

LUIS CERNUDA

ANTOLOGÍA POÉTICA

*Edición  
Ángel Rupérez*



COLECCIÓN AUSTRAL

## INTRODUCCIÓN

### EL MUNDO COMO MEDITACIÓN

#### SIN GENERACIÓN, SOLO

Me gustaría poder sacar a Luis Cernuda de la generación del 27 y dejarlo solo, como él vivió y escribió siempre, y leerlo y valorarlo desde su plena y pletórica individualidad, la que él apuntaló muy conscientemente para construir su vida y su poesía (su vida fecundó con sus realizaciones y carencias su poesía y ésta interpretó aquéllas con sus invenciones, tal como certificó el propio Cernuda en su memorial *Historial de un libro*). La utilidad que los encasillamientos generacionales tienen para los historiadores y críticos es inversamente proporcional a la que tienen para los autores más valiosos esas camisas de fuerza historiográficas y empresariales. Para los poetas más inconsistentes, la generación —si logran entrar en ella como quien consigue ser aceptado en un anhelado clan prestigioso e influyente con el fin de obtener determinadas ganancias y reputaciones— es una vía de salvación a corto plazo (a largo plazo muy probablemente el invento no sirva para nada. A largo plazo sólo recordamos a quienes se imponen radicalmente al enemigo más temible, y esos son siempre muy pocos). Pero a un poeta como Luis Cernuda semejante emplazamiento en semejante club le perjudica

porque ataca la naturaleza de su poesía y porque puede hacer pensar —y de hecho lo hace— que ser miembro de una familia implica compartir con el resto de los integrantes una especie de promedio proporcionalmente repartido de capacidades y rangos, de tal manera que parezca que lo importante es la pertenencia al grupo y no la solvencia individual que le aleja de él.

Esa especie de rasero igualitario perjudica claramente a los mejores y beneficia ostensiblemente a los peores. Los mejores, siempre, no son generación ni nada que se le parezca porque son ellos mismos, solos, idiosincrásicos, individuales, aun cuando puedan estar coyunturalmente acompañados por otros poetas de su tiempo con los que pueden compartir proyectos, ideas comunes, amistades, juergas, amoríos, francachelas, viajes pagados por el erario público, antologías, etc. Incluso en este caso tan mitologizado (*generación de la amistad* y otras fábulas), los mejores no pueden dejar de ser ellos mismos, radicalmente, exhaustivamente, intransigentemente. La obra es una empresa que no admite componendas aunque, repito, de puertas hacia fuera se adorne de anecdóticas peripecias que al final acaban siendo irrelevantes historietas, por más que nos pueda resultar curioso conocerlas para tener la sensación de que el paso del tiempo no nos ha excluido radicalmente de una época y una vida no vividas de cerca y, por tanto, ajenas. Cuando leemos a Lorca nos damos cuenta enseguida de que, por encima de los clisés compartidos con otros poetas de su época, es radicalmente un poeta singular, fuertemente inventivo, en absoluto partícipe de negociaciones igualitarias con sus contemporáneos. Cuando leemos a Cernuda, tal vez el poeta en apariencia menos *brillante* de todos los censados de ese grupo, el menos inicialmente predestinado a jugar papeles definitivos, nos damos cuenta pronto de que, con otras armas y bagajes, también es un poeta fuertemente singular, ra-

dicalmente propietario de su aventura personal y poética marcada por el sello de una poderosa personalidad a pesar de sus biográficas timideces, retraimientos y demás secuelas de su carácter orgulloso y altivo, pero a la vez tremendamente frágil y vulnerable. No necesitamos para nada el concepto generación del 27, tan empresario y restrictivo, para entender a este poeta, como, de la misma manera, en absoluto necesitamos el concepto *generación del 98* —otro fardo lamentable donde los haya, otro mito innecesario causante de tan absurdas y prolongadas confusiones— para entender a los escritores que se suelen incluir en ella, todos ellos tan profundamente diferentes entre sí, tan necesitados de acercamientos exclusivamente individuales y de tan distinto rango además. ¿Qué sentido tiene que hablemos de características generacionales si los miembros de esa fantasía no tienen que ver entre sí nada en absoluto, por más que algunos de ellos fabricaran la ilusión tal vez para, sintiéndose grupo, sentirse más seguros y menos peligrosamente solos? No tiene ningún sentido, es absurdo, es inútil, pero la rémora permanece y permanecerá hasta que el tiempo obligue a prescindir de la igualitaria etiqueta y rescate o abandone a su suerte a los escritores y sus obras, lo único que importa, lo único que debería importarnos hoy también.

Además, Luis Cernuda no era un poeta complaciente con las modas gregarias de su época, por más que a primera vista se sometiera a alguna de ellas en sus primeros libros. Pero el que se den ese tipo de coincidencias o sumisiones no autoriza para esclavizar a un autor de rango a una etiqueta que lo desfigura y encadena a tópicos que apenas explican su obra, si es que la explican de alguna manera. En su portentosamente esclarecedor *Historial de un libro* —documento impagable, de un rigor autocrítico y una sinceridad que apabulla, inmensamente lejos de los apaños calculadores de los

autobiógrafos de salón que tanto pululan ahora entre nosotros— aclara Cernuda su antipatía hacia las modas y nos explica que gracias a ese rasgo de su carácter pudo escaparse de los grilletos que abundaban en la España vanguardista y veintisietera. «Una constante de mi vida ha sido actuar por reacción contra el medio donde me hallaba... Eso me ayudó luego a escapar a las modas y complacencias literarias habituales en el ambiente madrileño, no menos provinciano por ser el de la capital.» Y un poco antes, en el mismo *Historial* había dicho: «Hoy sé que el seguir ciegamente las maneras literarias de la época, tanto como la complacencia consigo mismo, dan pronto ocasión a las primeras arrugas, y que nada como ambas cosas hace vulnerable ante el tiempo a una obra literaria». Cernuda tenía claro que se había escapado de las cadenas gregarias tal vez porque con la perspectiva que le daba el tiempo estaba seguro de que sus deseos y los impulsos más profundos de su personalidad no respondían a inconsistentes y juveniles presunciones. Probablemente además él vivió las cosas tal como las cuenta (recordemos como pura precaución en este punto que la memoria suele amañar a nuestro favor los hechos del pasado que más pueden comprometer nuestras convicciones actuales), y parte de su empresa —lograda, exitosa, a pesar de sus hirientes amarguras— fue apartarse del grupo para encontrar la voz que le autorizaba ante sí mismo a proclamar su ciudadela privada abierta para muchos.

#### LOS PRIMEROS PASOS

Sin embargo, es imposible no percibir que en sus primeros libros hay un aire de época muy visible dominado por una serie de rasgos que, una vez más, tienden a hacernos pensar que todos aquellos poetas eran (y son) iguales por el hecho de compartirlos. Insisto: pensamos más en genera-

ción del 27 que en tal o cual poeta individual, y, si pensamos en este concreto —cualquiera que sea—, no tardamos nada en volverle a colgar del perchero generacional, donde descansan todos los abrigos de todos los miembros del clan, uniformados, idénticos, intercambiables. *Perfil del aire* (1927) puede que recuerde a Guillén; *Égloga, Elegía, Oda* (escrito en 1927; publicado en 1936) es un ejercicio neoclasicista acorde con los tiempos veinteañeros del siglo pasado; *Un río, un amor* (1929 y publicado en 1936), *Los placeres prohibidos* (empezado a escribir en 1929 y publicado en 1936, como los anteriores), *Donde habite el olvido* (1934) y hasta *Invocaciones* (comenzado en 1934 y publicado por primera vez en 1936, en el volumen recopilatorio *La realidad y el deseo*) son manifiestas incursiones en los credos surrealistas también muy en boga en su época. ¿Con qué autoridad, pues, proclama Cernuda en su pletórica madurez que él siempre había abominado de las modas, etc.? Hay una autoridad de fondo, sin duda, que justifica esa seguridad nada tramposa (la trampa no es concebible en este poeta impresionantemente honrado consigo mismo): Cernuda sabía que buscaba una obra personal, su fe le animaba a ello —«Lo que su fe sabía / Y la tuya buscaba», dice, refiriéndose a él y a J. R. J., en el poema «El Poeta» de *Vivir sin estar viviendo*—, y nunca se resignó a ser uno más del montón generacional. Desde ese convencimiento íntimo hablaba en 1958, y su propia historia le avalaba para poder hacerlo con tanta seguridad. Pero es que además hay otra cosa: Cernuda era ya un poeta propio cuando se sometía a las modas del momento. Su malestar por la forma como la crítica recibió su primer libro y la facilidad con que le convirtieron en sombra de Guillén está sin duda justificada pero no precisamente por los propios argumentos defensivos de Cernuda —cotejo de fechas, demostración de la imposibilidad de haber leído a Guillén mientras escribía ese libro—, sino por otros más con-

tundentes y más sólidos a la larga. Quien lea ese libro hoy verá que bajo sus formas neoclásicas y esa especie de formalismo incauto —pero orgulloso y novedoso entonces— que lo caracteriza hay ya corrientes sentimentales netamente cernudianas, bien que deudoras a su vez de ecos becquerianos, machadianos y juanramonianos. Pero esas deudas no sofocan la elaboración de unos cimientos autónomos que adquirieron verdadera carta de naturaleza a la larga, y es esa hechura conclusa, bien armada y rematada que es la poesía entera de Cernuda la que autoriza a la vez esta lectura retrospectiva. Pues conviene recordar que uno de los rasgos que caracterizan a los poetas sobresalientes es la configuración de un universo propio que adquiere los visos de una irremediable fatalidad, y que ese universo se apoya en una interpretación intensamente individual de la experiencia propia de la vida («transfiguración de lo real», decía Cernuda en *Ocnos*), y, por tanto, dotada de una energía generativa superior que es la que los lectores hacen suya, también sin remedio, en el curso de la lectura. En *Perfil del aire* (que pasó a llamarse *Primeras poesías* en todas las ediciones de *La realidad y el deseo*, con una criba severa con respecto a la edición original y sin su primer nombre propio) encontramos motivos que, a la luz del futuro más elaborado y complejo, justifican una germinalidad autónoma, claramente distinta y diferenciada con respecto a, pongamos, la de Guillén, puesto que él fue el motivo del litigio que incomodó (¿atormentó?) a Cernuda con más persistencia de la que cupiera esperar en cualquier hombre que también supiera vivir para olvidar lo más olvidable de su existencia. El sentimiento de la desposesión radical —no poseer lo que se tiene, no vivir la vida sino su remedio o apariencia—, la percepción del tiempo como una amenaza destructiva, la experiencia de lo que podríamos llamar *ajenidad* —percibir la existencia como algo lejano que nunca será nuestro del todo; ni siquiera nuestros cuerpos y al-

mas los sentiremos como propios—; la insistencia —¡ya entonces!— en conceptos y sentimientos tan crucialmente suyos como la soledad o el olvido, la presencia del *sueño* como escapatoria fabuladora hacia mundos invisibles, lejanos o superiores, o la misma naturaleza esencial que tanta importancia tendrá en la posterior poesía de Cernuda: todos estos elementos temáticos, convertidos en corrientes espirituales propias, sometidos a profundas vibraciones sentimentales, están presentes en ese libro mal leído y peor interpretado en su tiempo.

*Égloga, Elegía, Oda* también es un libro encadenado a las imposiciones epocales a las que Cernuda tenía en escaso aprecio. Es verdad que todo en él huele a moda y, por tanto, a ejercicio amanerado y gregario y nulamente individual. Garcilasismo, gongorismo, ingenio, neoclasicismo, fórmulas todas ellas inertes si son concebidas como mero respaldo a una exigencia externa, configuran la trama del libro probablemente más muerto en la obra de Cernuda pero no por ello un libro ajeno al ímpetu de la necesidad que anunciábamos arriba: cómo dar forma a un sentimiento propio del mundo y de la propia vida en relación con él. Por encima de las alegrías imitativas que dominaban el ambiente, Cernuda se inclina irrenunciablemente, desde su obediencia a las modas, a la necesidad de dar cauce expresivo a sus más profundas inclinaciones. No ajeno a la a veces engañosa claridad clasicista —esa manera en que la desdicha garcilasiana fluye como armoniosa catástrofe personal, si cabe el oxímoron—, Cernuda, excepto tal vez en *Oda*, da rienda suelta a un elaborado sistema de acuñaciones simbólicas —*muro, eco*, son algunas de ellas— que encauzan sus sentimientos dominantes de separación y pérdida, perfectamente entroncados con los de ajenidad y olvido que veíamos antes. El muro nos separa de lo que está más allá de nuestro jardín privado; el eco es una expresión duplicada de la realidad hurtada. Además, como forma suprema de las dos cosas, eleva su fortaleza om-

nipresente la muerte y, como pasará agónicamente más tarde, ni siquiera el amor —véase *Elegía*— es una contrarréplica victoriosa: «¿Y qué esperar, amor? ¿Sólo un hastío, / El amargor profundo, los despojos...?». Por tanto, a pesar de sus manifiestas debilidades, percibimos en estos largos poemas la lenta elaboración de un universo propio inclinado irrenunciablemente a percibir la vida como una aventura condenada al fracaso que deja en quien la vive —el ser que da su voz a los poemas, la transposición imaginaria de las vivencias íntimas cernudianas— un intrincado y desasosegante laberinto de sentimientos cruzados en los que la exaltación convive con el decaimiento, y donde el pronóstico de las pérdidas absolutas es firme y sostenido, como quien se ve condenado sin remisión posible y lo sabe y no duda nunca de que así será siempre, inexorablemente. Digámoslo sin rodeos: de quien se sabe mortal y sabe que todo muere incluso antes de morir del todo, y hace de la muerte, la desposesión, la pérdida y el olvido sus más profundos campos de batalla, ajenos por lo tanto a las escaramuzas de los vanidosos y simples torneos poéticos en los que lo que se pone en juego es la ridícula necesidad de figurar aquí y allí porque, de lo contrario, el yo de cada figurante se descompone y pasa a ser fantasma sufriente de sí mismo, enfermo de su propia insignificancia. Cernuda desmiente poderosamente esta miseria como poeta sobresaliente que es, y así debe leersele, buscando en él los motivos que anuncian su confrontación con la vida en términos de autoexploración y autoexamen para llegar a fondos casi nunca tranquilos, y para extraer de ellos imágenes de la vida vivida que se engrosan y se hacen estética y moralmente densas y complejas a medida que la obra avanza y se delimita con suma suficiencia. Pero eso lo iremos viendo poco a poco.

## REBELDE CON CAUSA

Cernuda interpretó su periodo surrealista como una liberación con respecto a su inmediato pasado poético y también con respecto a una determinada forma de vivir conservadora y aburguesada. Se liberaba del estrecho corsé de la poesía pura, es decir, de un formalismo restrictivo y encajonador, y se dejaba llevar por los torrentes expansivos del irracionalismo que ya habían anunciado todas las vanguardias europeas —también las provincianamente españolas— y que habían cuajado definitivamente en el surrealismo francés. Y se liberaba también de las coacciones impuestas por una sociedad que percibía como ajena a sus más íntimos y profundos convencimientos e intereses. Dice en *Historial*: «Leyendo aquellos libros primeros de Aragon, de Breton, de Éluard, de Crevel, percibía cómo eran míos también el malestar y la osadía que en dichos libros hallaban voz. Un mozo solo, sin ninguno de los apoyos que, gracias a la fortuna y a las relaciones, dispensa la sociedad a tantos, no podía menos de sentir hostilidad hacia esa sociedad en medio de la cual vivía como extraño». Por tanto, se liberaba de las mordazas de las normas y convenciones sociales y se liberaba asimismo de las restricciones métricas regulares —otra forma de convención más— en favor del verso libre y del versículo, a los que no renunciaría nunca más porque se convertirían en el fundamento de su expresividad rítmica más acrisolada. La renuncia a la métrica regular, vivida con liberador sobresalto en esa época, se atenúa con el paso de los años y, a partir de *Las nubes* y hasta el final de su obra, reaparecerá como sutil contrapunto en sus libros, ahormando sus composiciones más breves como contraste deliberado con las más largas y versiculares. Cernuda volvió así a un cierto redil clásico después de haber roto estruendosamente con él en esta época (años treinta), y no es nada extraño que así fuera

porque en la formación poética cernudiana el entramado clásico —fundamentalmente español: recordemos que Garcilaso era su poeta favorito— es decisivo y por una razón superior aún: porque —y esto es extraño y contradictorio con las más llamativas evidencias— en su poesía, de raíces cada vez más netamente románticas, hay a la vez un subyacente carácter clásico que procede de un cierto modo de sofocar la estridencia sentimental —no siempre conseguido, no obstante— por medio de procedimientos objetivadores o traslaticios que retrasan agudamente la identificación de lo que leemos con el autor que respalda biográficamente esas invenciones. Y además, existe esa también fundamental identificación de Cernuda con los universos clásicos griegos, fuente para él de modélico equilibrio y armónica hermosura, y a los que no dejó de hacer referencia en múltiples etapas de su existencia. Tal vez en este punto convendría recordar, no obstante, que Cernuda no es ajeno —vía Hölderlin al principio— a ese entronque de ciertos poetas románticos con la cultura griega, con respecto a la cual, en ciertos aspectos al menos —subjetividad extrema, apelación a cánones novedosos no clásicos—, se habían distanciado drásticamente. Pero recordemos que, desde las torrenteras del yo más exclamativo y autosuficiente, Byron dio su vida por la Grecia amenazada por el islam, o Keats celebró en su *Oda a una urna griega* la superioridad del arte clásico (vencedor del tiempo y de la muerte) sobre su propio presente, sometido a ellos, o el mismo Hölderlin cifró en aquella civilización la suma de todas las aspiraciones y nostalgias.

*Un río, un amor, Los placeres prohibidos, Donde habite el olvido e Invocaciones* son los libros que se sujetan —con toda evidencia los dos primeros, y con progresivas menos sumisiones los dos últimos— a los moldes irracionistas. (No entraremos aquí —Dios nos libre— en la vana disquisi-

ción de Dámaso Alonso<sup>1</sup> sobre si el surrealismo español es genuinamente invención patria o si lo debe todo al surrealismo francés, consecuencia a su vez del irracionalismo vanguardista europeo, como acabamos de decir. A nosotros —como a tantos otros<sup>2</sup>— nos parece evidente que la fórmula surrealista española es consecuencia de la francesa o, si se quiere, de la europea, y que no hubiera existido sin el permiso de aquélla). Hemos dicho que Cernuda vivió la *osadía* surrealista como una liberación de las formas que le permitía el acceso a la expresión de la rebeldía individual. Las dos cosas están íntimamente relacionadas y, en realidad, son las dos caras de la misma moneda. El disgusto cernudiano con la poesía pura era también un disgusto con la forma burguesa de vivir la poesía misma por parte de los poetas coetáneos suyos (los de la susodicha generación). Los profesores Guillén y Salinas, poetas muy profesionales, representaban para él esa subordinación de la poesía a una carrera profesional donde las ambiciones académicas —pensemos que Salinas, catedrático universitario, dirigía la UIMP— y las ansiedades que producía y produce el escalafón —figurar, ser alguien, tener poder— son consustanciales y definitorias. Pero para Cernuda —y esto es una de las más emocionantes revelaciones que depara la lectura de su poesía y otros testimonios como el citado e indispensable *Historial de un libro*— la poesía no era una carrera sino algo mucho más fundamental y decisivo que todo eso (puesto que *todo eso*, mirado desde esta perspectiva, es poca cosa o, si se me apura, no es nada o no vale nada aunque parezca valer tanto en cualquier mercado, actual o no, de valores literarios; algo, a no

<sup>1</sup> Cf. Dámaso Alonso, «Una generación poética», en *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1969, 3.ª ed., pág. 173.

<sup>2</sup> Cf. Vitorio Bodini, «Las fuentes francesas», en *Poetas surrealistas españoles*, Cuadernos íntimos, Tusquets, Barcelona, 1982, 2.ª ed., págs. 18-24.

ducarlo, socialmente decisivo y muy altamente valorado en los círculos literarios y en ciertos salones de la buena sociedad pero que, para lo que nos trae aquí, es más bien insignificante aunque justifique la ansiedad prácticamente de todo el mundo —¿quién se libra de ella?—. La poesía para él era, ya entonces, la búsqueda de una verdad profunda, y uno de los ingredientes de ésta, también ya entonces, era la contestación de las fórmulas burguesas, convencionales y conservadoras de entender la vida. El surrealismo hacía posible la liberación de esos instintos antiburgueses, esa rebeldía connatural al destino —no renuncio a la palabra— de Cernuda, esa insumisión permanente suya contra los dogmas y ataduras de la sociedad en su conjunto.

#### PLACERES PROHIBIDOS

Por eso lo abrazó con ese entusiasmo y por eso permaneció fiel a él durante todos esos libros. Por eso tituló uno de ellos, tal vez el más militante de todos, *Los placeres prohibidos*, sin duda una forma de encerrar excelentemente en un título —clavados, por cierto, los títulos de los libros de este poeta— el alcance de un libro entero y hasta, se puede decir, de una época entera. Estamos en lo que decíamos antes: es verdad que Cernuda sigue en estos libros tendencias de época asimismo acreditadas en Alberti, Aleixandre o el mismo Lorca, pero no es menos cierto —como ocurre con este último— que es capaz de domarlas y someterlas a sus propios designios más profundos, los que enlazan con su obra entera o los que asoman impetuosamente con urgente necesidad en esa época de su vida, y que, bien mirado, siempre encuentran correspondencias con ramales de su poesía anterior o posterior. Se podrá ver que consideramos un valor estético añadido el hecho de que la obra en su conjunto se

vaya fraguando estableciendo conexiones profundas y se diría que inevitables entre sus distintos componentes, algunos de ellos muy alejados entre sí en el tiempo. ¿A qué responde esa organicidad unitaria —que no excluye la cualidad de la variedad suficiente—?, ¿a un designio voluntario, premeditado o a una determinación incontrolada, inconsciente, que remite necesariamente a los profundos veneros —las misteriosas galerías machadianas— en los que se producen las elaboraciones experienciales y que, como pozos petrolíferos, alimentan sin cesar, con sucesivas transformaciones que aporta el tiempo y la decisiva memoria, los contenidos vivenciales de la obra? Nosotros nos inclinamos por esta última opción y dejamos a la primera la determinación de seguir adelante con la obra en circunstancias difíciles o de preferir ciertas modulaciones estilísticas a otras, siempre que no olvidemos, no obstante, que éstas también se impregnan de la impulsividad inconsciente y hasta obedecen a ellas después de pasar por ciertos estados primeros imitativos de autores o estilos precedentes. Estamos, por tanto, en las antípodas absolutas de un mero ejercicio acomodaticio de poeta que orienta su actividad hacia donde suenan las campanas dominantes y exitosas con el fin de no caer en el olvido de sus contemporáneos, o de ser tenido en cuenta por los críticos que se someten a las modas impuestas por los caballos ganadores, o por esos poetas gobernadores capaces de elaborar listas en las que incluyen a sus sumisos seguidores con el fin de proporcionar un argumento indirecto de su predicamento y éxito ante sí mismos y ante la siempre pequeña sociedad literaria. Insisto en que hay que hacer caso a Cernuda por lo que dijo a posteriori de sí mismo y de su poesía y, sobre todo, por el crédito que adquieren sus palabras cuando volvemos a leer su obra. Si abrimos *Los placeres prohibidos* resuenan con fuerza incendiaria, experiencialmente justificadas, las proclamas vindicativas, y vemos en ellas rimbau-

dianas llamaradas de juventud, elevación y denuncia: «Soleidades altivas, coronas derribadas, / Libertades memorables, manto de juventudes: / Quien insulta esos frutos, tiniebla en la lengua, / Es vil como un rey, como sombra de rey / Arrastrándose a los pies de la tierra / Para conseguir un trozo de vida». O bien vemos aparecer «realidades vacías, leyes hediondas, códigos, ratas derruidos», nombres de la sociedad despreciada y atacada, o alzarse, contra «la ira, el ultraje, el oprobio y la muerte», los placeres prohibidos que «tendéis una mano al misterio. / Sabor que ninguna amargura corrompe». Obviamente, el amor homosexual entreteje de pasión estas secuencias enarboladas como defensa y acusación a la vez, y es muy probable que la marginalidad de esas vivencias reforzara el ímpetu que subyace a ellas. Sin embargo, y sin poder dejar de lado esta evidencia, también es cierto que Cernuda —y no sólo aquí, sino más adelante también, y siempre— no hizo bandera explícita de su condición homosexual en el sentido de que no hizo de ella militante vindicación. Más bien al contrario, hay una especie de asombrosa equidad en su poesía amorosa, y también una especie de pudor, de sobriedad, que la hacen sumamente poderosa en su radio de acción humano porque incluye en él a todos los amores imaginables, y no al señaladamente homosexual. Estamos, por tanto, lejos de un poeta abanderado de una causa restrictiva, y eso, en mi opinión, le hace más grande. ¿Cómo consiguió salvar el escollo de la parcialidad limitadora para, sin renunciar a su especificidad, atraer hacia sí todos los imaginables fundamentos existenciales del amor? Ningún poeta homosexual suena menos homosexual que Cernuda, y eso le hace superior porque le hace integrador, porque suprime las barreras que podríán sugerir ámbitos privados donde el amor impone particulares e inaccesibles condiciones.

## UN UNIVERSO EN EXPANSIÓN

Pero, además del crucial asunto amoroso, una de las piedras angulares de su poesía, en estos libros, vistos como conjunto —así pueden leerse, como secuencias engranadas de una misma explosión vital y de un mismo sacudimiento literario—, se produce una definitiva expansión del universo cernudiano y una primera gran formulación de sus centrales pilares que puede resumirse así: el hombre, desalojado del mundo, extraño con respecto a él, busca motivos para redimirse en el amor, la gran conquista y aventura humana, el único verdadero gran motivo que justifica la existencia. Sin embargo, el amor acaba y se olvida, y tal vez ello explique la necesidad de la muerte, un anhelo aniquilador que expresa trágicamente el desencuentro con la vida y sus promesas. En su polo opuesto, el deseo fragua una especie de vitalismo atormentado que pretende restaurar los destrozos provocados por el tiempo, el verdadero responsable de todos los acabamientos y finitudes que lastran todas las vivencias y sueños humanos superiores. Este deseo, sin embargo, es más bien una fuerza vital juvenil, un indefinido y romántico deseo de vivir que se sabe condenado al fracaso pero que no por ello deja de confiar en sí mismo puesto que se reconoce como la principal forma de insumisión de la que dispone el hombre frente a lo que le arrebatara sus precarias e ilusionadas conquistas. ¿Tal vez por esto leemos en el poema «No decía palabras», de *Los placeres prohibidos*, este conocido verso que equivale a una visionaria sentencia: «El deseo es una pregunta cuya respuesta nadie sabe». Digamos: es el anhelo que opone resistencia vital sin ninguna garantía de éxito, sin logros y adquisiciones saciadores, pero consciente de que no puede agotarse, de que no puede dejar de ser el impulso liberador que nos aleja, parcialmente al me-

nos, y siempre trágicamente, del escenario del fracaso absoluto.

Junto a todo este territorio —ya digo que central para entender esta etapa de la poesía de Cernuda y algunos aspectos de la que vendrá después de la guerra—, los nuevos ritmos impuestos por los versos largos libres y la ausencia de rima se asientan sobre el dominio de la expresividad irracional pero —y en esto Dámaso Alonso tiene razón— sin caer en el irracionalismo más ensimismado y alocado que triunfó en Francia. Hay —también aquí— un raro equilibrio entre esa pendiente novedosa y la sujeción que impone el motor de fondo, la experiencia que desgrana sus contenidos, y que, en sí misma, impone una constante coherencia a sus frutos. La expresividad irracional sugiere en todos estos libros y en sus poemas más relevantes una especie de protagonista más remoto, menos de carne y hueso, más situado en un ámbito de imaginación enrarecida donde acaecen sucesos que casi estaríamos tentados de asignar a criaturas no exactamente humanas, o humanas pero pasadas por el filtro deformador de los sueños. Pero, a la vez —y ése es el equilibrio, la capacidad poética cernudiana—, los sucesos no son gratuitas excursiones por los aledaños del más allá onírico sino plasmaciones de las principales corrientes espirituales cernudianas, las que ya han asomado —y de las que hemos hablado— en sus libros anteriores y las que seguirán dominando, con otros registros y modos expresivos, sus libros venideros. Si leemos en el poema «Destierro», de *Un río, un amor*, «Todos acaso duermen / Mientras él lleva su destino a solas», sabemos que sobre esos pronombres *todos* y *él*, los protagonistas del poema, cae el peso de la indefinición que borra los límites precisos de las acciones que llevan a cabo en un mundo tan abstracto que no podemos apresarlos y hacemos cargo de él. Es como un mundo humano y no humano a la vez, o humano en un ámbito de desconocidos universos, con dema-

siada enormidad a sus espaldas como para aceptarlo sin inquietud e incluso angustia, con ese *él* tan exageradamente solo frente a la indiferencia de los demás dormidos, y dispuesto, no obstante, a seguir adelante con ese *destino* y esa *soledad* tan inmensos y desproporcionados, tan inhumanos tal vez, tan inconcebiblemente dolorosos. Y, sin embargo, no por ello esas acciones y esos sujetos que las llevan a cabo dejan de vivir en un contraste lleno de riqueza desde el punto de vista de los horizontes poéticos, con ese *él* (el resto del breve y excelente poema no aclara su identidad) que encarna a la perfección el protagonista entero de toda la poesía de Cernuda: el errante solitario que debe hacer frente a su vida en soledad y ese *destino* tan presente y activo en las visiones e interpretaciones cernudianas de la existencia propia y ajena.

En este sentido, ya hemos hablado del rechazo de la sociedad como una expresión de una rebeldía juvenil, pero también —añado ahora— como una más profunda necesidad de acercarse al tiempo presente desde una actitud ética, exigiendo principios a las conductas humanas y a las sociedades de las que emanan que dejen saldos de hermosas verdades y no de abyectas claudicaciones. Esa dimensión *moral* o *ética* de la poesía cernudiana es fundamental en ella y con el tiempo adquirirá la forma de compromiso con sus circunstancias más históricas y reconocibles y le permitirá no sólo allanar los accesos a su yo más confesional y biográfico, sino también interpelar constantemente a la sociedad anglosajona en la que vivía —Inglaterra, Estados Unidos— con amargos tintes críticos, o a la lejana española, con una atormentada y compleja mezcla de amor y odio que se hace progresivamente más cáustica y destructiva, especialmente si nos adentramos en *Desolación de la Quimera*, su último libro.

En cuanto al amor, Cernuda asienta en estos libros su visión definitiva del mismo, corregida después pero sin alterar

sustancialmente los elementos aquí percibidos. Es verdad que este rimbautismo nos sitúa, como hemos dicho, en territorios de extrema tensión suprarreal, lugares irreconocibles, protagonistas excesivos, pero no es menos cierto que reconocemos principios básicos asociados a la experiencia amorosa que se constituyen ya en decisivos: la percepción del amor como una solución absoluta contra toda suerte de males y privaciones pero, a la vez, la dificultad o imposibilidad de vivirlo con total plenitud porque lo amenazan el olvido y la muerte misma. Cernuda extrema en este aspecto sus escenografías simbólicas hasta el punto de que evoca —*Donde habite el olvido*— la mitografía del expulsado del paraíso para hacerle vivir, desde sus conocimientos pletóricos, los arrasados escenarios terrenos: «... Al fin sabes / Cómo ha muerto la luz, tu luz un día, / Mientras vas, errabundo mendigo, recordando, deseando; / Recordando, deseando». O bien: «No creas nunca, no creas nunca sino en la muerte de todo; / Contempla bien ese tronco que muere, / Hecho el muerto más muerto, / Como tus ojos, como tus deseos, como tu amor; / Ruina y miseria que un día se anegan en inmenso olvido, / Dejando, burla suprema, su fecha vacía, / Huella inútil que la luz deserta».

Este nihilismo, perfectamente bien atestiguado también en *Un río, un amor*, coloca a la muerte en la escala más alta de la aniquilación: «La tierra está sola, bien sola con sus muertos», o también: «Sabiedo que vivir es estar a solas con la muerte». Su contrafigura es la del amor absoluto que «proclama la verdad de su amor verdadero» y que significa «estar preso en alguien... / Alguien por quien me olvido de esta existencia mezquina». O la de ese amor capaz, aunque sólo sea transitoriamente, de convertir con sus quemaduras las piedras en hombres; o la del que ofrece su cuerpo para que lo pisen los que no pueden comprender que el amor que se entrega es muy superior a «ambiciones o nubes». O la del

que necesita los excesos de la imaginación para situarse «más allá de la vida /... con la muerte; / Más allá del amor, /... con el olvido». Y no deben asustarnos estas extremosidades que atentan contra el pensamiento lógico para hablar de lo que es difícil hablar, porque los extremos del pensamiento y del sentimiento, ingredientes indispensables de la experiencia poética, exigen estas violencias atestiguadas en el lenguaje de los místicos. Sorprende el uso de esta palabra al hablar de Cernuda —tal vez por la propia naturaleza sobria de su lenguaje y, cuanto mejor su poesía, más sobrio su lenguaje— y, sin embargo, no será la última vez en que estos límites reaparecerán en su poesía en poemas de rango superior en los que el desencadenante es la contemplación de la naturaleza o el cuerpo amado (y, a veces, poseído). Lejos de sonrojarnos, estos poemas —a los que aludiremos con más detalle más adelante— manifiestan la hondura de un poeta para el que la intensidad es componente principal de las percepciones sensoriales que son para él el principio generativo de la poesía (de su poesía, al menos). Sólo los creadores auténticos respaldan con la autoridad de sus experiencias reales la veracidad de sus plasmaciones literarias más atrevidas. Y sólo por eso percibimos en estos libros enteros ese aura de necesidad repetitiva, abismal, contradictoria; esos buceamientos en los que la fe en el amor choca violentamente con su destrucción más nihilista; o en los que la nada, el extrañamiento, el destierro, el alejamiento, la separación, el olvido, la soledad absoluta se yerguen como protagonistas no retóricos sino vivenciales de una experiencia del mundo a los que da crédito no sólo su autoridad expresiva, su densa y casi irrespirable acumulación de motivos y de fórmulas gramaticales repetitivos, sino también la obra entera, la seguridad que tenemos que éstos eran y acabarían siendo —con las correspondientes transformaciones que irá imponiendo el tiempo y las nuevas vivencias— los grandes motivos de la

experiencia cernudiana, aquella a la que dedicó toda su existencia de hombre y de poeta.

El deseo, como hemos dicho líneas arriba, es el castillo con el que Cernuda quiso cifrar esa capacidad humana de no someterse del todo, de alentar permanentemente un afán por reconquistar lo conseguido alguna vez y perdido más tarde. Cuerpo «ávido de recibir en sí mismo / Otro cuerpo que sueñe; / Mitad y mitad, sueño y sueño, carne y carne, / Iguales en figura, iguales en amor, iguales en deseo» («No decía palabras», de *Los placeres prohibidos*). El deseo es la insu-misión total del hombre frente a las leyes del tiempo y frente, asimismo, a las leyes de las sociedades corruptoras que buscan arruinar con sus coerciones los anhelos más altos (que son, recordémoslo, persecuciones de realidades conocidas y vividas. Se desea el amor una y otra vez porque se ha tenido y se ha conocido el amor o, incluso, se desea el amor porque el amor conocido aún no ha sido suficiente). En «Soliloquio del farero» (de *Invocaciones*) retoma Cernuda el tema de «los placeres prohibidos» enfrentados a «los permitidos placeres nauseabundos», «útiles solamente para el elegante salón susurrado, / en bocas de mentira y palabras de hielo». Hay, por tanto, una doble apelación en la guerra del deseo contra los fraudes de la existencia: por un lado, sus requisitorias van dirigidas a la sociedad misma en tanto que marco en el que transcurre la vida humana; por otro, el deseo apunta a una cierta dimensión metafísica que aspira a definir la existencia misma en cuanto tal, sin adscripciones a ningún tiempo concreto. Vivir, desde esta perspectiva, es conocer sin remedio las limitaciones más profundas e invencibles contra las que poco se puede hacer excepto alegar que, en cuanto seres humanos, tenemos derecho a exigir lo que nos eleva por encima de nuestra más precaria condición y, por tanto, lo que nos hace casi divinos, como dioses, tal como dice en el poema, muy hölderliniano, «A las estatuas

de los dioses» (también de *Invocaciones*): «Y sueña [el poeta] con vuestro trono de oro / y vuestra faz cegadora, / Lejos de los hombres, / Allí en la altura impenetrable».

Cabría decir que la poesía toda de Cernuda bascula entre estos dos polos: el más histórico —mucho más abstracto ahora y mucho más concreto y preciso a partir de *Las nubes*— y el más metafísico; el que se ciñe a circunstancias históricas comprobables, incluso biográficamente ciertas y evidentes, y el que se aleja de ellas porque atiende a la existencia desde ángulos más de *ser* lo que el hombre es por el solo hecho de serlo y de estar sujeto a las más intensas donaciones y a las más profundas carencias, la más profunda de todas, la más inatacable, la más fundamental, la muerte misma. Por eso el deseo —con mayúsculas habría que escribirlo— es en sí mismo una realidad metafísica, una especie de evanescente invención destinada a curar las limitaciones humanas, las invencibles limitaciones humanas. Por eso también Cernuda llegará a preferir el deseo a la posesión misma, y lo hará sinónimo de libertad y de soledad, dos de las grandes cimas que conforman el edificio del hombre resistente y orgulloso, en cierto modo nietzscheano, en cierto modo byroniano (¿por qué no una mezcla de los dos?), que Cernuda erigió como transposición de sus más profundas necesidades y convicciones vitales. Dice Cernuda en el poema «*Dans ma péniche*» (también de *Invocaciones*): «Solo yo con mi vida, / Con mi parte en el mundo»; y un poco más adelante: «Cuando el deseo es como cálida azucena / Que se ofrece a todo cuerpo hermoso que fulja a nuestro lado...». Y más adelante aún: «Porque oscura y cruel la libertad...». Soledad, deseo, libertad, banderas del hombre que sueña con no ser del todo vencido por el tiempo y la sociedad que lo instrumentaliza miserablemente regulando y dosificando sus engaños.

## NUEVOS HORIZONTES

*Invocaciones*, el último de estos libros que hemos decidido leer en conjunto, convencidos de que hay pocas significativas barreras entre ellos, de que son en realidad un mismo magma con constantes interconexiones, supone el fin de esas modulaciones estilísticas o ya es en sí mismo, bajo la influencia de Hölderlin, un viraje que quiere dejar atrás las fórmulas irracionales pero que no abandona la alta tensión emocional que da sentido a todos esos libros, arrebatados e impulsivos, calcinadores y liberadores, juveniles pero también poseedores de algo más que acicate y pasión estrenada, vitalistas pero también abismalmente trágicos (y no me apeo del exceso que los libros de Cernuda contienen, y gracias al que son del todo contagiosos y auténticos). Hölderlin trajo a la expresividad cernudiana una especie de calma o sosiego que pugnaba con la intensidad de los materiales vivenciales e imaginativos que acarrearba —choque o contraste que acentuarán sus próximos libros—, y lo liberó del peligro de las gangas irracionales que amenazaban con ahogarle en una especie de retórica incendiaria desligada de las motivaciones existenciales que la hicieron inicialmente creíble. Cuando Cernuda empezó a sospechar de la retórica academicista que había en ese lenguaje inicialmente liberador, encontró el apoyo de Hölderlin, poeta que le deslumbró porque apadrinaba sus más profundas necesidades en todos los sentidos, y también el de Leopardi, quien, no obstante su reconocida admiración por él, es mucho menos visible en su poesía. ¿Por qué, si también congeniaba con su obra y sin duda se reconocía en ella? Tal vez porque Leopardi no respondía como Hölderlin a esa nostalgia del mundo clásico que tanto persiguió siempre a Cernuda; y tal vez también por esa amplitud metafísica que hay en la poesía de Hölderlin, no ajena a la de Leopardi, pero más embriagadora, más serena, más, a

todas luces, clásica, por decirlo así, y por decirlo de una manera que anuncia la contradicción ya mencionada arriba —Hölderlin es la cima de la poesía romántica alemana pero también es una moderna visión de lo clásico— y a la que no era ajeno en absoluto el propio Cernuda que se anunciaba ahora y que confirmarían sus libros por venir.

Un poema de *Invocaciones*, «La gloria del poeta», anuncia a las claras el cambio que se estaba madurando en la elaboración de un lenguaje diferente, descargado de las visionarias secuencias que tomaban prestado buena parte de aliento al lenguaje irracional. Por un lado, las primeras señales claras de ese lenguaje sin brillo, deliberadamente átono en sus más decisivas opciones expresivas, manifiestamente inclinado hacia un prosaísmo hecho de elaborados y complejos periodos sintácticos, a veces a punto de ser cargantes, y pesadas circunvalaciones gramaticales, y contrapesados por inesperados y relucientes símiles, especie de luces esgrimidas en medio de sombríos paisajes («Porque me cansa la vana tarea de las palabras, / Como al niño las dulces piedrecitas / Que arroja a un lago, para ver estremecerse su calma / Con el reflejo de una gran ala misteriosa»). Por otro, Cernuda anuncia en este poema uno de sus grandes centros neurálgicos temáticos, uno de los más decisivos en mi opinión, y al que retornará repetidas veces a lo largo de su obra por venir, sin duda como forma de explicación de su propio destino de poeta que no puede dejar de serlo pero que no ve colmadas del todo con su trabajo todas sus aspiraciones. Si debiéramos extraer de la obra poética de Cernuda una semblanza de sí mismo que no respondiera a trazos gruesos de superficial autobiografía sino de asediada etopeya profunda, fraguada en las más inaccesibles trastiendas de la imaginación y la psique trabajosa, siempre a vueltas con sus propias figuraciones, siempre en busca de una explicación de la propia vida convertida en enigma, debiéramos fijarnos

en esta veta inaugurada por este poema no particularmente logrado pero sí muy representativo y augurador. Sin abandonar la recusación de este mundo —el viento que sopla en todos estos libros: «Este sueño, esta impotencia, esta caída»— cuya única curación es la muerte, la única que «puede hacer resonar la melodía prometida», Cernuda pronostica, como si ya hubiera leído a Yeats —¿lo había leído entonces?—, un futuro de académicos chupándole la sangre a sus invenciones y «obteniendo por ello renombre, / Más una pequeña casa de campo...». ¿Todo lo que puede obtener un poeta es ser pasto de las inútiles, aunque a veces bien remuneradas, cavilaciones de los futuros excavadores académicos que tratarán a sus poemas como reliquias sobre las que cebar una curiosidad estéril? Lejos de ser un anecdótico lamento, Cernuda opera aquí como lo hace muchas otras veces: transforma una queja ceñida a la realidad más gris en una más expansiva y abarcadora acusación al mundo por no saber valorar la alta tarea del poeta. Es decir, como ya hemos dicho antes, Cernuda inyecta dimensiones metafísicas a la rastrea realidad vivida con amargura. El poeta se convierte así en un mito de las aventuras desgraciadas, las que asolan irremediablemente al hombre, y sus desdichas tienen ese largo aliento que procede de los poderosos sentimientos que son a su vez transmutaciones de las poderosas e intensas vivencias. De no ser así, estos —y otros— lamentos cernudianos nos parecerían mezquinos testimonios de un hombre deseoso de mundanos reconocimientos, y sólo eso. Cernuda anhelaba esos reconocimientos, sin duda, pero a la vez huía de las miserias que los rodean, de los cambalaches que los fabrican —ayer y hoy— y, además, sentía el empuje del poeta solitario que no es de este mundo porque su misión le lleva mucho más lejos, a una especie de futuro acogedor donde su palabra será por fin comprendida: «Yo no podré decirte cuánto llevo luchando / Para que mi palabra no se muera /

Silenciosa conmigo, y vaya como un eco / a ti, como tormenta que ha pasado / Y un son vago recuerda por el aire tranquilo» («A un poeta futuro», de *Como quien espera el alba*). El choque de esas dos apetencias se resuelve por el rechazo de la primera aun cuando sin lograr sofocar del todo el sentimiento de injusticia e ingratitud con que la sociedad paga a quien no se somete a sus exigencias.

#### LOS ÁRBOLES INGLESES

La triste y trágica guerra lo trastocó todo y afectó inmensamente a la vida de Cernuda y, a la postre, a su obra. En 1936, el año de la guerra, había empezado a escribir los poemas que formarían parte de su siguiente libro, *Las nubes*, pero su traslado a Inglaterra —definitivo a partir de 1938— huyendo de la muerte española y su encuentro con la poesía inglesa imprimieron un giro determinante a su poesía, tanto como lo había impreso antes el encuentro con Hölderlin (y, antes, el encuentro con el surrealismo). Es evidente que a partir de ahora la poesía de Cernuda, bajo el aliento deslumbrante de esa recién descubierta tradición poética, adquiere nuevas tonalidades que en parte prolongan elementos ya conocidos y en parte acuñan otros nuevos aunque nunca alejados del todo de las intuiciones de su primera época. Prosigue la exploración, por nuevos cauces y nuevas maduraciones, de elementos centrales suyos ya analizados: la importancia decisiva del amor como casi único baluarte contra la muerte a pesar de estar también sujeto él a la ley de la no duración; el predominio invencible de la muerte, a veces deseada y a veces combatida o a veces comprendida, incluso aceptada con armonía cabe decir rilkeana; el olvido como un correlato de la muerte, capaz de consumir la presumida insignificancia de la vida incapaz de seguir la senda exigente de los sueños

y deseos; el deseo como activo recordatorio de la dignidad humana no sometida a las leyes de la defraudación, el engaño, la temporalidad o la privación; la concepción de la vida como una suerte de expoliación de las mejores posesiones alguna vez alcanzadas; la capacidad destructiva y disgregadora del tiempo, una amenaza que contiene en sí misma la semilla de la muerte o que es muerte misma; la soledad esencial, sólo paliada por el poderoso sentimiento de compañía que el amor despierta, incluso como anhelo de una reunión amistosa con los hombres en algún momento de la existencia futura, más allá de la muerte; la denuncia de una sociedad envilecida como la española o, por otras razones, la anglosajona que hace de lo práctico un valor supremo, las dos y sus vecinas francesa o alemana ajenas al imperio de los valores artísticos encarnados en los mejores poetas y artistas que tienen que esperar a su muerte para ver reconocido su valor (Luis Cernuda mismo; Verlaine y Rimbaud, o Mozart).

Sugerimos, por tanto, que la poesía de Cernuda, a partir de *Las nubes*, no abandona decisivos puntos de encuentro con su poesía anterior, lo cual permite que la veamos como un conjunto unitario que se desarrolla a modo de universo en expansión que consolida sus mejores logros con el tiempo. Desde esta perspectiva, no hay duda de que son estos libros del exilio los que aportan esa maduración hecha de mayor complejidad y mayor autoconciencia, y también —y sobre todo— mayor individualidad expresiva, mayor singularidad en los recursos poéticos que ayudan a delatar a un poeta indiscutiblemente autónomo y dueño de sí mismo. Por tanto, la novedad de *Las nubes* (1940), *Como quien espera el alba* (1947), *Vivir sin estar viviendo* (1958), *Con las horas contadas* (1958) y *Desolación de la Quimera* (1962), junto a los libros en prosa *Ocnos* (1942; 1949; 1963) y *Variaciones* (1952; 1963), es doble. Por un lado, despliegan estratos de conocimiento y sensibilidad nuevos con respecto a

la experiencia descompuesta en los motivos temáticos ya aludidos y añaden además otras dimensiones en cierto modo inéditas, algunas de ellas directamente relacionadas con la experiencia del exilio: la relación de amor y odio con España y los españoles, donde caben matices de sensibilidad y pensamiento que la hacen compleja, contradictoria, constantemente ambivalente, crucialmente vital; la profundización, hasta extremos igualmente de alto rendimiento artístico, en el conflicto que el poeta mantiene con la sociedad que lo expulsa de su seno; el tiempo y la memoria como el haz y el envés de la consustancial temporalidad humana, cuyo último corolario es la muerte; la poesía y el arte como centro de la existencia y su dimensión trascendente capaz de enfrentarse a la aniquilación garantizando supervivencias casi religiosas; la cuestión, de no menor importancia, de la religiosidad de Cernuda, visible en poemas donde alternan el descreimiento absoluto y una especie de infantil esperanza que se refugia en los mitos más cálidos del cristianismo. Por otro lado, todos estos libros —vistos en esta perspectiva de conjunto que reclamamos— se apropian de un nuevo conjunto de medios expresivos que sí ofrecen una más radical nueva cara en la poesía de Cernuda. Todos ellos proceden del encuentro con la poesía inglesa, a la que Cernuda dedicó esfuerzos críticos contenidos en su libro *Pensamiento poético en la lírica inglesa (Siglo XIX)*, o en sus traducciones y comentarios a poemas de Andrew Marvell, Robert Browning o W. B. Yeats; o en el ensayo en el que relacionaba la poesía de este último con la de J. R. Jiménez; o en el tantas veces citado *Historial de un libro*, en el que Cernuda detalla lo que encontró en la poesía inglesa e hizo suyo, sin duda porque lo estaba buscando y su espíritu le predisponía muy esencialmente hacia esa sintonía: «... Si yo busqué aquella enseñanza y experiencia de la poesía inglesa fue porque ya la había encontrado, porque para ella estaba predispuesto».

Sigue diciendo en *Historial*: «Aprendí mucho de la poesía inglesa, sin cuya lectura y estudio mis versos serían hoy otra cosa, no sé si mejor o peor, pero sin duda otra cosa... Pronto hallé en los poetas ingleses algunas características que me sedujeron: el efecto poético me pareció mucho más hondo si la voz no gritaba ni declamaba, ni se extendía reiterándose, si era menos gruesa y ampulosa. La expresión concisa daba al poema contorno exacto, donde nada faltaba ni sobraba... tratando de que el proceso de mi experiencia se objetivara, y no deparase sólo al lector su resultado, o sea, una impresión subjetiva; [tratando de evitar] la bonitura y lo superfluo de la expresión, no condescendiendo con frases que me gustaran por sí mismas y sacrificándolas a la línea del poema, al dibujo de la composición... Algo que también aprendí de la poesía inglesa, particularmente de Browning, fue el proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria (como en "Lázaro", "Quetzalcóatl", "Silla del Rey", "El César"), para que así se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente. La luz, los árboles, las flores del paisaje inglés comenzaron a aparecer en mis versos, para matizarlos con un colorido y claroscuro nuevos. Así fue el norte completando en mí, meridional, la gama de emociones sensoriales».

Sobriedad y tonos mates en el lenguaje luchando contra el preciosismo o la grandilocuencia, vicios muy acreditados en la poesía española; objetividad distanciadora tratando de alejar el yo biográfico de sus ficciones poéticas proyectándolo en personajes imaginarios. A todo ello habría que añadir la *música callada* del verso, es decir, el ritmo que surge de las modulaciones profundas de la experiencia, no de encorsetadas estructuras que garantizan trinos uniformes: «Si en el verso hay música, mi preferencia se orientó hacia la música callada». El verso libre, trocado en versículo, se afianza definitivamente en busca de un ritmo más de frase que de verso

(o de un equilibrio entre ambos), es decir, en busca de una lengua no alejada de los cauces y timbres de la conversación y apenas mediatizada por los patrones métricos convencionales (lo cual no quiere decir que, como contraste calculado, todos estos libros no recurran sistemáticamente, como ya dijimos, a formas breves métricamente regularizadas).

Llama la atención en este punto el desacuerdo entre el esfuerzo de Cernuda por no confundir «el hombre que sufre con el hombre que crea» (frase textual de Eliot que usa Cernuda en *Historial* sin citar su procedencia) —es decir, de hacer lo posible por transferir a situaciones y personajes imaginarios las experiencias acreditadas en la vida individual del poeta—, y la fuerte impronta romántica que existe en su poesía y que procede de la poderosa presencia que también hay en ella de una personalidad configurada con arreglo a algunos de los predicamentos clave del romanticismo (el hombre expulsado del paraíso, la búsqueda infructuosa de ese paraíso originario, la unión de lo que aparece desunido, lo invisible que se oculta detrás de lo visible, la naturaleza fuente de extáticas elevaciones redentoras...). Es decir, Cernuda fue incapaz de renunciar, a pesar de sus esfuerzos por hacerlo, a la necesidad, apasionada e impulsiva, de proyectar sobre sus poemas las más íntimas e irrenunciables aspiraciones de sí mismo convertido en sujeto de sus poemas (porque, no nos engañemos, esta suerte de proyección que une por conductos imaginativos al hombre real con quien le representa en sus poemas diciendo siempre *yo* es uno de los más evidentes rasgos que separan el territorio de lo *lírico* del resto de los territorios literarios). Lo cual no quiere decir que Cernuda se convierta de esta forma en un poeta de simples enunciaciones, aunque sí en algunas ocasiones de elementales declaraciones (y entonces estamos ante la cara más débil y pobre de su poesía). Él mismo lo reconoció admirablemente (no conozco semejante capacidad autocrítica

en la poesía española de ninguna época) cuando dijo en *Historial de un libro* que al repasar las pruebas para la última edición de *La realidad y el deseo*, había comprobado que, demasiadas veces, la distancia entre «el hombre que sufre y el hombre que crea» (de nuevo la frase de Eliot sin citarlo expresamente) se había borrado lamentablemente («... yo mismo doy ocasión para una de las objeciones más serias que pueden hacerse a mi trabajo: la de que no siempre he sabido, o podido, mantener la distancia entre el hombre que sufre y el poeta que crea»). Esto es verdad en algunos de sus poemas de mirada enconada hacia España y los españoles («Díptico español I», de *Desolación*, es muy revelador al respecto) o en aquellos otros en los que vomita su rencor como consecuencia de algún viejo problema pendiente con alguna persona que alguna vez significó algo para él (Pedro Salinas, por ejemplo). Se trata de poemas lastrados por el peso de la inmediatez denunciativa y con el único valor de ser testimonios de una situación emocional arruinada, reveladora además de inquinas que sirven de alimento al morbo bajo de algunos lectores detectives de las miserias ajenas. Son poemas a veces muy valorados entre nosotros porque alardean de una especie de inmediatez imprecativa afín a ciertas modalidades de la poesía comprometida, o de la poesía social, o de la poesía que aspira —hoy también— a dar el gato por liebre de su entronque con la *realidad* al tiempo que escamotea su visión más aguda, la única que puede sobrevolar los límites de la temporalidad más anecdótica y circunstancial de cualquier tiempo y lugar.

#### POETA MEDITATIVO

Sin embargo, Cernuda suele afrontar las vivencias con una especie de o bien inmediatez compacta y plena —los

poemas breves celebrativos casi siempre superiores— o bien con una especie de morosidad reflexiva que imprime a su poesía una suerte de cadencia armoniosa y poderosa, ajena a los tumultos de sus vitriólicas —y legítimas— recusaciones. Es lo que yo llamaría en este punto «poesía meditativa», tomando prestado el nombre en primer lugar de Miguel de Unamuno, porque fue él quien lo acuñó pensando precisamente en poetas como Wordsworth, Coleridge o Leopardi —y, claro está, él mismo— para hacer frente en su nombre a la poesía hispana representada por Zorrilla, Núñez de Arce («aún resuenan las oquedades de “El vértigo” o de “La última lamentación de Lord Byron”») o Quintana («Las insostenibles soflamas rimadas de aquel buen patriota y mal poeta que se llamó Quintana») o el modernismo. En 1899, mientras preparaba su primer volumen de poesías (las que aparecieron en 1907), le escribió una carta a Rubén Darío en la que indirectamente le reprochaba que su poesía girara en torno a las órbitas románticas francesas en detrimento de las correspondientes inglesas, para Unamuno mucho más profundas: «los *musings* de Coleridge y Wordsworth, o las monótonas melopeas de Browning, esa poesía recogida y solemne que se confunde con la metafísica íntima de los fondos inefables del espíritu, henchida de seriedad, penetrada de melodía infinita»<sup>3</sup>. Son, por lo demás, numerosas las ocasiones en que Unamuno reconoce su deuda con la poesía de Wordsworth (al que llamaba el *dulcísimo*) y Coleridge, y lo suele hacer, entre otras, con la acuñación de *poesía meditativa* y siempre en contraposición con el tamborileo de las peores muestras de la poesía sonihueca española. Veamos sólo algunos testimonios: «Tengo la impresión de que mi poesía aporta algo a las letras españolas de hoy. En su

<sup>3</sup> Citado por Peter G. Earle, *Unamuno and English Literature*, Hispanic Institute, Nueva York, 1960, pág. 94.

forma es casi toda, no toda, al modo del verso libre italiano, y el resto en romance endecasílabo. En cuanto al fondo se parece a los *musings* ingleses, a la poesía meditativa inglesa, la de Wordsworth, Coleridge, Browning, etc.»<sup>4</sup>. O bien: «Guardo, a la vez, reflexiones acerca de la poesía meditativa, sugeridas por mis frecuentes lecturas de Leopardi, de Wordsworth, de Coleridge, y notas acerca de la forma poética poco amplia y de cadencias muy tamorilescas en castellano»<sup>5</sup>. Pero si la denominación «poesía meditativa» es unamuniana, corresponde al poeta J. A. Valente la agudísima inserción de la poesía de Cernuda en ese ámbito apadrinado por Unamuno. La genealogía la formuló en su ensayo «Cernuda y la poesía de la meditación», incluido en su gran libro de crítica literaria —o, mejor dicho, de pensamiento literario— *Las palabras de la tribu*<sup>6</sup>. Allí Valente —resumimos— apelaba al crítico norteamericano Louis L. Martz y su libro *The Poetry of Meditation*<sup>7</sup> para encontrar un apoyo teórico más sólido que el que procedía de las intuiciones unamunianas (o, si no más sólido, sí más argumentado y entroncado con la propia tradición poética inglesa). Martz habla en ese libro de *poesía de la meditación* para referirse inicialmente a los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII —Donne, Herbert, Marvell, Vaughan, Crashaw—, que mezclaban y unían en su poesía el autoanálisis y la introspección, más reflexivos, con la capacidad volitiva o afectiva, de raíz más netamente sentimental. En un libro posterior, *The*

<sup>4</sup> Carta de Unamuno a su amigo Jiménez Ilundain, fechada en 1899, y citada por Manuel García Blanco en su libro *En torno a Unamuno*, Taurus, Madrid, 1965, pág. 510.

<sup>5</sup> Carta de Unamuno a Luis Ruiz Contreras citada en Peter G. Earle, *op. cit.*, pág. 66.

<sup>6</sup> J. A. Valente, *Las palabras de la tribu*, Siglo XXI, Madrid, 1971, págs. 127-143.

<sup>7</sup> Louis L. Martz, *The Poetry of Meditation*, Yale University Press, 1955.

*Poetry of the Mind*<sup>8</sup>, Martz volvía a recordar que con ese término —*poesía de la meditación*— se refería a la influencia que ejercieron en estos poetas los tratados de meditación del tardío Renacimiento entonces en boga —cuya fuente en última instancia era Ignacio de Loyola— y en los que se aunaba las técnicas del autoanálisis introspectivo con los descubrimientos de la contemplación afectiva. Ese objeto de la contemplación puede ser Dios mismo y entonces, en un escenario mental dramatizado, quien habla en el poema «se acerca al amor del Dios mediante la memoria, el entendimiento y la voluntad; ve, oye, huele, gusta, toca con la imaginación las escenas de la vida de Cristo tal como se representan en un escenario mental. La acción meditativa consiste esencialmente en un drama interior en el que un hombre proyecta su yo sobre un escenario íntimo y allí tiene lugar el conocimiento de ese yo a la luz de una presencia divina»<sup>9</sup>. T. S. Eliot, muchos años antes que Martz, en su ensayo *The Metaphysical Poets* (1921), al comparar a Tennyson y Browning con Donne y sus seguidores, dijo que los dos grandes poetas victorianos «no sentían su pensamiento tan inmediatamente como el olor de una rosa» (cosa que sí hacían los metafísicos, presuponía el propio Eliot). Y seguía diciendo: «Un pensamiento para Donne era una experiencia que modificaba su sensibilidad». Y, un poco antes, al relacionar en ese mismo artículo a Donne con Chapman —su predecesor, el poeta al que John Keats dedicó un célebre soneto—, hizo la siguiente observación: «En Chapman especialmente hay una aprehensión sensorial directa del pensamiento o una recreación del pensamiento en sentimiento, que es exacta-

<sup>8</sup> Louis L. Martz, *The Poetry of the Mind*, Oxford University Press, 1966.

<sup>9</sup> Louis L. Martz, «Meditative Action and The Metaphysical Style», en *The Poetry of the Mind*, *op. cit.*, pág. 27).

mente lo que encontramos en Donne»<sup>10</sup>. No está de más recordar que Martz sugiere<sup>11</sup> que con el tiempo Eliot sustituyó a Donne por San Juan de la Cruz como modelo de referencia para lo que él llamaba «la acción meditativa unificada», es decir, un escenario en el que pensamiento y sentimiento, aunados y correspondientes, se despliegan imbricadamente, no separadamente. La contemplación y la introspección, el sentimiento y la reflexividad son ingredientes decisivos —es verdad— de monumentos titulados *Ash Wednesday* o *Four Quartets* y en los dos está —sigue siendo verdad— el San Juan de los comentarios más que el San Juan de los poemas. El mismo Martz reconoció<sup>12</sup>, remitiéndose de paso a M. H. Abrams («Structure and Style in the Greater Romantic Lyric»), que en la poesía de Wordsworth y Coleridge se daba una mezcla semejante, «un modo de meditación característicamente romántico, análogo a la acción meditativa encontrada en poemas del siglo XVII». Vemos, por tanto, que los caminos unamunianos y los de la crítica anglosajona se cruzan con los mismos nombres y muy parecidos objetivos.

Por nuestra parte, sugerimos que en las prosas teóricas de Wordsworth se encuentra una de las mejores descripciones de esta clase de poesía que persigue la indisoluble alianza de *pensamiento* y *sentimiento*, haciendo del primero efecto del segundo y al segundo motor del primero (no estoy jugando con las palabras). Dice Wordsworth en el prólogo a *Lyrical Ballads*: «Los poemas a los que pueda otorgarse algún valor [...] los han escrito únicamente hombres que, dotados de una sensibilidad natural poco frecuente, *han pensado mucho* y

<sup>10</sup> T. S. Eliot, *Selected Essays*, Faber and Faber, Londres, 1980, págs. 281-291.

<sup>11</sup> Louis L. Martz, *op. cit.*, pág. 27.

<sup>12</sup> Louis L. Martz, *op. cit.*, pág. 28.

*profundamente* (la cursiva es nuestra). Pues nuestros continuos flujos de sentimiento son dirigidos y modificados por nuestros pensamientos que, de hecho son los representantes de nuestros pasados sentimientos»<sup>13</sup>. Como se ve, Wordsworth no es capaz de crear una línea divisoria infranqueable entre sentimiento y pensamiento si se trata de explicar la razón última de ser de la poesía. El sentimiento es modificado por el pensamiento que, a su vez, y esto me parece fundamental, es hijo directo del sentimiento. Es decir, los fenómenos expansivos y fecundantes de las percepciones sensoriales prohijan pensamientos de un calado inusitado, en los que la poesía encuentra su fundamento tanto como en aquéllos, inseparablemente e inextricablemente. «Piensa el sentimiento, siente el pensamiento», asegura Unamuno en su «Credo poético» (*Poesías*, 1907), y un poco más adelante, con incontestable wordsworthianismo (véase las líneas de arriba), afirma en el mismo poema: «Lo pensado es, no lo dudes, lo sentido». ¿Podemos entenderlo? ¿Podemos hacer el esfuerzo de salir de las paradojas unamunianas para entender la entraña de esta aseveración? Intentémoslo brevemente: se trata de afirmar que la poesía es una forma de expresión humana que hace uso del lenguaje para dar cuenta de experiencias humanas en las que el sentimiento —digamos, una experiencia sensible cargada de resonancias afectivas íntimas— da lugar a pensamientos fuertemente impregnados de esa sensibilidad —y por tanto distintos en su naturaleza misma a los estrictamente racionales—; o, dicho de otra manera, experiencias en las que el pensamiento procede siempre de una experiencia sensible y la tiene en su recuerdo. De ahí que en la poesía —y sólo en

<sup>13</sup> W. Wordsworth, «Preface to Lyrical Ballads», en *Poetry and the Poets*, R. Brimley Johnson (ed.), Faber and Gwyer, Londres, 1926, 3.ª ed., pág. 197. [La traducción es nuestra.]

ella en tanto que manifestación lingüística— se dé ese raro milagro en el que el sentimiento alojado en las palabras es también posibilidad de un pensamiento que se desprende de ellas; o en el que el pensamiento formulado por las palabras es la consecuencia de un sentimiento que no desaparece de la misma expresividad, porque está impreso en ella, alojado en ella como en el agua la luz cuando vemos agua y luz a la vez en la misma superficie en la que inicialmente sólo pretendíamos ver una sola cosa. Mucho me temo que toda la poesía importante sea la consecuencia del fenómeno que estamos describiendo y que una de sus modulaciones más explícitas es esta *poesía de la meditación* de la que Cernuda es un gran representante entre nosotros como también lo son, cada uno a su manera, Miguel de Unamuno o, antes, el gran Jorge Manrique de las *Coplas* (permítasenos este anacronismo no gratuito, pero la literatura se autodefine constantemente, y ya aclaró en su día Eliot que lo nuevo reorganiza lo antiguo impregnándolo de su deudora novedad) o Andrés Fernández de Andrada, autor de la memorable *Epístola moral a Fabio* (y recuerdo que todos los citados son autores venerados por el propio Cernuda, y no por casualidad, como podrá comprender fácilmente el lector que siga nuestras argumentaciones y haya leído a los autores citados).

Pues bien, sostengo que el Cernuda más plétórico es el que se ajusta a este modelo propuesto y que a él se pliegan el resto de las características formales que acompañan la poesía de estos años. El monólogo dramático puesto en boca de personajes históricos (y directamente tomado del poeta inglés victoriano Robert Browning), los poemas del yo más autorial, los poemas del tú al que se transfiere un indisimulado yo autorial, incluso esos poemas breves mayúsculos, perlas auténticas del lirismo más puro, son ejemplos de *poesía meditativa*. En todos ellos se afianza

ese estilo cernudiano que huye de las pedrerías engañabobos —tan españolas, recuerda él— y busca la austeridad, incluso la severidad y el prosaísmo, y de ahí —a pesar de mantener la convención de las *líneas cortadas*— su afiliación a esos ritmos opacos, amétricos, conversacionales, enormemente eficaces para la consecución de sus objetivos y para su alejamiento de la peor tradición española (la que oculta la más clamorosa vacuidad con los más engalanados gorgoritos); de ahí igualmente su búsqueda de lo que llama agudamente *la música callada* del verso, la que cuesta escuchar más, la que es menos evidente, la que está más enterrada, más entretejida con el devenir profundo de la experiencia, cuyo modelo —como buena parte de lo anterior— lo encontró —recordemos— en la poesía inglesa.

#### RÍO VESPERTINO

De *Como quien espera el alba* sacamos un poema que se ajusta a la perfección a lo que hemos llamado *poesía meditativa*. Se titula «Río vespertino» (pero podríamos citar otros tantos de parecida calidad o superiores; por ejemplo, el inigualable «La vereda del cuco», también del mismo libro, casi vecino del seleccionado). El poema abre con un marco de naturaleza que es algo más que el lugar ameno de la poesía medieval y renacentista porque en él se produce la intrusión interpretadora y potenciadora de la subjetividad que respalda al que habla en el poema. Un claustro, un molino viejo, un río, unas barcas, unos juncos, «estos olmos de hermosura increíble», silencio, quietud, el canto de un mirlo, contemplación, sosiego, «el instante perfecto»: un escenario desgranado por medio de esa sintaxis espaciosa, como de círculos concéntricos expansivos, abiertos, que de pronto se

cuencia de ese mismo compromiso, de esa implicación, que en este caso tiene lugar con la serenidad total que sucede al descubrimiento que se ha producido en la fase anterior del poema: la voz del poeta, aunque no oída, es en sí misma la expresión de una fe liberadora que incluso la acerca a Dios, fuente del silencio esencial donde tiene lugar el alumbramiento de la poesía, según asegura Cernuda en este poema. Este descubrimiento, formulado con prosodia y sintaxis expositivas, de esa cualidad cernudiana en la que el hipérbaton supone casi el único extrañamiento, trastoca no obstante el marco final imbuyéndolo del vuelo de la poesía visionaria, la que trasciende la realidad habitual —cualquiera que sea—, la que atisba realidades nuevas sólo concebibles en el ámbito de las enunciaciones poéticas. De ahí que en este tramo conclusivo Cernuda avise de que la luz —fuente para él de místicas emociones, en este y en otros muchos poemas suyos— ha provocado «la identidad del día y la noche» —afirmación del todo insostenible, lógicamente inaceptable— y, todavía más, anuncie igualmente, con parecido atentado contra las leyes de la credibilidad, que un «viento fantasmal entre los olmos / Las hojas idas mueve y las futuras». Aserciones que exigen una conciencia que respalda sus implicaciones antinaturales, antirrealistas, visionarias, donde lo que ya no existe —las hojas idas— y lo que existirá —y que por tanto tampoco existe, las hojas futuras— se hermanan en un extraño presente, el presente de los alumbramientos poéticos, el de las verdades ocultas, el de las percepciones excepcionales, el de los pensamientos radicalmente autónomos sostenidos por visiones trascendentes. La misión de la poesía, según Cernuda —poeta en esto netamente romántico—, es el descubrimiento de las verdades ocultas, aquello que inmediatamente no perciben nuestros sentidos ni está aceptado en el sistema de los conocimientos racionales: «Sueño no es lo que al poeta oculta, / Mas la verdad oculta, como el fuego /

subyacente en la tierra». La poesía meditativa tiene esa misión —aunque no sea la única— y este poema que citamos es un excelente ejemplo de ello.

#### HEROJE DE SÍ MISMO

Ya hemos dicho que en todos estos libros —sin olvidar los aportes fundamentales que suponen en este aspecto *Ocnos* y, en menor medida, *Variaciones sobre tema mexicano*— se afianza la preocupación de Cernuda por situar en sus justos términos el papel del poeta en la sociedad moderna —digamos, la sociedad posilustrada— y, con él, comprender el significado de la poesía misma o, cabría decir de una manera más amplia, del arte en su totalidad. Los dos procesos son inseparables y, sin duda, constituyen el foco temático-experiencial más frecuentado en esta época, casi equitativamente repartido en todos sus libros de posguerra, junto con el que hace de España y los españoles y el paraíso infantil otra gran explosión interior asediada de múltiples y muy contradictorias —pero casi siempre artísticamente plentóricas— maneras. Ya hemos hecho alusión a esta cuestión antes, pero recordemos ahora que Cernuda concede al poeta una misión que es incompatible con los pordioseros reglamentos de la sociedad y con sus no menos indigentes premios. Bien es verdad que el no acceder a ellos es fuente de amargura, pero no es menos cierto que someterse a ellos es signo de envilecimiento y fracaso profundo porque entrañan, invariablemente, una ofrenda indigna, un trueque inaceptable: el poeta debe dejar de ser quien es para ser premiado por lo que no es. De ahí la repulsión cernudiana a toda forma de honor y su afincamiento en una especie de soledad radical que es garantía de verdad y triunfo artístico («La consideración mundana tú nunca la buscaste, / Aún menos

cuando fuera su precio una mentira, / Como bufón sombrío traicionando tu alma / A cambio de un cumplido con oficial benevolencia. / Por ello en vida y muerte pagarás largamente / La ocasión de ser fiel contigo y unos pocos, / Aunque jamás sepan los otros que desvíó / Siempre es mejor ante la grey» («Aplauso humano», de *Como quien espera el alba*). O bien: «Para el poeta hallarla [se refiere a la palabra justa del poema logrado, la rosa del mundo de J. R. Jiménez] es lo bastante, / E inútil el renombre u olvido de su obra» («El poeta», de *Vivir sin estar viviendo*). En esa soledad, como advierte ese trágico y poderoso poema que es *Desolación de la Quimera*, tiene lugar la locura de querer conquistar justamente la quimera artística, la única que justifica esa exclusiva y exigente vocación: «imaginar dichoso, sueños de futuro, / Esperanzas de amor, periplos soleados». Esta es la quimera cernudiana que resiste a pesar de todo el desierto en el que habita y la ruina que le amenaza. Frente a ella, el poeta degradado, incapaz de resistir las renunciaciones que su tarea exige: «¿Es que pueden creer en ser poetas / Si ya no tienen el poder, la locura / Para creer en mí y en mi secreto? / Mejor les va sillón en academia / Que la aridez, la ruina y la muerte...».

¿Por qué la poesía es tan exigente? ¿Por qué no son compatibles los honores acomodaticios con las aventuras locas del deseo absoluto? Cabría una respuesta biográfica, tal vez la más simple de todas, pero que no conviene descartar del todo (o en absoluto): puesto que «carácter es destino», como dice, recordando a Heráclito, al final de *Historial*, Cernuda construyó una leyenda poética sobre la base de sus más arraigados e invencibles rasgos de carácter. Su soledad y su dignidad le impedían participar en la feria de las vanidades que reparte medallas y acalla conciencias y disfraza mediocridades. Estaba además —asunto fundamental y decisivo— su exilio y, por tanto, su permanente alejamiento de cual-

quier punto de referencia que le ayudara a situarse como escritor que vive en una sociedad no por odiada menos al alcance de la mano. Ni Inglaterra, ni Estados Unidos, ni siquiera México —por más que el encuentro con este país aliviara decisivamente su sentimiento profundo de desarraigo, no quiero olvidarlo ni dejarlo de recalcar— supusieron otra cosa para él que un permanente sentimiento de desposesión y expatriamiento, de no residencia o falta absoluta de hogar, de casa nunca jamás construida para él y por él (véase, para comprender esto, poemas tan extraordinarios como «Peregrino», de *Desolación*, o el imponente «La casa», de *Ocnos*). España era la patria perdida, amada y odiada a la vez, y los españoles unos pésimos lectores de su obra, unos ignorantes incapaces de comprender sus anhelos y ambiciones artísticas, pero también unos destinatarios necesitados y casi los únicos imaginados, como atestigua sobradamente ese poema —expresión de la fragilidad absoluta y del más absoluto necesitado amparo— con el que cierra su obra entera titulado «A sus paisanos» (¡y escrito en San Francisco, tan lejos de todo!): «Soy, sin tierra y sin gente, / Escritor bien extraño; sujeto quedo aún más que otros / Al viento del olvido...». Y más adelante, con orgullosa mezcla de humildad y legítima ambición, confirma esa necesidad de atención que reclamaba su obra, más bien infructuosamente: «¿Quise de mí dejar memoria? Perdón pido por ello».

Así las cosas, sobre esta experiencia, Cernuda construyó —hemos dicho— su mito de poeta intransigente que vuela donde la sociedad no puede comprender que vuela y que exige que se sostenga la ambición de ese vuelo, jamás comprometido por ninguna clase de componenda o *sillón de academia*. Sin embargo, y sin poder descartar este sustrato biográfico como fundamento de su imaginación ético-estética (la que transforma en arte las vivencias de todo tipo), es muy probable que Cernuda hubiera concebido, siquiera incons-

cientemente, desde su primera juventud esta leyenda del poeta como ser que lo apuesta todo por una causa incomprensible, la de quien «ilumina las palabras opacas / Por el oculto fuego originario» y no por ello dejará sentir sobre sí —está hablando de Lorca muerto en el poema «A un poeta muerto (F. G. L.)» de *Las nubes*— «el insulto, la mofa, el recelo profundo». La causa de quien está poseído por «este ansia divina, perdida aquí en la tierra, / Tras de tanto dolor y dejamiento», y que «Con su propia grandeza nos advierte / De alguna mente creadora inmensa, / Que concibe al poeta cual lengua de su gloria / Y luego le consuela a través de su muerte». Esta visión del poeta tampoco es circunstancial y motivada únicamente por el dolor de la muerte de un amigo poeta muy respetado y admirado en tanto que tal. Si leemos atentamente esos versos nos damos cuenta de la alta misión asignada al poeta que lo coloca en un lugar de excepcional linaje con excepcionales misiones, además. Por un lado, insuflar a las palabras, para que dejen de ser *opacas*, el resplandor de ese *oculto fuego originario* al que el poeta accede y del que es emisario y propietario a la vez. *Oculto fuego originario* nos obliga a pensar en el conocimiento muy especial de algo que no es visible a los ojos —*oculto*— y que es origen y comienzo, primera esencia escondida, fuego primordial creador cuya fuerza y energía es transmitida al poeta. Por otro, el poeta es la consecuencia de una especie de divinidad —*mente creadora inmensa*— que delega en esa criatura sus propiedades de *grandeza* y *gloria*, encarnadas en una lengua especial, la lengua que ilumina, que da luz, que hace arder las verdades profundas. Las raíces románticas, deificadoras de la creación y el creador poéticos, también acuden en este punto —como en tantos otros— y en ellas se acredita históricamente este aventurero solitario que busca el absoluto comprometiendo con ello su razón (Hölderlin) o su vida (Novalis, Byron, Shelley, Keats). Puesto

que toda su obra —y digo toda— contiene esta ambición que parece sobrevolar las circunstancias, me aventuro a suponer que esta fuerte exigencia de Cernuda con respecto al significado y la misión de la poesía y del poeta es un cruce de sus circunstancias biográficas —inexcusables— y de —y no en menor medida— la coherencia profunda que acredita toda su obra —insisto, toda— con respecto a este asunto. Las tendencias extrarradiales que hay en su poesía surrealista son encarnaciones de impulsos profundos que luego cuajan en esta figura del poeta y artista expulsado de los centros de poder pero orgulloso a la vez por lograr cumplir su alta misión pagando un precio alto por ello. El precio, básicamente, de su soledad y de su locura por desear lo indeseable: «Esperanzas de amor, periplos soleados».

#### VISIONES CONTEMPLATIVAS, UNIONES MÍSTICAS

Este bien tanpreciado, este objeto al que dedican su vida estos divinizados misioneros llamados poetas, ¿cómo surge? Las fuentes románticas de Cernuda también son claras en este punto. La poesía, como atestigua en *Historial*, es el resultado de una experiencia que encuentra su lugar adecuado en una palabra. No es sólo palabra, como a veces puede llegar a hacer pensar el mismo Cernuda y como repiten perezosamente tantos (la sombra de Mallarmé es muy alargada), pero es palabra, sin lugar a dudas. Ahora bien, antes de ser palabra es también una experiencia que puede ser muchas cosas pero en ningún caso una simple circunstancia biográfica referida con inmediatez y simpleza. A ese punto originario y germinal —podríamos decir, de carne y hueso, con sustancia real, de vivencia que se trueca en profundas ramificaciones sentimentales— le llama Cernuda «germen inicial de experiencia» que, para ser fértil, tiene que tener *in-*

*tensidad*. Puede ser un acontecimiento cargado de significado —la marcha definitiva de Inglaterra para instalarse en Estados Unidos— o la conmoción sufrida al ver algo que se ama intensamente (un árbol, un río, cualquier expresión de la naturaleza, un cuerpo) o el no menos intenso sacudimiento emocional al recordar algo perdido, un amor, un paisaje, un tiempo amado. En todos los casos, la mirada es esencial y ésta lleva a la contemplación —que es una forma particularmente intensa y ensimismada de mirar—, y a las dos se puede sumar la memoria, en cuyo fundamento hay miradas duraderas y absorbentes, y entonces tendríamos el triángulo generativo de la poesía cernudiana (¿de cualquier poesía?): realidad fenoménica, contemplación ensimismada, memoria recuperadora y esencializadora. A partir de aquí, se pone en marcha el proceso de lo que hemos llamado *poesía meditativa*: la experiencia perceptiva, con su intensidad, con su capacidad de remover estratos profundos de memoria, o de imponer la absoluta autoridad imperativa de un instante, desencadena todo un despliegue de necesaria comprensión reflexiva en el que los pensamientos están iluminados por los sentimientos y éstos crean pensamientos tocados por el aura de la intensidad sentimental. Por eso Cernuda daba tanta importancia a la mirada («Aprendiste de él [ J. R. J.] / A mirar quieto») y, por eso, sus poemas son muchas veces prolongadas contemplaciones de paisajes, fuente de felicidad y verdad absoluta que conducen a la experiencia fundamental de la fusión o identificación total con el entorno, ya sea árbol, espino o cualquier otro elemento de la naturaleza, o ya sea cuerpo amado y poseído. «Mirar. Mirar... En otra ocasión has dicho que la poesía es la palabra. ¿Y la mirada? ¿No es la mirada poesía? Que la naturaleza gusta de ocultarse, y hay que sorprenderla, mirándola largamente, apasionadamente. La mirada es un ala, la palabra es otra ala del ave imposible. Al menos mirada y palabra hacen al

poeta. Ahí tienes el trabajo que es tu ocio: quehacer de mirar y luego quehacer de esperar el advenimiento de la palabra» («Ocio», de *Variaciones sobre tema mexicano*).

Ya avisábamos antes de que éste era un elemento central en la experiencia poética de Cernuda, el que da sentido absoluto a *Ocnos* —todo él una exploración de esos estados surgidos del sentimiento de posesión del entorno— y el que explica algunas de las grandes secuencias de toda su poesía, pero especialmente de la de esta larga época del exilio. Hablábamos antes de experiencias místicas y tal vez fuera mejor decir ahora *unitivas* si tenemos en cuenta que el elemento explícito religioso está ausente de ellas aunque no lo esté en cambio el subsiguiente sentimiento divinizador que trae como consecuencia esa apropiación de los objetos o seres amados. «Hasta parece el hombre, / Tú quieto, entre los otros, / Un árbol más, amigo / Al fin en paz, la sola / Paz de toda la tierra. / Recoge el alma, y mira; / Pocos miran el mundo» («El nombre», de *Vivir sin estar viviendo*). Lo que late en el fondo de todo esto es también ese ímpetu de origen romántico por alcanzar el ser de las cosas y confundirlas unitivamente con el ser que las percibe. Lo que es diferencia se convierte ahora en identidad compartida, y lo que es alteridad es ahora unidad profunda, indiferenciación entre el yo y el tú, entre el yo y las cosas absorbidas e intregadas en ese yo íntimo que pasa a ser ahora otra cosa distinta de la que era (pues quien se une con otro ser ya no es el mismo que era en la soledad ni lo será nunca más). *La verdad* cernudiana es en buena medida el resultado de estas fusiones siempre fuente de felicidad y de intemporalidad, es decir, de victoria sobre el tiempo y la muerte. También lo es esa consiguiente armonía resultante en la que lo invisible ha sido atrapado y conquistado y puesto al servicio de un sentido humano superior, muy alejado de cualquier pobretona, pragmática o envilecida interpretación del hecho de vivir. Por tanto, la verdad

es también trascender las apariencias que ocultan secretos reveladores. ¿Cuáles? Ya lo hemos dicho: percibir la intemporalidad en la instantaneidad feliz del amor; descubrir la unión con un árbol y saber que de ella se desprende un sentimiento superior de la vida y del tiempo y que, por eso mismo, merece la pena vivir (puesto que la vida es fuente de semejantes revelaciones), independientemente de que Cernuda insista tantas veces en las amargas decepciones de la existencia, causa de su, en ocasiones, trágico nihilismo; percibir en la música —Mozart, Wagner—, en la obra de arte —Tiziano, El Greco— o en la poesía esa suprarrealidad de sueños logrados que pueden durar.

#### EL AMOR Y LA NATURALEZA

No obstante, también es verdad una cosa que no podemos olvidar. Hay una diferencia entre los poemas de amor —en los que se llega a esa unión con el otro, vía erotismo, pero también vía espíritu cómplice, y contemplación estética— y los poemas de naturaleza (entre los que incluyo, insisto, los mejores de *Ocnos* y *Variaciones*). En los primeros, hay siempre una amenaza que se cumple. El amor termina y puede ser presa del olvido —una expresión cernudiana del arrasamiento total— o integrarse en la memoria, lo cual suele ser la solución habitual en esta época y en absoluto aniquiladora puesto que la memoria amorosa es una forma de redención, un alimento inagotable al que acude el hombre necesitado de afectos y de cimientos sólidos con los que contrarrestar el paso del tiempo y la llegada de la vejez, momento en el que ya no es posible amar esos cuerpos deseados: «Mano vieja mancha / El cuerpo juvenil si intenta acariciarlo. / Con solitaria dignidad el viejo debe / Pasar de largo junto a la tentación tardía», leemos en «Despedida» de *De-*

*solación de la Quimera*, pero, en ese mismo libro, también leemos en el poema «Epílogo»: «En la hora de la muerte / (Si puede el hombre para ella / Hacer presagios, cálculos), / Tu imagen a mi lado / Acaso me sonría como hoy me ha sonreído, / Iluminando este existir oscuro y apartado / Con el amor, única luz del mundo». Los poemas de amor de *Con las horas contadas* titulados «Poemas para un cuerpo» (dieciséis poemas encadenados, integradores de una misma secuencia) ofrecen la múltiple perspectiva de la celebración instantánea, de las intermitencias amenazantes («Pero también tú te pones / Lo mismo que el sol, y crecen / En torno mío las sombras / De soledad, vejez y muerte») o del recuerdo agradecido, y, en este último caso, la perspectiva es de quien conoce el final de una historia. No obstante, la visión cernudiana del amor en esta época es enormemente expansiva, reveladora de profundas y necesarias verdades («Tantos años vividos / En soledad y hastío, en hastío y pobreza, / Trajeron tras de ellos esta dicha, / Tan honda para mí...»), incluso si se piensa en el final inevitable o, todavía más, si se cree que, a pesar de todo, el amor no acaba con la muerte (como a veces llega a creer él mismo llevado por la euforia del éxtasis —espiritual o corporal— amoroso).

En los poemas de naturaleza, en cambio, no necesariamente se da ese estado de privación subsiguiente a la plenitud (aunque a veces sí, también sí, recordemos «Primavera vieja» u «Otros tulipanes amarillos»), sin duda porque la relación con las cosas, por humanizada que sea —y lo es y mucho en Cernuda—, no está sujeta a las mismas fatídicas limitaciones que pesan sobre las relaciones humanas. De ahí que Cernuda llegue en ocasiones a desear un universo ideal, sin hombres que lo habiten, únicamente sujeto a esas emociones extáticas llenas de plenitud, serenidad y felicidad: «Ser de un mundo perfecto donde el hombre es extraño» («El árbol», de *Vivir sin estar viviendo*). Por eso *Ocnos* es

un perfecto testimonio para entender esto, porque en él, desde la perspectiva de un niño solitario —nos referimos al menos a los poemas de la primera edición—, sólo cuentan con exclusividad esos vínculos con los escenarios en los que las figuras humanas están muy difuminadas. La realidad auténtica es la otra, la que surge de la relación del niño con las estrellas, con las flores, con la luz, con el río, con la música, y ésa es la que se instala con un crédito a prueba de bomba en la memoria segregadora. Y, puesto que «el niño es el padre del hombre» (verso de Wordsworth que le gustaba citar), Cernuda seguirá fiel hasta el final a estas enseñanzas. Por eso esa fidelidad absoluta a árboles, ríos, campos ingleses —y árboles, campos, ríos sevillanos o también castellanos—, porque en relación con ellos se producía esa elevación que borraba las miserias del mundo y de la vida, y una de las no menos importantes: la de la irremediable finitud de todo. Y, sin embargo, por medio de estos enlaces unitivos tan propicios y generadores, Cernuda atestigua una y otra vez una especie de sentimiento de intemporalidad feliz que debe parecerse mucho a cualquier paraíso imaginado. Aunque los testimonios son muchos —para mí esta parte de la obra de Cernuda es excelsa, de máxima altitud—, un breve poema titulado «El chopo» (de *Como quien espera el alba*) concentra todas las cualidades que estamos diciendo. En él Cernuda solicita que, si el alma sobrevive y llega a Dios después de la muerte, pueda reencarnarse en algún chopo «hijo feliz del viento y de la tierra, / Libre en su mundo azul, puro tal lira / De juventud y amor, vivo sin tiempo». En estos versos está contenida toda la *quimera* cernudiana: la felicidad, la libertad, la naturaleza (*viento, tierra, cielo*), la juventud, el amor y, sobre todas las cosas, *la vida sin tiempo*, la vida sin muerte, el máximo anhelo cernudiano, el más persistente objeto de su deseo.

## FORMAS DE DURACIÓN

Puesto que el tiempo y su entraña más íntima, la muerte, son las dos grandes amenazas que intrigan destructivamente en el mundo de Cernuda, es comprensible que su poesía insista una y otra vez en estas agresiones y en sus antídotos posibles. Por eso también podría leerse la poesía de Cernuda de una manera que complementa a la sugerida líneas arriba y que incide en la misma idea favorecedora de complejas interrelaciones y expansiones (en el sentido de que se expande sostenidamente lo que tiene fuerza y energía para hacerlo, lo que germinalmente es un universo en sí mismo). Todo lo que destruye tiene su contrarréplica constructiva o salvadora y ya hemos dicho líneas arriba que de esos contrastes aleatorios, constantes, zigzagueantes, muchas veces impulsivos, otras más reflexivos, protagonistas de poemas con frecuencia vecinos o al menos cohabitantes del mismo libro, ayudan a dotar a su poesía de una complejidad llena de riquezas no previsibles (puesto que las leyes que la explican y ordenan no son mecánicas aplicaciones de los mismos principios sino absolutas reinterpretaciones de las mismas sustancias experienciales, digámoslo así, y, por tanto, dotadas de una especie de urgencia repetitiva que equivale a volver a vivir la misma experiencia como si fuera la primera y nunca vivida antes ni nunca antes explorada poéticamente). De esta manera, el olvido que arrasa tiene en su contra a la memoria que conserva; la muerte que pone fin a todo, a la vida intemporal en que nos hacen pensar el amor, la naturaleza abrazada, la poesía y el arte mismo e, incluso, Dios, ese Dios problemático que asoma (contradictoriamente) en algunos poemas suyos; la soledad que nos recluye en nosotros mismos, huéspedes de nuestra isla perdida, a la compañía amorosa o a la comunión con los hombres que nos lanzan a las uniones salvadoras; la mentira que alimenta la sociedad tramposa y frau-

dulenta, a la verdad que surge de las confrontaciones solitarias del hombre creador con el mundo que le rodea; las apariencias visibles, a veces engañosas, a las realidades invisibles, casi siempre verdaderas; la España real perdida a la España inventada por la nostalgia; la madurez, siempre crepuscular, a la infancia, siempre fortalecida por su inagotable novedad; la realidad limitadora y frustrante, causa de derrotas que dejan heridas que nunca cicatrizan, al deseo que vuela en sus ascensiones radiantes y otea todas las culminaciones que harían posible el paraíso en la tierra.

Al tiempo y sus cómplices se le oponen la duración y los suyos. De ahí la importancia en la poesía de Cernuda de lo que llamaré *formas de duración*: la memoria, el amor, la poesía y el arte, la naturaleza, Dios. Son los elementos constructores en la poesía de Cernuda, aquellos que corremos el riesgo de olvidar si prestamos únicamente atención a un argumento de fondo, pero no exclusivo, que se oye con intensidad, reiteración y contundencia en su obra: la infelicidad y el fracaso surgen al comprobar una y otra vez que la realidad es muda a las sollicitaciones del deseo segregador de sueños incesantes. El título *La realidad y el deseo* con que —desde 1936— Cernuda acogió a toda su obra poética —excluidos de ese organismo *Ocnos y Variaciones*— puede inducirnos a esa visión de conjunto cuyo saldo último siempre es la desdicha humana. No obstante, insisto en que otras poliédricas caras nos invitan a ver las cosas de otra manera, y entre ellas sobresalen las que sobrepasan al deseo como fuerza condenada a la no realización y se erigen en afirmaciones de la vida con todas sus consecuencias. Son, ya he dicho, las que estoy llamando *formas de duración*, cualquiera que sea su poder —muchas veces no claro, o muchas veces simplemente ilusorio— y cualquiera que sea el sueño humano confabulado con ellas. Hemos hablado de casi todas ellas con alguna extensión, pero no así de la memoria salvadora, ni de

España amada y odiada a la vez, ni de ese *Dios* que aparece y desaparece, se afirma y se niega, está y deja de estar en su obra, ni tampoco del arte como suprema forma de construir paraísos habitables al margen del tiempo (puesto que su finalidad última es acabar con él).

#### LA MEMORIA

La memoria juega un papel esencial en la poesía de Cernuda, y aquí la vamos a considerar únicamente como elemento de resistencia frente al poder destructivo del tiempo y también como ingrediente fundamental en la constitución de las emociones poéticas alimento de los poemas futuros. Hay muchos poemas en *La realidad y el deseo* que convierten a la memoria en su centro temático y todos los poemas de *Ocnos y Variaciones* son poemas de, por y para la memoria. La memoria es lo que queda de la vida feliz una vez que ha sucedido y ya no es. La memoria, en este sentido, se sobrepone al olvido que, como sabemos, es tanto una consecuencia irremediable de la temporalidad humana —olvidamos porque somos tiempo— cuanto una expresión de la vocación aniquiladora del hombre cernudiano. Podemos acudir a ella para restaurar la dicha y revivirla otra vez, y ser fuertes con ella frente a lo que nos amenaza. Obviamente, la memoria sólo tiene un poder relativo sobre el tiempo aniquilador pero, vistas las cosas desde la destrucción total que nos espera por el solo hecho de estar vivos y tener que morir, puede ser suficiente para encontrar en ella aliento y duración, tal vez pobres consuelos humanos pero consuelos al fin porque ofrecen resistencia y perdurabilidad en un mundo en que todo es pasajero y efímero, inestable y fugaz. Los poemas que afrontan la memoria desde esta perspectiva son todos de gran poder, invariablemente. En el titulado «Viole-

tas», de *Las nubes*, el espectáculo arrebatador del renacimiento de las violetas no oculta que uno de los ingredientes de su máxima belleza es el tiempo y la muerte: «Al marchar victoriosas a la muerte / Sostienen un momento, ellas tan frágiles, / El tiempo entre sus pétalos». El instante que representan, esa porción de tiempo arrebatado por una mirada, sólo puede quedar en un sitio de perduración, la memoria misma: «Así su instante alcanza, / Norma para lo efímero que es bello, / A ser vivo embeleso en la memoria». «Embeleso» y «vivo» son palabras cruciales aquí porque subrayan esa durabilidad antimuerte esencial en la experiencia cernudiana y porque insisten en la belleza cautivadora que sigue ejerciendo su influjo y sus efectos a pesar del tiempo transcurrido. A eso exactamente le llamamos victoria, consuelo, resistencia, perduración, triunfo humano. Hay, por tanto, en este poema esa doble dimensión que nos interesa ahora: por un lado, el reconocimiento de la desastrosa finitud de la belleza, en este caso la que encarnan unas violetas abocadas a morir muy poco después de haber nacido; por otro, el poder redentor de la mirada que proporciona un argumento poderoso a la memoria: la perduración en ella, su resistencia a morir en ella. Lo que ha existido con ese poder de captación y entusiasmo no muere del todo si la memoria se encarga de preservarlo. En realidad ésa es la cuestión de fondo: lo efímero resiste en la memoria, no acaba del todo en ella. O sea, hasta donde existe la memoria individual, la muerte no tiene poder absoluto, y ese es nuestro consuelo máximo en relación con ella. Incluso, recordando a Keats, la muerte es apacible porque puede parecerse a un mero recordar que devuelve a la actualidad la eternidad del presente, como ocurre en el portentoso «El retraído», de *Vivir sin estar viviendo*: «Si morir fuera esto, / Un recordar tranquilo de la vida, / Un contemplar sereno de las cosas, / Cuán dichosa la muerte, / Rescatando el pasado / Para soñarlo a solas cuando libre, /

Para pensarlo tal presente eterno, / Como si un pensamiento valiese más que el mundo».

La otra dimensión de la memoria se formula explícitamente en *Ocnos* y, aunque sólo tiene una relación indirecta con lo que tratamos aquí, voy a referirme a ella porque la considero un asunto esencial para comprender el proyecto entero de la poesía de Cernuda y no sé si de la poesía sin más. En el poema «Las campanas» se pregunta Cernuda cómo es posible que el sonido de las campanas de la catedral de Sevilla le emocione al recordarlo en la distancia a pesar de que en su día ese ruido no le producía emoción alguna, al menos de una manera consciente. La única respuesta posible radica en la aportación de la memoria a ese acontecimiento que se revela significativo y mágico al cabo del tiempo: «... mas la magia con que resuenan [las campanas] hoy en tu espíritu ... parece revivir un júbilo de festividad solemne y familiar». O sea, la memoria construye emociones, no es un mero receptáculo almacenador de recuerdos, ya en su momento catalogados como decisivos o no, relevantes o no. A veces incrementa la emotividad de lo vivido y recordado con fidelidad, pero otras —y de eso habla aquí Cernuda— parece sencillamente que su labor es construir, hacer, fabricar, no exactamente de la nada, pero sí de algo percibido como insignificante en su día. ¿Por qué la memoria fabrica emociones relevantes? La cuestión es compleja y, en nuestra opinión, uno de los centros posibles e indispensables en torno a los cuales debe girar cualquier propuesta explicativa de la poesía en particular y de la literatura en general (¿del arte en general?). Sin duda, el carácter fabricante de la memoria tiene directamente que ver con la dimensión temporal humana y su conexión irremediable con la muerte. Quizá lo vivido se engrandece en cuanto lo sabemos despojado de actualidad y reversibilidad y eso, a nosotros, humanos frágiles y condenados, nos empuja a enaltecer retrospectivamente la

vida, devolviéndole todo el pleno sentido que no habíamos percibido en su día por creer que el tiempo era nuestro, indefinido, infinito, inacabable y por eso mismo no bien apreciado y en cierto modo minusvalorado (no valoramos lo que creemos que durará siempre). La finitud, entonces, reconstruye el tiempo vivido y lo hace con la colaboración esencial de la memoria y lo dota de esa emotividad ligada al reconocimiento íntimo y vehemente de que ese tiempo es nuestra única gran posesión que no podemos desperdiciar de ninguna manera. Por si lo hicimos en su día, la memoria nos lo devuelve ahora cargado del significado que ya tuvo entonces pero que nosotros no percibimos, y además incrementado por ese sentimiento de irreversibilidad tan definitivo para algunas de las grandes emociones humanas de alto rendimiento artístico. «Quisieras saber qué razón tiene el atractivo del recuerdo. La palabra recuerdo, ¿designa toda emoción intemporal de un evocar que sustituye lo presente en el tiempo con un presente suyo sin tiempo? Porque ahí está lo misterioso: que nazca la emoción al adumbrarse en la memoria el recuerdo de algo que ninguna emoción parecía suscitar cuando actualmente ocurriera, como la luz que recibimos de una estrella no es la luz contemporánea de ese momento, sino la que de ella partió en otro ya distante. Hay emociones, entonces, cuyo efecto no es simultáneo con la causa, y deben atravesar en nosotros regiones más densas o más vastas, hasta que sean perceptibles un día. Mas, ¿por qué entonces, no antes, ni luego? ¿Qué proporción hay entre la fuerza de una emoción y la resistencia de nuestro espíritu?»

Cernuda había leído a Proust, al que no dedicó ninguna página crítica (sí en cambio a Gide, tan inferior a él) pero al que aludió repetidas veces en el curso de sus ensayos literarios, siempre con admiración, colocándolo, junto con Eliot, Rilke, Joyce, en el centro de los grandes renovadores de la literatura europea del siglo XX. No nos extenderemos más sobre este

asunto, pero es evidente que las asociaciones proustianas cargadas del misterio del tiempo que macera y aporta la memoria son de parecido rango a las que plantea Cernuda en el texto citado y en su poesía entera. La no significatividad se puede tornar excelso monumento de la existencia con tal de que la memoria intervenga con sus cargas de profundidad remodeladoras y fabricadoras de nueva sustancia. Ése es el misterio de Proust y también el de buena parte de la poesía de Cernuda. En arte, la memoria lo es todo y en la poesía de Cernuda, también.

#### PASIÓN ÚNICA MÍA

¿Es España una forma de duración? Sí y no, las dos cosas a la vez, enmarañadamente una cosa y otra al mismo tiempo. El edén infantil cernudiano es parte de España pero es como si no lo fuera puesto que está casi fuera del tiempo (o sin casi). Sabemos que su lugar es Sevilla pero nunca es nombrado con ese nombre, y, además, también sabemos que huyó de esa ciudad en su día con acusatorio despecho y ganas de no volver nunca más. Pero, si no conociéramos esos datos, la integridad del edén no se resentiría en absoluto, viviría (y de hecho vive) perfectamente al margen de ellos. El edén es casi atópico y atemporal. Incluso irradia esa soberanía poderosa de lo que no conoce el tiempo e impone su fuerza gracias a ello. *Ocnos* es a todas luces el mejor y más tenaz testimonio de esta perduración absoluta, pero no lo son menos estos versos del poema «Luna llena en Semana Santa», más si cabe por estar incluido en *Desolación de la Quimera*, el libro en este aspecto menos complaciente y más áspero de Cernuda: «¿Nostalgias? / No. Lo que así recreas / Es el tiempo sin tiempo / Del niño, los instintos / Aprendiendo la vida / Dichosamente, como / La planta nueva aprende / En suelo amigo. Eco / Que, a la doble distancia, /

Generoso hoy te vuelve, / En leyenda, a origen. / *Et in Arcadia ego*».

La otra España, la sí llamada con su nombre o disfrazada de Sansueña, es sin duda una expresión de la memoria activa y constante hasta el final, y más al final que en ninguna otra parte. Reaparece una y otra vez en todos sus libros (más en *Las nubes*, *Como quien espera el alba* o *Desolación de la Quimera* que en *Vivir sin estar viviendo* o *Con las horas contadas*) y está asociada a la experiencia del destierro (que, a su vez, es una manifestación de la soledad o de la ausencia de casa, experiencias fundamentales en Cernuda, como ya hemos dicho). La resolución de no volver más parece acreditada en el poema «Peregrino», de *Desolación*, donde leemos: «Sigue, sigue adelante y no regreses, / Fiel hasta el fin del camino y tu vida». En todo caso, la cuestión es suficientemente importante en sí misma como para ser objeto de un tratamiento exclusivo, mucho más extenso que el que le vamos a dedicar aquí. Aquí sobre todo nos planteamos el grado de idealidad resistente que ofrece España a la imaginación anhelante de Cernuda. Y ya hemos anticipado que España es tanto motivo de denigración que desemboca en los áridos y ácidos insultos de *Desolación* cuanto motivo de un gran amor que supera con mucho las más convencionales nostalgias. Precisamente lo diferente en Cernuda es el grado de exaltación amorosa que despierta en él la España perdida y lejana, directamente proporcional al odio que puede llegar a inspirarle. Pero si este último es rudo y áspero y fuente de mala poesía muchas veces —precisamente porque borra las distancias entre el hombre que sufre y el hombre que crea—, el otro, por el contrario, es fuente de fuertes elevaciones y rangos superiores de emotividad y arte. ¿Por qué? Tal vez porque la poesía da sus más grandes frutos cuando es impulsada por experiencias emotivas de vinculación amorosa que por las que se asocian con el vituperio, la degradación y el odio. En cualquier

caso, cuando España es motivo de enardecimiento afectivo es obviamente una forma de duración puesto que en ella está contenido el sentimiento de posesión de algo vitalizador y enfrentado con el tiempo mismo. *Variaciones sobre tema mexicano* es el mejor ejemplo de esta exaltación vitalista vinculada al redescubrimiento real de España (real porque las sensaciones de clima, paisaje, cultura y lengua propia certifican ese reencuentro que Cernuda subraya una y otra vez). La expansividad alegre que hay en este libro se justifica por ese redescubrimiento, sin más contraste que el recuerdo de los años oscuros pasados en Inglaterra o en Estados Unidos. Aquí el litigio no es entre una España amada y otra odiada, sino entre México-España y los horribos paisajes anglosajones. En *La realidad y el deseo* hay poemas majestuosos que redoblan este poder de reino reconquistado y bien resguardado en la memoria. Cojamos, sin más, «Hacia la tierra», de *Como quien espera el alba*, un poema escrito en metro corto —heptasílabos—, y al leer nos damos cuenta de que caemos rendidos enseguida ante las secuencias unitivas, intensamente amorosas, en que desemboca este gran breve poema. «Por eso el alma quiere, / Cansada de los sueños / Y delirios tristes, / Volver a la morada / Suya antigua. Y unirse, / Como se une la piedra / Al fondo de su agua, / Fatal, oscuramente, / Con una tierra amada.» Palabras de resonancias místicas —*morada, unirse con la amada*— apuntalan este breve edificio de poesía superior donde pervive el fortín de la memoria y uno de sus mayores tesoros, la tierra amada fatalmente («Tierra, pasión única mía») y preservada del desarraigo, el odio, la lejanía y, a fin de cuentas, la muerte.

#### SUPERVIVENCIAS RELIGIOSAS

Dios es una presencia problemática en la poesía de Cernuda, y lo es por su —una vez más— contradictoria inclu-

sión en su universo, afirmativa y negativa a la vez. Su Dios cristiano parecería no tener ningún lugar en un mundo como el suyo que prefiere acogerse deliberadamente al modo clásico griego de concebir la muerte y cualquier posible supervivencia más allá de ella. *Ocnos* es incontestable al respecto: «Bien temprano en la vida... cayó en tus manos un libro de mitología. Aquellas páginas te revelaron un mundo donde la poesía, vivificándolo como la llama al leño, trasmataba lo real. Qué triste te apareció entonces tu propia religión... ¿Por qué te enseñaba a doblar la cabeza ante el sufrimiento divinizado, cuando en otro tiempo los hombres fueron tan felices como para adorar, en su plenitud trágica, la hermosura». El sufrimiento divinizado de Cristo, meollo trágico del cristianismo, es incompatible con la plenitud, también trágica, de la hermosura que se sabe condenada a no perdurar. Cernuda se inclina a las claras por esta solución llamémosla contingente y profana en la que la felicidad tiene un asiento sólido puesto que escoge como fundamento la hermosura. Esta actitud recuerda poderosamente la que defiende John Keats en su poema «Oda a una urna griega», aunque en este caso no es la pasión (y locura) de la cruz y sus consecuencias lo que el poema desautoriza evocando el arte griego, sino el propio tiempo del poeta sujeto a la degradación y la muerte.

No obstante, las cosas no están tan claras como parecen si leemos sus poemas en verso, y yo diría que ese conflicto no resuelto es uno de los más atractivos que subyacen a la poesía de Cernuda, y no menor, porque en él se dirime claramente el empuje de un deseo fundamental que no llega a cuajar en convicciones salvadoras sólidas. Está claro que no podía ocurrir eso porque, en ese caso, toda su visión encontraría una explicación final consoladora que reduciría drásticamente el calado de todos los conflictos abiertos por su poesía. Y, entonces, nos veríamos obligados a leerla de otra

manera, probablemente con menos acentos trágicos, tal como leemos, por ejemplo, la de T. S. Eliot, quien, después de *The Waste Land*, especialmente en *Four Quartets*, pone el absurdo de la vida en manos de la explicación salvadora de Cristo Jesús, el sacrificado por nuestra salvación. Toda la noche penitencial —tan fabulosamente simbolizada en el poema de Eliot— no elimina los resplandores que el sacrificio de Jesús (la locura de la cruz, según Pascal) proyecta sobre la existencia humana.

En Cernuda —claramente influido por Eliot, pero dolido con él por el escaso entusiasmo que mostró ante su poesía<sup>14</sup>— la cuestión se plantea de otra manera, tal vez más cercana en algunos aspectos a la de Unamuno porque, como en éste, la existencia de Dios —Cristo Jesús siempre— es un problema, no una consolidada creencia. Hay momentos en los que parece estar hablando un creyente problemático (aquellos que dudan y que no temen a las dudas), como en su poema de *Las nubes* titulado «La visita de Dios». En él Dios se convierte en garantía de valores fuertes, cruciales en el universo cernudiano: «La hermosura, la verdad, la justicia, cuyo afán imposible / Tú sólo eras capaz de infundir en nosotros», bien que, en el caso de desaparecer esas altezas, Dios —Tú, le dice— también desaparecería «como un sueño remoto de los hombres que fueron». Es decir, una declarada ambivalencia relativiza la existencia de Dios y la sitúa en la órbita de los grandes valores estéticos y morales (lo cual no deja de ser una forma inteligente de creer en Dios). Sin embargo, en el poema «Las ruinas» de *Como quien espera el alba* hace de Dios una mera necesidad nominal con el que los hombres combaten su «miedo y su impotencia: Mas tú no existes. Eres tan sólo el nombre / Que da el hombre a su

<sup>14</sup> Cf. Rafael Martínez Nadal, *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, Hiperión, Madrid, 1893, págs. 171-173.

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». En otro poema magistral, también de *Las nubes* y titulado «Atardecer en la catedral», la perspectiva es más emotiva, más irracional si se quiere, y en él se desata un impulso creyente que parece venir directamente de la infancia (donde, como sabemos, para Cernuda todo es grande y verdadero). «Aquí encuentran la paz los hombres vivos, / Paz de los odios, paz de los amores, / Olvido dulce y largo...», dice el poema acatando una particular predisposición de ese ámbito catedralicio a otro valor fuerte, la paz misma (no olvidemos la guerra española y los preparativos inminentes de la guerra mundial para comprender adecuadamente el valor otorgado a la palabra *paz*, algo más que una necesidad psicológica individual). Sin embargo, más decisivo es este verso anterior, «Cerca de Dios se halla el pensamiento», atribuido a un personaje —un labrador que ha acabado su tarea— pero claramente atribuible al propio Cernuda —a través de la voz intensamente meditativa, apaciguadora y llena de emociones que habla en él—, también él cerca de Dios después de haber acabado su tarea. Y más adelante, más decisivos aún, estos versos que acatan la sacralidad misma y, con ella, la gloria que ella crea: «Entra en la catedral, ve... / Hacia el altar, ascua serena, / Gloria propicia al alma solitaria». La metáfora «ascua serena», referida al altar, es inconcebible sin una acusada sensibilidad religiosa, auténtica y verdadera, infantil he dicho antes, como igualmente lo es *gloria*, palabra a todas luces imbuida de amplios y vastos recorridos por el espacio sentimental asociado a la religión cristiana. Si creemos, como nosotros creemos, que una de las misiones del lenguaje poético es rescatar verdades profundas ajenas al control racional por medio de esa especie de vibración especial que adquiere el lenguaje así domesti-

cado y sometido, no hay duda de que el Cernuda que habla en ese poema citado es un Cernuda creyente, incluso probablemente sin saberlo, como Unamuno quería que creyeran muchos de sus personajes —Manuel, Lázaro, Ángela, él mismo, siempre personaje de sí mismo y de sus ficciones, y como el mismo Cernuda afirma creer en su poema «Otra fecha» de *Con las horas contadas*: «Aun sin querer crees a veces»—. Algo semejante ocurre con otro poema no menos magistral —aunque de distinta factura— titulado «Nochebuena cincuenta y una», perteneciente una vez más a *Como quien espera el alba*. En él hay un latente conflicto entre una cierta distancia con respecto al misterio del nacimiento del niño y, por otro lado, una especie de irrefrenable e infantilmente emotivo deseo de que ese sueño del amparo absoluto que él pueda representar sea realidad. Es justamente esa doble faz de la distancia y la cercanía, del escepticismo y la creencia lo que convierte a este sencillo poema en una cima de estas complejidades psicológicas cernudianas. También podríamos apelar en este punto a otra clase de poemas que rozan más lateralmente esta cuestión pero que, no por ello, dejan de imbricarse de lleno en ella, aunque sea de esa manera que los hace sutiles y complejos al tiempo. Un poema tan excelente como «El cementerio», también del mismo libro, recrea un tema muy socorrido por el Cernuda de estos años: los cementerios visitados y vistos como lugares de paz y conciliación antes que como representantes de la muerte absoluta, esa muerte aniquiladora que ha pasado tantas veces —y más en su primera época— por su poesía. Al contrario, se trata de una muerte vivida con aceptación tranquila, hasta el punto de que su emblema por excelencia, el cementerio mismo, se convierte en un lugar casi ameno, un espacio adecuado para la meditación sosegada sobre el fin mismo de la vida humana. Sin embargo, en algunos de esos poemas, y en éste en particular, hay a veces atisbos de

trascendencia de la muerte misma, como si un aliento oculto atravesara los yermos silenciosos para hacernos creer en supervivencias tan felices como las que parecen inspirar esos ámbitos tranquilos. «Piensas entonces cercana la frontera / Donde unida está ya con la muerte la vida, / Y adivinas los cuerpos iguales a simiente, / Que sólo ha de vivir si muere en tierra oscura.» ¿A qué aluden esos «cuerpos iguales a simiente»? ¿Las semillas con que se siembra el campo para futuras cosechas? ¿Otros cuerpos nacerán de esas semillas que son los cuerpos muertos? ¿Esa vida futura pudiera ser también la más imprecisa de una creencia que se diluye en la pura polisemia inevitable del lenguaje poético? Tenemos derecho a pensarlo así, por más que no todos los *poemas de cementerio* (así me gusta llamarlos, y son de los mejores) acunén esta perspectiva, e incluso la desmientan (no desmienten la paz, sino el derecho a ver en la muerte proyecciones salvadoras, como ocurre en otro no menos hermoso poema titulado «Otro cementerio», de *Vivir sin estar viviendo*, donde se impone una visión de la muerte más implacable, aunque surgiendo de un ámbito de serenidad). Conviene recordar aquí, por si acaso, que es frecuente que Cernuda ofrezca visiones muchas veces contradictorias entre sí —España amada y odiada a la vez, por ejemplo— y que esa condición contradictoria es constituyente esencial de la riqueza de su poesía.

#### EL ARTE

Si Dios es una garantía problemática de supervivencia, una forma de duración en absoluto sometida a la duda es la que representa el Arte mismo, con mayúscula inevitable siempre en el caso de Cernuda. La pintura, la música, la arquitectura (la poesía se incluye aquí, sin duda, pero con au-

tónomo protagonismo y abarcadora representatividad) son iguales en esa capacidad de dominar el tiempo, someterlo y superarlo mediante su antídoto máximo que es la *eternidad*, la forma más absoluta de duración que podemos imaginar. El sueño de la eternidad es el sueño de la supervivencia absoluta y el arte es el que mejor la representa, mucho mejor que —como acabamos de ver— las ilusiones religiosas. Un gran poema de *Las Nubes*, el que cierra el libro, titulado «El ruiseñor sobre piedra», supone la primera y clara formulación de esta cuestión que no sufrirá variaciones sustanciales hasta el fin (lo cual confirma nuestra impresión de que hay una unidad sustancial en la poesía de Cernuda de toda esta época). En él, Cernuda entrelaza dos motivos: el recuerdo de la tierra originaria a través de uno de sus símbolos máximos, El Escorial (imaginado como ruiseñor o lirio o fruto de granada), y lo que podríamos llamar el sentido último del arte del que El Escorial es expresión consumada. Los primeros compases del poema inciden con penetrante y meditativa calma en la tragedia del expulsado de su tierra («De ella también somos los hijos / Oscuros»). Después, el poema queda absorbido por la plenitud expansiva del recuerdo de El Escorial, lirio, ruiseñor, granada, territorio castellano más que andaluz (Cernuda subraya el contraste: él era sevillano pero amaba Castilla, sobria como su poesía). Ese monumento significa sobre todo hermosura gratuita como la del lirio o como «una sola hoja de hierba», infinitamente superiores ambas al «horrible mundo práctico / Y útil» característico de la sociedad británica en la que vivía entonces Cernuda (húmeda, gris y neblinosa Escocia, para siempre odiada en su memoria). El Escorial es fundamentalmente *lo hermoso*, sustancia primordial del arte, y lo hermoso es «lo que pasa / Negándose a servir. Lo hermoso, lo que amamos, / Tú sabes que es un sueño y que por eso / Es más hermoso aún para nosotros». Y, un poco después, El Escorial es la

alegría (bien que trágica), la armonía y «la vida misma / Nuestra, mas no percedera / Sino eterna, con sus tercios anhelos / Conseguidos por siempre... / Y si el tiempo nos lleva, ahogando tanto afán insatisfecho, / Es sólo como un sueño, / Que ha de vivir tu voluntad de piedra, / Ha de vivir, y nosotros contigo».

Subrayo estas afirmaciones últimas que manifiestan esa fe absoluta en la supervivencia por medio del arte: el arte es la vida pero no percedera, sino eterna, y ha de vivir y *nosotros contigo*. En vez de tomar estas afirmaciones como convencionales y tolerados deliquios sólo imaginables en ámbitos de lenguaje imaginativo —y, por tanto, sin ningún valor *real*, lenguaje casi de loco—, sugiero —en contra de la desastrosa ideología estética postwittgensteiniana— tomar al pie de la letra semejantes aserciones, hacerles caso, crearlas exactamente igual que creemos en el ámbito del lenguaje cotidiano afirmaciones del tipo *Hoy hace sol* (y, en efecto, comprobamos que lo hace, que no nos toman el pelo, o que no habla un desquiciado o un bromista) o *Mi nombre es Ángel* (y, en efecto, estamos seguros de que ése es el nombre de pila de quien habla y no un nombre simulado para reemplazar identidades por cualquier razón conocida o desconocida). No debemos suspender la credulidad, como sugería Coleridge, para aceptar esa clase de afirmaciones, y, por tanto, colocarlas en un lugar especial de rendimiento sumamente restrictivo. Debemos asignar a esas frases un valor perlocutivo —por seguir con el lenguaje de esos lógicos e incrédulos teóricos del arte y la literatura— y, por tanto, debemos ver en ellas la huella de una fe fuerte, la de quien ha convertido en vivencia profunda o en visión impetuosa esos convencimientos. En efecto, duramos con el arte, el arte nos arrastra a la duración. Nos dirían: Demuéstrase esto puesto que todo indica que es mentira e inverificable esa aserción. La única reacción posible a este aprieto que tiene todos los

visos de provocar mudez en el interpelado es que muchas veces en el lenguaje poético y artístico debemos tomarnos al pie de la letra todo lo que en él se diga por más que contradiga las leyes de la realidad verificable (aquí no hay ironía que valga, la modernidad también se afirma contra la ironía, recordémoslo). Si Cernuda asegura que el arte representa la duración absoluta y que con él viviremos, debemos aceptar que un convencimiento profundo, semejante a una revelación transracional, se oculta detrás de una afirmación tan enfrentada a las leyes de la realidad. O si no, deberemos aceptar que se trata de una mera ilusión de la misma naturaleza que la que despierta el nacimiento del niño Jesús, motivo central del poema comentado antes («Nochebuena cincuenta y una»). Sin embargo, la duda que impregna a este poema —bien que matizada por un sentimiento de esperanza de largo alcance— no está presente en «El ruiseñor sobre piedra» como tampoco lo está en «Mozart», el poema que abre *Desolación de la Quimera* (véase cómo *Las nubes* y *Desolación de la Quimera* se tocan, a pesar del tiempo transcurrido). Incluso en este poema la trama subyacente es más rotunda aún puesto que alude a que los valores éticos y estéticos —orden, justicia, nobleza, hermosura— se fundan en la música y no en ningún redentor que tuviera que sufrir martirio y verter sangre para hacer posible su misión y creíble su ascendencia. En su libro más amargo, Cernuda ya no deja lugar a ambivalencias relacionadas con el sentimiento religioso y en su lugar hace del arte la verdadera plataforma salvadora, la única que nos puede hacer soñar con los profundos sentimientos de eternidad que conoció en la infancia, devolverlos a una actualidad que va más allá de la muerte de los autores y que tiene lugar en medio de «las ruinas del cielo de los dioses». Es verdad que en este poema —en contraste con el anterior— la esfera del arte se desliga de la supervivencia humana («Sí, el hombre pasa,

pero su voz perdura, / Nocturno ruiseñor o alondra mañanera») y ello probablemente esté relacionado con el tono de extinción y acabamiento que hay en este libro que a veces parece un libro póstumo, o un libro escrito para la muerte y la despedida («Acaso cerca de dejar la vida...»). Tal vez por ello, esta relevancia otorgada en él al arte sea doblemente significativa puesto que implica la creencia en un valor humano por encima de todo y en su capacidad de trascenderse por medio del arte y la hermosura que en él se reencarna.

¿Crear absolutamente en el arte es dejar de creer absolutamente en la vida? Creo que *Desolación de la Quimera* viene a afirmar esta correspondencia negativa y por ello es el libro que cierra todas las puertas a soluciones que escapen a la esfera del arte. El amor se da por zanjado —los viejos no tienen derecho a él, sólo les mece consoladoramente su recuerdo—; Dios ya no nos asiste, ni siquiera como interrogación o negación conflictiva; la naturaleza ha dejado de producir emociones sublimes y duraderas (apenas un breve poema, *Clearwater*, entronca con ese ámbito de elevación que tan fructíferos frutos dio en libros anteriores); España en la lejanía es fuente de amargas heridas y duras requisitorias; el medio literario es abominable, incompatible con «la espiritual compleja maquinaria / De sutil precisión y exquisito manejo» que caracteriza al poeta. Sólo la nostalgia revitaliza la infancia salvadora, ese entronque profundo con verdades inmortales emanadas de las percepciones infantiles (véanse a este respecto dos poemas tan magníficos como «Dos de Noviembre» y «Luna llena en Semana Santa»). Y, también, sólo el arte, como decíamos, nos cura de la vida que hemos ido matando mientras vivimos, tal como dice en «Mozart» (¿y tal vez recordando los geniales versos de T. S. Eliot, una vez más negado: «¿Dónde está la vida que hemos perdido al vivir?»): «Voz más divina que otra alguna, humana / Al mismo

tiempo, podemos siempre oírla, / Dejarla que despierte sueños idos / Del ser que fuimos y al vivir matamos».

«OCNOS» Y «VARIACIONES», POESÍA PROSA, PROSA POESÍA

El lector que abra este libro se encontrará con una situación hasta cierto punto anómala. Verá y leerá —si lo hace—, cronológicamente ordenados, los poemas seleccionados sacados de ese organismo titulado *La realidad y el deseo*, y sobre los que hemos reflexionado en las páginas precedentes. Observará que esos poemas —como casi todos los poemas— están escritos en verso —también hemos reflexionado sobre las clases de versos, métricas y ritmos que dominan en la poesía de Cernuda, y el porqué de esas variaciones—. Y, si sigue leyendo, verá que al final de este volumen se recogen algunos textos escritos en prosa pertenecientes a dos libros, *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano*. ¿Poemas igualmente como lo son los anteriores, aunque no respeten la convención del verso y no se incluyan en la obra *La realidad y el deseo*? Si Cernuda no los incluyó allí fue porque no los veía parte de su obra máxima, y ése es un argumento verdaderamente a tener muy en cuenta. ¿Qué razones le llevaron a actuar así? Sin duda, hay una de corte pragmático —digámoslo así— aunque no explicitada como tal por el propio autor: la poesía es sobre todo literatura en verso, y su mayor crédito histórico procede de esa convención que no ha sido eliminada ni siquiera por las arremetidas leonoclastas de las vanguardias. El verso libre, recordémoslo, sigue siendo tan verso como el verso métrico, y sus posibilidades rítmicas más ricas que las rigurosamente paudadas por la sencilla razón de que son más variadas y responden a profundos impulsos no tan predeterminados como lo están los versos encajonados en los corsés tradicionales. Desde este punto de vista, una antología de la poesía de Cer-

nuda tal vez debiera ser una selección de poemas incluidos en *La realidad y el deseo*. Sin embargo, si miramos las cosas con más amplitud, cabe otra perspectiva más abierta, especialmente si pensamos en un lector que quiera disponer de los elementos más relevantes de una obra hecha y cerrada, ya no sujeta a modificaciones ni a parciales —y legítimas— visiones autoriales. Vistas así las cosas, probablemente es defendible incluir en la poesía de Cernuda aquellos textos —que podemos llamar poemas— que incluyó en los citados libros escritos en prosa. ¿Por qué, entonces, él no y nosotros sí? Fundamentalmente, por un argumento que surge con naturalidad de los propios textos en sí, de su constitución interna, de su imposición estética, de su categoría y altura, y, después, por el enorme interés que tienen si los relacionamos con los poemas en verso. Cabría argüir incluso —pero para nosotros es menos interesante este punto de vista— que la poesía contemporánea ha acreditado suficientemente el poema en prosa y que no hay que discutir nada al respecto después de —pongamos— Baudelaire y Rimbaud en Francia, Blake y Whitman en el mundo anglosajón, Bécquer —«Una y otro, prosa y verso, no son en él sino instrumento distinto de una misma expresión poética», asegura Cernuda—, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez en la tradición hispánica. Baudelaire y Rimbaud fueron decisivos en la formación juvenil de Cernuda y no digamos Bécquer y el propio Juan Ramón Jiménez (con sus más y sus menos, poeta siempre respetado y hasta amado por él a pesar de las no infrecuentes y hasta crueles arremetidas contra el maestro de todos). Por tanto, Cernuda no innovó en absoluto en este aspecto, sino que se limitó a continuar un camino abierto por otros y atractivo para él, puesto que le dedicó dos libros, y uno de ellos, *Ocnos*, sometido a varias ampliaciones entre 1940 (año de exilio) y 1963 (año de su muerte). Si, además, tenemos en cuenta que su verso es tantas veces un versículo

cercano a la prosa misma —¿cuáles son las fronteras entre aquél y ésta?; ¿únicamente la convención de la línea cortada los separa?—, no nos cuesta nada imaginar la existencia de estos dos libros en la obra de Cernuda y, menos aún, su derecho a estar presente en un libro que quiera ser una selección de sus mejores poemas (a juicio del seleccionador, claro está).

Su importancia es doble, como hemos dicho: por un lado, son libros con manifiesta e indiscutible calidad, ciertamente impositiva muchas veces; por otro, aportan una visión complementaria con respecto a buena parte de las cuestiones planteadas en su poesía en verso pero con una perspectiva más autorial y autobiográfica, es decir, menos sujeta a la cautela de la transferencia a otras *personnae* de las experiencias propias. No cabe ninguna duda, pues, de que, tanto en *Ocnos* como en *Variaciones*, encontramos textos —poemas— de gran calidad, pero no porque su prosa sea especialmente *bella*, muy trabajada y preciosista, auténtica orfebrería española de alto rango *estilístico*, ni nada que se le parezca (por Dios, no pensemos en los enojados vendedores españoles de la llamada *calidad de página*, horrible invento orteguiano, creo). Si así fuera, estaríamos ante un Cernuda irreconocible, alguien que hubiera desmentido sus propios principios basados, recordémoslo, en la austeridad y la música callada. No es éste el caso, sin embargo, porque sus prosas poéticas —¿las llamamos así?— no apelan nunca al estruendo barroco ni a la engalanada vistosidad de los pulquérrimos estilistas, sino a un refinamiento basado en la delicadeza de las percepciones —delicadeza en cuanto visión que atrapa lo esencial de lo real percibido— y, lo que para nosotros es más importante y decisivo, en la hondura introspectiva y en el análisis penetrante de lo sentido y pensado. Las dos cosas apuntan complementariamente al reforzamiento de la línea principal de la poesía de Cernuda,

aquella que sostiene el edificio meditativo, la hondura y la calma, el sentimiento y el pensamiento sentido, la sobriedad y el máximo calado al mismo tiempo. Por eso sus poemas en prosa arrancan de percepciones y —los mejores— suelen explorar las consecuencias de esas percepciones y desembocar, inevitablemente, en el autoanálisis y en la reflexión, ambos inseparables, pero ambos, igualmente, tocados por el aura de lo que traspasa el mero pensamiento exclusivamente lógico-racional. Si no hubiera esa dimensión introspectiva, *pensativa* (tomamos el término de J. R. Jiménez), reflexiva en estos poemas, si sólo fueran deliquios líricos exquisitamente vestidos, si sólo fueran en ese sentido *prosa poética*, entonces no merecerían la pena, y no los incluiríamos aquí (y casi hubiéramos comprendido que Cernuda, tal vez por esa misma razón, no los hubiera incluido). No es el caso, como hemos dicho, y los ejemplos que lo demuestran son numerosos. Pongamos, como ejemplo entre muchos —y confieso que me cuesta elegir uno, hasta tal punto admiro a la mayoría—, uno que se titula «La luz», escrito en Cambridge entre el 14 de marzo y el 14 de abril de 1944 y revisado el 3 de marzo de 1945 (y aparecido en la tercera edición de *Ocnos*, en 1963). Lo importante es comprobar en él el lenguaje que alterna equilibradamente una dimensión abstracta, reflexiva, casi filosófica, con ese otro arrastre más iluminado y sensitivo, centrado en la corporeidad sometida al peso del *agua, el aire, la tierra, el fuego*. La luz es las dos cosas, resplandor y oculta presencia divina. Pues bien, lo importante es que el poema certifica esa doble tendencia sin sofocar ninguna de las dos ni imponer la una sobre la otra. Y toda su religiosa, platónica y metafísica ambición circula con naturalidad como también lo hace esa ambivalencia, ya comentada páginas arriba, cuando Dios aparece en su horizonte: puede que la luz sea Dios y, por tanto, puede que nuestro cuerpo, depó-

sito de luz, se reencuentre con Dios una vez muerto y, si no fuera así, tal vez haya sido suficiente con haber conocido la luz en la vida, pues la luz es la pura divinidad en sí misma.

Tal vez éste sea un caso extremo de lo que llamaría poema *pensativo* pero, en general, tanto en *Ocnos* como en *Variaciones*, se da ese doble ir de la percepción a la meditación, muchas veces para retornar a la infancia y sacar de ella los fundamentos nutritivos de una vida justificada en sí misma por el solo hecho de haber conocido ese tiempo sin tiempo; otras, para reconocer el significado del presente más allá de sus más inmediatas evidencias. De ahí que estos poemas arrojen siempre un saldo de *saber más* sobre lo vivido que los hace tan autónomos y, a la vez, tan interrelacionados con su poesía en verso.

No hay ningún asunto esencial de *La realidad y el deseo* que no haya sido abordado en estos dos libros con parecida o superior intensidad y hondura y, además, todos ellos, como hemos dicho, apelan con menos precauciones al yo autorial apenas disfrazado en esos *tú* sobradamente atestiguados en su poesía en verso, o en terceras personas ligeramente distanciadoras —«Salía el niño por la mañana»— o en ese heterónimo poco afortunado que es Albanio, demasiado retumbante para las habituales sordinas cernudianas —«Pisaba Albanio ya el umbral de la adolescencia»—. Por tanto, la dimensión autobiográfica es más evidente, pero eso no les resta un ápice a su autonomía literaria y estética. Es decir, no por ser textos reveladores de experiencias propias —¿qué poesía no lo es siempre?; o mejor: ¿qué literatura de envergadura no es siempre eso?— dejan de ser menos autosuficientes como testimonios poéticos. Su grosor depende del empeño en desbrozar lo ocurrido o visto o recordado con el fin de ir todo lo lejos posible en la comprensión y conocimiento de las implicaciones de esos acontecimientos

tos en quien los ha vivido (músicas, luces, claustros, árboles, pájaros, ríos, amores, ciudades, viajes, olvidos, libros, estaciones del año...). Pero, comprobado eso, también es evidente que nos ayudan a perseguir con más inmediatez la vida de Cernuda hecha de acontecimientos reconocibles, apenas modificados por la distancia poética aunque sí, insistimos, descompuestos en su significado por la alianza del sentimiento y el pensamiento poéticos, altamente fructíferos en este caso. Desde ese punto de vista, su información es preciosa, su emotividad muy alta y su trascendencia absoluta. Deben leerse como complementos de su poesía en verso pero sólo en el sentido arriba apuntado, no como dependientes y satélites organismos de estrellas más poderosas que ellos. Lo mejor —casi todo— de *Ocnos* y *Variaciones* es gran poesía en sí misma, sin más justificaciones. Pero si leemos esos libros a continuación de haber leído *La realidad y el deseo* los entenderemos mejor y comprenderemos también mejor aquellos grandes poemas de un poeta al que el tiempo no ha hecho otra cosa que darle la razón. Él sabía que ganaría el tiempo futuro y, en efecto, lo ha ganado, solitariamente —nunca mejor empleada esta palabra, tan banalizada últimamente por gente que convierte la soledad únicamente en pose literaria—, sin más apoyos que su propia obra, contra todos los enemigos que se le cruzaron en el camino, tal vez contra él mismo como su principal enemigo. «Mi voz no escuchada, o apenas escuchada, / Ha de sonar aún cuando yo muera, / Sola, como el viento en los juncos sobre el agua».

#### ÉTICA Y ESTÉTICA: FINAL

Ya hemos aludido a que en Cernuda las implicaciones de sus exigencias éticas son inseparables de sus ambiciones es-

téticas. Quizá esta aleación particular sea una de las responsables de la vigencia de su poesía y de su inatrapable complejidad. Su poesía habla de la negativa de un hombre a vivir de espaldas a sus exigencias más íntimas de verdad y justicia, y también, e inseparablemente, de la aceptación de la hermosura como guía salvadora y redentora frente a otras espurias ambiciones humanas —ventajas, fortuna y posición— y frente al trágico destino del hombre. Toda la descripción autoetopéyica que hay en la poesía de Cernuda es fundamentalmente ética, y, siéndolo, es a la vez estética puesto que reclama como valor absoluto la verdad y la justicia inseparables de la belleza (la belleza, como sugiere con indisimulado platonismo Schiller en *La educación estética del hombre*, es inductora de nobles principios morales). Sin embargo, en su poesía no hay rastro de esteticismo, tal como cabría suponer de alguien tan entregado al predicamento imperioso de la hermosura, entendida como lo que no vale nada y lo es todo, tal como argumenta en su poema, ya citado, «El ruiseñor sobre piedra». Su estética es ética, y su ética, estética. En su poesía hay denuncias y aclamaciones, causticidad y reverencia, denigraciones y arrobamientos. Las primeras designan el territorio de la miseria humana y de la sociedad en donde se encarna junto con la necesidad de contrarrestarla reclamando una sociedad más decente y una vida más verdadera. Las segundas se refieren a los valores altos descubiertos por el espíritu puro que no se ha sometido y que justifica la vida estética por la limpieza y grandeza de sus ideales. Por eso queremos finalizar este ensayo tal como Cernuda terminaba su *Historial*: «Así, frente a la turbamulta que se precipita a recoger los dones del mundo, ventajas, fortuna, posición, me quedé siempre a un lado, no para esperar... a que acabaran, porque sé que nunca acaban o, si acaban, que nada dejan, sino por respeto a la dignidad del hombre y por necesidad de mantenerla; y no es que crea no haber

cometido nunca actos indignos, sino que éstos no los cometí por lucro ni por medro. Verdad que la actitud puede parecer a algunos tontería, y no ha dejado de parecérmelo a mí bastantes veces. Pero ya lo dijo hace muchos siglos alguien infinitamente sabio: «carácter es destino».

ÁNGEL RUPÉREZ

#### BIBLIOGRAFÍA SELECTA

##### EDICIONES DE LA POESÍA DE LUIS CERNUDA

*Poesía completa*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.). Ediciones Siruela, Madrid, 1993.

*La realidad y el deseo*, Alianza Tres, Madrid, 1991.

—, F. C. E., México, 1970, 1.ª reimp. de la 4.ª ed.

##### SOBRE LA POESÍA DE LUIS CERNUDA

CAPOTE NEBOT, José María: *El periodo sevillano de Luis Cernuda*, Gredos, Madrid, 1971.

DELGADO, Agustín: *La poética de Luis Cernuda*, Editora Nacional, Madrid, 1975.

HARRIS, Derek (ed.): *Luis Cernuda*, Colección «El escritor y la crítica», Taurus, Madrid, 1977.

MARISTANY, Luis: *La realidad y el deseo. Luis Cernuda*, Laia, Barcelona, 1982.

MARTÍNEZ NADAL, Rafael: *Espanoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, Hiperión, Madrid, 1983.

OTERO, C. P.: *Letras I*, Seix Barral, Barcelona, 1972, 2.ª ed.

PAZ, Octavio: «La palabra edificante», en *Cuadrivio*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1980, 5.ª ed., págs. 167-203.