



**TRANS-**

Revue de littérature générale et comparée

**8 | 2009**

**À tu et à toi**

---

## Meditación, apóstrofe y desdoblamiento: el “tú” en “Retrato de poeta” de Luis Cernuda

Victoria Pineda

---



### Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/trans/321>

DOI: 10.4000/trans.321

ISSN: 1778-3887

### Editor

Presses Sorbonne Nouvelle

### Referencia electrónica

Victoria Pineda, « Meditación, apóstrofe y desdoblamiento: el “tú” en “Retrato de poeta” de Luis Cernuda », *TRANS-* [En línea], 8 | 2009, Publicado el 08 julio 2009, consultado el 13 mayo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trans/321> ; DOI : 10.4000/trans.321

---

Este documento fue generado automáticamente el 13 mayo 2019.

Tous droits réservés

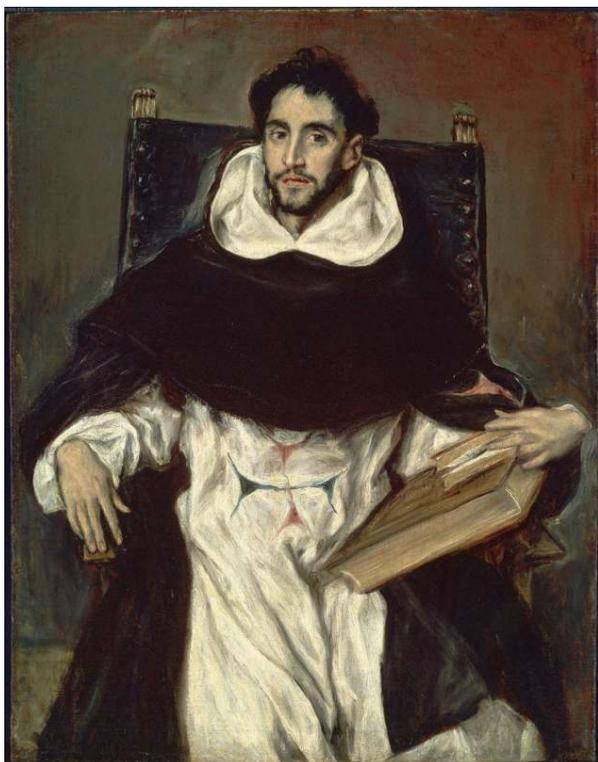
---

# Meditación, apóstrofe y desdoblamiento: el “tú” en “Retrato de poeta” de Luis Cernuda

Victoria Pineda

---

- 1 En algún momento entre 1948 y 1950 Luis Cernuda visitó el Museo de Bellas Artes de Boston. Allí tuvo ocasión de admirar el hermoso retrato de Fray Hortensio Félix Paravicino que El Greco había pintado en 1609. La contemplación del cuadro impulsó la escritura del conmovedor “Retrato de poeta”, que se publicaría primero en la revista habanera Orígenes (1953) y luego se incluiría en la colección *Con las horas contadas*.<sup>1</sup> “Retrato de poeta” se escribió entre el 2 de noviembre y el 30 de diciembre de 1950, durante la que sería la última Navidad de Cernuda en Mount Holyoke. El poema es una doliente reflexión sobre la soledad del exilio.<sup>2</sup> La crítica lo ha estudiado en relación a este hecho y también como muestra del género de la *ékfrasis*, la descripción poética o literaria de una obra de arte visual.<sup>3</sup> Sin embargo, el texto admite también una lectura que lo vincule con la llamada “poesía de la meditación”, como espero demostrar a lo largo de este artículo.



Museum of Fine Arts of Boston [<http://www.mfa.org/zoom.asp?file=SC192116.jpg>]

- 2 Las correspondencias, los juegos especulares y la compleja red de referencialidades que asoman en el poema merecerían una consideración detenida, y que en parte ha sido explorada por la crítica.<sup>4</sup> Algún estudioso lo ha considerado “probablemente el más difícil y complejo poema de la colección”, pero para lo que aquí nos concierne la explicación inicial es simple.<sup>5</sup> Este “retrato” lo es en realidad de dos poetas, Paravicino y el encarnado en la voz lírica. La condición de poeta de Fray Hortensio y la morada del cuadro lejos de España permiten que el sujeto de la enunciación se equipare no a la figura del pintor o escultor, como en otros textos ekfrásticos, sino a la del sujeto representado y, a la vez, al propio objeto artístico, al lienzo. En palabras de Ruiz Silva, Paravicino es el “pretexto” que le facilita a Cernuda el poder “meditar una vez más sobre su destino como hombre, como poeta y como español”.<sup>6</sup> Precizando el lenguaje técnico, la figura del fraile es, más que un “pretexto”, un “ejemplo” insertado esta vez en una meditación poética.<sup>7</sup> Transcribo a continuación el texto según la edición de Harris y Maristany:<sup>8</sup>

“Retrato de poeta”

(Fray H. F. Paravicino, por El Greco)

A Ramón Gaya

¿También tú aquí, hermano, amigo,  
Maestro, en este limbo? ¿Quién te trajo,  
Locura de los nuestros, que es la nuestra,  
Como a mí? ¿O codicia, vendiendo el patrimonio  
No ganado, sino heredado, de aquellos que no saben  
Quererlo? Tú no puedes hablarme, y yo apenas  
Si puedo hablar. Mas tus ojos me miran  
Como si a ver un pensamiento me llamaran.  
Y pienso. Estás mirando allá. Asistes  
Al tiempo aquel parado, a lo que era  
En el momento aquel, cuando el pintor termina  
Y te deja mirando quietamente tu mundo

A la ventana: aquel paisaje bronco  
De rocas y encinas, verde todo y moreno,  
En azul contrastado a la distancia,  
De un contorno tan neto que parece triste.  
Aquella tierra estás mirando, la ciudad aquella,  
La gente aquella. El brillante revuelo  
Miras de terciopelo y seda, de metales  
Y esmaltes, de plumajes y blondas.  
Con su estremecimiento, su palpar humano  
Que agita el aire como ala enloquecida  
De mediodía. Por eso tu mirada  
Está mirando así, nostálgica, indulgente.  
El instinto te dice que ese vivir soberbio  
Levanta la palabra. La palabra es más plena  
Ahí, más rica, y fulge igual que otros joyeles,  
Otras espadas, al cruzar sus destellos y sus filos  
En el campo teñido de poniente y de sangre,  
En la noche encendida, al compás del sarao  
O del rezo en la nave. Esa palabra, de la cual tú conoces,  
Por el verso y la plática, su poder y su hechizo.  
Esa palabra de ti amada, sometiendo  
A la encumbrada muchedumbre, le recuerda  
Cómo va nuestra fe hacia las cosas  
Ya no vistas afuera con los ojos,  
Aunque dentro las ven tan claras nuestras almas;  
Las cosas mismas que sostienen tu vida,  
Como la tierra aquella, sus encinas, sus rocas,  
Que estás ahí mirando quietamente.  
Yo no las veo ya, y apenas si ahora escucho,  
Gracias a ti, su dejo adormecido  
Queriendo resurgir, buscando el aire  
Otra vez. En los nidos de antaño  
No hay pájaros, amigo. Ahí perdona y comprende;  
Tan caídos estamos que ni la fe nos queda.  
Me miras, y tus labios, con pausa reflexiva,  
Devoran silenciosos las palabras amargas.  
Dime. Dime. No esas cosas amargas, las sutiles,  
Hondas, afectuosas, que mi oído  
Jamás escucha. Como concha vacía,  
Mi oído guarda largamente la nostalgia  
De su mundo extinguido. Yo aquí solo,  
Aun más que lo estás tú, mi hermano y mi maestro,  
Mi ausencia en esa tuya busca acorde,  
Como ola en la ola. Dime, amigo.  
¿Recuerdas? ¿En qué miedos el acento  
Armonioso habéis dejado? ¿Lo recuerdas?  
Aquel pájaro tuyo adolecía  
De esta misma pasión que aquí me trae  
Frente a ti. Y aunque yo estoy atado  
A prisión menos pía que la suya,  
Aún me solicita el viento, el viento  
Nuestro, que animó nuestras palabras.  
Amigo, amigo, no me hablas. Quietamente  
Sentado ahí, en dejadez airosa,  
La mano delicada marcando con un dedo  
El pasaje en el libro, erguido como a escucha

Del coloquio un momento interrumpido,  
 Miras tu mundo y en tu mundo vives.  
 Tú no sufres ausencia, no la sientes;  
 Pero por ti y por mí sintiendo, la deploro.  
 El norte nos devora, presos de esta tierra,  
 La fortaleza del fastidio atareado,  
 Por donde sólo van sombras de hombres,  
 Y entre ellas mi sombra, aunque ésta en ocio,  
 Y en su ocio conoce más la burla amarga  
 De nuestra suerte. Tú viviste tu día,  
 Y en él, con otra vida que el pintor te infunde,  
 Existes hoy. Yo ¿estoy viviendo el mío?  
 ¿Yo? El instrumento, dulce y animado,  
 Un eco aquí de las tristezas nuestras.

- 3 Fue José Ángel Valente quien señaló con voz certera el parentesco de la obra poética de Cernuda con la llamada “poesía de la meditación”, en un artículo tan citado como poco atendido.<sup>9</sup> La tesis de Valente vincula a Cernuda con Unamuno, que había acuñado precisamente la expresión “poesía meditativa” al referirse a sus lecturas de Leopardi, Wordsworth y Coleridge, y a su intención de buscar en ellas “una salida o expansión de la estrechez retórica del verso nativo, a fin de dar realidad a un credo poético explícitamente encaminado ‘a pensar el sentimiento y a sentir el pensamiento’”.<sup>10</sup> Valente encuentra el punto de entronque de Cernuda con la poesía meditativa en su gusto por poetas “metafísicos” contemporáneos como Hopkins o Eliot, que habían recogido la tradición meditativa inglesa. A través de ellos Cernuda habría asimilado las huellas de tal tradición. Los párrafos que siguen pretenden precisamente localizar los elementos más importantes de contenido y estructura de la llamada poesía de la meditación en “Retrato de poeta”, texto que, como trataré de probar, se ajusta a las características del género enunciadas por Martz en su ya clásico estudio.<sup>11</sup>
- 4 Conviene empezar recordando cuáles son los elementos básicos de los ejercicios espirituales, tal como los instituyó Ignacio de Loyola, haciendo especial hincapié en aquellos que encontrarán un reflejo en el poema de Cernuda.<sup>12</sup> Los ejercicios son “un modo de examinar la consciencia, de meditar, de contemplar, de orar”, según leemos en los apuntes de San Ignacio (p. 196). Un ejercicio típico sigue un esquema bastante estable que comienza con una oración, a la que siguen una composición de lugar y una demanda de lo que el ejercitante quiere y desea. Tras estos dos “preámbulos”, vienen a continuación los “puntos”, en que las tres potencias del alma, memoria, entendimiento y voluntad, se ejercitan y ponen en juego: la memoria para traer a la mente el elemento o episodio sobre el que se desea meditar; el entendimiento, para pensar y discurrir sobre el asunto de forma más particular; y la voluntad, para mover los afectos. Por fin, el ejercicio se cierra con un “coloquio”, que se hace “hablando así como un amigo habla a otro o un siervo a su señor, cuándo pidiendo alguna gracia, cuándo culpándose por algún mal hecho, cuándo comunicando sus cosas y queriendo consejo en ellas” (pp. 210-211).
- 5 El coloquio es precisamente el primero de los elementos de los ejercicios de meditación que encontramos en el poema de Cernuda –y para lo que aquí nos interesa el más importante–, es la modalidad que la voz lírica ha adoptado para encarnar su meditación. En este caso, el coloquio va encaminado a “comunicar las cosas” del sujeto lírico y tratar de buscar un hermanamiento con el otro. Los primeros versos, en forma de pregunta dirigida significativamente a un “hermano, amigo, / maestro” (invocación que se repetirá en el v. 54: “mi hermano y mi maestro”), abren una suerte de diálogo a medias, en el que

sólo oímos una de las dos voces que participan en la conversación, la del sujeto poético, y que, justamente por ello, da significación especial a la ausencia de la otra. Ese diálogo a medias vertebra el poema entero, y lo salpica de preguntas y expresiones enfáticas dirigidas a un “tú” que no desaparece en ningún momento, y al que se interpela en más de una ocasión para obtener una imposible respuesta: “Dime. Dime” (v. 49), “Amigo, amigo, no me hablas” (v. 60).

- 6 Éste es uno de los casos en que el coloquio no aparece al final del proceso, sino que lo informa en su totalidad. Como advierte el editor de los *Ejercicios*, “El coloquio [es] pieza fundamental en todo método de oración ignaciana, y [...] aunque se ponga al fin, se puede hacer dentro del mismo cuerpo de la meditación, como expresamente lo dicen varios directorios”.<sup>13</sup> Martz alude asimismo a esta libertad de procedimiento, y trae el testimonio de Richard Gibbons, jesuita de la generación siguiente a la de San Ignacio, quien asegura que usar el coloquio no al final, sino durante todo el ejercicio, “será lo mejor, y casi necesario (“will be best, and almost needfull”, p. 47).
- 7 La arquitectura del poema se construye sobre la base de una serie de preguntas y expresiones enfáticas. Las interrogaciones llenan casi por completo la estrofa primera y vuelven a aparecer en la octava, la décima y la última. Son preguntas apasionadas, que refuerzan su énfasis a través de repeticiones (“¿Recuerdas? / ¿En qué miedos el acento / Armonioso habéis dejado? ¿Lo recuerdas”, vv. 57-58; “Yo ¿estoy viviendo el mío? / ¿Yo?”, vv. 80-81). El mismo tono aparece en otros versos que no llevan signos de exclamación (raros en la poesía de Cernuda, que huía de todo lo que pudiera sonar vagamente a retórica hueca), pero que sin duda transmiten idéntica vehemencia y anhelo (“Tú no puedes hablarme, y yo apenas / Si puedo hablar”, vv. 6-7; “Dime. Dime / [...] / Dime, amigo”, vv. 49-56). Nótese cómo estas expresiones enfáticas subrayan el carácter dialógico de la situación, cómo la voz lírica implora una y otra vez la respuesta del otro. Pero ésta puede llegar sólo a través de la mirada: “Tus ojos me miran / Como si a ver un pensamiento me llamaran. / Y pienso” (vv. 7-9). La petición, como se lee en los *Ejercicios*, es una de las formas más frecuentes de coloquio: “Hase de hacer el coloquio, pensando lo que debo hablar [...] pidiendo según que en sí sintiere”.<sup>14</sup> Petición y diálogo aparecen superpuestos en “Retrato de poeta”.
- 8 Es interesante a este respecto la mención que hace Martz del jesuita español Luis de la Puente, casi contemporáneo de Gibbons y, como él, autor de un tratado de meditación. En los coloquios del Padre De la Puente, Martz encuentra “something very close to the tone and manner of Donne’s religious poetry: subtle theological analysis, punctuated with passionate questions and exclamations” (p. 47).<sup>15</sup> La expresión de preguntas y exclamaciones apasionadas está presente, como acabamos de ver, en el coloquio de “Retrato de poeta”. También lo está la formulación de un análisis –evidentemente no teológico en el caso de Cernuda–, componente, por cierto, que aparece descrito con insistencia en los tratados de meditación: San Ignacio recuerda en varios lugares cómo el coloquio “como un amigo habla a otro” se hace hablando y también “razonando” (pp. 211 y 236). Análisis, razón y pensamiento se fusionan en “Retrato de poeta” con el sentimiento, en una manera parecida a la que buscaba Unamuno, quien deseaba encontrar en la poesía meditativa esa forma de “pensar el sentimiento y sentir el pensamiento”, según recuerda Valente (ver más arriba). En el poema de Cernuda lo sensorial (la mirada) se une al pensamiento, como leemos en los versos 7 a 9 (“Mas tus ojos me miran / Como si a ver un pensamiento me llamaran. / Y pienso”), los cuales dan paso a un análisis que compara la situación del “tú” y del “yo”, aunados en su soledad.

Como ha dicho Giraud, “Voir une pensée’: tel serait donc le programme de ce poème, qui joue sans cesse sur les correspondences entre les sens, d’une part, et d’autre part entre le sensible et l’intelligible” (p. 135).<sup>16</sup>

- 9 Pero tal vez el componente fundamental que estructura el diálogo sea la presencia simultánea –o mejor, alternada– del “tú” y del “yo”. Según Giraud, apoyándose en este “pensamiento” que Cernuda presta a Paravicino, “le poème cherche à déjouer les obstacles du temps, de l’espace et de la matière pour établir, entre le ‘je’ et le ‘tu’, un dialogue des âmes, un pont spirituel” (p. 135).<sup>17</sup> No sólo los verbos en primera y segunda persona, sino también los pronombres personales y adjetivos o pronombres posesivos –en número casi idéntico para ambos– son huellas de ese diálogo. Por su parte, la primera persona del plural convoca una identificación entre el “tú” y el “yo”, plasmada de manera sintética en el verso 72: “por ti y por mí sintiendo”.<sup>18</sup>
- 10 Muy significativamente, la presencia insistente del “yo” y del “tú” en manera alternativa hace pensar en un verdadero diálogo y, sobre todo, en una co-presencia de ambos sujetos en un mismo espacio. El silencio de Paravicino se suple con la palabra del yo lírico, y la distancia entre ambos se acorta mediante la imaginación, que es capaz de trazar el “ahora” perdido del fraile, gracias a la composición de lugar.<sup>19</sup> Martz ha observado este mismo fenómeno en el *Holy Sonnet* 11 de John Donne (“Spit in my face you Jewes, and pierce my side, / Buffet, and scoffe, scourge, and crucifie mee, / For I have sinn’d, and sinn’d, and onely hee, / Who could do no iniquitie hath dyed”, etc.), en el cual “the speaker has made himself vividly present at the scene [...] in lines that throw a colloquial emphasis on the words ‘my’, ‘mee’, and ‘I’”.<sup>20</sup>
- 11 El empleo del “tú” adquiere características peculiares en este texto. Si consideramos el poemario completo, en *Con las horas contadas* predominan largamente las composiciones en que el “tú” es un sustituto objetivador del “yo”. Sólo en cuatro ocasiones el “tú” va dirigido a un objeto o ser externo: a la poesía (en “La poesía”), a los pastores de Belén (en “Nochebuena cincuenta y una”), al amado (en la mayoría de los poemas de la sección “Poemas para un cuerpo”) o a Dios (en otra de las composiciones de dicha sección). El caso de “Retrato de poeta” es singular en cuanto el “tú” va dirigido a un personaje que representa simultáneamente al propio hablante, al sujeto representado en el cuadro y al propio cuadro.
- 12 Monegal ha advertido y defendido esta última hipótesis de identificación: Cernuda “se reconoce a sí mismo en el cuadro, sólo que en [él] ese reconocimiento es una operación desdoblada, ya que en lo que se reconoce es a la vez en el cuadro mismo como objeto y en el sujeto retratado, en otro poeta” (p. 69). La interpelación con que se abre el poema (“¿También tú aquí, hermano, amigo, / Maestro, en este limbo? ¿Quién te trajo, / Locura de los nuestros, que es la nuestra, / Como a mí? ¿O codicia, vendiendo el patrimonio / No ganado, sino heredado, de aquellos que no saben / Quererlo?”, vv. 1-6) iría entonces dirigida no a Paravicino, sino al propio lienzo, “puesto que el que se halla fuera de su tierra, en Boston, es éste último y no el personaje” (*idem*).
- 13 Al lado de este encuentro con el cuadro, en una segunda capa el “tú” sí se identifica con el personaje, con Fray Hortensio Paravicino, cuyos oficios de poeta y orador se mencionan expresamente en el poema (“Esa palabra, de la cual tú conoces, / por el verso y la plática, su poder y hechizo”, vv. 31-32), y algunas de cuyas composiciones se citan de manera textual, como ha señalado suficientemente la crítica.<sup>21</sup> La condición de poeta –plasmada sobre todo en la estrofa cuarta– que contempla un retrato de poeta y escribe sobre él –Paravicino había contestado al retrato de El Greco con un soneto–, y la de exiliado en ese

“norte” que los “devora” (v. 73), hermanan a Paravicino con el “yo” cernudiano.<sup>22</sup> Es más, ambos, Fray Hortensio y Cernuda, se ofrecen a sí mismos a la vez como lectores y como escritores, son poetas-lectores: Paravicino es un escritor que aquí se ha retratado simbólicamente como lector, con dos libros en la mano que simbolizan al autor “sagrado y profano” (“auteur sacré et profane”, según Giraud, p. 133); a su vez, Cernuda es otro poeta que en su texto se presenta como lector del primero, según muestran los intertextos con al menos dos composiciones de aquél. Como ha observado agudamente Giraud, citando a Eco, “Le *scriptor* en question est aussi un *lector*: ce peut être à la fois Cernuda lecteur de Paravicino et Paravicino représenté comme un lecteur” (p. 132).<sup>23</sup> Es a través de este artificio como Cernuda crea un poema sustentado en analogías y en forma de diálogo fingido, el cual, como hemos visto, “ne permet pas au locuteur de transcender l’exil et d’abolir la solitude” (*idem*).<sup>24</sup>

- 14 Y todavía en un tercer estrato, y precisamente debido a la identificación entre el “yo” y el “tú” que acabo de describir, la segunda persona se dirige también a la propia voz enunciativa. De hecho, en más de una ocasión, y como ha mostrado Monegal, algunas afirmaciones contenidas en el poema pueden entenderse igualmente como referidas al “tú” del fraile o como referidas al “yo” poético: “La segunda persona con que se dirige a Paravicino revierte en algunos versos hacia Cernuda mismo: ‘El instinto te dice que ese vivir soberbio / Levanta la palabra’ (vv. 25-6), ‘Esa palabra de ti amada’ (v. 33)” (p. 71). Y de igual manera, “la nostalgia que Cernuda adjudica a la mirada del personaje del retrato ([‘tu mirada / está mirando así, nostálgica, indulgente’] vv. 23-4) es también la suya; ‘Mi oído guarda largamente la nostalgia / De su mundo extinguido’ (vv. 52-3)”. El cruce de miradas, y la ambigüedad que produce cuando se expresa en los versos (¿quién mira a quién?), es pieza clave para entender la identificación y superposición entre ambos sujetos. En momentos como éstos, la segunda persona de singular es en el poema –como, en general, en la poesía del último Cernuda– un mecanismo de objetivación, de distanciamiento del yo poético y autorial.<sup>25</sup>
- 15 Cumple recordar que la tradición meditativa prevé que el ejercitante pueda establecer el coloquio dirigiéndose a diversas instancias, como recuerda Cousinié a propósito de Fray Luis de Granada (p. 289): “Chez Louis de Grenade notamment, le fidèle pouvait soit s’adresser à *lui-même*, en opérant comme un *dédoublement* intérieur et réflexif de son être [...], soit à *l’un des personnages* du mystère”(énfasis original).<sup>26</sup> O incluso que pueda identificarse con uno de esos personajes: “Il pouvait encore, autre modalité souvent évoquée, *s’identifier* à l’un des personnages présents lors de la scène” (*idem*).<sup>27</sup> Son los tres modos que hemos reconocido en el poema de Cernuda, sólo que en él estos tres modos aparecen superpuestos en la mayoría de los casos, gracias a esa identificación entre ambos sujetos de la que he venido hablando.
- 16 El tono apasionado y enfático con que el sujeto lírico interpela a ese receptor desdoblado es el propio de los apóstrofes. El apóstrofe, según enseña la retórica clásica, “constituye en el orador la expresión de un *pathos* que no puede canalizarse por los cauces normales de comunicación entre orador y público” y tiene, por ello, “un efecto patético”.<sup>28</sup> El apóstrofe es, por así decir, “un paso desesperado por parte del orador, impulsado por el *pathos*” (*idem*). No hay duda de que la descripción se ajusta bien al poema de Cernuda, y además nos conduce a interesantes conexiones del apóstrofe con las técnicas meditativas, por una parte, y con las técnicas ekfrásticas, por otra.
- 17 Para entender el enlace con las técnicas de la meditación, debemos volver por un momento a los *Ejercicios Espirituales*. Intentando simplificar, me referiré sólo a la

utilización de las tres potencias del alma –memoria, entendimiento y voluntad- que, como dije al principio, sustentan el ejercicio, y en concreto a la última, a la voluntad.<sup>29</sup> La voluntad es la potencia que se emplea para mover los afectos, una vez que la memoria ha traído a la mente la escena sobre la que se desea meditar, y el entendimiento ha analizado sus componentes (p. 210). Como he recordado, el apóstrofe es una figura asociada con el *pathos*, con la moción de afectos, y es interesante que entre los afectos que San Ignacio comenta, se detenga con especial cuidado en la consolación y la desolación (pp. 263-265). Si hay un sentimiento que atraviesa “Retrato de poeta” y, en general, una buena parte de la poesía de Cernuda, ése es, sin duda, la desolación. Especialmente pertinente en un texto “de exilio” como éste (la etimología de “desolación” remite al ‘abandono del suelo’ y, por extensión, del suelo patrio), la condición de ser desolado que aflora en todo el texto condice con las declaraciones de San Ignacio: “Llamo desolación [...] así como escuridad del ánimo, turbación en ella [...], inquietud de varias agitaciones [...], moviendo a infidencia, sin esperanza, sin amor, hallándose toda [...] triste y como separada de su Criador y Señor” (pp. 263-264). La expresión de los afectos –en este caso la desolación-, propia de la poesía meditativa, se apoya en el texto de Cernuda en el uso del apóstrofe y de la segunda persona que éste lleva asociado.

- 18 Por otra parte, para desarrollar la conexión del apóstrofe con las técnicas de la *ékfrasis*, es necesario recordar algunas de las implicaciones de dicha modalidad. La *ékfrasis* es un recurso que muchos poetas utilizan porque tiene la virtualidad de dar cuerpo y concreción a una idea, y porque, al traer al presente de la página el objeto ausente de la imagen, convoca relaciones entre el ahora y el pasado, entre la presencia y la ausencia.<sup>30</sup> Por eso, su empleo es más que conveniente para lo que quiere expresar “Retrato de poeta”. Los géneros *ekfrásticos* llevan aparejada una serie de mecanismos elocutivos propios de las descripciones: particularización pormenorizada del objeto, verbos de visión, uso del presente histórico, léxico del campo sensorial y del de las artes o la representación, uso de adverbios de lugar y de deícticos, empleo de comparaciones y símiles, etc.<sup>31</sup> Varios de ellos pueden rastrearse en el poema que analizamos y merecerían una explicación más pormenorizada, pero, para lo que ahora nos concierne, será suficiente subrayar precisamente el que venimos comentando: el uso de apóstrofes. Como se dijo arriba, el apóstrofe es una importante figura patética que en las descripciones contribuye a crear *evidentia*, esto es, “plasticidad”, y además consigue suprimir la distancia entre el sujeto de la enunciación y el sujeto apostrofado, al colocar a ambos en un mismo plano temporal y espacial. El apóstrofe, en palabras de Lausberg, “rompe la distancia de la narración” (233-234). En “Retrato de poeta” esta función del apóstrofe, y su obligatorio uso de la segunda persona, se ve reforzado además por algunos deícticos que contribuyen a borrar la barrera entre ambos sujetos y logran así esa tan ansiada impresión de presencia a que tiende toda *ékfrasis*.<sup>32</sup>
- 19 La *ékfrasis*, por otra parte, suele facilitar la identificación de la voz lírica o bien con el autor de la obra visual descrita (es lo que ocurre, por ejemplo, en otro poema de Cernuda, “Ninfa y pastor, por Ticiano”, en que el sujeto poético se identifica como creador con el artista), o bien con uno de los personajes que aparecen en la escena.<sup>33</sup> En “Retrato de poeta” la voz lírica parecería dirigir su enunciación a un pronombre de segunda persona que aparentemente se corresponde con el sujeto del cuadro contemplado, el fraile poeta y orador Paravicino. Pero es precisamente merced a esa transitividad que permite la *ékfrasis* –la identificación del poeta con el artista o con el sujeto representado-, por la que el “tú” va también destinado, tal como hemos visto, a la propia voz enunciativa, y se

convierte así en un recurso más de la objetivación poética que Cernuda tanto admiraba en ciertos poetas ingleses y que él mismo había empezado a cultivar desde su estancia en Gran Bretaña.

- 20 Aludiré, para terminar, a un verso que me parece clave no sólo como cifra de la identificación y desdoblamiento de que hemos venido hablando, y de la superación de las barreras espaciales y temporales, sino emblemático de la sustancia del poema: “Mi ausencia en esa tuya busca acorde” (v. 55). El “acorde”, concepto central en la poesía de Cernuda, aparece descrito en el poema en prosa “El acorde” (*Ocnos*) como la eliminación de las barreras entre el yo y el otro, como una fusión plena: “Borrando lo que llaman otredad, eres, gracias a él, uno con el mundo. Palabra que pudiera designarle no la hay en nuestra lengua: *Gemüt*: unidad de sentimiento y consciencia”.<sup>34</sup> Dicha unidad “de sentimiento y consciencia” se produce en un “instante [que] queda sustraído al tiempo, [un] instante intemporal” (*idem*). Las experiencias en que el acorde se puede manifestar son variadas, pero en todas ellas se produce un momento de plenitud, de armonía, de comunión.<sup>35</sup> Resulta significativa la cercanía del concepto cernudiano de “acorde” con otro acuñado por el jesuita y poeta inglés Gerard Manley Hopkins, el de “*inscape*”: “For Hopkins, inscape was a glimpse or strain of a universal harmony”.<sup>36</sup> La concomitancia resulta especialmente relevante por cuanto Hopkins es un poeta meditativo, que puso en práctica en su poesía algunos de los principios de los *Ejercicios ignacianos*. Cernuda lo cita y estudia en *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)*, donde glosa el significado de *inscape*.<sup>37</sup> No se trata de un caso de influencia, puesto que Cernuda ya había aludido al acorde en *Primeras poesías*, mucho antes de conocer la poesía inglesa, pero la coincidencia entre los conceptos de “acorde” e “*inscape*” ayuda a fundamentar la lectura de “Retrato de poeta” como texto meditativo. En el poema de Cernuda el acorde se establece entre el “yo” y el “tú” representados, y el “instante intemporal” se produce en la contemplación del cuadro y en la recreación de la escena (que se plasma a través de una composición de lugar) vivida por Paravicino y recordada por la voz enunciativa, así como también en las técnicas ekfrásticas del texto.
- 21 Por tanto, y como conclusión, podemos establecer que: a) en el poema “Retrato de poeta” la voz lírica, a través del mecanismo del apóstrofe, establece una conexión entre el pasado y el ahora, entre lo ausente y lo presente; b) el texto ilustra a la perfección la tendencia de la poesía del último Cernuda a convertir la segunda persona del singular, el “tú”, en un mecanismo de objetivación, de distanciamiento del yo poético y autorial; c) los dos fenómenos anteriores se ven reforzados por el género ekfrástico al que pertenece el poema, ya que la ékfrasis favorece la identificación entre contemplador y contemplado; y d) es necesario insertar todo ello en el discurso de la poesía de la meditación, que Cernuda practicó siguiendo el surco de los grandes poetas metafísicos ingleses, y que establece una estructura dialógica (entre el sujeto y la imagen, pero también del sujeto consigo mismo), según proponían los *Ejercicios espirituales ignacianos*.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- Brines, Francisco, y Francisco Nieva, *Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda. Discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua leído por Francisco Brines y contestación de Francisco Nieva*, [Sevilla], Renacimiento. 2006.
- Calles Moreno, Juan María, "Cernuda y el Greco: hacia otro ocaso radiante ("Retrato de poeta" y su contexto en el exilio republicano español)", en Juan Matas Caballero et alii (eds.), *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, Madrid, Akal, 2005, pp. 183-194.
- Cernuda, Luis, *Poesía completa*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Madrid, Siruela, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Prosa I*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Madrid, Siruela, 1994.
- Cortines, Jacobo, "La música que llevaba", *El cultural. Especial Centenario de Luis Cernuda* (12 de diciembre, 2002).
- Cousinié, Frédéric, "Images et méditation dans la littérature spirituelle espagnole", en María Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy (eds.), *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 273-295.
- Downes, David A., "Hopkins and the Meditative Tradition", en Gerard Manley Hopkins. *A Study of His Ignacian Spirit*, Nueva York, Bookman Associates, 1959, pp. 149-467.
- Ferrán, Ofelia, "Ékfrasis y exilio: dos versiones de 'un amor interrumpido'", *Barcarola*, 44-45 (enero 1994), pp. 211-223.
- Freedberg, David, "Invisibilia per visibilia: Meditation and the Uses of Theory", en *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago y Madrid, The University of Chicago Press, 1989, pp. 161-191.
- Giraud, Paul-Henri, "Scriptor in tabula. À propos du poème 'Retrato de poeta' de Luis Cernuda", en Nuria Rodríguez Lázaro y Paul-Henri Giraud (eds.), *Poésie, peinture, photographie. Autour des poètes de 1927*, París, Indigo & Côté Femmes, 2008, pp. 131-141.
- Heffernan, James A. W., *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago y Madrid, The University of Chicago Press, 1993.
- Hopkins, Gerard Manley, *The Poems of Gerard Manley Hopkins*, ed. W. H. Gardner y N. H. MacKenzie, 4ª ed., Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1970.
- Ibáñez Avendaño, Begoña, *El símbolo en La realidad y el deseo de Luis Cernuda: el aire, el agua, el muro y el acorde como génesis literaria*, Kassel, Reichenberger, 1994.
- Ignacio de Loyola, *Ejercicios*, en *Obras completas*, Ignacio Iparraguirre (ed.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, pp. 161-273.
- Iturria, Miguel, *Espanoles en la cultura cubana*, Sevilla, Renacimiento, 2004.
- Jiménez Heffernan, Julián, *La palabra emplazada: meditación y contemplación de Herbert a Valente*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1998.
- \_\_\_\_\_, Julián, "Ni experiencia ni meditación: Cernuda por razones equivocadas", en *Los papeles rotos. Ensayos sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Abada, 2004, pp. 79-117.

- Landa, Josu, "Cernuda y la poesía meditativa", *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 387 (Luis Cernuda, centenario. 1902-2002), 2002, pp. 17-18.
- Lara Garrido, José, "Los retratos de Prometeo (Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora)", *Edad de Oro*, 6, 1987, pp. 133-147.
- Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura II*. Trad. José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1967.
- Martz, Louis, *The Poetry of Meditation. A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*, ed. rev., New Haven y Madrid, Yale University Press, 1962.
- , *The Meditative Poem. An Anthology of Seventeenth-Century Verse*, Nueva York, Anchor Books, 1963.
- Monegal, Antonio, "Pre-texto e intertexto en 'Retrato de poeta', de Luis Cernuda", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 9, 1991, pp. 65-75.
- Pineda, Victoria, "La ékfrasis como exemplum: clave y diseño de 'Ninfa y pastor, por Ticiano', de Luis Cernuda", *Bulletin of Hispanic Studies* 87.5 (2010) (en prensa).
- , "Cernuda, Auden y la ékfrasis ejemplar" (en preparación).
- Ruiz Silva, Carlos, *Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1979.
- Sicot, Bernard, 2002. "Luis Cernuda en México 1952-1963", en James Valender (ed.), *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda (1902-1963)*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2002, pp. 331-356.
- Silver, Philip, "Las seis restituciones de Luis Cernuda", en Philip Silver et al., *Realidades y deseos de Luis Cernuda*, Granada, Atrio, 2004, pp. 13-25.
- Solana Díez, Guillermo, "La figura y el eco. Tres ékfrasis en la poesía de Cernuda", en Miguel Ángel Garrido Gallardo, *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, CSIC, 1998, pp. 731-740.
- Utrera Torremocha, María Victoria, *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo*, Sevilla, Diputación, 1994.
- Valender, James, *Luis Cernuda y el poema en prosa*, Madrid, Tamesis Books, 1984.
- Valente, José Ángel, 1962. "Luis Cernuda y la poesía de la meditación", *La Caña Gris*, 6-8, otoño 1962, 29-38; reed. *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, pp. 127-143.

## NOTAS

1. Ver Luis Cernuda, *Poesía completa*, p. 813, y Miguel Turria, *Espanoles en la cultura cubana*, p. 223.
2. Sobre la soledad y el exilio como temas, ver, entre otros, María Victoria Utrera Torremocha, *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo*, pp. 97-111, con abundante bibliografía; y Bernard Sicot, "Luis Cernuda en México 1952-1963", en James Valender (ed.), *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda (1902-1963)*, pp. 331-356.
3. Aunque es un poema citado con cierta frecuencia por los estudiosos, pocos le han dedicado análisis de conjunto. Destacan las aportaciones de Carlos Ruiz Silva, *Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda*; Antonio Monegal, "Pre-texto e intertexto en 'Retrato de poeta', de Luis Cernuda", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 9, 1991, pp. 65-75; Ofelia Ferrán, "Ékfrasis y exilio: dos versiones de un amor interrumpido", *Barcarola*, 44-45, enero 1994, pp. 211-223; Juan María Calles

Moreno, “Cernuda y el Greco: hacia otro ocaso radiante (“Retrato de poeta” y su contexto en el exilio republicano español)”, en Juan Matas Caballero *et alii* (eds.), *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, pp. 183-194; y Paul-Henri Giraud, “*Scriptor in tabula. À propos du poème ‘Retrato de poeta’ de Luis Cernuda*”, en Nuria Rodríguez Lázaro y Paul-Henri Giraud (eds.), *Poésie, peinture, photographie. Autour des poètes de 1927*, pp. 131-141, 2008 (agradezco sinceramente la gentileza del autor y de la profesora Rodríguez Lázaro, por permitirme leer el artículo estando aún en prensa). Guillermo Solana Díez analiza muy brevemente el texto, junto con “Escultura inacabada” y “*Ninfa y pastor*, por Ticiano”, como ejemplo de la poesía ekfrástica de Cernuda, en “La figura y el eco. Tres éfrasis en la poesía de Cernuda”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, pp. 731-740.

4. Ver sobre todo Monegal “Pre-texto e intertexto ...” y Calles Moreno, “Cernuda y el Greco...”.
5. Sobre la dificultad del poema, Ruiz Silva, *Arte, amor...*, p. 143.
6. *Idem*.
7. Para un desarrollo de este punto, ver Victoria Pineda, “Poesía meditativa y paradigmas ekfrásticos en ‘Retrato de poeta’ de Luis Cernuda” (en preparación).
8. Cernuda, *Poesía completa*, pp. 450-453.
9. José Ángel Valente. “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”, *La Caña Gris*, 6-8, otoño 1962, pp. 29-38. Notables excepciones son James Valender (*Luis Cernuda y el poema en prosa*), que analiza algunas piezas de *Ocnos* como poemas meditativos; y Philip Silver (“Las seis restituciones de Luis Cernuda”, en Philip Silver *et al.*, *Realidades y deseos de Luis Cernuda*, pp. 13-25), que impugna los planteamientos de Valente (“Luis Cernuda...”) y sostiene que Cernuda, no conociendo a los metafísicos ingleses, toma la “combinación del análisis mental con la volición afectiva” (p. 16), de que hablaba Valente, más bien de sus lecturas de la poesía romántica inglesa, ya que su supuesta poesía meditativa “poco o nada tiene que ver con la forma de la poesía metafísica inglesa” (*idem*). Como Silver, Julián Jiménez Heffernan (“Ni experiencia ni meditación: Cernuda por razones equivocadas”, en *Los papeles rotos*, pp. 96-100), niega la existencia de una corriente meditativa en Cernuda. Intentaré demostrar aquí que, al menos para “Retrato de poeta”, Valente tenía más razón de la que le quieren otorgar estos dos críticos.
10. Valente, “Luis Cernuda...”, p. 33.
11. Louis Martz, *The Poetry of Meditation. A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*.
12. Fundamento esta sección en Ignacio de Loyola, *Ejercicios*, en *Obras completas*, ed. Ignacio Iparraguirre (ed.); David Downes, “Hopkins and the Meditative Tradition”, en Gerard Manley Hopkins. *A Study of His Ignacian Spirit*, pp. 149-467; Louis Martz, *The Poetry of Meditation*, y también *The Meditative Poem. An Anthology of Seventeenth-Century Verse*; David Freedberg, “*Invisibilia per visibilia: Meditation and the Uses of Theory*”, en *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago y Madrid, The University of Chicago Press, 1989, pp. 161-191; y Frédéric Cousinié, “*Images et méditation dans la littérature spirituelle spagnole*”, en María Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy (eds.), *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, pp. 273-295.
13. Nota de Iparraguirre en Ignacio de Loyola, *Ejercicios*, p. 211.
14. Ignacio de Loyola, *Ejercicios*, p. 221; ver también Martz, *The Poetry of Meditation*, 1962.
15. “algo muy cercano al tono y manera de poesía religiosa de Donne: un sutil análisis teológico, salpicado con preguntas y exclamaciones apasionadas”.
16. “Ver un pensamiento’: ése sería el programa de este poema, que juega incesantemente sobre las correspondencias entre los sentidos por una parte y, por otra, entre lo sensible y lo inteligible”. Siempre que no se indique lo contrario, las traducciones de las citas son mías.
17. “el poema intenta derribar los obstáculos del tiempo, del espacio y de la materia para establecer entre el ‘yo’ y el ‘tú’ un diálogo de almas, un puente espiritual”.

18. Se detallan a continuación las formas señaladas. Verbos en primera o segunda persona: "puedes", v. 6; "puedo", v. 7; "pienso", v. 9; "estás", v. 9; "asistes", v. 9; "estás", v. 17; "miras", v. 19; "conoces", v. 31; "veo", v. 41; "escucho", v. 41; "miras", v. 47; "recuerdas", v. 57; "recuerdas", v. 58; "estoy", v. 61; "hablas", v. 65; "miras", v. 70; "sufres", v. 71; "deploro", v. 72; "viviste", v. 78; "existes", v. 80; "estoy viviendo", v. 80. Pronombres o adjetivos de primera o segunda persona: "tú", v. 1; "te", v. 2; "mí", v. 4; "tú", v. 6; "yo", v. 6; "tus", v. 7; "me", v. 7; "me", v. 8; "te", v. 12; "tu", v. 23; "te", v. 25; "tú", v. 31; "ti", v. 33; "tu", v. 38; "yo", v. 41; "ti", v. 42; "me", v. 47; "tus", v. 47; "me", v. 49; "me", v. 49; "mi", v. 50; "mi", v. 52; "yo", v. 53; "tú", v. 54; "mi", v. 54; "mi", v. 54; "mi", v. 55; "tuya", v. 55; "me", v. 56; "tuyo", v. 59; "me", v. 60; "ti", v. 61; "yo", v. 61; "me", v. 63; "me", v. 65; "tu", v. 70; "tu", v. 70; "tú", v. 71; "ti", v. 72; "mí", v. 72; "mi", v. 76; "tú", v. 78; "te", v. 79; "yo", v. 80; "mío", v. 80; "yo", v. 81. Primera persona del plural: "nuestros", v. 3; "nuestra", v. 35; "nuestras", v. 37; "nuestro", v. 64; "nuestras", v. 64; "nos", v. 73; "nuestra", v. 78; "nuestras", v. 82.

19. Ver Victoria Pineda, "Poesía meditativa" (en preparación).

20. Martz, *The Poetry of Meditation*, p. 50.

21. Sobre todo Monegal y Giraud.

22. Sobre el soneto de Paravicino, ver JoséLara Garrido, "Los retratos de Prometeo (Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora)", *Edad de Oro*, 6, 1987, pp. 133-147

23. "El *scriptor* en cuestión es también un *lector*: éste puede ser a la vez Cernuda lector de Paravicino y Paravicino representado como lector".

24. "no permite al hablante trascender el exilio ni abolir la soledad".

25. Ver Utrera Torremocha, *Luis Cernuda...*, pp. 44-46; y Francisco Brines, *Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda*, pp. 28-29.

26. "En Luis de Granada especialmente, el creyente podía dirigirse bien a *sí mismo*, al operar como desdoblamiento interior y reflexivo de su propio ser [...], bien a uno de los personajes del misterio".

27. "Y, según otra modalidad evocada con frecuencia, podía también *identificarse* con uno de los personajes presentes en el momento de la escena".

28. Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, p.193.

29. "Explica [San Ignacio] el mecanismo de su famoso método de la meditación, con las tres potencias, que no es otra cosa que la aplicación sucesiva de la memoria, entendimiento y voluntad a la consideración de una verdad con objeto de dar al entendimiento la convicción y a la voluntad la fuerza necesarias para que puedan realizar lo que ven y deben ejecutar" (Iparraguirre, en nota a Ignacio de Loyola, *Ejercicios*, p. 210). Estudio con más precisión la aplicación de este proceso al poema de Cernuda en Pineda, "Poesía meditativa".

30. Ver una consideración teórica sobre las complejidades de la *ékfrasis*, con actualización bibliográfica, en Victoria Pineda, "La *ékfrasis* como *exemplum*: clave y diseño de 'Ninfa y pastor, por Ticiano', de Luis Cernuda" (en prensa) y Victoria Pineda, "Cernuda, Auden y la *ékfrasis* ejemplar" (en preparación).

31. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, pp. 224-235.

32. He aquí los deícticos: "aquí", v. 1; "este", v. 1; "aquellos", v. 5; "allá", v. 9; "aque", v. 11; "aque", v. 13; "aquella", v. 17; "aquella", v. 17; "aquella", v. 18; "aquella", v. 39; "ahí", v. 40; "ahí", v. 44; "aquí", v. 53; "esa", v. 55; "aque", v. 59; "aquí", v. 60; "ahí", v. 65; "esta", v. 73; "aquí", v. 82.

33. Ver James A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*; y Pineda, "La *ékfrasis* como *exemplum*".

34. Cernuda, *Poesía completa*, p. 614.

35. Ver Begoña IbáñezAvendaño, *El símbolo en La realidad y el deseo de Luis Cernuda: el aire, el agua, el muro y el acorde como génesis literaria*, cap. IV. "Con un término musical, el 'acorde', quiso expresar Cernuda lo más alto de su experiencia poética y existencial: la intemporalidad, la

desaparición de la otredad y la fusión con el mundo, el éxtasis" (Cortines, "La música que llevaba", 2002, p. 37).

36. "Para Hopkins, *in scape* era un vislumbre o un eco de la armonía universal", Gardner en Hopkins, *The Poems...*, p. xxi.

37. Luis Cernuda, *Prosa I*, p. 458; y véase Julián Jiménez Heffernan, *La palabra emplazada: meditación y contemplación de Herbert a Valente*.

## RESÚMENES

A raíz de la contemplación del retrato de Fray Hortensio Félix Paravicino pintado por El Greco en 1609, el escritor español Luis Cernuda compuso en 1950 "Retrato de poeta", poema de doliente reflexión sobre la soledad del exilio. El texto usa profusamente la segunda persona, que alude tanto al fraile poeta y orador Paravicino, como al propio autor -quien se identifica con el sujeto representado-, como al cuadro en sí. El artículo estudia la importancia de la ékfrasis en el texto, así como algunos de los niveles de significación de la segunda persona: la forma en que el mecanismo del apóstrofe establece una conexión entre el pasado y el ahora; el uso que el último Cernuda hacía del "tú" a manera de mecanismo de objetivación, de distanciamiento del yo poético y autorial; y la manera en que el poema remite al discurso de la poesía de la meditación, al establecer una estructura dialógica según lo que proponían los *Ejercicios espirituales* ignacianos.

Suite à la contemplation du portrait de Frère Hortensio Félix Paravicino peint par Le Greco en 1609, l'écrivain espagnol Luis Cernuda a composé en 1950 "Portrait de poète", un poème de réflexion douloureuse sur la solitude de l'exil. Le texte utilise abondamment la deuxième personne, qui fait allusion tant au moine-poète et orateur Paravicino qu'à l'auteur lui-même - qui s'identifie au sujet représenté-, et au tableau. L'article étudie l'importance de l'ekphrasis dans le texte, ainsi que les degrés de signification de la deuxième personne: la forme dans laquelle le mécanisme de l'apostrophe établit une connexion entre le passé et le maintenant; l'usage que le dernier Cernuda faisait du "tu" en guise de mécanisme d'objectivation, d'éloignement du moi poétique de l'auteur; et la manière enfin dont le poème renvoie au discours de la poésie de méditation, en établissant une structure dialogique à l'image de ce que proposaient *les Exercices spirituels* ignaciens.

## AUTOR

### VICTORIA PINEDA

Profesora titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Extremadura (Cáceres, España). Master of Arts en Michigan State University (1984) Doctorada en la Universidad de Michigan con una tesis sobre las teorías retóricas renacentistas (1992). Estudios post-doctorales en la Universidad Autónoma de Barcelona (1992-1995). Investigación centrada en tres campos principales: retórica -y sus conexiones con la historiografía-, estudios texto-imagen y crítica textual. Una de las investigaciones en curso es un libro sobre los usos de la imagen en la poesía de Luis Cernuda