

El uso de la segunda persona en Luis Cernuda y su influencia en los poetas españoles posteriores a 1939

Norberto PÉREZ GARCÍA

La obra de Luis Cernuda se ha convertido en un referente obligado para un buen número de poetas españoles posteriores a 1939 que asimilan su particular poética, aprovechan los géneros líricos por él cultivados (monólogo dramático, poesía de la experiencia, poema meditativo), emplean intertextualmente sus versos o se acercan a él en el tratamiento de ciertos temas¹. A veces es posible también observar su influencia en determinados rasgos de estilo. Uno de ellos es el singular empleo cernudiano de la segunda persona.

La incesante búsqueda cernudiana de técnicas poemáticas con las que evitar la, para él, deprimente exhibición sentimental y alcanzar de esta manera un distanciamiento y una objetividad de resultados estéticos superiores, le llevó a experimentar con procedimientos como el monólogo dramático de personaje histórico o como ese recurso característico del autor sevillano que es el empleo de la segunda persona para confesar sentimientos propios o de su personaje literario.

Como observa Coleman² este uso persistente del *tú* como sustituto de la primera persona es una técnica de desdoblamiento que proviene, en último término, del senti-

¹ El tema es aludido en numerosos trabajos sobre poetas de posguerra y cuenta con un estudio primerizo de A. Amorós: «Luis Cernuda y la poesía española posterior a 1939», *Entre la Cruz y la Espada: en torno a la poesía de posguerra (Homenaje a E.G. de Nora)* (Madrid: Gredos, 1984), pp. 19-31.

² J. A. Coleman: *Other voices: A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda* (Chapell Hill: North Carolina University Press, 1969), pp. 139-181. También se ha ocupado de este aspecto de la obra de Cernuda H. Pato: «El tú (y el otro) en la poesía de Luis Cernuda», *Anales de Literatura española contemporánea*, XI (1986), 225-235. Esta última realiza un análisis de la complejidad del fenómeno (bases lingüísticas y retóricas, función de otros rasgos que lo acompañan, como los deícticos, relación con su poética) y destaca el uso ambiguo intencional de la segunda persona por parte de Cernuda (tú= yo/ tú=lector) como muestra de aspectos clave de su poética (escisión de identidad, uso de diferentes voces, objetivación, etc.): «El reflejo, el otro que es el mismo, la trascendencia del ser desde dentro de su soledad, el diálogo poético como vía de conocimiento, aspectos fundamentales de la poética cernudiana, están expresados y resumidos en el discurso de segunda persona» (p. 232).

miento de absoluta soledad del poeta. De ahí que no sea extraño que en «La soledad», de *Ocnos*, escriba Cernuda estas palabras referidas a aquella y enunciadas con la segunda persona:

Entre los otros y tú, entre el amor y tú, entre la vida y tú, está la soledad. Mas esa soledad que de todo te separa no te apena. ¿Por qué había de apenarte? Cuenta hecha con todo, con la tierra, con la tradición, con los hombres, a ninguno debes tanto como a la soledad. Poco o mucho, lo que tú seas a ella se lo debes³.

Querida o no, esta soledad es el motor que empuja a Cernuda a un diálogo consigo mismo que rompa ese enajenamiento que experimentó a lo largo de su vida, esa sensación de ser otro, un otro cercano al que dirigirse en una segunda persona. Bien lo ha explicado Gil de Biedma y merece reproducirse por extenso:

La acción del monólogo resulta propiamente dramática por ser conversación interior, controversia y a la vez tentativa de llegar a un acuerdo, a un entendimiento. Pero en aquellos soliloquios meditativos donde Cernuda habla en propio nombre, la persona del verbo es casi invariablemente otra: tú. Como niño encerrado en cuarto oscuro, no habla consigo mismo, se habla a sí mismo: para saber que él está ahí, para acompañar y aliviar su soledad terrible de unigénito, que no consiste en el mero estar solo, ni en sentirse solo entre los demás, sino sentirse solo en uno mismo⁴.

Motivación estética y motivación personal se aúnan por lo tanto en un recurso retórico empleado desde siempre y que en el siglo XX encuentra en Machado su primer representante. Pero en Cernuda adquiere una coloración ética resultado de su exigencia individual, y se convierte en una necesidad íntima que persiste incluso cuando, en contadas ocasiones, el poeta supera su extrañamiento.

En «Centro del hombre», de *Variaciones sobre tema mexicano*, por ejemplo, Cernuda alude a ese vencimiento de la enajenación, pero insiste en la utilización de la segunda persona:

Por unos días hallaste en aquella tierra tu centro, que las almas tienen también, a su manera, centro en la tierra. El sentimiento de ser un extraño, que durante tiempo atrás te perseguía por los lugares donde viviste, allí callaba, al fin dormido⁵.

Por ser pasajera su superación, la soledad lleva a utilizar la segunda persona incluso en estos momentos, y, de esta forma, la técnica está lejos de convertirse (aunque así pudiera parecerlo en ocasiones) en mera fórmula retórica, puesto que nace de una exi-

³ Cfr. L. Cernuda: *Prosa completa* (Barcelona: Barral Editores, 1975), p. 90.

⁴ J. Gil de Biedma: «Como en sí mismo al fin», *3 Luis Cernuda* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1977), pp. 9-33. Cito por la recopilación de los ensayos de Gil de Biedma: *El pie de la tetra* (Barcelona: Crítica, 1980), p. 335.

⁵ *Prosa completa...*, *op. cit.*, 154.

gencia íntima que conlleva, al mismo tiempo, una consecuencia estética, como es el distanciamiento y la objetividad producto del desdoblamiento⁶.

El empleo de la segunda persona en la poesía de Cernuda es fundamentalmente una conquista de la madurez (y fruto sin duda de nuevo de esa profundización del extrañamiento en el destierro y del afán de distanciamiento), aunque esté presente desde el principio en *La realidad y el deseo*. En *Primeras poesías*, por ejemplo, escribe Cernuda:

*En soledad. No se siente
el mundo, que un muro sella;
la lámpara abre su huella
sobre el diván indolente.
Acogida está la frente
al regazo del hastío.
¿Qué ausencia, qué desvarío
a la belleza hizo ajena?
Tu juventud nula, en pena
de un blanco papel vacío⁷.*

La soledad inicial del poeta, ese sentirse solo en uno mismo de que habla Gil de Biedma, obtiene su representación literaria con esa segunda persona de los dos últimos versos y, al mismo tiempo, se vincula a un afán de objetividad aliado al tono impersonal y descriptivo de los versos iniciales.

En su poesía surrealista predomina la primera persona, si bien a partir de *Los placeres prohibidos* entra a funcionar la segunda. El poema inicial de este libro, precisamente, comienza con un **yo** para enseguida, a modo de transición, pasar al empleo de una segunda persona con la que el autor lanza a la sociedad de su época su desafío, y se escuda en ella para sentirse acompañado en la singularidad de su condición humana:

*Tu deseo es beber esas hojas lascivas
o dormir en ese agua acariciadora.
No importa:
ya declaran tu espíritu impuro⁸.*

⁶ J. Romera Castillo: «Autobiografía de Luis Cernuda: aspectos literarios», *L'autobiographie en Espagne* (Aix-en-Provence: Université de Provence, 1982), pp. 279-294 entiende que el uso de la segunda persona en Cernuda persigue dos fines: proyectar en ella vivencias íntimas y dirigirse al lector. Sin embargo, es necesario añadir que este segundo aspecto es mucho menos importante puesto que se da en contadas ocasiones («A sus paisanos» de *Desolación de la quimera* sería el ejemplo más destacado). Solamente del primero de estos aspectos nos vamos a ocupar en este artículo.

⁷ Cfr. L. Cernuda: *La realidad y el deseo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1964), p. 23.

⁸ *Ibid.*, p. 67. También el poema en prosa «Para unos vivir», que contiene un párrafo en primera persona, utiliza como vehículo de expresión de la soledad la segunda persona: «Tu destino es mirar las torres que levantan, las flores que abren, los niños que mueren, aparte, como naípe cuya baraja se ha perdido», *Ibid.*, p. 75.

y escribe Cernuda en este libro poemas completos en segunda persona, una segunda persona que no es sino el desdoblamiento de su yo íntimo, solitario, como en «Sentado sobre un golfo de sombra» o «De qué país»⁹.

En *Donde habite el olvido* predomina asimismo la primera persona, pero también se utiliza el **tú** en los poemas IX, X y XVI, y sirve en ellos como bálsamo consolador del desconsuelo ante el fracaso del amor, como imposible compañía ante el dolor solitario.

El paréntesis que en esta técnica suponen *Invocaciones* y *Las nubes* (lleno su hueco en este último libro por los abundantes monólogos dramáticos y por poemas dirigidos a otras segundas personas pertenecientes a la estirpe del poeta, como Lorca y Larra)¹⁰ se cierra con *Como quien espera el alba*, libro que inicia un empleo del **tú** que se va a convertir ya en rasgo distintivo del resto de sus libros.

El **tú** cernudiano, el que va a influir en los poetas posteriores, está ya plenamente configurado, en efecto, en *Como quien espera el alba*.

Se utiliza unas veces como preciso admonitorio que generalice la propia experiencia. Es lo que sucede en «Ofrenda», «Jardín» o «Los espinos», que termina con estos versos:

*Antes que la sombra caiga,
aprende cómo es la dicha
ante los espinos blancos
y rojos en flor. Ve. Mira*¹¹.

La proyección de un comportamiento y convicción personales sobre el *alter ego* entendido como otro ser diferente al **yo** produce un distanciamiento que contribuye simultáneamente a admitirlo por parte del lector.

Otras veces, la segunda persona es el vehículo más adecuado para dar cuenta de una personalidad que, forjada en la soledad, debe hablarse a sí misma, es decir, como recurso de análisis psicológico. En «La familia» escribe Cernuda:

*Pero algo más había, agazapado
dentro de ti, como alimaña en cueva oscura,
que no te dieron ellos, y eso eres:
fuerza de soledad, en ti pensarte vivo,
ganando tu verdad con tus errores*¹².

Se utiliza también para aprovechar la fuerza de su distanciamiento y evocar de esta manera momentos pasados, despojándolos no de la cálida emoción sino del gratuito sentimentalismo que tanto desagradaba al autor sevillano. Es lo que ocurre en «Otros tulli-

⁹ Coleman advierte que los poemas en que Cernuda se dirige a un **tú** que es un idealizado amante («Adonde fueron despeñadas», por ejemplo) no son sino otra forma de desdoblamiento de su personalidad.

¹⁰ El poema «Atardecer en la catedral» es, sin embargo, una variante del **tú**, ya que Cernuda se dirige a su «alma de soledad».

¹¹ *La realidad y el deseo... op. cit.*, p. 218.

¹² *Ibid.*, p. 203.

panes amarillos» o «Elegía anticipada», conmovedor poema en el que Cernuda rememora su más grata experiencia amorosa de juventud.

En ocasiones, este recurso propende a la idealización del protagonista poemático y se torna de esta manera en un importante ingrediente del elemento legendario de *La realidad y el deseo*¹³. Por ejemplo en «El indolente», en el que el uso de la segunda persona se une, hábilmente, al empleo del condicional para sugerir la mencionada idealización.

Y, siempre, el **tú** va acompañando sutilmente a la grave meditación cernudiana. Es lo que sucede en «Aplauso humano» y en la mayoría de los poemas escritos en segunda persona de *Como quien espera el alba*, pero sobre todo en «Vereda del cuco», enérgica reflexión sobre el sentir amoroso característico del autor del 27.

En los siguientes libros de Cernuda el **tú** se sigue utilizando en todos estos sentidos aunque, cada vez más, es fundamentalmente un procedimiento para analizar su personal enajenación. Es lo que sucede en *Vivir sin estar viviendo*, libro en el que la inmensa mayoría de sus composiciones están escritas en segunda persona, convirtiéndose de esta manera en un preciso instrumento unificador de los poemas¹⁴.

Y si en «Cuatro poemas a una sombra» el poder evocador y la inflexión meditativa son componentes de primer orden, lo cierto es que en toda una serie de composiciones predomina esa necesidad de comunicación con ese ser que, siendo el autor, se siente como ajeno. Así han de leerse, entre otros, «El retraído», «La sombra», «Ser de Sanseña» (en las referencias al **tú** solamente, no en las alusiones a España), «Viendo volver» o «El intruso», poema éste donde el poeta se dirige a un **tú** que se siente ajeno a sí mismo y que es el mismo autor:

*Hoy este intruso eres tú mismo,
tú, como el otro antes,
y con el cual sin gusto inicias
costumbre en que se allane*¹⁵.

Algo parecido, aunque cada vez con mayor virulencia, sucede en los poemas en segunda persona de *Con las horas contadas* y *Desolación de la quimera*.

En el «Nocturno yanqui» de *Con las horas contadas* expresa Cernuda, descarnadamente, su absoluta soledad humana y transforma el soliloquio en un diálogo con ese **tú** que es su única compañía, mientras que en «Limbo» la soledad personal es también producto de la vana sociedad que le rodea y la segunda persona, en consecuencia, es una necesidad de estar con alguien, de dirigirse a alguien en un mundo mediocre y sin sentido.¹⁶

¹³ Cfr. A. G. Montoro: «Rebelde de Cernuda», *Sin nombre*, 4 (1976), 19-30. En p. 29 escribe: «Cernuda, más sutilmente, erige una imagen de sí mismo por medio de la segunda persona».

¹⁴ En «La partida» se combinan la primera y la tercera persona para dar cuenta de su salida de Gran Bretaña.

¹⁵ *La realidad y el deseo... op. cit.*, p. 248.

¹⁶ En «La poesía», incluido en este libro, el poeta se distancia en una tercera persona. Y es significativo que en *Poemas para un cuerpo* apenas si se utilice la segunda persona, porque Cernuda está aludiendo a una experiencia concreta con otro ser distinto a él mismo, con lo que apenas queda lugar para la extrañeza y por lo tanto no se justificaría este recurso.

Los poemas de segunda persona de *Desolación de la quimera* están llenos, en general, de idéntica amargura y de un hacer cuentas con todo, que deja al autor en la más absoluta de las soledades, como la referencia a su leyenda en «Malentendu», aunque a veces se entreve en la segunda persona esa fuerza de evocación, emocionada y pudorosa, de sus mejores poemas de madurez («Amigos: Víctor Cortezo») o esa coloración moral de que hablaba Octavio Paz en su clásico artículo sobre Cernuda¹⁷ («Peregrino»).

Esta técnica poética, que tan abundante y tan variadamente y con tanto acierto supo emplear Cernuda, no es exclusiva de *la realidad y el deseo* sino que también se constituye en elemento integrador de sus libros en prosa poética; y así, buena parte de los poemas de *Ocnos* y de *Variaciones sobre tema mexicano* están escritos hacia un tú y se justifica este, como en sus versos, como recurso distanciador, como vehículo de análisis psicológico y, sobre todo, como necesidad de diálogo por parte de una persona solitaria que evoca tiempos pasados: «El piano», «El poeta y los mitos», «El enamorado», «El destino» o «Aprendiendo olvido», de *Ocnos*; o «Miravalle», «Lo nuestro» o «El mirador», de *Variaciones sobre tema mexicano*, son, en este sentido, profundamente significativos¹⁸.

Esta técnica, tan característicamente cernudiana, va a pasar gradualmente a la poesía española de posguerra por medio de su influencia, y será curiosamente en los autores del 70 (si excluimos la figura de Francisco Brines), los coetáneos y marginados del grupo central, donde va a obtener sus mejores y más fieles aportaciones.

Hasta la generación del 50, el uso de la segunda persona en sentido cernudiano es algo poco abundante. Y así sólo esporádicamente aparece en los poetas del grupo *Cántico*.

García Baena se dirige en «El retorno», de *Antiguo muchacho*, a un tú, llamado Pródigo, y que sería posible vincular con el autor. Más claros son dos ejemplos de *Antes que el tiempo acabe*, cuando el autor cordobés podría haber recibido ya la influencia en esta técnica de otros poetas, además de la de Luis Cernuda¹⁹. Se trata de los poemas «Nombre» y «Delfos». En el primero se acerca al tono meditativo y admonitorio de los poemas en segunda persona del poeta del 27:

*Un nombre, sólo un nombre. Sávalo de la niebla
y ponlo en la balanza de las postrimerías:
quizás su peso sea el de tu vida*²⁰.

En el segundo, en cambio, parece más cercano a ciertos poemas del Dámaso Alonso de *Hijos de la ira*²¹.

¹⁷ Cfr. O. Paz: «La palabra edificante», *Universidad de México*, XVIII, 11 (1964), 7-15.

¹⁸ En algunos poemas de *Ocnos*, como «La naturaleza», «Mañanas de verano», «Belleza oculta» o «El poeta», el artificio distanciador consiste en la utilización de la tercera persona debido a que Cernuda está hablando de su remota niñez, lo que sin embargo no elimina su cálida emoción y su infinita ternura.

¹⁹ En uno de sus últimos libros, *Fieles guimaldas fugitivas*, se emplea la segunda persona en el poema «Los libros». Similares observaciones podrían hacerse del ejemplo tardío de Boussoin, con poemas como «Las monedas contra la losa» del libro del mismo título, o «El mundo: palabras», de *Oda en la ceniza*, que incorporan la meditación y el distanciamiento de este tipo de composiciones cernudianas.

²⁰ P. García Baena: *Poesía completa 1940-1980* (Madrid: Visor, 1982), p. 205.

²¹ En «Bajo la dulce lámpara», de *Antiguo muchacho*, a semejanza de muchos poemas de *Ocnos*, García Baena se distancia en la tercera persona, dirigiéndose a un muchacho que no es otro que el poeta adolescente y sus ilusiones.

En los poetas del 50, salvo en Brines, tampoco es muy frecuente esta técnica (y ello quizás sugiera la honda motivación de la misma en el autor sevillano) y sólo aparece aquí y allá y no necesariamente vinculada a Cernuda²².

Caballero Bonald, por ejemplo, la utiliza en «Lo que deja el olvido» de *Memorias de poco tiempo* o en «A contratiempo», «Hasta que el tiempo fue reconstruido» y «Estancia del indefenso», los tres de *Pliegos de cordel*. Y su empleo tiene más que ver con la denuncia social que con el análisis psicológico o la necesidad de superar el extrañamiento. No obstante, desde sus primeros libros y ocasionalmente, había utilizado Bonald la segunda persona, como ocurre en «Copia de la naturaleza» de *Las adivinaciones*.

En *El rey mendigo*, libro tardío pero cernudiano de José Agustín Goytisolo, aparece alguna que otra vez la segunda persona, aunque sin la carga emotiva y sin su íntima necesidad de comunicación que rompa la soledad. Poemas como «Sin colmar tu tiempo» o «Preludio de una huelga general fracasada» son ejemplos en este sentido²³.

Más interesante en este sentido es el caso de Defarges, que, quizás por intermedio de Brines o quizás por influencia directa de Cernuda, escribe poemas en segunda persona que retoman la línea meditativa, la capacidad de evocación, el deseo de distanciamiento, para evitar el fácil sentimentalismo, o el análisis psicológico de una persona solitaria propio de tantos poemas de *La realidad y el deseo*. Es lo que sucede en «Un arte poética» y en muchos poemas de *La libertad*, como en estos versos de acusado sabor cernudiano:

*Del tiempo antiguo, una hora te es devuelta.
Palidecen los muros al ocaso.
Pensabas renovar tu libertad:
sólo ves el olvido en torno tuyo.
Estos coches y enseññas luminosas,
gentes, y a veces, los temidos cuerpos,
no son la garantía que buscabas.
Ese dominio es algo más
que cruzar solo, entre desconocidos.*

²² En cambio para S. Sanz Villanueva: *Historia de la literatura española*, 6/2 (Barcelona: Ariel, 1984), p. 45 está claro que la segunda persona autorreflexiva de *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo, procede de *La realidad y el deseo*.

²³ Un poeta como Costafreda, en *Suicidios y otras muertes* y en el poema «¿Hay acaso un lenguaje?», se acerca mucho al sentir cernudiano de la segunda persona por la presencia de la alienación, de la soledad, del tono meditativo. Pero, posiblemente, no esté relacionado con el autor del 27 y sea un fruto enteramente personal de Costafreda:

*¿Hay acaso un lenguaje? Ponlo en duda,
que te juzguen, condenen, desconozcan,
amigos no te quedan ni palabras.
Solitario recorres ciudades extranjeras,
y en voz baja murmuras sonidos de disparidad.*

Cfr. A. Costafreda: *Poesía completa* (Barcelona: Tusquets, 1990), p. 247.

*mientras indiferentes luces
abren una cualquiera de tus noches.
Eres dueño tan solo de tus pasos,
sólo a su azar te alejas*²⁴.

Con todo, el poeta del 50 que recibe con mayor impacto esta técnica de Cernuda es, sin duda, Francisco Brines, que empieza a utilizarla desde *Las brasas*.

La sección «Otras mismas vidas», en efecto, está ocupada por una serie de poemas en segunda persona. Y esta técnica sirve aquí fundamentalmente para evitar el patetismo en la evocación del pasado²⁵, aunque no se rechazan, como en Cernuda, sus posibilidades meditativas:

*Pero una aguda piedra te hirió, nadie
se culpa de dañar un fino pecho,
y empezaste a pensar que una conquista
tan sólo era tu vida: la vergüenza
tuviste que vencer, y hacerte digno
de ti. Siempre es indigna la mentira*²⁶.

Pero es a partir de *Palabras a la oscuridad*, sobre todo, cuando Brines comienza a sacarle todo su partido al empleo del **tú** enmascarador. Las reflexiones, el tono de exhortación, el afán de distanciamiento y el análisis psicológico que acompañan a este recurso en la obra de Cernuda, vuelven a repetirse en Brines. El final de «Aceptación en la terraza», podría haber sido escrito perfectamente por Cernuda:

*El tiempo va pasando, no retorna
nada de lo vivido:
el dolor, la alegría se confunden
en la débil memoria,
después en el olvido son cegados.
Y al dolor agradeces
que se desborde de tu frágil pecho
la firme aceptación de la existencia*²⁷.

²⁴ R. Defarges: *Poesía (1956-1973)* (Madrid: Insula, 1974), p. 178. En un reciente poema homenaje a Cernuda de este autor, incluido en *Con la luz que declina* y titulado «Nocturno yanqui redivivo», Defarges emplea el **tú** reflexivo cernudiano para identificarse con el autor sevillano y subrayar estilísticamente de esta manera lo que es el núcleo de su contenido.

²⁵ Cfr. C. Bousño: «La poesía de Francisco Brines», *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción* (Madrid: Júcar, 1985), pp. 21-114. Sobre todo, pp. 100 y ss.

²⁶ F. Brines: *Poesía (1969-1981)* (Madrid: Visor, 1984), p. 36. En los dos últimos versos citados podría verse además un eco del «Nocturno yanqui» cernudiano: «Al afán de hacerte digno./ al deseo de excederte».

²⁷ *Ibid.*, p. 111.

y en el poema que explica el título de este libro, «Palabras aciagas», la honda emoción de los versos se refrena sabiamente con el uso de la segunda persona, que se justifica estéticamente (de la misma manera que en Cernuda y por su influencia) por la soledad absoluta del poeta:

*No vuelvas la pesadumbre de tus ojos
a los demás; nadie podrá ayudarte
en esta hora de amargura.
Los hombres hoy sólo te ofrecen amor
como tú a ellos en otras ocasiones.
En la soledad has escrito estas palabras
y estás ardiendo:
húndelas en la oscuridad*²⁸.

Los restantes libros de Brines también contienen muestras de la utilización de esta técnica. El tono admonitorio, generalizado el sentimiento personal por el **tú**, aparece en «Acerca de la divinización» de *Aún no*:

*Sé más pagano tú, y advierte que la vida
tiene un destino cierto: sólo olvido,
y si piadosa obra: sustitución [...]
Si tan ruda
es la vida, tan incivil el sentimiento,
tan injusta la pena,
y en ello no hubo enmienda con los siglos,
no hagas tú como aquel,
no pretendas hacer digna la vida:
tan torpe tiranía
no merece sino tu natural indiferencia*²⁹.

y en «Continuidad de las rosas», de *Insistencias en Luzbel*, la segunda persona es el receptáculo apropiado de la soledad del autor, en tanto aquí y allá se sigue aprovechando su fuerza de evocación y objetividad.

En *El otoño de las rosas* no faltan los poemas en segunda persona, como los titulados «El otoño de las rosas», «Antes de apagar la luz», o «Existencia en Trafautl»³⁰.

En cambio un poeta del 50 tan instalado en el extrañamiento y la heterodoxia y tan afín en este sentido a Cernuda como Valente apenas si utiliza este artificio retórico en la etapa de su poesía que comprende la primera edición de *Punto cero*. Y cuando lo hace,

²⁸ *Ibid.*, p. 148.

²⁹ *Ibid.*, pp. 165-166.

³⁰ Como advierte Bousoño, en el art. cit. en nota 24, es frecuente que Brines dé un paso más allá en el camino del distanciamiento y la objetividad, y componga muchos de sus poemas no ya en una segunda sino en una tercera persona. Y esto desde los poemas iniciales de *Las brasas* y los poemas de evocación de *Palabras a la oscuridad* (como «Encuentro en la plaza») hasta algunos poemas de *El otoño de las rosas*.

como en «El día», de *Poemas a Lázaro*, también puede interpretarse como una apelación al lector antes que una invocación a sí mismo. Más clara es su utilización en «Fragmentos de El circo», cuando se dirige al niño Valente:

*¿Y tú que haces ahí,
fuera del circo, fuera
del mundo, contemplando
un elefante de papel pintado,
niño de nadie, niño
que jamás ha reído?*³¹.

Entre los miembros más conocidos de los poetas del 70 es Luis Antonio de Villena el que más se ha destacado en el cultivo y seguimiento de esta técnica típicamente cernudiana, sobre todo a partir de *Hymnica*. Sin embargo, es utilizada casi siempre, a diferencia del autor sevillano, como un más adecuado proyector de experiencias amorosas, para demorarse en la contemplación de la belleza y, también, para contribuir a la creación de un personaje de la estirpe dandi, como en «Un arte de vida»³².

Más fieles al sentido del **tú** cernudiano se muestran otros poetas coetáneos, marginados en un primer momento de la escena literaria, como Juan Luis Panero, Fernando Ortiz o Sánchez Rosillo.

Juan Luis Panero es, posiblemente, el que mejor ha asimilado la técnica cernudiana de la segunda persona, que emplea con abundancia y con sentidos variados y que es una constante de todos sus libros, si bien abunda especialmente en sus primeras obras.

Como en Cernuda, también el **tú** de Panero se emplea de maneras diferentes y abarca distintos significados. En ocasiones predomina sobre todo el tono admonitorio. En «Los fantasmas del vino», de *A través del tiempo*, tras la evocación de una noche pasada y de la meditación subsiguiente, se concluye con estos versos:

*Mas no te importe.
entregate, impuro y por eso mismo limpio,
muestra las cegadas rendijas de tu corazón,
sus temblorosas grietas.
Paga luego el precio convenido y olvídalos,
ni alabados ni impíos, fantasmas
de una noche, tejidos de humana soledad,
doloroso testimonio que el amanecer te trae
y que ahora, fugitivos, miras perderse. borrar
en la distancia*³³.

³¹ Cfr. J.A. Valente: *Punto cero* (Barcelona: Barral, 1972), p. 51. Sin embargo, la búsqueda de la propia identidad, uno de los motores de la poesía de Valente, le lleva a un juego pronominal en el que se usan todos las personas gramaticales (y los indefinidos) para indagar en su yo. Y a partir de *Material memoria* el poeta dialoga constantemente con un **tú** que es el cuerpo femenino o su propio cuerpo.

³² En ocasiones también emplea Antonio Colinas la segunda persona para dirigirse a sí mismo. Es lo que sucede en «Vigilia», de *Astrolabio*.

³³ Cfr. J. L. Panero: *Juegos para aplazar la muerte* (Sevilla: Calle del Aire, 1984), p. 35.

La mayor parte de las veces, sin embargo, la segunda persona es el medio más apropiado para engastar la evocación elegíaca. En «Al llegar el cuarto aniversario», por ejemplo, se recuerda la muerte, entre triste y aliviadora, del padre. Y en «La muerte entre estas paredes», de *Los trucos de la muerte* la próxima demolición de su casa de la infancia da pie a su lejana evocación, y fuerza, además, a la reflexión:

*Mañana la piqueta se clavará en sus muros
igual que los años en tu niñez perdida,
pero es bueno volver, sin imaginación ni delicada
fantasía
al adornado reino que bautizamos único,
es bueno volver para dar testimonio
de que jamás fue nuestro aquello que tuvimos*³⁴.

El sesgo meditativo, como en el autor sevillano, se evidencia asimismo en la mayoría de estos poemas, a veces con la fuerza de «Epitafio frente a un espejo», una sentida recapitulación de los fracasos humanos y la pérdida progresiva de las ilusiones:

*Dura ha de ser la vida hasta el instante
en que veles tu memoria en este espejo:
tus labios fríos no tendrán ya refugio
y en tus manos vacías abrazarás la muerte*³⁵.

También abunda en Panero el uso de la segunda persona como testimonio de soledad y extrañamiento, como adecuado artificio de autoanálisis psicológico, valores todos aprendidos, sin duda, en Cernuda.

«Buenas noches», de *A través del tiempo*, da testimonio así del dolor por la tristeza y el abandono, y en «Meditación idiota a la hora de acostarse solo» se aproxima Panero al soliloquio cernudiano, con su poner de manifiesto las contradicciones íntimas, con su juego de preguntas y respuestas y con la necesidad de inquirir el misterio de la vida y del destino personal de soledad. Todo ello se profundiza más aún en «Un extranjero», de *Testamento del naufrago*, poema que, tras describir la tristeza que provoca la contemplación de un hombre «solo, apartado y distante» en barras de bares, con la derrota marcada en el rostro, concluye:

*Y es aún algo más triste, un hondo suspiro reprimido,
ver al fondo del vaso —caleidoscopio mágico—
que ese hombre eres tú irremediamente*³⁶.

³⁴ *Ibid.*, p. 98. La evocación y la meditación se entretienen también en «J. L. P. en la Rue Mazzarine», de *Los viajes sin fin*.

³⁵ *Ibid.*, p. 56.

³⁶ *Ibid.*, p. 141.

También Fernando Ortiz ha sabido aprovechar el magisterio de Cernuda en el uso de la segunda persona. Pero, en su caso, aunque no se desdeñe su empleo como medio de evocación («El puente» de *Personae*, por ejemplo) o el rasgo meditativo («Ética» de *Vieja amiga*), en general su aparición va envuelta con matices descriptivos y, fundamentalmente, es un vehículo de autorreflexión y exploración psicológica para mostrar la soledad y el extrañamiento.

En «Otra máscara ves, pero te pertenece», de *Primera despedida*, se muestra precisamente ese lado legendario de su poesía, ese entrever en la propia vida los rasgos de un extraño, de un **yo** que es **otro**, debido a una enajenante soledad que pugna por ser superada y comprendida en sus últimas entregas. En «Tarde de primavera», de *Recado de escribir*, medita Ortiz (mezclando la primera y la segunda persona):

*No sabes soportar la soledad, y ya vas para los cincuenta.
Y eso es lo único que con rabia,
con más dolor que rabia,
te hace empuñar la pluma que habías olvidado [...]
Quisieras no ser tú, ver otro rostro,
en el espejo reflejado.
Pero no, que aquí miento:
Quisiera solamente soportar ese rostro,
al igual que su historia,
sin importarme demasiado su turbiedad o su tristeza.
Alza los ojos. Míralo: es el tuyo.
Manténlo así. Bien alto. Entra en ti mismo³⁷.*

Sánchez Rosillo se sirve muy frecuentemente en sus libros de esta técnica (aprendida en Cernuda y en otros poetas posteriores), sobre todo a partir de *Páginas de un diario*.

En este autor la segunda persona rara vez tiene ese acento imperativo que impregna la poesía de Cernuda (salvo excepciones, como «La derrota» del libro anteriormente citado, que consiste en una sucesión de imperativos), y toma el valor o bien de evocación de momentos pasados, objetivando la emoción personal con el **tú**, o bien de preciso acompañante de una meditación que tiende a generalizarse.

En «La amistad» recuerda unos momentos de intensidad vital que le fuerzan a concluir, con versos calcados de Cernuda:

*No pienses que fue breve la hermosura
de esos días que hoy cantas, ni escasa la alegría
que la fortuna os diera: la belleza
sólo un tiempo requiere, y su fugaz reinado
tiene la permanencia de lo eterno³⁸.*

³⁷ F. Ortiz: *Recado de escribir* (Sevilla: Renacimiento, 1990), pp. 17-18.

³⁸ E. Sánchez Rosillo: *Las cosas como fueron* (Granada: La Veleta, 1992), p. 80.

y en otros poemas («Un brillo demasiado, un oro inútil», por ejemplo) se despidе elegiacamente de su pasado y reflexiona sobre su manera de ser, marcada por la indolencia, el escepticismo sobre cualquier esfuerzo humano y la soledad³⁹.

Como en Cernuda, el **tú** remarca más si cabe la soledad de una persona que necesita hablarse a sí misma: «Modus vivendi» la presenta como consecuencia del rechazo hacia el medio social en que se desenvuelve el personaje poemático, pero, en general es producto de su propia manera de ser.

Sánchez Rosillo introduce una variante poco utilizada en la segunda persona al modo de Cernuda y que consiste en emplearla como instrumento de meditación metapoética. El **tú** se convierte así o bien en una forma de aludir a la construcción del poema, a la espera de la inspiración («Todo tendrá sentido» de *Elegías*) o bien en un instrumento de confrontación entre dos formas de entender la poesía por el protagonista, o bien en un afrontar su destino de poeta:

*Si miras hacia atrás, ves que tu vida ha sido,
sobre todo, este anhelo: un papel y una pluma;
el cuarto en el que escribes a solas unos versos
que hablan de ti y, al tiempo, manifestar desean
el misterio del mundo*⁴⁰.

Como queda mostrado, el artificio cernudiano, nacido de una necesidad personal y estética, ha atraído la atención de variados poetas posteriores a 1939, que de una manera gradual lo van incorporando a su propia obra. Y si el recurso es casi anecdótico hasta Brines, con ciertos poetas del 70, como los mencionados, se convierte en un poderoso elemento integrador, como ya lo fue en Cernuda, que, a veces, con cierto peligro artístico se acerca a la consideración de manierismo⁴¹.

³⁹ En «Escrito en un mal día», *Ibid.*, p. 204 puede leerse:
al fin y al cabo, Eloy, la verdad es que no debes
lamentarte de nada, pues no fue
única responsable tu indolencia
de lo que hiciste mal, o a medias, o no has hecho.
Parte de culpa tuvo también en lo que dices
lo seguro que estabas, siempre que algo emprendías,
de la inutilidad de cuanto hicieras.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 186. Pertenecen estos versos a «Razón de ser», de *Autorretratos*. Esta misma reflexión metapoética se encuentra a menudo en poemas en los que Sánchez Rosillo se distancia en una tercera persona, como en «Una noche de agosto», de *Páginas de un diario* o «Acaso es tarde», de *Elegías*.

⁴¹ Jenaro Talens utiliza esta técnica en poemas como «Paraíso clausurado», de *Ritual para una artificio* o «Fabulación sobre fondo de espejo», de *Víspera de la destrucción*. Y no deja de ser usada en poetas como Abelardo Linares (en «Un joven poeta compone versos hacia 1965», de *Mitos*, por ejemplo) o Padrón (así en «Hoy es tu corazón un tacto inútil», de *Los oscuros fuegos*) o en otros autores de las últimas promociones como José Gutiérrez (en *El cerco de la luz*, sobre todo), Benítez Reyes o Álvaro Salvador, que utiliza la segunda persona como vehículo de soledad, al modo cernudiano, en *El agua de noviembre*.

