrador, sino pagano, casi un muchacho”<sup>28</sup>; por el otro, a partir de su libro *Los placeres prohibidos* —título influido por sus lecturas de André Gide, de quien aprendió a llamar a las cosas por su nombre—, se manifiesta su rebelión más honda, marcada por el reconocimiento pleno de su homosexualidad. Este demonio aparece en poemas como “La gloria del poeta”, donde se dirige a él:

Demonio hermano mío, mi semejante,  
Te vi palidecer, colgado como la luna matinal,

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 186. Cursivas del autor.

<sup>25</sup> Sobre la manera en que Cernuda se sirvió de la categoría *deseo* para la elaboración de su obra, véase M. Ulacia, *Luis Cernuda: escritura, cuerpo, deseo*. Barcelona. Laia, 1986. (Papel 451, 70)

<sup>26</sup> O. Paz, “La palabra edificante”, p. 171.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 171-172.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 176.

Oculto en una nube por el cielo,  
Entre las horribles montañas,  
Una llama a guisa de flor tras la menuda oreja tentadora,  
Blasfemando lleno de dicha ignorante,  
Igual que un niño cuando entona su plegaria,  
Y burlándote cruelmente al contemplar mi cansancio de la tierra.<sup>29</sup>

El mismo tema se encuentra en “Noche del hombre y su demonio”, de *Como quien espera el alba*.<sup>30</sup> Se trata, en palabras de Paz, de una rebelión ambigua: “aquel que se juzga ‘maldito’ consagra la autoridad divina o social que lo condena: la maldición lo incluye, negativamente, en el orden que viola. Cernuda no se siente maldito: se siente excluido. Y no lo lamenta: devuelve golpe por golpe”.<sup>31</sup> Ese libro anuncia uno de los tonos más características de la poesía cernudiana: la amargura y el rencor con que se dirige a varios interlocutores.

En el primer componente vemos cómo Cernuda lleva a cabo una búsqueda pagana de lo religioso, sin relación con el cristianismo, acaso por la nefasta experiencia que tuvo con él, en términos del sentimiento de culpabilidad debido a su condición sexual heterodoxa. A los valores del cristianismo comenzará a oponer los suyos, que experimenta como los únicos verdaderos. Sobre el segundo componente, relacionado con *la muerte de Dios*, Paz se extiende a fin de mostrar la plataforma ideológico-espiritual de Cernuda:

En un mundo arrasado por la crítica de la razón y el viento de la pasión, los llamados valores se vuelven una dispersión de cenizas. ¿Qué sobrevive? Cernuda regresa a la antigua naturaleza y en ella descubre no a Dios sino a la divinidad misma, a la madre de dioses y mitos. El poder del amor no proviene de los hombres, seres débiles, sino de la energía que mueve a todas las cosas [...] Y del mismo modo que Dios no puede ir más allá de sí porque no tiene límites y contemplarse y reflejarse interminablemente es toda su trascendencia, la naturaleza es un incesante cambio de apariencias y un siempre ser idéntica a sí misma [...] En esta visión del mundo hay más de una huella de *La gaya ciencia* y, sobre todo, del pesimismo de Leopardi. Mundo sin creador aunque recorrido por un soplo poético; algo que no sé si podría llamarse ateísmo religioso. Ciertamente, a veces aparece Dios: es el ser con el que habla Cernuda cuando no habla con nadie y que se desvanece silenciosamente como una nube momentánea. Se diría una encarnación de la nada —y a ella vuelve [...] Cernuda no ve en nuestra poca valía un signo de la caída y menos aún el indicio de una salvación futura. La nadería del hombre es sin remisión. Es una burbuja del ser.<sup>32</sup>

En un mundo sin Dios(es), dominado por la dictadura de la razón y del escepticismo, Cernuda se remonta a los orígenes paganos, supuestamente sepultados por el cristianismo. Al grito desgarrador del Cristo de Jean Paul sobre la inexistencia de Dios le sigue, en una larga cauda de herederos en varias lenguas y tradiciones, un esfuerzo por remontarse hacia las ruinas de las divinidades y sus

---

<sup>29</sup> L. Cernuda, *La realidad y el deseo (1924-1962)*, p. 121.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 230-233.

<sup>31</sup> O. Paz, “La palabra edificante”, p. 187.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 196-197.

despojos. En ese orden de ideas, la poesía es como un testimonio del soplo divino que alguna vez recorrió el mundo. Pero no hay nada que hacer, piensa Cernuda, más que levantar frente a la religión y moral tradicionales, obsoletas ya, y a los sustitutos impuestos por la sociedad industrial, la afirmación de “la pareja contradictoria deseo-amor; ante la soledad promiscua de las ciudades, la solitaria naturaleza”.<sup>33</sup>

### **3. “EL AUSENTE” Y “EL DESCONOCIDO”: DOS POEMAS DE PAZ**

Prófugos del catolicismo convencional, Cernuda y Paz, como Vallejo, no dejaron de pensar en la divinidad, ajenos como estaban ya a cualquier marco dogmático o doctrinal. En este terreno, las lecciones que Paz recibió de Cernuda pueden esbozarse siguiendo cronológicamente el tema de Dios en los libros del poeta español, pues, como bien ha registrado Manuel Ulacia en “El poeta y los dioses”, sección final de su tesis doctoral sobre Cernuda, éste “no se limita sólo a definir la relación del poeta con respecto a la sociedad; también quiere situarlo frente a los dioses. Ciertamente rechaza el catolicismo, sin embargo, no rechaza la idea de divinidad, al contrario, como vimos, su noción metafísica de la poesía lo lleva a acudir al mundo de los mitos paganos”.<sup>34</sup> En este sentido, son útiles dos textos en prosa —en su introducción a las traducciones de algunos poemas de Hölderlin— donde Cernuda afirma lo siguiente:

El amor, la poesía, la fuerza, la belleza, todos estos remotos impulsos que mueven al mundo, a pesar de la inmensa fealdad que los hombres arrojan diariamente sobre ellos para deformarlos o destruirlos, no son simples palabras; son algo que aquella región supo simbolizar externamente a través de criaturas ideales, cuyo recuerdo aún puede estremecer la imaginación humana.

Algunos hombres, en diferentes siglos, parecen guardar una pálida nostalgia por la desaparición de aquellos dioses, blancos seres inmateriales impulsados por deseos no ajenos a la tierra, pero dotados de vida inmortal. Son tales hombres imborrable eco vivo de las fuerzas paganas hoy hundidas, como si en ellos ardiese todavía una chispa de tan armoniosa hoguera religiosa; eco sin fuerza ya, pero que tampoco puede perderse por completo. Ya la misma dramática amplitud para participar, aun débilmente, en una divinidad caída y en un culto olvidado, convierte a esos seres mortales en seres semidivinos perdidos entre la confusa masa de los humanos.<sup>35</sup>

El paganismo, indiscutiblemente, fue el refugio de Cernuda para escapar de la tierra baldía del cristianismo vacío que conoció. Lentamente, las alusiones a lo divino o sagrado van apareciendo en su obra hasta cristalizar en poemas donde ése es su tema central. En algunos poemas iniciales, como en “Égloga”, la referencia es al cielo (“El cielo ya no canta,/ Ni su celeste eternidad asiste/ A la luz y a las rosas,/ Sino al horror nocturno de las cosas.”<sup>36</sup>). Podría decirse, incluso, que el manejo del singular (dios), lo reserva en un principio sólo para referirse a personas que recuerdan algún atributo divino. En varias ocasiones se refiere a jóvenes cuyos cuerpos y presencias le provocan la

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>34</sup> M. Ulacia, *Luis Cernuda: escritura, cuerpo, deseo*, p. 195.

<sup>35</sup> F. Hölderlin, *Poemas*. Introd. y versión de L. Cernuda (en colaboración con H. Gebser). Madrid, Visor, 1985, pp. 17-18.

<sup>36</sup> L. Cernuda, *La realidad y el deseo (1924-1962)*, p. 37.

comparación obligada. Así sucede en “Oda” (“Con el fulgor que pisa compitiendo,/ Vivo, bello y divino,/ Un joven dios avanza sonriendo”<sup>37</sup>; “Oh nuevo dios. Con deslumbrante brío/ Al crepúsculo vuelve vagoroso/ Su perezosa gracia seductora”<sup>38</sup>), y en *Donde habite el olvido*, III (“Esperé un dios en mis días/ Para crear mi vida a su imagen,/ Mas el amor, como un agua,/ Arrastra afanes al paso”.<sup>39</sup> En “Tienes la mano abierta”, un mirlo se burla de Dios.<sup>40</sup>

En “Himno a la tristeza”, y “A las estatuas de los dioses”, los dos últimos poemas de *Invocaciones*, se aprecia la transición hacia un tratamiento distinto del tema influida notoriamente por la lectura de Hölderlin. En el primero, “los dioses parecen haber olvidado al hombre por eso el poeta vive solo no sólo frente a la sociedad, sino también frente al cosmos”:<sup>41</sup>

Ellos, los dioses, alguna vez olvidan  
El tosco hilo de nuestros trabajados días,  
Pero tú celeste soñadora recóndita,  
Nunca los ojos quitas de tus hijos  
Los hombres, por el mal hostigados.<sup>42</sup>

Lo único que queda es la fuerza creadora de la naturaleza. La tristeza es divinizada y así es la única que puede consolar a los hombres porque es “la compasión humana de los dioses”. Los poetas son quienes intentan poblar el vacío dejado por los dioses:

La soledad poblé de seres a mi imagen  
Como un dios aburrido;  
Los amé si eran bellos,  
Mi compañía les di cuando me amaron,  
Y ahora como ese mismo dios aislado estoy,  
Inerme y blanco tal una flor cortada.<sup>43</sup>

En el segundo poema, el hablante vuelve su mirada a un tiempo paradisiaco, cuando los dioses se movían todavía entre los hombres:

Hermosas y vencidas soñáis,  
Vuelos los ciegos ojos hacia el cielo,  
Mirando las remotas edades  
De titánicos hombres,  
Cuyo amor os daba ligeras guirnaldas  
Y la olorosa llama se alzaba

---

<sup>37</sup> *Ibid*, p. 40.

<sup>38</sup> *Ibid*, p. 43.

<sup>39</sup> *Ibid*, p. 96.

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 86.

<sup>41</sup> M. Ulacia, *Luis Cernuda...*, p. 196.

<sup>42</sup> L. Cernuda, *La realidad y el deseo...*, p. 133.

<sup>43</sup> *Ibid*, p. 132.

Hacia la luz divina, su hermana celeste.<sup>44</sup>

Cernuda, siguiendo a Hölderlin, rescata el mundo pagano, irreparablemente perdido, que ambos celebran con un tono elegíaco. Como comenta Alexander Coleman:

Cernuda consideraba que Hölderlin era el poeta ejemplar. El hecho de que sus héroes, Hiperión y Empédocles, ahora estén derrotados indica el destino de “el sentido de lo divino” ante el poder nivelador de la vida contemporánea. Pero esa derrota puede ser transformada en victoria. Cernuda no desea representar una nostalgia anacrónica, pero se esfuerza por volver a despertar, como Hölderlin, el sentido de lo divino en la naturaleza, vivificando nuevamente el mundo mitológico. En el poema “A las estatuas de los dioses”, Cernuda rehabilita la intención simbólica de las estatuas mutiladas con un fervor que vuelve a traernos, por un momento, la edad de la fe precristiana.<sup>45</sup>

La desaparición de los dioses “implica que la imagen poética —en donde debería fulgir la luminosa presencia divina— se vacía de sustancia y que, además, está muy consciente de su propia irrealdad”.<sup>46</sup> El poeta, entonces, es el depositario de esa *memoria religiosa* y quien mejor experimenta la nostalgia por los dioses y por la fe en ellos:

Tal vez su fe os devuelva el cielo [...]

En tanto el poeta, en la noche otoñal,  
Bajo el blanco embeleso lunático,  
Mira las ramas que el verdor abandona  
Nevarse de luz beatamente,  
Y sueña con vuestro trono de oro  
Y vuestra faz cegadora,  
Lejos de los hombres,  
Allá en la altura impenetrable.<sup>47</sup>

Stanton, al referirse a este par de poemas y a su tema, ha escrito las siguientes líneas, donde recuerda las observaciones de Octavio Paz al respecto:

Paz ha señalado la ausencia total de una nota cristiana, de un sentimiento de culpa o pecado en Cernuda. Efectivamente, es notorio el odio que le provocan a éste los “dioses crucificados”, “el exangüe dios cristiano” y el “triste dios” de los sacerdotes católicos. Sin embargo, hay una intensa religiosidad que aparece en algunos poemas de Cernuda, sobre todo a partir de 1935, época en que descubre y traduce poemas de Hölderlin. Los dos últimos poemas de *Invocaciones*, “Himno a la tristeza” y “A las estatuas de los dioses”, recrean la visión del romántico alemán: el poeta debe rescatar y preservar la memoria de los dioses paganos desaparecidos [...] Los

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>45</sup> A. Coleman, *Other Voices: A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1969, p. 39, cit. por M. Ulacia, *Luis Cernuda...*, p. 108.

<sup>46</sup> M. Ulacia, *Luis Cernuda...*, p. 109.

<sup>47</sup> L. Cernuda, *La realidad y el deseo...*, p. 135.

poetas, “seres semidivinos”, son los amantes de los dioses. Lejos de ser un clasicismo ortodoxo, este culto expresa una transgresión moral: los dioses tienen la forma hermosa del cuerpo masculino de un adolescente.<sup>48</sup>

Esta cita sirve para ubicar cronológicamente el impacto de Hölderlin en la evolución poética de Cernuda y cómo Paz va a situarse en relación con ésta. En *Las nubes* hay varias alusiones a lo sagrado, como en “A Larra con unas violetas” (la muerte apacigua “Tu boca amarga de Dios insatisfecha”<sup>49</sup>); en “Elegía española [II]” (“Tan sólo Dios vela sobre nosotros,/ Árbitro inmemorial del odio eterno”<sup>50</sup>); en “Atardecer en la catedral”,<sup>51</sup> poema extenso que recrea la atmósfera de un templo; en “Cordura”, al referirse a la forma de la soledad en medio de los cuerpos: “Su amor: la cruz sin nadie”<sup>52</sup>; y en “Lázaro”, que reelabora la historia contada por el evangelio desde la perspectiva del personaje resucitado por Jesús, e incluye unos versos reflexivos sobre la vastedad de Dios, incontenible en los espacios tradicionales y naturales:

Así pedí en silencio, como se pide  
A Dios, porque su nombre,  
Más vasto que los templos, los mares, las estrellas,  
Cabe en el desconsuelo del hombre que está solo,  
Fuerza para llevar la vida nuevamente.<sup>53</sup>

Más amplio es el aliento de “La adoración de los magos”, un poema dramático que polifónicamente presenta las voces de los magos de la tradición, aunque con varios giros muy ajenos a ella, como cuando afirman, al final de la tercera sección, “Palinodia de la esperanza divina”: “Y quisimos ser hombres sin adorar a dios alguno”,<sup>54</sup> y en el final de todo el poema, refiriéndose a otros testigos del nacimiento del niño:

Buscaban un dios nuevo, y dicen que le hallaron.  
Yo apenas vi a los hombres; jamás he visto dioses.  
¿Cómo ha de ver los dioses un pastor ignorante? [...]<sup>55</sup>

Esta temática llevó a Ramón Xirau a escribir lo siguiente:

Recuerdo aquel texto de *Ocnos* donde Cernuda explica cómo, de niño, se sentía predispuesto a rechazar la eternidad que no entendía. También la rechazará su poesía cuando el poeta sepa que el hombre “siendo efímero se sueña como eterno”. Esta negación de la eternidad es negación de Dios, de dios, menos, aunque también, de

---

<sup>48</sup> A. Stanton, “Luis Cernuda y Octavio Paz: convergencias y divergencias”, pp. 227-228.

<sup>49</sup> L. Cernuda, *La realidad y el deseo...*, p. 151.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 163-165.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 184.

los dioses. ¿Negación? Mejor sería decir lucha a brazo partido porque, tal vez a pesar de Cernuda, su lucha con Dios es tan agónica como la de Unamuno. Cuando los Reyes Magos han adorado al niño concluyen:

y quisimos ser hombres sin adorar a dios ninguno.

¿Por qué esta negación? Cernuda es bien explícito: porque concibe a Dios como Todopoderoso; porque solamente puede admitirlo existente como “árbitro inmemorial del odio eterno”, porque Dios de todo poder no es, para él, Dios de amor. Y esta es su tercera soledad, la soledad más soledad de todas sus soledades: la tristeza: “esta incredulidad que hizo triste mi alma”. Sí, es verdad que a veces Cernuda, como Unamuno, puede concebirse soñado por lo eterno: “cuando mi vida era un sueño en la mente de los dioses”. Pero Dios, dios, los dioses, son para Cernuda seres enemigos [...] Pocos poetas —y ninguno de España— se han acercado como Cernuda a vivir toda experiencia; pocos han alcanzado, como el hombre estético de Kierkegaard, la necesidad (¿Dios o demonio?) de apurar fáusticamente el mal. Y sin embargo, a pesar de esta ausencia, a pesar de sus dudas y de sus descreencias, Cernuda soñó siempre no tanto con la realidad sino con el deseo.<sup>56</sup>

Xirau, analista profundo de estos temas, visualiza en la poesía cernudiana un planteamiento bastante explícito del tema de Dios, como testimonio de un conflicto interior, lo que va ser muy evidente en “La visita de Dios”, un poema no tan extenso donde el arribo al singular con mayúscula (Dios) no representa en absoluto un retorno a la ortodoxia, sino la posibilidad de desarrollar con amplitud el monólogo dramático. En los primeros versos, donde resuenan Dante y Eliot, el hablante se refiere a la etapa vital en que se encuentra y al paso del tiempo. Las dos últimas estrofas son un monólogo en donde el poeta se dirige a Dios con profunda intensidad y que suenan como un hondo reproche:

Pero a ti, Dios, ¿con qué te aplacaremos?  
Mi sed eras tú, tú fuiste mi amor perdido,  
Mi casa rota, mi vida trabajada, y la casa y la vida  
De tantos hombres como yo a la deriva  
En el naufragio de un país. Levantados de naipes,  
Uno tras otro iban cayendo mis pobres paraísos.  
¿Movié tu mano el aire que fuera derribándolos  
Y tras ellos, en el profundo abatimiento, en el hondo vacío,  
Se alza al fin ante mí la nube que oculta tu presencia?

No golpees airado mi cuerpo con tu rayo;  
Si el amor no eres tú, ¿quién lo será en este mundo?  
Compadécete al fin, escucha este murmullo  
Que ascendiendo llega como una ola  
Al pie de tu divina indiferencia.  
Mira las tristes piedras que llevamos  
Ya sobre nuestros hombros para enterrar tus dones:  
La hermosura, al verdad, la justicia, cuyo afán imposible

---

<sup>56</sup> R. Xirau, “Cernuda vivo”, en J. Valender, comp., *Luis Cernuda ante la crítica mexicana: una antología*. México, FCE, 1990, pp. 212-213.

Tú sólo eras capaz de infundir en nosotros.  
Si ellas murieran hoy, de la memoria tú te borrarías  
Como un sueño remoto de los hombres que fueron<sup>57</sup>

En estos versos el tratamiento del tema que nos ocupa alcanza su cúspide en la poesía cernudiana, puesto que manifiesta la forma en que asimiló el romanticismo de Hölderlin y cómo fue capaz de volverse a Dios en singular —un resabio de cristianismo—, para volcar todas sus ideas y sentimientos al respecto de lo sagrado, de la fe, del vacío producido por la muerte de Dios. Cernuda se atreve a asumir la voz de tantos seres, a la deriva como él, marcados por el estigma del exilio. El miedo al dolor corporal le hace dirigir esta plegaria airada al Dios a quien no deja de relacionar con el amor, cuyo rostro él ha estado conociendo en su vertiente heterodoxa. No deja de reprocharle su indiferencia ni el poco valor que tienen hoy en el mundo algunos de sus atributos tradicionales. Si ellos desaparecieran por completo, la muerte de Dios en la memoria humana sería definitiva e inevitable, pues los hombres también morirían.

En “Las ruinas” (de *Como quien espera elba*, 1947<sup>58</sup>) se dirige nuevamente a Dios, en un lenguaje muy similar, pero negando ahora su existencia, con una amargura que sabe abiertamente a Nietzsche y Feuerbach:

Oh Dios. Tú que nos has hecho  
Para morir, ¿por qué nos infundiste  
La sed de eternidad, que hace al poeta?  
¿Puedes dejar así, siglo tras siglo,  
Caer como vilanos que deshace un soplo  
Los hijos de la luz en la tiniebla avara?

Mas tú no existes. Eres tan sólo el nombre  
Que da el hombre a su miedo y su impotencia,  
Y la vida sin ti es esto que parecen  
Estas mismas ruinas bellas en su abandono:  
Delirio de la luz ya sereno a la noche,  
Delirio acaso hermoso cuando es corto y es leve.

Todo lo que es hermoso tiene su instante, y pasa.  
Importa como eterno gozar de nuestro instante.  
Yo no te envidio, Dios; déjame a solas  
Con mis obras humanas que no duran.  
El afán de llenar lo que es efímero  
De eternidad, vale tu omnipotencia.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> L. Cernuda, *La realidad y el deseo...*, p. 159.

<sup>58</sup> Importa aquí recordar la posible influencia de este libro sobre Paz, pues éste cuenta cómo recibió en custodia su manuscrito, cuando Cernuda se hallaba en Inglaterra en 1944, en plena guerra mundial. Más tarde se lo devolvió para su publicación en Buenos Aires, en la editorial Losada. Cf. O. Paz, “Juegos de memoria y olvido”, en J. Valender, comp., *Luis Cernuda ante la crítica mexicana...*, p. 160.

“*Apología pro vita sua*”, del mismo libro, usa un lenguaje parecido:

He vivido sin ti, mi Dios, pues no ayudaste  
Esta incredulidad que hizo triste mi alma.  
Heme aquí ya vencido, presa fácil ahora  
De tus ministros, cuyas manos alzadas  
Remiten o condenan a los actos del hombre.  
Pero ¿quién es el hombre para juzgar al hombre?  
La oración de la fe salva al enfermo,  
Y si cayó en pecado le será perdonado [...]

Para morir el hombre de Dios no necesita,  
Mas Dios para vivir necesita del hombre.  
Cuando yo muera, ¿el polvo dirá sus alabanzas?  
Quien su verdad declare, ¿será el polvo?  
Ida la imagen queda ciego el espejo.  
No destruyas mi alma, oh Dios, si es obra de tus manos;  
Sálvala con tu amor, donde no prevalezcan  
En ella las tinieblas con su astucia profunda,  
Y témplala con tu fuego hasta que pueda un día  
Embeberse en la luz por ti creada.  
Si dijiste, mi Dios, cómo ninguno  
De los que en ti confían ha de ser desolado,  
Tras esta noche oscura vendrá el alba  
Y hallaremos en ti resurrección y vida.  
Para que entre la luz abrid las puertas.<sup>60</sup>

“La visita de Dios” influirá profundamente en Paz (como ya lo advertía Ulacia<sup>61</sup>), pues además de los puntos en contacto que se han mostrado ya, la práctica misma de la poesía evidenciará el diálogo tan estrecho que lleva a cabo Paz, poeta más joven, con su modelo. Así lo señala Stanton:

Sorprende que la crítica no haya estudiado con detenimiento los vasos comunicantes menabstractos. Hay que aclarar, desde luego, que la influencia se localiza en un periodo muy definido (el primer lustro de la década de los cuarenta) y que va en un solo sentido: el poeta maduro ofrece modelos al poeta más joven. Me refiero a algunos textos de Cernuda escritos entre 1934 y 1944, los años que van desde *Invocaciones* a *Como quien espera el alba*, y ciertos poemas de Paz escritos entre 1940 y 1945, recopilados en 1949 en la primera edición de *Libertad bajo*

---

<sup>59</sup> *Ibid*, pp. 198-199. Sobre el título de este poema es inevitable referirse a lo que escribe María Zambrano sobre el tema de las ruinas en *El hombre y lo divino*, donde relaciona estrechamente ese motivo con lo religioso y lo sagrado.

<sup>60</sup> *Ibid*, pp. 216-217. Otros poemas de este libro donde aparecen alusiones religiosas son: “El águila” (pp. 195-197), “A un poeta futuro” (pp. 210-212), “Quetzalcóatl” (pp. 218-221), “El chopo” (p. 228), “Noche del hombre y su demonio” (pp. 230-233) y “Río vespertino” (pp. 234-237).

<sup>61</sup> M. Ulacia, “Octavio Paz y Luis Cernuda: un diálogo en la tradición”, p. 175, nota 24, donde anota que “También en el poema ‘El ausente’, de Paz, se pueden encontrar reminiscencias tanto en el tema como en el tono del poema de Cernuda, ‘La visita de Dios’”.

*palabra*. En el sevillano es un periodo de madurez, posterior a los contactos con el surrealismo; en el mexicano, un momento de aprendizaje y conquista, de búsqueda de la voz propia a través de una exploración de otras voces.<sup>62</sup>

La sorpresa que manifiesta este crítico se explica, en parte, por la amplia serie de interpretaciones que existen acerca de la obra paciana, donde ambos asuntos, la influencia de Cernuda y el tema religioso no han sido abordados complementariamente. La ubicación cronológica de esta influencia y sobre el tema en cuestión se marcará, con claridad, en una sección de *Libertad bajo palabra*, algunos poemas que bajo el subtítulo de “Calamidades y milagros”, escribió Paz entre 1937 y 1947. Stanton comenta la presencia de Cernuda en estos poemas, bajo el rubro de la “heterodoxia religiosa”, lo cual coincide con algunas apreciaciones de Paz ya observadas en el ensayo “La palabra edificante”. Tal vez no sea necesario insistir mucho en el tono religioso general de la poesía de Paz,<sup>63</sup> pues el riesgo de hacerlo consiste en hacerle decir cosas que no dijo. Más bien hay que subrayar que, de un modo similar al de Cernuda, muchas de sus preocupaciones podían caber dentro del amplio espectro de lo “religioso”, pero con un sentido de incredulidad y de búsqueda, no de certidumbre. En él se manifestó siempre una profunda curiosidad por las religiones, pero nunca se adscribió a alguna.

En *Libertad bajo palabra*, la sección mencionada (donde por cierto se incluye el poema “La poesía”, dedicado en una época a Cernuda) contiene un par de poemas que aluden a Dios en un contexto muy crítico acerca de la religión. “Soliloquio de medianoche” (que recuerda el “Soliloquio del farero”, de Cernuda) menciona recuerdos que el hablante experimenta como

fechas de sangre que alguna vez brillaron como labios,  
labios en cuyos pliegues, golfos de sombra luminosa,  
creí que al fin la tierra me daba su secreto,  
pechos de viento para los desesperados,<sup>64</sup>

donde las grandes palabras y realidades se encuentran vaciadas por completo de significado:

elocuentes vejigas ya sin nada:  
Dios, Cielo, Amistad, Revolución o Patria.<sup>65</sup>

Cerca del final, se pregunta sobre el amor y la muerte “en otros labios” y al referirse a la sangre, en su varios usos, se pregunta:

oh corazón, noria de sangre, para regar, ¿qué yermos?,  
para mojar ¿qué labios secos, infinitos?  
¿Son los labios de un dios,

---

<sup>62</sup> A. Stanton, “Luis Cernuda y Octavio Paz: convergencias y divergencias”, p. 227.

<sup>63</sup> J.M. Cohen, *La poesía de nuestro tiempo*. México, FCE, 1963, p. 328: “La búsqueda de Paz es en esencia religiosa”. Este autor fue uno de los primeros críticos famosos en generalizar la afirmación.

<sup>64</sup> O. Paz, *Libertad bajo palabra*, p. 172.

<sup>65</sup> *Idem*.

de Dios que tiene sed, sed de nosotros,  
nada que sólo tiene sed?<sup>66</sup>

Estos versos, referidos al sacrificio, reaparecen en los poemas que interesan aquí. Stanton dice sobre este poema que “la angustia nihilista se manifiesta como una desesperada teología negativa que sólo busca desengaño”.<sup>67</sup> En el poema que cierra la serie, un homenaje al Marqués de Sade, la alusión es casi obligatoria: “El cuerpo que hoy sacrificamos/ ¿no es el Dios que mañana sacrifica?”.<sup>68</sup> Este lenguaje irreligioso y blasfemo, explica Stanton, caracteriza a los poemas de Cernuda y Paz sobre el tema, pues

En los dos autores, las expresiones más exacerbadas de este sentimiento religioso se dan en textos que hablan de la ausencia de lo divino y en los cuales la blasfemia sustituye a la oración, dos caras de una misma moneda, como decía Antonio Machado. Paz habla del ‘ateísmo religioso’ de Cernuda, concepto paradójico que es aplicable también al autor de la frase. En Cernuda, a partir de *Las nubes*, poemas escritos entre 1937 y 1940, los dioses paganos son desplazados por el Dios cristiano. Sin embargo, la divinidad cristiana, tan presente en estos textos, no es sino una sombra, uno más de los fantasmas engendrados por el deseo. Para Cernuda, Dios es como la persona amada: carece de realidad objetiva o existencia autónoma y resulta ser una invención del sujeto que añora su presencia mientras comprueba su ausencia.

Varios poemas de *Como quien espera el alba*, compuestos entre 1940 y 1944, tienen la forma de un monólogo dialogado, tan común en Cernuda, para expresar la lucha encarnizada entre el poeta y su Dios, entre el poeta y su doble. [“Las ruinas”] [...]

Abundan en esta colección actitudes de desencanto, sufrimiento existencial y una angustia que se endurece en rebelión hereje y acusaciones blasfemas [“*Apología pro vita sua*”] [...]

El mismo poema termina por invertir la ortodoxa expresión de la dependencia humana con respecto a la divinidad: “Para morir el hombre de Dios no necesita,/ Mas Dios para vivir necesita del hombre”.<sup>69</sup>

A Paz no le interesa la innovación formal más característica de Cernuda en este periodo, el monólogo dramático, porque su interés radica en las posibilidades introspectivas que le ofrece el desdoblamiento del yo poético en el presente. Stanton califica de “monólogo dialogado” el recurso que Paz va a emplear en los poemas de “Calamidades y milagros”. “El ausente” es el poema donde se concentran las influencias de Cernuda sobre el tema. Dividido en tres partes, la primera se centra justamente en el tema de la sangre, remitiendo al sacrificio, simultáneamente prehispánico y cristiano. Dios es un

Dios insaciable que mi insomnio alimenta;  
Dios sediento que refrescas tu eterna sed en mis lágrimas,  
Dios vacío que golpeas mi pecho con un puño de piedra, con un puño de humo,  
Dios que me deshabras,  
Dios desierto, peña que mi súplica baña,

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>67</sup> A. Stanton, “Luis Cernuda y Octavio Paz: convergencias y divergencias”, p. 231.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>69</sup> A. Stanton, “Luis Cernuda y Octavio Paz: convergencias y divergencias”, pp. 228-230.

Dios que al silencio del hombre que pregunta contestas con un silencio más grande,  
Dios hueco, Dios de nada, mi Dios:  
sangre, tu sangre, la sangre, me guía.<sup>70</sup>

Este Dios está ligado, indisolublemente, a la barbarie de los sacrificios:

La sangre de la tierra,  
la de los animales y la del vegetal somnoliento,  
la sangre petrificada de los minerales  
y la del fuego que dormita en la tierra,  
tu sangre,  
la del vino frenético que canta en primavera,  
Dios esbelto y solar,  
Dios de resurrección,  
estrella hiriente,  
insomne flauta que alza su dulce llama entre sombras caídas,  
oh Dios que en las fiestas convocas a las mujeres delirantes  
y haces girar sus vientres planetarios y sus nalgas salvajes,  
los pechos inmóviles y eléctricos,  
atravesando el universo enloquecido y desnudo  
y la sedienta extensión de la noche desplomada.

Sangre,  
sangre que todavía te mancha con resplandores bárbaros,  
la sangre derramada en la noche del sacrificio,  
la de los inocentes y la de los impíos,  
la de tus enemigos y la de tus justos,  
la sangre tuya, la de tu sacrificio.<sup>71</sup>

El sacrificio de Dios, la muerte del creador que concentra en sí misma el camino de esas sangres s derramadas. El poeta le habla a un Dios que justifica todas las masacres, de justos e injustos, de fieles y paganos, en un aquelarre en donde todos son incluidos en la muerte violenta. Acaso los años de la guerra influyen en el poeta para expresarse de esta forma, queriendo ver en la muerte la negación total de ese Dios heredado.

En la segunda sección, más mesurada, el hablante poético se levanta mediante su estirpe “hasta el pozo del polvo”. Es la conciencia de la muerte, precedida por una búsqueda desierta de ese Dios sordo, ante quien el pensamiento se rebela:

Por ti asciendo, desciendo,  
a través de mi estirpe,  
hasta el pozo del polvo

---

<sup>70</sup> O. Paz, *Libertad bajo palabra*, p. 167.

<sup>71</sup> *Ibid*, pp. 167-168.

donde mi semen se deshace en otros,  
más antiguos, sin nombre,  
ciegos ríos por llanos de ceniza.

Te he buscado, te busco,  
en la árida vigilia, escarabajo  
de la razón giratoria;  
en los sueños henchidos de presagios equívocos  
y en los torrentes negros que el delirio desata:  
el pensamiento es una espada  
que ilumina y destruye  
y luego del relámpago no hay nada  
sino un correr por el sinfin  
y encontrarse uno mismo frente al muro.<sup>72</sup>

La búsqueda inútil de Dios conduce al hombre a encontrarse consigo mismo, solo y abandonado, pero en realidad, como dicen las siguientes dos estrofas, el poeta busca dentro de sí y se pregunta si no es una búsqueda interior de su propia persona dispersa. Dios sería, entonces, una proyección innominada de sus impulsos y deseos.

Te he buscado, te busco,  
en la cólera pura de los desesperados,  
allí donde los hombres se juntan para morir sin ti,  
entre una maldición y una flor degollada.  
No, no estabas en ese rostro roto en mil rostros iguales.

Te he buscado, te busco,  
entre los restos de la noche en ruinas,  
en los despojos de la luz que deserta,  
en el niño mendigo que sueña en el asfalto con arenas y olas,  
junto a perros nocturnos,  
rostros de niebla y cuchillada  
y desiertas pisadas de tacones sonámbulos.

En mí te busco: ¿eres  
mi rostro en el momento de borrarse,  
mi nombre que, al decirlo, se dispersa,  
eres mi desvanecimiento?<sup>73</sup>

En la tercera sección se le reprocha a Dios su sordera, su vaciedad y, nuevamente, al calificarlo como “cifra de sangre”, el poeta hace sentir que la búsqueda de Dios, religiosa o no, es una lucha

---

<sup>72</sup> *Ibid*, p. 168.

<sup>73</sup> *Ibid*, p. 169.

apasionada, agónica, unamuniana. Dios es sólo una palabra, “la forma terrible de la nada”, el abismo que todo se lo traga.

Viva palabra obscura,  
palabra del principio,  
principio sin palabra,  
piedra y tierra, sequía,  
verdor súbito,  
fuego que no se acaba,  
agua que brilla en una cueva:  
no existes, pero vives,  
en nuestra angustia habitas,  
en el fondo vacío del instante  
—oh aburrimiento—,  
en el trabajo y el sudor, su fruto,  
en el sueño que engendra y el muro que prohíbe.<sup>74</sup>

La voz poética se lamenta, finalmente, por el fin de todo, por la muerte, porque va hacia el polvo. Todo termina en el fuego, en la incandescencia, pero en las cenizas. La faz de Dios que aniquila, con todo, no se muestra nunca.

Dios vacío, Dios sordo, Dios mío,  
lágrima nuestra, blasfemia,  
palabra y silencio del hombre,  
signo del llanto, cifra de sangre,  
forma terrible de la nada,  
araña del miedo,  
reverso del tiempo,  
gracia del mundo, secreto indecible,  
muestra tu faz que aniquila,  
que al polvo voy, al fuego impuro.<sup>75</sup>

La visión completa del poema muestra el diálogo profundo con los poemas de Cernuda: la manera de dirigirse a Dios procede directamente de él a la hora de construir la plegaria blasfema, teñida de una fuerte crítica a lo que se conoce de Dios en el mundo, a las instituciones que no logran transmitirlo. Paz lo escribió sin concretar, pero aludiendo al lenguaje poético: “La poesía de Cernuda —tras varios contactos anteriores— contribuyó a iluminarme por dentro y me ayudó a decir lo que quería”.<sup>76</sup> Stanton agrega: “Durante un corto tiempo Cernuda le ofrece la posibilidad de ensanchar y enriquecer su poesía, en lo que atañe a los temas, las formas expresivas y la incorporación de

---

<sup>74</sup> *Idem.*

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>76</sup> O. Paz, “Poesía mexicana moderna”, en *Las peras del olmo*. México, UNAM, 1957, p. 73.

elementos de la poesía de lengua inglesa, pero también le ofrece algo que resultó ser más perdurable: un modelo de fidelidad a los valores de la poesía en una época de nihilismo y pérdida de fe”.<sup>77</sup>

Otra influencia que detecta Stanton en este poema es la de Quevedo, un poeta muy cercano a Paz en diferentes momentos de su obra y cuyo *Heráclito cristiano* le sirvió como modelo para dirigirse a Dios como un interlocutor ausente. Quevedo, obviamente, no pone en duda la existencia de Dios, pero Paz denuncia coléricamente a Dios como una divinidad cruel, estéril e inexistente, incapaz de hacer sentir su presencia entre los seres humanos. “El Dios del poema de Paz no es otro que el de la aniquilación, el vacío y el no ser”.<sup>78</sup> Dios es engendrado, en Paz y en Cernuda, por la conciencia desesperada que busca a la divinidad como fuente de consuelo, pero verificando dolorosamente su inexistencia.

Julio Requena le ha dedicado a este poema una sección importante de su ensayo “Poética del tiempo en Octavio Paz”, donde, luego de exponer algunas constantes de la poesía paciana, tales como la temática prehispánica alrededor del tiempo y el tiempo cronológico como devoramiento, afirma que Paz se sitúa ante el tiempo en términos de lo sagrado. El poeta se enfrenta a Dios, “ese no-rostro de lo Absoluto, esa no-máscara del misterio, ese no-espejo del hombre”.<sup>79</sup> En “El ausente”, Requena encuentra que

hay turbación metafísica, aunque como pretexto para la increpación existencial, para la pregunta de la razón que lo busca en el “fondo vacío del instante”. La respuesta, es claro, no puede ser antropocéntrica; pero precisamente al poeta —hecho a imagen del universo de su verbo manifestado— lo subleva toda absurdidad (“no existes, pero vives,/ en nuestra angustia habitas”) y no se resigna a compartir con él la “forma terrible de la nada”. No es la destinación final, escatológica, lo que preocupa a Paz. Quiere “ser eterno un instante” (p. 137 [de *Libertad bajo palabra*, 1960]). Quiere ser hombre radicado en este “mundo verdadero” y por eso “Dios, no quiero ser a tientas, no quiero regresar, soy hombre y el hombre es/ el hombre, el que saltó al vacío y nada lo sustenta desde entonces sino su propio vuelo” (p. 281).<sup>80</sup>

Añade que Dios se le va revelando poco a poco dentro de la estructura del tiempo que Paz maneja, un presente perpetuo, concepto que el poeta mexicano ha tomado de Eliot. Con ello, este crítico cree encontrar las raíces del descreimiento del poeta, relacionadas con una búsqueda que nunca han tenido respuesta. Además, esta incredulidad está íntimamente ligada a la historia de la civilización signada, aunque no se mencione, por la idea de la muerte de Dios.

[aunque la búsqueda de Paz religiosa] en “El ausente” Dios aún se le revela al poeta como un “áspero fuego y sal devoradora”. Para Paz la idea de Dios no se justifica al otro lado del tiempo, en una metafísica recortada de la estrofa, del telar del tiempo, instalado como un Dios personal. En ese sentido, el descreimiento en la consolución ultratélurica está explícito: a) por la abstracción ilimitada de una divinidad incomprensible para

---

<sup>77</sup> A. Stanton, “Luis Cernuda y Octavio Paz: convergencias y divergencias”, p. 235.

<sup>78</sup> A. Stanton, “Octavio Paz y la sombra de Quevedo”, en *Inventores de tradición. Ensayos sobre poesía mexicana moderna*, p. 196.

<sup>79</sup> J. Requena, “ética del tiempo en Octavio Paz”, en Á. Flores, comp., *Aproximaciones a Octavio Paz*. México, Joaquín Mortiz, 1974, p. 51.

<sup>80</sup> *Idem*.

nuestra necesidad de asistencia concreta (“Te he buscado, te busco/ en la cólera pura de los desesperados,/ allí donde los hombres se juntan para morir sin ti,/ entre una maldición y una flor degollada./ No, no estabas en ese rostro roto en mil rostros iguales”); b) por el callejón sin salida de nuestros sentidos que se debaten en aporías y construcciones mentales sin ninguna garantía de verdad, positiva o negativa, y entonces todo es válido (“y luego del relámpago no hay nada/ sino un correr por el sinfin/ y encontrarse uno mismo frente al muro”); y c) porque el irrepresentable “Dios Escondido” permanece distante de nuestra voz, ruego o grito, siendo inteligible su esencia (“Dios mudo, que al silencio del hombre que pregunta contestas/ sólo con silencio que ahoga”). Pero asociado al tiempo, Dios comparece ante el dintorno de la realidad objetiva en forma de transeúnte, humanizado, existencializado: “Y el hombre aprieta el paso/ y al tiempo justo de llegar a tiempo/ doblan la esquina, puntuales, Dios y el tranvía” (p. 143).<sup>81</sup>

Las observaciones de Maya Schärer-Nussberger pueden ayudar a situar, de manera más amplia, el tema de Dios en la obra de Paz. Refiriéndose al tema de la ciudad como centro, cita “Visión del escribiente”, un texto de *¿Águila o sol?*, donde Paz dice, entre otras cosas: “En donde dijeron que estaba el sol central, el ser solar, el haz caliente hecho de todas las miradas humanas, no hay sino un hoyo y menos que un hoyo: el ojo de pez muerto, la oquedad vertiginosa del ojo que cae en sí mismo y se mira sin mirarse”.<sup>82</sup> Esta ausencia apunta, según esta autora, “a una falta de ‘ser’ y, en último término, a la muerte de Dios”.<sup>83</sup>

Por todo esto, “El desconocido”, el otro poema de “Calamidades y milagros”, que sigue inmediatamente después a “El ausente”, indaga, desde su título, en lo apuntado líneas arriba por Requena acerca del *Deus absconditus*, esa divinidad distante, pero asociada al tiempo. Dedicado a Xavier Villaurrutia y publicado en México en abril de 1943, el poema abre con una serie de imágenes ligadas a la noche, tema tan caro a Villaurrutia:

La noche nace en espejos de luto.  
Sombrios ramos húmedos  
ciñen su pecho y su cintura,  
su cuerpo azul, infinito y tangible.  
No la puebla el silencio: rumores silenciosos,  
peces fantasmas, se deslizan, fosforecen, huyen.

La noche es verde, vasta y silenciosa.  
La noche es morada y azul.  
Es de fuego y es de agua.  
La noche es de mármol negro y de humo.

---

<sup>81</sup> *Ibid*, pp. 51-52.

<sup>82</sup> O. Paz, *Libertad bajo palabra*, p. 259.

<sup>83</sup> M. Schärer-Nussberger, *Octavio Paz: trayectorias y visiones*. México, FCE, 1989, p. 75. En otro capítulo de su libro, dedicado a analizar el poema “El cántaro roto” (pp. 120-129), la autora revisa, con mucha atención el significado del término “cántaro”, que Paz utiliza para designar a los dioses. Dicho poema, perteneciente ya a la época de madurez de Paz (*La estación violenta*), manifiesta la asimilación de las ideas cernudianas acerca del destino de los dioses, dentro del esquema neorromántico.

En sus hombros nace un río que se curva,  
una silenciosa cascada de plumas negras.<sup>84</sup>

La noche es un espacio múltiple donde respira dormido “un corazón inmenso que perdona”, extraña imagen que parece aludir a la divinidad incognoscible. En la noche se espera una especie de revelación, donde ese corazón sin nombre se solaza y abre las alas.

Noche, dulce fiera,  
boca de sueño, ojos de llama fija,  
océano,  
extensión infinita y limitada como un cuerpo acariciado a oscuras,  
indefensa y voraz como el amor,  
detenida al borde del alba como un venado a la orilla del susurro o del miedo,  
río de terciopelo y ceguera,  
respiración dormida de un corazón inmenso que perdona:  
el desdichado, el hueco,  
el que lleva por máscara su rostro,  
cruza tus soledades, a solas con su alma,  
ensimismado en su árida pelea.  
Su pensamiento recorre siempre las mismas salas deshabitadas,  
sin encontrar jamás la forma que agote su impaciencia,  
el muro del perdón o de la muerte.  
Pero su corazón aún abre las alas  
como un águila roja en el desierto.<sup>85</sup>

La música nocturna es como un prelude que anticipa la forma en que, narcisista, el cielo, lo sagrado? se contempla a sí mismo, pero sin manifestarse. El “Dios desconocido”, marcha solo, sin cansarse, “encarcelado en su infinito”.

Suenan las flautas de la noche.  
Canta dormido el mar;  
ojo que tiembla absorto,  
el cielo es un espejo donde el mundo se contempla,  
lecho de transparencia para su desnudez.

Él marcha solo, infatigable,  
encarcelado en su infinito,  
como un fantasma que buscara su cuerpo.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> O. Paz, *Libertad bajo palabra*, pp. 170-171.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>86</sup> *Idem.*

Como se ve, el poema es bastante más tranquilo que el anterior, y forma con aquél un magnífico contrapunto de voces referidas al tema de Dios. La ubicación del poema en la noche, un motivo romántico, casi obliga al poeta a llegar a una suerte de abstracción y de observación del Dios que, “como un fantasma que buscara un cuerpo”, flota en la desencarnación más absoluta y solitaria. Es un Dios solitario, hecho acaso a la medida del hombre solitario. Este Dios desconocido se coloca del lado de la otredad, este tema tan trabajado por Paz, que tanto le obsesionó y sobre el que pueden encontrarse abundantes referencias en su obra en prosa y en verso.

En este poema acaso Paz asumió un lenguaje más deudor de la otra veta cernudiana, aquella en la que el poeta sevillano se muestra siempre desencantado y amargo, pero como depositario de una fe desgarrada que, con el paso de los años, le hará dirigirse nuevamente a Dios, aunque con otros tonos de súplica, reconociendo nuevamente su inexistencia. Tal vez una de las grandes lecciones que recibió Paz de su maestro en relación con este asunto, se resume en estos versos del poema homónimo del último poemario de Cernuda, *Desolación de la Quimera*:

Lo divino subsiste,  
Proteico y multiforme, aunque mueran los dioses.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> L. Cernuda, *La realidad y el deseo*, p. 361.