

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA POETICA DEL HOMBRE DIVIDIDO
EN LA OBRA DE LUIS CERNUDA

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Vicente Quirarte Castañeda'.

LETRAS
DE LETRAS

Tesis que para optar al título de
Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas
presenta
Vicente Quirarte Castañeda



MEXICO, 1981



Universidad Nacional
Autónoma de México



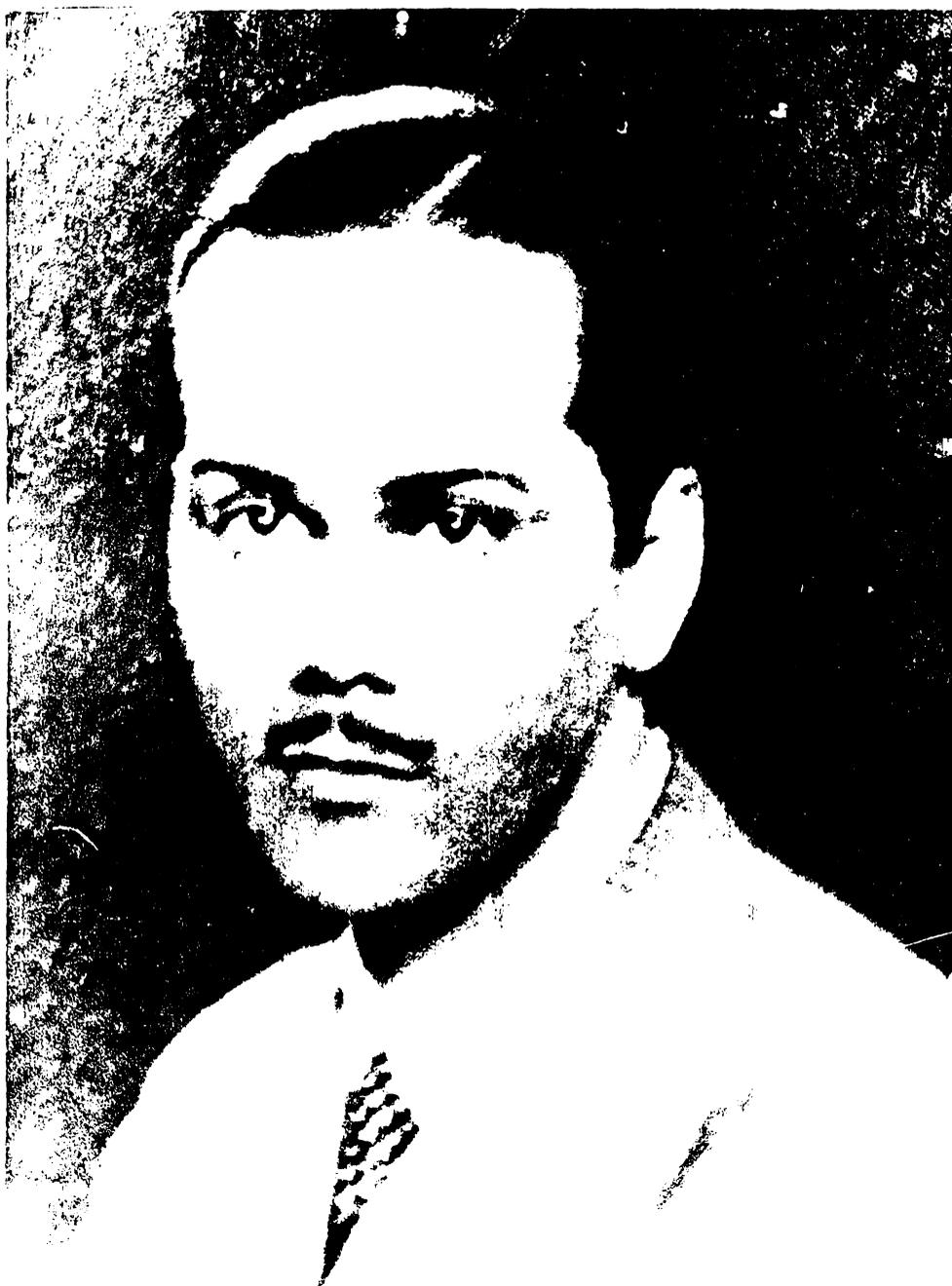
UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A usted, don Martín,
que hubiera querido ver esto,
y a usted, doña Luz,
por el pan, el techo y la ternura



Quando la muerte quiera
Una verdad quitar de entre mis manos,
Las hallará vacías, como en la adolescencia,
Ardientes de deseo, tendidas hacia el aire.

L'homme est la seule creature qui refuse d'être ce qu'elle est

Albert Camus ,
L'homme revolt é

La vraie vie est absente

Jean-Arthur Rimbaud,
Une saison en enfer

INTRODUCCION

Elegir a Luis Cernuda para un trabajo de tesis fue el resultado de una lectura apasionada de la obra de la generación poética de 1927. Siempre tuve un particular interés por el grupo que en un lapso tan breve había podido realizar una obra de tanta calidad, con una idea tan clara y firme de lo que es y debe ser la creación poética.

Hace cinco años comenzó a interesarme la figura de Luis Cernuda, acaso porque se trataba de uno de los poetas "menos famosos" y "más raros" de su generación. A la admiración por su poesía se agregó después la de su pensamiento crítico, y la congruencia que encontraba entre ambas facetas de su producción. Cernuda me pareció entonces, y me sigue pareciendo ahora, el más actual de los poetas de su grupo, el que mejor supo expresar el drama de nuestro tiempo y con quien más compartía la idea de lo que es la poesía.

Conforme empecé a reunir los materiales necesarios para la elaboración de mi tesis, encontré que existía una bibliografía que, si bien no copiosa, confirmaba varias de mis intuiciones o me ayudaba a iluminar puntos oscuros. No me interesaba realizar una investigación bibliográfica exhaustiva, sí en cambio encontrar los elementos fundamentales de la poética cernudiana. El conocimiento de las lecturas realizadas por Cernuda, según consta en su "Historial de un libro", fue decisivo para la interpretación que buscaba. Así, decidí examinar el conjunto de su obra desde el punto de vista de la conciencia desgarrada de Occidente, del hombre dividido entre la realidad y el deseo, como se estableció a partir de la revolución romántica.

Un trabajo de esta naturaleza supone partir de una vinculación indisoluble entre vida y poesía. Sin embargo, no he atendido a la vida para comprender la poética, sino a la inversa: he querido que la poética delinee al hombre que, a través de su individualidad, pretende explicarse y explicarnos un estado de conciencia colectivo, el del hombre moderno que desde su soledad encuentra los valores carentes de sentido, pero que en la protesta contra ese vacío halla una posible salvación para el mundo del que execra.

La presente tesis tiene como objeto analizar la manera en que Cernuda concibe este doble trabajo de concepción y realización poéticas. Tanto el carácter orgánico de su obra como la vinculación tan estrecha que existe con la vida han facilitado mi trabajo, pues si bien en el capítulo segundo examino la integración de la poética propiamente dicha -idea del poema, relaciones de la poesía y del poeta con la sociedad-, en los siguientes vuelvo a ella porque Cernuda es, como sus admirados Hölderlin, Baudelaire o Leopardi, un poeta de la poesía, como diría Heidegger, que en el propio poema cuestiona la validez de su labor. Así, los ejemplos del capítulo tercero, que se refieren al amor, están tomados casi todos de la poesía de juventud, mientras los otros temas cernudianos -España, la Naturaleza, la muerte, el tiempo-, que analizo en el capítulo cuarto, pertenecen en su mayoría a los libros de madurez.

Este ensayo pretende ser una lectura dialéctica de la obra de Cernuda: en el capítulo segundo se ofrecen los elementos de la poética; en el tercero, la manera en que, a través del amor, el poeta se enfrenta al mundo con toda la irracionalidad y la pasión de la juventud, mientras que los temas cernudianos del capítulo cuarto se caracterizan, aunque la actitud sea la misma, por la reflexión, el apartamiento consciente y el anhelo por encontrar una solución al conflicto Realidad / Deseo.

Los capítulos que abren y cierran el trabajo pretenden establecer un marco teórico: en el primero creí necesario estudiar en líneas generales la genealogía de los poetas del 27, con objeto de examinar la tradición remontada por Cernuda. En el quinto, a manera de conclusiones, realicé una valoración de su obra, valiéndome de juicios y testimonios tanto de sus contemporáneos como de las generaciones posteriores. Terminé este ensayo en un momento en que Cernuda es más leído y admirado -difícil combinación de acciones- que los otros miembros de su generación, incluyendo a los que aún viven. Si con él contribuyo a que surjan unos cuantos nuevos lectores de una obra fundamental en la lírica moderna, habré cumplido mi propósito.

Este trabajo nunca hubiera sido posible sin la generosidad del doctor Rubén Bonifaz Nuño y del licenciado Diego Valadés, quienes permitieron las condiciones y libertades necesarias para su realización; tampoco sin la ayuda del maestro César Rodríguez Chicharro, quien a pesar de serios problemas de salud, aceptó dirigir es-

ta tesis con la probidad y el rigor en él habituales, facilitándome además material bibliográfico con la bondad que lo caracteriza. Tampoco quiero dejar de mencionar al maestro Carlos Illescas, que puso en mis manos su ejemplar de los poemas de Hölderlin; a Concha Méndez, por los momentos que me dedicó para hablarme sobre algunos pasajes de la vida del poeta, y a Guillermo Fernández, fideísimo devoto de Cernuda, que me ayudó a matizar ciertos juicios y a solidificar otros. Por último, el testimonio de mi gratitud más profunda a Carmen Carrara. Sin su compañía, su apoyo y su belleza este trabajo jamás hubiera llegado a su fin.

Colonia Condesa,
primavera de 1981

CAPITULO I

LOS POETAS Y LOS DIAS

El tiempo y el espacio

Madrid, 21 de abril de 1936: banquete de homenaje a Luis Cernuda en un café de la calle de las Botoneras con motivo de aparecer la primera edición de La realidad y el deseo. En la fotografía se encuentran la mayor parte de los poetas de la generación de 1927, quienes al escuchar a Federico García Lorca saludar la "turbadora belleza" de la poesía de Cernuda, no imaginaban que cuatro meses más tarde el granadino habría de ser víctima de una guerra civil que marcaría el fin de un periodo de tres lustros de intensa actividad intelectual, caracterizada por los contactos personales, las ediciones de libros y revistas de un grupo que compartía la convicción de la poesía como una actividad donde intervienen el azar y la inteligencia, el rigor y la sensibilidad; todo esto apoyado en una firme vocación creadora y en un generoso afán por llevar a la poesía española a la altura de la mejor de los restantes países europeos.

A la generación del 27 le toca vivir en una época donde el trabajo intelectual no puede mantenerse al margen de los acontecimientos que le rodean. Es verdad que sus poetas no constituyen una vanguardia semejante a las que surgen por entonces en diversos países europeos, pero son conscientes de que su labor se halla en la corriente de una nueva sensibilidad, consecuencia de ese momento dramático y definitivo para el arte y la sociedad europeos en general y españoles en particular que fue el despuntar del siglo XX.

Después de la pérdida de la última colonia española, la generación del 98 había continuado el descubrimiento de España emprendido por Cadalso, Larra y Galdós. Tratan de explicarse la situación real de su país en un momento en que se prepara a vivir, en un lapso relativamente breve, todas las experiencias de la sociedad moderna. Cuando el resto de los países europeos se encuentra en pleno apogeo industrial, España aún mantiene rezagos del feudalismo; hay miseria en el campo, desempleo en la ciudad, dependencia de capitales extranjeros. Reina el desencanto, una pérdida de fe en "la gloria que fue España", como lo expresa Miguel de Unamuno en el ensayo "Crisis del patriotismo". En el orden económico se suceden una serie de huelgas; tiene lugar el golpe de Estado y la dictadura del general Miguel Primo de Rivera; la proclamación de la República en 1931, las luchas en torno a la reforma agraria, los debates parlamentarios, los levantamientos de los mineros de Asturias en 1934. (1)

En el contexto europeo, la situación no es más halagüeña: La primera confrontación a nivel mundial había sembrado semillas de desconfianza y escepticismo. Los movimientos de vanguardia responden fuego con fuego, tratando de contestar así a un mundo construido sobre el absurdo. El desastre económico de 1929 venía a demostrar que los fabulosos veintes habían sido un escenario de cartón tras el cual se escondía el verdadero enemigo. "Lo nuevo" que reclamaba Ramón Gómez de la Serna, la desarticulación sintáctica y la preeminencia del subconsciente proclamada por Breton después de los descubrimientos de Freud, la exaltación bélica del Futurismo eran diversas maneras de enfrentarse a un mundo cuyos valores no brindaban esperanza alguna a una sociedad temerosa de su presente y de su incierto futuro.

Con un fragmento de granada en la cabeza, como está representado en el dibujo de Picasso, Guillaume Apollinaire decreta el surgimiento de una nueva estética en su manifiesto L'esprit nouveau (1913). En el Cabaret Voltaire de Zurich, Hugo Ball, Tristan Tzara y sus compañeros dadaístas se reúnen para protestar contra la ilogicidad de su momento, respondiéndolo con una incoherencia semejante a través de un arte tan desarticulado y absurdo como el mundo en que viven. Más importantes como actitudes vitales que como productores de obras, los movimientos de vanguardia servirán, sin embargo, para preparar el surgimiento del que mayor duración y vigencia habría de ejercer no sólo en su lugar de origen -Francia- sino en el resto del mundo: el Surrealismo.

La generación de 1927, al contrario de las vanguardias europeas, no pretende partir de cero ni renuncia a su tradición. Con todo, toman a esta última en su acepción más libre: conciencia del pasado. Aun en los casos más radicales -Luis Cernuda en actitud vital, Gerardo Diego y su adhesión al Creacionismo- remontan la literatura de sus antecesores y la vivifican, aun cuando antes que ellos la vertiente española de la vanguardia -el Ultraísmo- hubiera decretado el abolimiento de toda retórica tradicional o de las estrofas usuales. Para Dámaso Alonso:

Lo primero que hay que notar es que esa generación no se alza contra nada. No está motivada por una catástrofe nacional, como la que da origen al pensamiento del 98. No tiene tampoco un vínculo político. Ninguno de estos poetas se preocupaban entonces de cuáles fueran las ideas políticas de los otros; varios hasta parecían ignorar que hubiera semejante cosa en el mundo. (2)

Se puede estar de acuerdo en que no todos compartieron las mismas ideas políticas, y que la totalidad de ellos no participó del lado de la República. Mas no debemos perder de vista que las palabras anteriores -escritas en 1948- son obra de uno de los poetas que permanecieron en España. De ahí que no considere "catástrofe nacional" la Guerra Civil Española y procure olvidar el manifiesto firmado por la mayor parte de los del 27 en favor de la República.

De afirmaciones como las de Alonso se derivan muchos de los equívocos y soluciones generales a los que se suele llegar cuando se habla del "clasicismo" de la generación del 27, sólo por haber revitalizado formas tradicionales. De ahí la importancia de deslindar las preocupaciones generacionales y de establecer si realmente hubo constantes; no otra es la preocupación de Philip Silver en el ensayo "Ortega y la generación de 1927", donde el investigador norteamericano habla de una "doble generación", en cuyo primer grupo se encontrarían Pedro Salinas y Jorge Guillén, cronológicamente los mayores y los más cercanos a las figuras del 98, y en el segundo los restantes. Aun aceptando la idea de Alonso de que en la poesía española "no hay ninguna discontinuidad, ningún rompimiento esencial con la tradición poética", (3) la obra de los autores más jóvenes revela un tono distinto y una angustiosa búsqueda de identidad, como puede comprobarse en libros como La destrucción o el amor (1935) de Aleixandre; Sobre los ángeles (1929) de Alberti; Poeta en Nueva York (escrito entre 1929 y 1930) de García Lorca o Un río, un amor (1929) de Cernuda. En todos es posible constatar una de las conquistas de la poesía moderna, proclamada por Apollinaire en su citado manifiesto: la identidad de los objetos del mundo moderno con el hombre. La pasión de Aleixandre en su dialéctica destrucción / creación; los tranvías, los artistas de cine y los ángeles de Alberti; el Nueva York apocalíptico de Lorca; la Sansueña, el Durango y la Nevada de Cernuda son objetos y lugares tangibles que el poeta no puede dejar de introducir en su visión del mundo, pues es la visión del mundo que le ha tocado vivir.

Como advierte Gustav Siebenmann, sólo dejan de cumplirse dos de los requisitos que exige Julius Petersen (4) para considerar a una generación como tal: el gufa o caudillo y el anquilosamiento de la generación anterior. Para Jorge Guillén, el grupo al que pertenece convive "con las características de una generación" (5) entre los años 1920 y 1936. En cuanto a la fecha de nacimiento de sus miembros, los años límite son 1893 -cuando nació Guillén- y 1903 -cuando lo hicieron Cernuda y Alberti. Con todo, Guillén advierte que "nadie obedecía, claro, al sistema lógicamente establecido, y por eso fatal, de algunos filósofos que registran sobre un papel la

marcha de las generaciones a pasos e intervalos rigurosamente simétricos." (6) El autor de Cántico se refiere aquí particularmente a teorías como la de Julián Marías o la de Julius Petersen, aunque el último tenga la flexibilidad de pensamiento para concluir que

la formación que se llama generación no puede pasar ni por la medida regular del tiempo, que se nos da por la duración medida de la acción de los individuos, ni tampoco por una igualdad fijada por el nacimiento, sino como una unidad de ser debida a la comunidad de destino, que implica una homogeneidad de experiencias y propósitos. (7)

Para determinar esta posible "homogeneidad de experiencias y propósitos", creo necesario determinar el desarrollo de la generación. Distinguiría en ella tres momentos: 1) De 1920 a 1927, cuando se establecen los vínculos, se publican los primeros libros de casi todos y se celebra el tercer centenario de la muerte de Góngora; 2) de 1927 a 1932, fecha de la aparición de la Antología de poesía española contemporánea de Gerardo Diego, donde además de la selección de poemas de autores en lengua española -se incluye a Rubén Darío-, aparecen las ideas que sobre la poesía tenía cada uno de los autores. No hay que olvidar que por estos años se proclama la República y el estímulo surrealista entra en España, y 3) de 1932 a 1936, año del estallido de la guerra; aquí se determina la toma de posición política de cada uno, Pablo Neruda llega a España y se establece la polémica entre la "poesía pura" defendida por Juan Ramón Jiménez y la "poesía sin pureza" decretada por el poeta chileno en un manifiesto aparecido en la revista Caballo verde para la poesía. (8)

Para Cernuda, este último momento de su generación se caracteriza porque entonces se encuentra dividida en dos subgrupos: en el primero figurarían Salinas y Guillén, y en el segundo los restantes, con excepción de Gerardo Diego, que Cernuda ubica en el Creacionismo, y si bien no deja de ser injusta su afirmación de que Salinas y Guillén "expresan un concepto burgués de la vida y en ella la imagen del poeta no trasciende al hombre sino a una forma histórica y transitoria del hombre que es el burgués", (9) la importancia del deslinde radica en que la poesía que de alguna manera podía llamarse de ruptura, de irracionalidad y desgarramiento vital, se encontraba en el segundo subgrupo. Ahora bien, los momentos o periodos arriba indicados no constituyen meros ordenamientos cronológicos, sino que son etapas muy claras en la evo-

lución del grupo. Si bien no elaboran una poética conjunta, sí logran uniformidad cualitativa a través de sus voces individuales. Por eso José María Castellet ha escrito que la importancia de la generación de 1927

proviene ante todo del hecho de que realiza en sí misma, en un plazo brevísimo y con fuerza, estilo y claridad literaria, toda la evolución formal que la poesía europea tardó sesenta años en cumplir, desde la valoración musical de la palabra y la preeminencia de la metáfora, hasta la experiencia surrealista, que es la última etapa lógica que pusieron en marcha, en el siglo XIX, Poe y Baudelaire, cuajado en escuela con el movimiento simbolista, y cuyo influjo prosiguió, a través del primer tercio del siglo XX, en los grandes poetas del modernismo francés (Valéry) y anglosajón (Eliot, Pound). (10)

Arbol genealógico de una generación

Como Matthew Arnold y T. S. Eliot en Inglaterra, Paul Valéry y André Gide en Francia, los poetas del 27 fueron críticos de la literatura ajena y, por ende, buenos autocríticos de la propia. Desde diferentes ángulos y con distintos grados de intensidad, realizaron la historia y la crítica de la tradición en la que se sustentaban y, sobre todo en el caso de Cernuda, de la producción literaria en otras lenguas donde encontraban afinidades o puntos de contacto. Salinas propone, en Jorge Manrique, tradición y originalidad y La poesía de Rubén Darío, en contra de los postulados del New criticism tomar en cuenta la circunstancia vital del poeta y de la poesía; la relación del poeta con la lengua y el mundo está expresada en El defensor y en La realidad y el poeta, mientras que Jorge Guillén, bajo el título Lenguaje y poesía, reúne sus conferencias de la cátedra Charles Eliot Norton; a través del análisis de la poesía de Gonzalo de Berceo, Gustavo Adolfo Bécquer y San Juan de la Cruz intenta examinar las distintas facetas de la realidad que el poeta enfrenta con diferentes formas verbales. Dámaso Alonso, a quien injustamente se ha considerado como crítico de la generación antes que como poeta, se inclinó por la estilística, y a su pluma se deben algunos de los estudios más penetrantes sobre poesía en lengua española. Aun los "niños prodigio" de la generación, García Lorca y Alberti, incursionaron en el terreno del ensayo, como puede verse en las páginas dedicadas a los cancioneros renacentistas y al romancero tradicional. (11)

Si pretendiéramos encontrar una constante en la obra ensayística de la generación del 27, ésta sería la búsqueda de la tradición en la poesía moderna, lo que contradice los adjetivos deshumanizada o pura que Ortega adjudicaba al arte nuevo, como veremos más adelante. Se preocupan por la relación del poeta con la realidad, y a este problema dedicaron varias páginas.

La formación cultural de nuestros poetas tiene lugar en una España donde coinciden varias generaciones de maestros. Como ha advertido Pedro Salinas, "en un periodo de inestabilidad de sentimientos, de profunda conmoción de la sensibilidad, se entronizará, dueña casi absoluta, la poesía". (12) Después de 1927 se suceden en España una serie de acontecimientos culturales: aparece La Gaceta Literaria, así como las revistas Verso y Prosa de Murcia, dirigida por Jorge Guillén y José Guerrero Ruiz, y Litoral de Málaga, bajo el cuidado de Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. En 1930, como reacción contra la clausura de la universidad por parte de la dictadura, se funda la Universidad Libre, en cuyas aulas habrá de escucharse la voz de maestros como Fernando de los Ríos, José Ortega y Gasset, Felipe Sánchez San Román. En 1931, con ayuda de las Misiones Pedagógicas, se abren siete mil escuelas; simultáneamente se organizan exposiciones y bibliotecas ambulantes en las zonas campesinas de España; el año siguiente se funda el teatro universitario UFEH "La Barraca", bajo la dirección de García Lorca y Eduardo Ugarte. En 1933 aparecen las revistas Octubre y Cruz y Raya, dirigidas por Rafael Alberti y José Bergamín, respectivamente. La guerra civil no impide el desarrollo de la cultura: en 1936 la Alianza de los Intelectuales publica la revista El mono azul, y en 1937 tiene lugar en Valencia y Madrid el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, donde coinciden escritores de distintas generaciones.

No es posible hablar de un anquilosamiento de las generaciones que precedieron a la que nos ocupa. Si bien el grupo inmediatamente anterior estaba formado por poetas como León Felipe o José Moreno Villa, o por autores que sin cultivar precisamente la poesía eran poseedores de un sólido pensamiento poético, como ocurría con Ramón Gómez de la Serna, (13) los poetas de la generación del 98 -Unamuno, Jiménez y Antonio Machado- publicaban sus obras al mismo tiempo que lo hacían los más jóvenes. Ortega y Gasset abrió las páginas de la Revista de Occidente a los jóvenes, pero a la larga habrían de diverger, como lo demuestran las "irreverencias" de Lola, la hojita volante que acompañaba a Carmen. En su célebre obra La deshumanización del arte (1925), Ortega establecía desde el título su postura respecto del arte joven, de -

clarándolo carente de preocupaciones humanas, recluso en sí mismo. Definía la poesía como "el álgebra mayor de la metáfora". Hasta un poeta como Guillén, en apariencia tan inmune a estos ataques y tan cercano a Ortega responde: "Si hay poesía, tendrá que ser humana. ¿Y cómo podría no serlo? Poesía inhumana o sobrehumana quizás ha existido. Pero un poema 'deshumano' constituye una imposibilidad física y metafísica." (14)

A los malos entendidos entre Ortega y la generación se sumó el hecho de que el prestigio de los nombres mencionados, ya colocados en el gusto público, impedía una justa apreciación de la poesía de los jóvenes, que tendía a las totalidades, a realidad sobre realismo, a sentimiento sobre sentimentalismo, y en esto sí estaban de acuerdo con la estética ultra, tan injustamente olvidada por Gerardo Diego en su citada Antología. De hecho, las metáforas que Ortega cita en su obra son semejantes a las que practicaban los poetas ultraístas. Los posibles hallazgos del Ultraísmo no pudieron ser entendidos por completo porque, como advierte Siebenmann, "el mero sentido crítico de la situación literaria y el hastío por la tradición no eran en sí suficientes para crear poesía. Un movimiento tan artístico como el Modernismo sólo podía ser superado mediante pruebas convincentes de un nuevo logro". (15) Con todo, el movimiento ultraísta se encargó de difundir algunas de las conquistas fundamentales que los del 27 no dejaron de aprovechar: la preeminencia de la imagen y la adjetivación justa -en lo que coincidían con el "Arte poética" de Vicente Huidobro: "El adjetivo, cuando no da vida, mata" la necesidad de otorgar al sustantivo su carga esencial, el uso mínimo de las formas verbales. En un poeta tan clásico como Jorge Guillén, Hugo Friedrich ha demostrado esta sintaxis peculiar de la poesía moderna. (16)

Si había una separación entre "lo humano" y el arte, ésta se debía al divorcio entre la vida aparente y la búsqueda de la verdadera vida, el acceso al estado poético como entrada a la realidad más profunda. Si para expresar que el amante sufre García Lorca escribe: "Por tu amor me duele el traje, / el corazón y el sombrero", está creando una realidad nueva, pero a partir de una realidad gognoscible, aunque insuficiente. Por eso Guillén concluye que un rasgo común a su generación es la búsqueda de un "lenguaje de poema", con la autonomía respecto de la realidad inmediata que esto le otorga, lo cual tenía que ir necesariamente en contra de la concepción que de la poesía tenían los maestros del 98. En el ensayo "Crisis de espíritu en la poesía española contemporánea", Juan Ramón Jiménez escribía:

Se va perdiendo el espíritu, la gracia inmanente en la poesía española, como en la jeneral (esta jeneración es idéntica en todo el acercado mundo), para dar paso al ingenio, una inteligencia juguetona, juego mayor o menor, livianamente optimista, con gran lujo de moda, ripio, timo y truco consiguientes, porque resta mucho margen blanco; con ilusión a veces de profundidad, profundidades, mejor dicho, hasta donde puede tenerla una poesía que no es esencial, sino habilidosa; profundidad con fondo, fondo antevisto, preparado, como en un canal o un caño... Se empieza o se vuelve a considerar al poeta, y al músico y al pintor, a todo el artista, un ingeniero inútil, desarraigado por su internacionalismo. (17)

El ensayo anterior está fechado en 1936, es decir, cuando la generación del 27 ya ha abandonado su etapa ingeniosa y busca una poesía más esencial. Juan Ramón Jiménez había sido uno de los más fervientes defensores de la "poesía pura", como había dado en llamarse a esa poesía donde se prescindiera de toda anécdota y sólo se encontrara el sentimiento último. (18) La vocación por la palabra absolutamente poética fue una gran lección de Jiménez para la joven generación, pero a la larga esta idea de la poesía ya no sería compartida por los del 27, como lo indica Alberti en varias páginas de su Arboleda perdida, y Cernuda en un feroz artículo titulado "Los dos Juan Ramón Jiménez", incluido en Poesía y literatura. Para Jiménez, "el poeta individual es el poeta", y cuando España se prepara para el ensayo republicano, la generación del 27, sobre todo en voces como las de Cernuda, Alberti, Prados y Lorca no puede permanecer más en esa actitud. El estímulo surrealista les haría comprender, entre otras cosas, la necesidad de vincular toda la realidad a la poesía; la comunicación se convierte en una de sus preocupaciones fundamentales, aun cuando esto signifique a veces merma en la calidad, como ocurre en los libros El poeta en la calle o Capital de la gloria, y como no sucede en los poemas que sobre España Cernuda incluye en Las nubes. Dámaso Alonso ha señalado cómo a partir del estímulo surrealista "la poesía española se cargó de pasión y alucinado vaticinio y la generación que en 1927 vivía llena de limitaciones estéticas (pureza, eliminación de lo real, supresión de lo anecdótico y sentimental) llegó a la pasión y voluntariamente se manchó de toda clase de vivencias estéticamente impuras". (19)

Con todo, no sería justo pensar que los poetas de la gene-

ración del 27 surgen de una manera casual y aislada, pues dentro de España había huellas y rumbos señalados por figuras a las que los jóvenes no dejaron de reconocer: la vocación por la palabra como signo creador del hombre y del mundo en un Gabriel Miró, (20) la literatura concebida como un juego gozoso y totalizante en Gómez de la Serna, la reticencia verbal de Unamuno, la poesía concebida como "palabra en el tiempo" por Antonio Machado contribuyeron a fecundar un terreno propicio para el surgimiento de la nueva poesía.

Entre la tradición y la vanguardia

La célebre definición de Lautréamont de que la poesía es el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de operaciones puede aplicarse a la generación del 27. ¿Cómo explicar que un poeta del siglo XX escriba un soneto para hablar de Harold Lloyd o que dedique un madrigal al billete de tranvía? un poeta tan "serio" como Salinas tampoco dejó de escribir algún poema al cine, y aunque haya mucho de juego en estos experimentos que no constituyen lo mejor ni lo más representativo de sus autores, la poesía de la generación del 27 se encuentra entre la tradición y la vanguardia, entre "pureza y revolución" . (21)

Ahora bien, la tradición es para ellos, como para Eliot, la base sobre la que se sustenta toda la literatura que se precie de ser actual, pero si ésta avanza, debe trascender a lo anterior. Más que una moda del momento, los poetas del 27 intentaron conciliar dos actitudes sólo opuestas en apariencia: más que un clasicismo a priori -como señala Cernuda-, les preocupa una poética esencial, donde no se confunda la retórica con la poesía. Pocos lo han expresado mejor que Gerardo Diego, en este fragmento del ensayo "La vuelta a la estrofa", aparecido en el número 1 de su revista Carmen:

Un poeta de entonces -de ayer- no sabía realizar estrofas perfectas, por la misma razón que un músico no resolvía una sonata ni un pintor la arquitectura de un cuadro. Unos años más y nos arrastrará el magnífico huracán de los ismos de avance. Preocupa la materia, la novedad del contenido. Imposible lograr a la vez la armonía del continente. Renace la calma, y decimos: hay que crear. O lo que es lo mismo: hay que domeñar, poseer,

tener conciencia... Tres caminos se ofrecen. Para cada obra, su forma única, plena. El verso libre... o sea la estrofa libre. La estrofa vieja. O inventar nuevas estrofas. ¿Retórica? Evidente: retórica. Pero todo es retórica, y el huir de ella una manera de retórica negativa, mil veces más peligrosa. No. No debemos huir de nada... Hacemos décimas, hacemos sonetos, hacemos lirás porque se nos da la gana... La gana es sagrada. Y es lógica, por la misma razón que los pintores se obstinan en dibujar bien y los músicos en aprender contrapuntos y fuga. Pero hay una diferencia con nuestros razonables abuelos del XVIII. Para ellos, la estrofa, la sonata o la cuadrícula eran una obligación. Para nosotros no. Hemos aprendido a ser libres. (22)

Por eso reviste especial significación el acto que bautiza a la generación, y que tiene lugar en la iglesia de Santa Bárbara, en Madrid, en 1927, para celebrar el tercer centenario de la muerte de don Luis de Góngora y Argote. Con su habitual prudencia, Guillén se apresura a señalar que no hay "nada más lejos de un manifiesto", y si bien el acto estaba más cerca del happening dadaísta que del homenaje académico, al que la crítica oficialista se había negado, el hecho señalaba una actitud de rescate del "ángel de tinieblas" que había sido ignorado durante trescientos años. Pero ¿por qué Góngora en 1927? La respuesta es de Dámaso Alonso: "Es a la claridad técnica de nuestro momento y no a la confusión impresionista del simbolismo, adonde mejor corresponde y pertenece el arte de Góngora." (23)

Admiraban en el poeta de Córdoba la solidez de las imágenes, la búsqueda de un lenguaje absolutamente poético -sin que esto signifique "pureza"-, su capacidad para plasmar en la metáfora hasta las realidades más nimias del mundo circundante, como lo supo ver Lorca en su conferencia sobre el autor de Las soledades. Ediciones críticas de sus obras, ensayos, poemas, la Antología poética en honor de don Luis de Góngora constituyeron el homenaje de la generación. Fueron aún más allá: incorporaron la poética de Góngora en la propia, como es patente en Cal y canto de Alberti, la Fábula de Equis y Zeda de Diego, el Romancero gitano de Lorca. Se trataba de ver a Góngora como un contemporáneo, pues sus imágenes, más allá de la relación obligada con un referente, podían ser interpretadas como puras creaciones verbales. Cernuda ha escrito que los versos de las Soledades:

Quejándose veían sobre el guante
los ruidos torbellinos de Noruega

podían tener dos lecturas: una, en la que descifráramos que los huracanes eran los halcones, entre los cuales los noruegos eran de los más reputados, y que venían sobre el guante del halconero; otra, una lectura libre, de asociaciones propias y totalmente autónoma. (24)

Vittorio Bodini ve en la revitalización de Góngora el gusto de la poesía moderna por la hipérbole comprendida en su más puro significado etimológico, "intensificación y potenciamiento de lo real"; (25) además, la ambigüedad léxica y sintáctica de Góngora -en su tiempo producto del afán barroco por asombrar- era vista como un procedimiento que permitía al lenguaje poético elevarse a un nivel más alto que el del lenguaje cotidiano. No otra era la preocupación de Mallarmé, y en un artículo aparecido en la revista L'esprit nouveau, Zdislas Milner había escrito, comparando a ambos poetas: "Lo que es idéntico es la fuente ideal de la ejecución poética, el estado psicológico del artista, lo consciente y premeditado del esfuerzo, la religión lírica que profesan." (26)

Una generación como la del 27, en la que existían el rigor y el instinto que distinguen al verdadero poeta del combinador de palabras, comprendieron que una de las tareas de la poesía consistía en lograr esta intensidad. Un poeta en apariencia tan poco teórico como García Lorca lo expresó muy claro en su conferencia "La imagen poética de don Luis de Góngora":

Inventa por primera vez en castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas, y piensa, sin decirlo, que la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes... Se dio cuenta de la fugacidad del sentimiento humano y de lo débiles que son las expresiones espontáneas que sólo conmueven en algunos momentos, y quiso que la belleza de su obra radicara en la metáfora limpia de realidades que mueren. (27)

Sin embargo, el gongorismo de la generación del 27 sólo habría de ser una etapa. Si comparamos poemas de esta época con los escritos después del centenario de Góngora, veremos el abandono paulatino de la metáfora sorprendente y el cultivo de una poesía más cercana al "estilo común" que caracteriza a la lírica moderna, menos ingeniosa y más esencial, menos culterana y más conceptista, para utilizar los dos términos de oscilación de la poesía española, tema del célebre ensayo de Dámaso Alonso "Escila y Caribdis de la poesía española". Metáforas inusitadas como éstas del "Romance de Autoñito el Camborio" de Lorca:

Cuando las estrellas clavan
 rejonos al agua gris,
 cuando los erales sueñan
 verónicas de alhelí

tienen un tono muy distinto al de aquéllos que el propio Lorca utilizará más adelante en "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías":

No te conoce el toro ni la higuera,
 ni caballos ni hormigas de tu casa.
 No te conoce el niño ni la tarde
 porque te has muerto para siempre.

En un poema como "Araceli", que abre Cal y canto de Alberti, no se pretende tanto la comunicación de una vivencia humana inmediata, como el temblor que provoca la unión de las palabras en un soneto de factura impecable; preocupación muy distinta será la del propio Alberti en los poemas de la guerra, hasta que encuentre el punto medio de su voz en los poemas de Retornos de lo vivo lejano.

En su Historia del Surrealismo, Marcel Nadeau señala los años de 1925 a 1930 como aquellos que limitan el "periodo razonador" del movimiento surrealista en Francia. Para autores como Paul Illie y Carlos Marcial de Onís, la influencia del movimiento encabezado por Breton en la literatura española fue escaso, si no nulo. El argumento que opone Castellet para explicar el hecho en cuestión (28) es que los españoles no se pusieron en contacto con las grandes figuras del Surrealismo. Lo cierto es que en la librería de la Revista de Occidente podían conseguirse suscripciones a la Révolution Surrealiste, así como los libros de Louis Aragon, André Breton y Paul Eluard. Es en las propias páginas de la Revista de Occidente donde aparece la traducción del Manifiesto surrealista de Breton, así como el artículo "El superrealismo" de Fernando Vela. (29) En 1925, Louis Aragon dicta una conferencia en la Residencia de Estudiantes de Madrid y por esas mismas fechas Luis Buñuel proyecta, en un cine club madrileño, la revolucionaria película Un perro andaluz, realizada en colaboración con Salvador Dalí, otro asiduo visitante de la Residencia.

Aunque Guillén no acepta la adopción completa del Surrealismo en España, no deja de reconocer que

En aquellos años, tan jugosos en experiencia literaria, los españoles sensibles al incentivo surrealista compusieron sin vacilación prudentes obras donde intervenían, como es natural, conciencia e inconciencia. A la intuición acompaña la razón en la gran poesía. El brote irracional no constituye por sí solo el poema, y muy pocas veces campa por sus respetos. (30)

Nótese que Guillén insiste en la palabra componer como sinónimo de una poesía calculada, hecha con todas las características que señala la tradición. Un grupo como el de 27, tan apegado a la tradición, al menos en cuanto al cuidado y el rigor formal del poema, no podía compartir el radicalismo exigido por los surrealistas, ni en consecuencia adoptar la escritura automática. Por otra parte, autores como Paul Illie (31) señalan que la modalidad surrealista española cuenta con figuras más notables que las que ofrece el propio surrealismo francés, aunque Illie comparta con Carlos Bousoño (32) la idea de que el irracionalismo de los españoles tiene su raíz en autores como Quevedo. De ahí que para Illie lo importante no sea "la presencia cuantitativa de una técnica, sino la presentación cualitativa de una estética", (33) mientras para Bodini "es lícito hablar de originalidad en el plano creativo, sin excluir, sin embargo, una deuda de objetivos y estímulos". (34) En su antología I poeti surrealisti spagnoli, Bodini incluye poemas de Larrea, Diego, Altolaguirre, Prados, Cernuda, Moreno Villa, Alberti, García Lorca y Aleixandre. Además incorpora a los que llama "tres poetas excluidos": Pablo Picasso, Dámaso Alonso y José María Hinojosa; este último es, para Guillermo de Torre, (35) el único español al que puede considerársele surrealista en el sentido más estricto. Hinojosa nació en 1904 y murió prematuramente en 1936. Alcanzó a publicar Poesía de perfil y La flor de California, donde el poeta busca deliberadamente el divorcio con la realidad y el discurrir libre del subconsciente. De hecho, ninguno de los poetas de la generación del 27 más comúnmente considerados bajo la influencia del Surrealismo -Alberti, Aleixandre, Lorca, Cernuda-, a excepción del último como veremos en detalle posteriormente, declararon su adhesión al movimiento; antes bien, como en el caso de Aleixandre, se apresuraron a negarla:

Alguna vez he escrito que yo no soy ni he sido un poeta estrictamente superrealista, porque no he creído nunca en la base dogmática de ese movimiento: la escritura automática y la consiguiente abolición de la conciencia artística. (36)

En La arboleda perdida, Alberti habla de la crisis existencial que se encuentra detrás de Sobre los ángeles y Sermones y moradas. Tanto estos libros como Poeta en Nueva York de García Lorca, provienen más de un desarrollo lógico del proceso irracional que habían descubierto en Góngora, y que los llevó paulatinamente a lo que podríamos llamar una "conciencia de lo irracional". Finalmente, la imagen, como la concebían los surrealistas, tenía sus antecedentes en el concepto que de ella había externado Pierre Reverdy, como señalaré con mayor amplitud al analizar el surrealismo de Cernuda.

Luis Cernuda y 1927

No valía la pena de ir poco a poco olvidando la realidad para que ahora fuese a recordarla, y ante qué gentes. La detesto como detesto todo lo que a ella pertenece: mis amigos, mi familia, mi país. No sé nada, no quiero nada, no espero nada. Y si aún pudiese esperar algo, sólo sería morir allí donde no hubiese penetrado esta grotesca civilización que envanece a los hombres. (37)

Las palabras de Luis Cernuda al frente de sus poemas en la Antología... de Gerardo Diego eran obra de un joven andaluz que había publicado ya un pequeño volumen de poemas titulado Perfil del aire. Pudiera pensarse que esta rabiosa declaración de principios era simple fiebre de juventud. Lo terrible, lo ejemplar, es que haya sido fiel a ella el hombre maduro a lo largo de una vida dedicada a la poesía y vivida sólo gracias a la poesía. En ese breve manifiesto personal se hallaba también el vaticinio de un ser insobornable que buscó su verdad en la palabra. La fidelidad a esta idea de juventud daría como resultado los once libros que integran, en su conjunto, una de las obras fundamentales de la poesía contemporánea: La realidad y el deseo. (38)

Es cierto que todo auténtico poeta encuentra en la palabra su salvación. La exaltación de una subjetividad personal es controlada por una lógica que le permite transformar su visión personal del mundo en una visión colectiva y, por tanto, comunicable. Sin embargo, hay quienes pueden separar al hombre del artista y cruzar la cuerda floja bajo la cual se extiende al abismo. Cernuda quiso pertenecer -y no podía ser de otro modo- a otro tipo de poetas, esos para quienes, a partir del Romanticismo, la poesía es una aventura

fatal e inevitable para instaurar un orden en el caos al que hemos sido arrojados.

Si su generación se caracteriza por la búsqueda de la tradición y la necesidad de vivificarla, Cernuda pretende remontar no sólo la española, sino la de una conciencia occidental. En esa búsqueda se reconoce heredero y continuador de la que J.M. Cohen llama la "poética del hombre dividido", la del hombre moderno para el que "no existe una imagen del mundo aceptada", como el Cristianismo para Dante, y, por lo tanto

la poesía del hombre dividido tiene que ser psicológicamente más sutil que la del poeta del pasado, quien se ocupaba más bien del mundo externo. Hemos vuelto a una situación parecida a la del siglo XVIII, cuando sólo una idea excepcional merecía ser trasladada al papel, y cuando los entusiasmos, los anhelos y la tristeza, que constituyeron la temática de los siglos XVI y XIX, no convencen ni a poetas ni a lectores. (39)

Como ningún otro poeta de su generación, Cernuda quiso encarnar en vida y obra el mito del poeta moderno. Por esa razón, denominarlo "poeta maldito" o "romántico en tierra de Eliots", y considerarlo nuestro contemporáneo, supone examinar la genealogía de los términos. Cernuda era muy consciente de que la dialéctica del proceso literario supone un enfrentamiento entre tradición y vanguardia, entre concepción dinámica y estática del mundo. Las corrientes literarias derivadas del irracionalismo romántico - surgidas en el momento en que deja de haber una concepción estable del mundo, como establecía el Cristianismo -, estarán en la corriente del cambio, pero a ellas se opondrá una poética conservadora del orden. Castellet establece en este sentido un lúcido deslinde entre lo que denomina poesía simbolista y poesía realista:

...hay que diferenciar la postura del poeta de tradición simbolista y el de actitud realista ante la poesía: para el primero, el poeta es un ser privilegiado, un solitario, un iluminado, un encantador de palabras, un artista mágico. Para el segundo, el poeta no es más que un hombre entre los demás, que participa con ellos en una misma empresa social, cantando en sus versos la vida del hombre desde una perspectiva histórica.

... mientras que en la tradición simbolista la validez de la experiencia poética se considera absoluta y más allá de sí misma, en la de actitud realista se considera válida únicamente en tanto que síntoma y expresión de otra experiencia, la real y personal que el poeta comparte con otros hombres y que el poema tipifica. Por otra parte, si el método de abstracción de la experiencia real es, en la poesía de tradición simbolista, mítico-simbólico, en la nueva poesía será histórico-narrativo, como corresponde a un intento de recreación tipificado por la realidad.

... mientras que el lenguaje de la poesía de tradición simbolista no sólo pretende ser comunicativo, significativo y lógico, sino que, por el contrario, busca alcanzar al lector a través de la musicalidad y la sugestión sensual de las palabras, el lenguaje del poeta de actitud realista tiende, inexcusablemente, a restituir a la palabra una función comunicativa de un significado inmediato y real: se pasa así de una poesía esotérica y enigmática, a una poesía de clara significación humana, escrita en un lenguaje coloquial y llano. (40)

La cita es larga, pero ilustrativa del problema que aquí nos ocupa. La generación del 27 no escapa a esta dialéctica y toca ambos extremos, desde la poesía pura hasta el exteriorismo. Por razones históricas, es a través del Modernismo como los avances del Simbolismo -entendido como escuela literaria- entran en España, contra todos los argumentos que opongan Salinas y el propio Cernuda. La reacción de los poetas del 98 había sido radical ante el Modernismo, aun cuando en algunos momentos no dejaran de aprovechar sus innovaciones. Si Darfo hace suyo el "de la musique avant toute chose" de Verlaine, Unamuno habrá de responder: "algo que no es música es la poesía".

Como ha señalado Hugo Friedrich, (41) el concepto de poesía moderna -por moderna entendemos la del "hombre dividido" -nace con Baudelaire hacia la segunda mitad del siglo XIX. Rimbaud y Mallarmé señalan posteriormente los límites a los que, por distintos caminos, puede llegar la poesía. Para Friedrich, las actitudes posteriores ante la literatura se nutren de los extremos señalados por ellos: de Rimbaud derivaría la lírica formalmente libre, vertiginosa, alucinada, realista; del autor del célebre coup de dés, la lógica del intelecto y el rigor formal, simbolista. Cuando la generación del 27 se encuentra en su mejor momento -alrededor de la tercera década de nuestro siglo-, (42) ambos extremos han desem-

bocado en la polarización Valéry-Breton: para el primero, como para Mallarmé, la poesía será una "fiesta del intelecto"; para el padre del Surrealismo, como para Rimbaud, una actividad donde el azar, la imaginación y los sueños permiten al hombre una visión más completa de la vida.

Es importante señalar que la aventura de Breton remontaba una corriente que llegaba aparentemente hasta Rimbaud -de quien toma el célebre changer la vie- pero que, de hecho, tenía sus raíces en Rousseau, quien al escribir "el hombre ha nacido libre y por todas partes lo vemos encadenado", (43) establecía el mito del poeta moderno, dividido entre su idea del mundo y la realidad con la que se enfrenta. España había carecido de una sólida tradición romántica, y la poesía del romanticismo español, un remedo del peor romanticismo francés, a lo Vigny o a lo Musset, un romanticismo declamatorio antes que un sistema de ideas capaz de romper -como lo hicieron los alemanes y los ingleses- con la tradición e instaurar la que Octavio Paz denomina "la tradición de la ruptura". (44) Sólo los nombres de Rosalía de Castro y, sobre todo, Gustavo Adolfo Bécquer llenarán ese vacío, y con ellos se dará en la poesía española el gran paso hacia la concepción moderna del poema, tanto en tono, dicción, temática, como en la reflexión en torno del poema. (45) El propio Cernuda no pudo dejar de reconocer que en Bécquer se encontraban las características de un escritor clásico, (46) y al hablar de los orígenes de la poesía contemporánea, señala que

llegan en realidad (en línea ondulante, como la del oleaje sobre la playa, que en unos lugares se adentra más que en otros) hasta ese momento incierto, a finales del siglo XVIII, cuando, como ocurre con la poesía de las demás lenguas modernas, el neoclasicismo cede al romanticismo y ambas direcciones, extrañamente, parecen coexistir en algunos poetas, engendrando un lirismo que no es clásico ni tampoco romántico, sino moderno, como ocurre con la poesía de Blake, de Hölderlin, de Leopardi, de Nerval, de Pushkin, época que entre nosotros, por desgracia, no puede cifrarse en nombre alguno ni obra alguna de poeta. (47)

Alguien que, como Cernuda, se hallaba plenamente consciente de que su misión era continuar este camino del hombre dividido, no podía dejar de introducir esta búsqueda en el conjunto de su obra. En una profusa y apasionante obra ensayística que abarca los poetas sevillanos del Siglo de Oro, Cervantes, Baudelaire, Goethe, los románticos ingleses, Rilke, André Gide, Dashell Hammet, nos ofrece un vas-

to panorama de su actitud personal ante la vida y la poesía. Aunque en muchas ocasiones no deja de ser parcial y hasta arbitrario, no pocas de sus páginas fueron las primeras -o de las primeras- en llamar la atención sobre ciertas páginas o facetas de figuras poco estudiadas, como sería el caso de las dedicadas a Campoamor, Gómez de la Serna o Unamuno como poeta.

Con todo, lo más importante para los propósitos de este trabajo es que la obra en prosa de Cernuda constituye la búsqueda consciente de la tradición moderna y el afán por demostrar que la ruptura que supuso en su momento es una continuidad hacia el futuro, como escribe Octavio Paz. Nutrido en la mejor tradición de Occidente, Cernuda quiso encarnar el papel de poeta y hombre dividido en que finca la totalidad de su poesía. Su desencanto no es fruto del paso de los años, pues desde muy joven intuyó esa división entre el hombre que no acepta una idea establecida del mundo, pero que tampoco encuentra una solución al conflicto, a no ser, como en su caso, la separación y la rebeldía soterrada. Son los "dos hombres en el pecho" que decía Goethe en labios de Fausto, la "chambre double" de Baudelaire, la "dualidad funesta" de López Velarde. En dos ensayos de juventud, "El espíritu lírico" (1932) y "Palabras antes de una lectura" (1935), aparece muy clara esta oposición que habría de convertirse en hilo conductor de su obra:

No sabe amar y está amando siempre... No sabe vivir y está viviendo. Su sitio no está en parte alguna. Es el "extranjero". Busca la realidad; es decir, la verdad y la poesía. ¿Dónde están? Tal vez él mismo sea la verdad, él mismo la poesía. Y su tentativa poética, un reflejo enigmático y solitario de esa busca, desesperada a veces, descuidada otras, que constituye su propia vida. (48)

Así, pues, la esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad, permitiéndonos alcanzar alguna vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos. de la "idea divina del mundo que yace al fondo de la apariencia", según la frase de Fichte. (49)

Vida y poesía

Si la obra hace al artista, él es sólo un instrumento a través del cual se expresa una parte de la creación. En este proceso, el artista se vale de su experiencia vital y de una técnica expresiva. Si la vivencia no es traducible a otros, la expresión se queda en el testimonio; si el mensaje verbal es coherente, pero no está animado por la experiencia, nos quedamos en el terreno de la retórica.

La congruencia entre vida y creación no está sujeta a leyes establecidas. Si así fuera, cómo explicar el caso de una Emily Brontë que, viviendo alejada del contacto con el mundo exterior, concibió esa novela de tortuosa belleza que es Cumbres borrascosas. O qué argumento oponer a la decisión final del mejor alumno del Liceo de Charleville que termina por desterrarse a las arenas africanas, luego de haber escrito ese breve conjunto de poemas estremecedores, definitivos en la poesía moderna.

La vida y la creación recorren así caminos diferentes en cada caso. Hay ocasiones, como en la Brontë, donde las líneas son divergentes; otras, como en el caso de Rimbaud, donde son paralelas y la decisión final obedece a una forma si se quiere irracional, pero justificable, de la congruencia; y hay, finalmente, casos como el de Luis Cernuda, el más difícil y menos frecuente, donde la línea es una sola e indivisible, es decir, donde vida y creación coinciden.

Si bien en toda obra literaria existe una poética que derivamos no sólo en cuanto a la congruencia que el autor mantiene entre lo que piensa y lo que escribe, sino en lo que subyace bajo la estrutura, la reflexión del texto como objeto mismo es un fenómeno moderno. Por eso, obras como las de Cernuda son esencialmente intentos por justificar un destino. Tenía la convicción de que todo poeta debe ser un crítico, pero "un crítico silencioso y creador, no un charlatán estéril", y su obra en este terreno estuvo dedicada al estudio del fenómeno y el proceso poéticos no sólo entre autores de lengua española, sino entre los de otras lenguas a los que consideraba fundadores de la tradición moderna. Por supuesto que la escisión ontológica no dejó inmune sus ensayos; sin embargo, supo conciliar felizmente la difícil dicotomía del artista y el crítico, sin que una actividad eclipsara a la otra. Fue uno de los pocos casos en los que la reflexión no mina el espíritu creativo, antes lo alimenta y, más

importante aún, lo solidifica. Aquí seguía muy de cerca a Eliot, en quien encuentra una serie de afinidades, sobre todo en la manera de considerar el poema y sus relaciones con la tradición y la modernidad. El mérito de Cernuda es mayor si consideramos que la poesía derivada de un conocimiento tan amplio de la tradición española, así como de la inglesa y parte de la francesa, no tiene el cerebralismo ni el carácter libresco que pudiera suponerse, sino que es una poesía, que busca, por encima de todo, la comunicación, y que por esto llega a ser en ocasiones demasiado explicativa. Aquí Cernuda contradecía una idea de Coleridge que gustaba de citar: "La poesía gusta más cuando sólo se la comprende en general y no perfectamente". (50)

¿Fue Cernuda congruente con su pensamiento y la realización poética? Indudablemente que, como veremos a lo largo de este trabajo, cayó en múltiples contradicciones, como también lo hicieron autocríticos tan severos como Eliot y Pound, pues Cernuda, poeta al fin, sabía que "tras lo consciente y determinado, hay una gran parte de inconsciente y fortuito", (51) mientras que para Eliot "impressions and experiences which are important for the man take no place in the poetry, and those which become important in the poetry may play quite a negligible part in the man, the personality". (52)

Con frecuencia se habla de La realidad y el deseo como de una biografía poética. (53) Ya hemos dicho que la experiencia sólo es trasmisible cuando la confesión se convierte en poema. Unas palabras de Eluard pueden servirnos para reforzar esta idea: "el poeta no es el hombre inspirado, sino el que inspira." Bastaría la existencia de La realidad y el deseo para considerar a Cernuda dueño de un sólido pensamiento poético detrás del texto acabado, pues gran parte de su poesía está dedicada a cantar precisamente la esencia de la poesía y la misión del poeta. Con todo, este pensamiento se encuentra reforzado por una obra ensayística que incluye Poesía y literatura I y II, Pensamiento poético en la África inglesa, Estudios sobre sobre poesía española moderna y contemporánea, así como el volumen póstumo Crítica, ensayos y evocaciones, sin olvidar los intentos narrativos y los poemas en prosa de Ocnos y Variaciones sobre tema mexicano. (54) De ahí que no podamos descuidar esta obra lateral, sobre todo al estudiar a quien, como él, censuró la inspiración pura y la ausencia de un pensamiento poético previo a la realización.

Es en Poesía y literatura donde Cernuda incluye su célebre y admirable "Historial de un libro", escrito con motivo de aparecer la tercera edición de La realidad y el deseo (Fondo de Cultura Económica, 1953), y donde desarrolla la evolución de su obra

poética. El escrito, que se emparenta con textos muy queridos por Cernuda como la Biographia literaria de Coleridge, las cartas de John Keats o las conversaciones de Goethe con Eckermann, es imprescindible para comprender el carácter orgánico de su poesía. Es importante, además, por lo que calla o lo que dice a medias, pues al hablar de Rimbaud o Leopardi, por ejemplo, lo hace de manera tangencial, cuando su influencia fué determinante en él. Más que de influencias, es necesario hablar de coincidencias, de lecturas a las que se llega inevitablemente. Si bien existen raíces en una formación cultural determinada, a las afinidades se llega por la vía de la elección personal. En su búsqueda personal de una poética, Cernuda nos conduce, nos ofrece sus hallazgos y, finalmente, nos brinda su desencanto y su esperanza, como habremos de ver en las páginas siguientes.

NOTAS AL CAPITULO I

1. Véase el libro de Pierre Broué y Emile Témime, La revolución y la guerra de España, p. 7-93.
2. Dámaso Alonso, Poetas españoles contemporáneos, p. 172.
3. Ibidem, p. 174.
4. A saber: herencia, nacimiento, elementos educativos, comunidad personal, experiencias de la generación, el guía o caudillo, lenguaje generacional y anquilosamiento de la generación precedente. "Las generaciones literarias" en Filosofía de la ciencia literaria, p. 188.
5. Jorge Guillén, Lenguaje y poesía, p. 183.
6. Ibidem, p. 134.
7. Julius Petersen, ob. cit., p. 138.
8. Para las relaciones de Neruda con la generación del 27 puede verse el artículo de José Miguel Oviedo "La edición 'perdida' de España en el corazón y otros documentos sobre Neruda en la guerra civil", en Revista de la Universidad de México, v. XXXIV, n. 11, agosto de 1980, y para la polémica Pablo Neruda-Juan Ramón Jiménez, Ricardo Paseyro, Arturo Torres Rioseco y Juan Ramón Jiménez, Mito y verdad de Pablo Neruda, México, Asociación Mexicana por la Libertad de la Cultura, 1958.
9. Luis Cernuda, Estudios sobre poesía española moderna y contemporánea, p. 159.
10. José María Castellet, Un cuarto de siglo de poesía española, p. 53-4.
11. Véase la prosa de García Lorca incluida en sus Obras completas, así como los ensayos y artículos de Alberti reunidos por Robert Marrast bajo el título Prosas encontradas.
12. Pedro Salinas, Literatura española siglo XX, p. 133.
13. En su libro El Ultraísmo, Gloria Videla considera al autor de

las "greguerías" como un antecesor de la poesía ultraísta, y en un ensayo de sus Estudios... Cernuda examina su influencia en la me táfora moderna.

14. Jorge Guillén, ob. cit., p. 190-1.

15. Gustav Siebenmann, Los estilos poéticos en España desde 1900, p. 197.

16. Hugo Friedrich, Die struktur der modernen lirik, p. 198-202.

17. Juan Ramón Jiménez, Estética y ética estética, p. 157.

18. Véase la obra de Francisco Monterde La poesía pura en la lírica española.

19. Dámaso Alonso, Cuatro poetas españoles, p. 73-4.

20. No obstante que se trata de un prosista, Gabriel Miró era, para Salinas, "el mejor poeta de la naturaleza que ha vivido en nuestro siglo", en Literatura española siglo XX, p. 42.

21. Juan Cano Ballesta, La poesía española entre pureza y revolución.

22. En Carmen, revista chica de poesía española, n. 1, diciembre de 1927, p. 15-6.

23. Dámaso Alonso, Poetas españoles contemporáneos, p. 185.

24. Cernuda, Estudios..., p. 147.

25. Vittorio Bodini, I poeti surrealisti spagnoli, p. 28.

26. Citado por Guillermo de Torre en Vigencia de Rubén Darío y otras páginas, p. 117.

27. Federico García Lorca, Prosa, p. 100-1.

28. José María Castellet, ob. cit., p. 47.

29. Fernando Vela, "El superrealismo", Revista de Occidente, XIII, 1924. Para las diferencias entre Surrealismo y Superrealismo, véase Guillermo de Torre, Historia de las literaturas de vanguardia, v. 2, p. 20.

30. Jorge Guillén, ob. cit., p. 192.

31. Paul Illie, Los surrealistas españoles, p. 10-1.
32. Carlos Bousoño, "Sentido de la poesía de Vicente Aleixandre", en V.A. Obras completas, p. 11.
33. Paul Illie, ob. cit., p. 18.
34. Vittorio Bodini, ob. cit., p. 23.
35. Guillermo de Torre, "Contemporary spanish poetry", Texas Quarterly, v. IV, n. 1, 1961, p. 55-78.
36. Nota preliminar a su antología Poesía superrealista, p. 7.
37. Gerardo Diego, Poesía española contemporánea, p. 490.
38. Así tituló Cernuda el conjunto de sus once libros de poesía: Primeras poesías / Egloga, elegía, oda / Un río, un amor / Los placeres prohibidos / Donde habite el olvido / Invocaciones / Las nubes / Como quien espera el alba / Vivir sin estar viviendo / Con las horas contadas / Desolación de la quimera.
39. J. M. Cohen, Poesía de nuestro tiempo, p. 33.
40. José María Castellet, ob. cit., p. 42-3.
41. Hugo Friedrich, ob. cit., p. 34.
42. Es decir, cuando ya se han publicado Presagios (1923) de Pedro Salinas; Marinero en tierra (1925) y Sobre los ángeles (1927) de Alberti; Canciones del farero (1926) de Emilio Prados; Las islas invitadas (1926) de Manuel Altolaguirre; Perfil del aire (1927) de Luis Cernuda; el primer Cántico (1928) y Libro de poemas (1921) de García Lorca.
43. Véase J. B. Priestley, "Rousseau y la edad romántica", Literatura y hombre occidental, p. 161-71.
44. Octavio Paz, Los hijos del limo, p. 59.
45. Como lo ha hecho notar Emilia de Zuleta, "Bécquer es quien primero funda su poética en la elaboración y, a la vez, en la superación de la estética romántica, el sentido de la misión del poeta y de la poesía; la función del sueño, de la memoria y del olvido en el proceso de la creación misma; el valor de la palabra poética en sus elementos semánticos y musicales, anticipan de un modo directo la poética de los grandes poetas españoles del siglo

- XX". En Cinco poetas españoles, p. 12.
46. Véase el ensayo de Cernuda "Bécquer y el romanticismo español", en Prosa completa, p. 1261-78.
47. Luis Cernuda, Estudios..., p. 21.
48. En Prosa completa, p. 1246.
49. Poesía y literatura, p. 152.
50. Ibidem, p. 308.
51. Ibid., p. 197.
52. "Las impresiones y experiencias que son importantes para el hombre pueden no aparecer en la poesía, y las que son importantes en la poesía pueden desempeñar una parte mínima en la vida del hombre y su personalidad." "Tradition and the individual talent", en Selected essays, p. 9.
53. En el ensayo "La palabra edificante", Octavio Paz señala: "¿Puede ser poética una biografía? Sólo a condición de que las anécdotas se transmuten en poemas, es decir, sólo si los hechos y las fechas dejan de ser historia y se vuelven ejemplares." En el volumen de la colección "El escritor y la crítica" Luis Cernuda, editado por Derek Harris, p. 140.
54. Para los datos completos consúltese la bibliografía final.

CAPITULO II

EN BUSCA DE LAS ARMAS:
PARA UNA POETICA DEL HOMBRE DIVIDIDO

El universo del poema

CUANDO en 1958 Cernuda escribe "Historial de un libro", ha compuesto la mayor parte de su obra en verso, a excepción de los poemas de Desolación de la quimera, que se incorporaron en forma póstuma a su poesía completa. Contra lo que pudiera pensarse, "Historial de un libro" no pretende justificar la poesía de Cernuda - la poesía se justifica y se explica por sí sola -, sino que es la meditación crítica paralela al desarrollo de la madurez poética. Tenía la convicción de que "no siempre puede el escritor, ni sabe, ser fiel a sus gustos, y también en poesía, como en todo, el azar nos conduce en ocasiones, no siempre mal, contra nosotros mismos". (1) De ahí que otra de las características admirables de su obra sea constituir el testimonio de un aprendizaje: nunca dejó de plantearse problemas como los de la composición, el pensamiento que subyace bajo el texto, el rigor, la búsqueda de un lenguaje accesible y acorde con su tiempo, y este carácter orgánico del fruto que va madurando me ha conducido a intentar la siguiente clasificación de la poesía de Cernuda:

a) La experimentación (1924-28)	<u>Primeras poesías</u> <u>Egloga, elegía, oda</u>
b) El aprendizaje (1929-33)	<u>Un río, un amor</u> <u>Los placeres prohibidos</u> <u>Donde habite el olvido</u>
c) La madurez (1934-44)	<u>Invocaciones</u> <u>Las nubes</u> <u>Como quien espera el alba</u>
d) La preparación para la muerte (1944-62)	<u>Vivir sin estar viviendo</u> <u>Con las horas contadas</u> <u>Desolación de la quimera</u>

Aunque toda división puede ser parcial (2), para el propósito de este trabajo creí necesario establecer estas diversas y bien diferenciadas etapas en la evolución de una poética que desarrolla, en realidad, una sola idea: los primeros años serían aquellos en los que Cernuda escribe una poesía aún dentro de los esquemas de creación y virtuosismo, ceñida en la forma, como correspondía a un grupo con las características que he señalado. La materia termina por situarse a veces sobre lo expresado, aunque en esta época ya podamos apreciar el germen del pensamiento que habrá de desarrollar en la segunda -para muchos la del mejor Cernuda-, cuando rompe con el formalismo puro y busca una poesía más exterior, orientada instintivamente a un estilo coloquial que, sin embargo, no pierde su precisión ni su sentido musical. La época de madurez, que en mi opinión se inicia con Invocaciones, se caracteriza porque en ella la poética se encuentra plenamente definida, tanto en el pensamiento como en la manera de expresarlo. Es la época del Cernuda más completo, cuando escribe sus mejores textos y donde se encuentra la mayor congruencia entre pensamiento y realización. La cuarta etapa se distingue por una meditación constante y una exploración a fondo de los temas expresados en la época anterior, por lo cual hemos dejado la mayor parte de los ejemplos de estos libros para el capítulo cuarto. La voz de Cernuda es así una sola, pero con diferentes matices y grados de intensidad; una voz que no pretende innovar, sino ser la continuación de todo un proceso poético -el de Occidente- en su vertiente desgarrada de hombre dividido.

Analizar la manera en que Cernuda llega a ese estilo común que es, según Eliot, una de las características del escritor clásico, supone inquirir respecto de la manera en que el sevillano concebía el lenguaje particular que el poema reclama. En las observaciones preliminares a Estudios sobre poesía española moderna y contemporánea señala la diferencia que en su opinión existe entre lenguaje escrito y lenguaje hablado. Por el primero quiere decir, como Guillén, "lenguaje de poema", sin que esto sea sinónimo de lenguaje preconcebida mente poético, es decir, no significa una palabra anticipada a lo transmisible sino en perfecta consonancia con ello. De ahí su idea de que

hay momentos cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito coinciden, como ocurre en las Coplas de Manrique; otras cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito comien

zan a diverger, como ocurre en Garcilaso; y otros, por último, cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito se oponen, como ocurre en Góngora. (3)

Al poner como ejemplo los nombres de tres poetas determinantes en la evolución de la poesía española, no intenta decir que una obra sea superior a la otra sino que, con base en lo que él llama "oscilación pendular" de la poesía, que tiende a recobrar el gusto por el lenguaje hablado una vez que la escritura ha llegado al otro extremo -la afectación, el manierismo-, concluye que cada época requiere de una literatura distinta, de una lectura diferente: "Los cambios de expresión, y por tanto los de lenguaje, están determinados por el cambio de visión, y éste a su vez por la mutación de la realidad que viva el poeta". (4) Aquí es necesario citar un nombre que influyó tanto en la generación del 98 como en la del 27, y al que ambas consideraron el primer poeta moderno de España: Gustavo Adolfo Bécquer. En él se concilian -si compartimos la idea de Cernuda- lenguaje escrito y lenguaje hablado, una de las características de la poesía moderna a partir del Romanticismo, aunque éste no se librara por completo de la retórica del siglo XVIII. Cernuda solía citar la frase de William Wordsworth de que la misión de la poesía es "escoger incidentes y situaciones de la vida ordinaria y referirlos, en cuanto fuera posible, con un lenguaje usado realmente por los hombres"; (5) pero el español, al contrario del autor de The Prelude, tenía la convicción de que la palabra poética es siempre artificial, es decir, artística, fundante, como quería Heidegger, creadora de una realidad que es el poema, un objeto de conocimiento en sí mismo. Esto queda muy claro en el juicio que externa sobre Garcilaso en el texto "Helena" de Ocnos:

Garcilaso es uno de los muy raros escritores a quien podemos llamar artista. Libre de compromisos humanos y sobrehumanos (nunca habló del Imperio ni de Dios), busca en la hermosura, con todo lo que esa búsqueda implica, y en su búsqueda no necesita sino de los medios y de las facultades terrenas humanas, que poseyó tan plenamente. (6)

En Garcilaso y Bécquer se conciliaban así estas dos actitudes ante la poesía, es decir, había un justo equilibrio entre lo expresado y la manera de expresarlo. Se amaban en ellos dos posturas, en una época donde los extremos eran, por un lado, "la fiesta del intelecto" (Valéry) y por otro "el desorden del intelecto" (Breton), la

irracionalidad. Cuando en 1927 aparece la primera edición de Perfil del aire, (7) Cernuda es acusado de no ser "nuevo" y de tener influencia de Guillén. Con el tiempo, Cernuda habría de confirmar la primera idea, pero también que en esa falta de "novedad" se hallaba su futura grandeza y su permanencia. Acerca de la supuesta influencia de Guillén, ha probado lo contrario en el agudo texto "El crítico, el amigo y el poeta". (8) Si bien los primeros poemas de Cernuda son aún más literarios que poéticos, ya aparece en ellos el germen de la poesía futura. Todavía no domina sus recursos, pero establece un rompimiento con la visión optimista y afirmativa que privaba en casi todos los primeros libros de sus compañeros de generación. En el poema que comienza:

Eras, instante, tan claro.
Perdidamente te alejas,
Dejando erguido al deseo
Con sus vagas ansias tercas.

(RD, p. 17) (9)

el primer verso podría ser obra de Guillén. Pero en los restantes aparece ya la escisión entre realidad y deseo que habrá de ocupar toda la obra de Cernuda. Esta división ontológica no sólo se refleja en la manera de concebir el mundo -es decir, en el qué-, sino en la propia concepción del poema -el cómo. Lo que hace más intensa la poesía de Cernuda es que el drama que implica esta escisión entre el anhelo y la realidad castrante esté expresado en una de las poesías más sutiles y elegantes de la lengua española. En esta intensidad lírica se hallaba de acuerdo con Mallarmé, de quien confiesa su influjo en los primeros poemas: hay en ambos una reticencia verbal que los lleva a utilizar las palabras exclusivamente necesarias.

La época en que Cernuda escribe Egloga, elegía, oda (1927-28) coincide con los años en que su generación se inclina por el uso y el abuso de la metáfora sorprendente. La poesía del sevillano no pudo librarse de este predominio de lo formal sobre lo expresado. Con todo, y contra lo que pudiera pensar Ortega y Gasset, el nuevo juego metafórico y su divorcio de la realidad inmediata no significaba una deshumanización artística, sino una defensa natural del poeta contra el carácter efímero del mundo circundante. Cernuda supo comprender, al término de los virtuosos ejercicios que constituyen Egloga..., que "unas palabras de Paul Eluard: 'y

sin embargo nunca he encontrado lo que escribo en lo que amo', aunque al revés, 'nunca he encontrado lo que amo en lo que escribo', cifraban mi decepción frente a aquellas tres composiciones". (10) Y es en esta crisis entre lo literario y lo poético cuando Cernuda se adhiere al Surrealismo. Ya señalé que fue el único de su generación en confesar su simpatía por el movimiento, (11) como queda de manifiesto en esta carta del 4 de diciembre de 1929:

Los libros que quisiera son Les pas perdus de Breton; Les aventures de Télémaque, Le libertinage y Le paysan de Paris de Louis Aragon. ¿Crees acaso que esos libros volverán pronto a casa mía? Yo lo dudo. Además de esos libros, sólo me interesan ahora unos cuantos. Los otros, si fuera fácil, me libraría de ellos. Azorín, Valle-Inclán, Baroja, ¿qué me importa toda esa estúpida, inhumana, podrida literatura española? (12)

Tal vez Cernuda rechaza a la generación del 98 por una insolencia de juventud, pero el desconcierto ante su relación con la vida, el aislamiento en Sevilla, la súbita libertad en que se encontraba a la muerte de sus padres y la falta de aceptación de su homosexualidad -que habrá de asumir después de la lectura de André Gide-, lo conducen a abrazar el movimiento surrealista como una posibilidad de vincular la vida con la poesía. Si para Guillén, en el Surrealismo "la poética era superior a la poesía", su idea sólo confirma que más que una escuela, constituyó una irrupción de vitalidad en la cultura europea. Medio siglo después de que Rimbaud escribiera su célebre Lettre du voyant, su voz es recobrada a través del Changer la vie que Breton hace suyo, pues el feroz adolescente había planteado, como querían los surrealistas, una anticipación del acto al verbo y, de ahí, "una poesía por delante de la acción". (13) Cernuda se vincula al Surrealismo, pero consciente de que el movimiento encabezado por Breton "no fue sólo, según creo, una moda literaria, sino además algo muy distinto: una corriente espiritual en la juventud de una época ante la cual yo no pude, ni quise, permanecer indiferente." (14) Por eso el automatismo, tan favorecido por los franceses, en Cernuda fue un medio y no un fin. No hay que perder de vista que uno de los poetas más admirados por Cernuda era Eluard, el que con más fervor se opuso a eliminar el lirismo de la poesía. El mismo año en que Eluard publica L'amour la poésie, (1929) Cernuda escribe Un río, un amor, cuyas semejanzas veremos más adelante. Si a partir del estímulo surrealista Cernuda

declara que abandona la rima y el metro, lo hace con la conciencia de que el verso libre, cuando realmente lo es, es todo menos libre, y así, los poemas que abren el libro, "Remordimiento en traje de noche", "Quisiera estar solo en el sur" y "Sombras blancas" están escritos en alejandrinos perfectos, y aunque Cernuda declare que nacieron de manera automática y que su composición original jamás sufrió modificaciones, no se puede hablar de un divorcio total de la idea de literatura, como sí lo perseguían los surrealistas. Para Breton, este tipo de literatura es incapaz de responder a los enigmas del hombre, los cuales sólo podrán ser comprendidos a través del sueño y la liberación del subconsciente. Por eso escriben G. Durozoi y B. Lecherbonnier:

Mientras tradicionalmente el texto literario se asimila como un lenguaje cualitativamente superior, que se distingue del de la comunicación utilitaria en la medida en que corrobora una elaboración y un trabajo voluntarios... la práctica del automatismo revela la existencia latente de otro texto, que se beneficia de una potencia poética incomparable. (15)

Tampoco hay que perder de vista que el Surrealismo no sólo tenía fines literarios y que, de hecho, estaba en contra de la literatura, al menos en contra de la evolución que había tenido aquélla que había antecedido al movimiento. Si quiere entenderse por imagen surrealista aquélla donde el primer elemento no tiene relación lógica o directa con el segundo, estamos cayendo en una inexactitud. El padre de este tipo de metáforas fue un maestro de Cernuda: Pierre Reverdy. En un número de 1918 de la revista Nord - Sud, es decir, seis años antes del Primer Manifiesto de Breton, Reverdy publicaba un ensayo donde definía lo que a su juicio era la imagen moderna:

La imagen es una creación pura de la mente. No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas.

Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de dos realidades acercadas, más intensa será la imagen -más potencia y realidad poética tendrá. (16)

En varias de las imágenes de Un río, un amor es posible advertir este tipo de combinaciones: "Sólo sabemos esculpir biografías / En músicas hostiles"; "Una verdad es color de ceniza, / Otra verdad es color de planeta"; "Entre lanas con muros de universo"; "Furia color de amor, / Amor color de olvido"; "Flores clamando a gritos / Su inocencia anterior a obesidades", o combinaciones antitéticas como las de los poemas en prosa incluidos en ese libro, y donde es posible notar la influencia, en el tono y el desarrollo, de algunos textos de Reverdy incluidos en La balle au bond: "Había una cola de sirena con reflejos venenosos y un muslo de adolescente, distantes la una del otro; les llamaban los enemigos."

Otra de las lecciones del Surrealismo para Cernuda fue la posibilidad de asirse a objetos del mundo circundante, y lograr así la creación de reinos poéticos independientes. Las raíces se encuentran aquí en otro maestro del Surrealismo: el Rimbaud de las Illuminations. Los poemas "Durango", "Nevada", "Daytona", recuerdan los atisbos a la totalidad del poeta francés, y son, como las inquietantes ciudades de Giorgio de Chirico o de Ives Tanguy, estructuras cerradas, reinos del deseo donde el hombre puede todavía convocar los poderes del sueño y los placeres que le depara. Además, estas invenciones a partir de objetos o realidades concretas son la base del "equivalente correlativo" que Cernuda buscaba en el poema, es decir, la capacidad que tiene el verdadero poeta para transmitir la experiencia con la misma intensidad e idéntica intención con que la vivió. Esta fue una de las preocupaciones casi obsesivas de Cernuda, y un buen estímulo habría de encontrarlo más tarde en los poetas ingleses, de quienes aprende la capacidad para transpasar de manera objetiva la vivencia al dominio del poema.

El "equivalente correlativo" u "objective correlative" es una de las características que nos permiten distinguir a la literatura del testimonio. El término fue acuñado por Eliot en un ensayo de juventud, que data de 1919, "Hamlet and his problems"; en él indicaba que el príncipe de Dinamarca era un "fracaso artístico" porque el personaje central está dominado por una emoción que es inexpresable, pues hay en ella un exceso de obviedades. De ahí que señalara:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative', in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion: such that

when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked. (17)

Ignoramos si ya desde entonces Cernuda leía a Eliot; lo cierto es que en "Historial de un libro" habla sobre la diferencia entre la causa aparente y la causa real del poema. La primera nacería por la pura inspiración, mientras que la segunda logra la comunicación de la experiencia estética. En este sentido es interesante la carta de Rilke que Cernuda incluye en uno de sus ensayos sobre el autor de las Elegías del Duino. Refiriéndose al paisaje toledano, notaba que

allí la cosa externa -río, monte, puente- posee de antemano la estupenda e insobornable intensidad de aquellos equivalentes interiores por medio de los cuales pudiéramos haberla representado. Por todos lados la apariencia y la visión llegan, por decirlo así, a juntarse en el objeto, manifiesta en cada uno de éstos como un mundo interior... Un mundo así, no considerado ya desde el punto de vista humano, sino tal como es dentro del ángel. (18)

La visión del ángel era para Rilke la visión total, la visión poética. Así como la pintura de Tanguy representa estados del alma más que objetos o seres tangibles, algunos poemas de Un río, un amor poseen esta cualidad, pues la visión que en ellos se ofrece no es la de todos los hombres sino la del poeta, pero a través de esa visión particular que es el poema es como se reconocen los hombres.

Esta comprensión del equivalente correlativo supone una profunda y compleja capacidad de abstracción intelectual que el Surrealismo rechazaba; para Breton importaba más el acto que la consecuencia, rasgo común, por otra parte, a todos los movimientos de vanguardia. Cernuda no podía compartir esta idea iconoclasta, pues desde muy joven tuvo la firme convicción de que la poesía iba a ser parte fundamental -si no es que única- de su vida. De ahí que los mejores poemas de esta época sean aquéllos donde estalla -por debajo de la célebre indolencia andaluza- la violencia de su gran poesía, la actitud rebelde del que sabe que la afirmación más alta y más digna se encuentra en la negación de la realidad, como lo expresa en el poema irónicamente titulado "¿Son todos felices?":

Abajo pues la virtud, el orden, la miseria;
 Abajo todo, todo, excepto la derrota,
 Derrota hasta los dientes, hasta ese espacio helado
 De una cabeza abierta en dos a través de soledades,
 Sabiendo nada más que vivir es estar a solas con la muerte.

(RD, p. 61)

No se pierda de vista que Un río, un amor está compuesto durante una de las épocas más dramáticas de la historia de España, cuando tiene lugar el ensayo republicano y se publican las obras ya mencionadas de Lorca, Aleixandre y Alberti que tradicionalmente se han considerado influidas por el Surrealismo.

El libro siguiente, Donde habite el olvido, es el más equilibrado de esta etapa. El título está tomado de un verso de Bécquer, y el parentesco no termina aquí: le seduce del autor de las Rimas su capacidad para decir lo esencial. A partir de Donde habite... disminuye la búsqueda metafórica y el verso tiende a la expresión concisa, consciente de que antes que el bien decir o el ennoblecimiento de la realidad, la poesía debe aspirar a la comunicación y a la comunión con el lector. Aquí ya anuncia lo que va a hacer en Invocaciones, libro neurálgico en el conjunto de su obra e inicio de la poesía de madurez. Las innovaciones de estos poemas serán el uso constante del poema extenso y el nacimiento de los poemas-tesis, así como la continuidad en la depuración del lenguaje poético en el que pudiera "decirse todo" en contra de la "pureza" de la época. Cernuda remontaba la corriente hasta Bécquer, pero recobraba la preocupación de Unamuno y Machado por una palabra más cercana al habla que al canto, como quería sobre todo el último, y que Cernuda encuentra más tarde en Robert Browning.

Si bien mostró siempre particular predilección por el poema extenso, es en Invocaciones donde comienza a utilizarlo de una manera más frecuente y sistemática. Al contrario de los libros anteriores, que parecían constituir un solo poema largo, aquí los temas aparecen más delimitados. La generación del 27 había tenido, en parte por su simpatía hacia las formas métricas tradicionales y en parte por influencia de Juan Ramón Jiménez, una inclinación por el texto breve, ceñido, autónomo. Cernuda opta por el poema extenso porque siente que la materia a desarrollar así se lo exige, y porque consideraba que existían poemas de posibilidades poéticas breves -los que nacían del puro instante- y de posibilidades poéticas extensas -en

los que había que explorar todas las ramificaciones posibles: "El arte de la poesía requiere unas veces el toque ligero y otras el toque insistente, pero en ambos casos el resultado debe confundir la paciencia con la sorpresa". (19) En esto coincidía con una idea de Paul Valéry:

Deux sorts des vers: les vers donnés et les vers calculés. Les vers calculés sont ceux qui se présentent nécessairement sous forme de problemes a resoudre -et qui ont pour conditions initiales d'abord les vers donnés, et ensuite la rime, la syntaxe, le sens déjà engagés par ces donnés. (20)

Cernuda elige el poema extenso consciente de las posibilidades y los riesgos que corre, pues, en opinión de Poe, "what we term a long poem is, in fact, merely a sucesion of brief ones -that is to say, of brief poetical effects". (21) Sin embargo, Cernuda no buscaba tanto el efecto, que preocupó tanto al poeta de Boston, sino que prefería llevar a la práctica lo que otro gran maestro contemporáneo del poema extenso, Eliot, decía: "un poema largo puede ganar mediante las más amplias variaciones posibles de intensidad", (22) como es posible advertir en "Andrea del Sarto", uno de los mejores poemas de Robert Browning, y al que deben no poco tanto Eliot como Cernuda. En lo que sí pone especial énfasis el último es en el sentido de composición del poema, sin que esto quiera decir que busque -como Poe- un efecto determinado de manera preconcebida, lo cual era para Cernuda un defecto de la poesía inglesa, (23) sino que pretende objetivar la realidad que desea transmitir.

A partir de Invocaciones, Cernuda descubre a Friedrich Hölderlin, quien influye no sólo en su concepción del mundo sino en la del poema, a tal grado que comienza a utilizar de manera cada vez más frecuente el encabalgamiento, tan favorecido por el autor de Hyperion. Esto otorga a su poesía una nueva musicalidad, la del ritmo y la de la frase, a manera de contrapunto. Anteriormente, cada verso de Cernuda parecía tener un sentido completo e independiente. De los ingleses aprende la manera de sostener el poema extenso, que Wordsworth y sobre todo Keats tomaron de los clásicos. Aunque muchas de las llamadas "odas" de este último no lo son en sentido estricto -pues están más cerca de la elegía-, importa más la estructura que la métrica utilizada. La elegía, como

la conciben los románticos ingleses, se caracteriza por la emoción expresada en forma de lamento, pero que halla consuelo en la contemplación de un principio o realidad permanentes. (24) Gran parte de las composiciones del siguiente libro, Las nubes, ya escrito en el exilio y cuando Cernuda ha entrado en contacto con la poesía inglesa, se titulan Elegías o son, implícitamente, tales. Carlos-Peregrín Otero señala que en 1937 el libro iba a titularse Elegías españolas. Al margen de que Cernuda no siguió modelos de manera ortodoxa, lo importante es que logra sostener el tono de sus poemas extensos gracias a que en ellos, por una parte, establece un principio permanente y, por otra, desarrolla en el poema una tesis. En un texto como "Las ruinas", de Como quien espera el alba, hay una reflexión sobre el destino del hombre, la fugacidad de la vida y el imperio de la muerte, pero a partir de la observación de una realidad concreta -la visita a una ciudad antigua- es como entendemos la concepción del mundo que tiene el poeta. La primera y la última estrofa establecen la validez objetiva (25) del poema, y permiten que el lector crea que es un objeto concreto el que produce el aliento y el carácter meditativo del texto:

Silencio y soledad nutren la hierba
 Creciendo oscura y fuerte entre ruinas,
 Mientras la golondrina con aire enajenado
 Va por el aire vasto, y bajo el viento
 Las hojas en las ramas tiemblan vagas
 Como al roce de cuerpos invisibles.

Sagrada y misteriosa cae la noche,
 Dulce como una mano amiga que acaricia,
 Y en su pecho, donde tal ahora yo, otros un día
 Descansaron la frente, me reclino
 A contemplar sereno el campo y las ruinas.

(RD, p. 193)

Las estrofas anteriores -primera y última del texto, respectivamente- podrían formar un solo poema breve, lo que demuestra el sentido de composición tan preciso que tenía Cernuda, el cual no sólo toma de los ingleses, sino que deriva en buena medida de la precisión de trazo de Antonio Machado. Compárense algunas composiciones de Campos de Castilla con el poema "Primavera vieja" de Como quien espera el alba:

Ahora, al poniente morado de la tarde,
 En flor ya los magnolios mojados de rocío,
 Pasar aquellas calles, mientras crece
 La luna por el aire, será soñar despierto.

El cielo con su queja harán más vasto
 Bandos de golondrinas; el agua de una fuente
 Librará puramente la honda voz de la tierra;
 Luego el cielo y la tierra quedarán silenciosos.

En el rincón de algún compás, a solas
 Con la frente en la mano, un fantasma
 Que vuelve, llorarías pensando
 Cuán bella fue la vida y cuán inútil.

(RD, p. 214)

En un texto como el anterior, Cernuda lleva a la práctica los principios que señalaba en su teoría poética: la utilización de un lenguaje sencillo, natural -no hay ninguna palabra preconcebidamente poética, pero no cae en el prosaísmo-, pues lo poético reside en lo que se dice, y el logro del "equivalente correlativo": la contemplación de una realidad eterna -el crepúsculo- da pie a una meditación sobre la belleza fugaz y transitoria de la existencia humana, y esta equivalencia entre ambas realidades permite que la poesía no tenga la misma fugacidad que lo expresado, sino que sea -otra vez Machado- "palabra en el tiempo". El propio Cernuda siente que ya desde Invocaciones comienza a despojarse de los "defectos" que censuraba a su generación:

Igual antipatía tuve siempre al lenguaje suculento e inusitado, tratando siempre de usar, a mi intención y propósito, es decir, con oportunidad y precisión, los vocablos de empleo diario: el lenguaje hablado y el tono coloquial hacia los cuales creo que tendí siempre. Las palabras de Juan Ramón Jiménez: 'quien escribe como se habla irá más lejos que quien escribe como se escribe', me parece una de sus máximas más justas. (26)

Ni Juan Ramón Jiménez ni el propio Cernuda fueron siempre fieles a esta consigna. El primero se orientó cada vez más hacia

una "pureza" despojada de anécdota, aunque, como ya señalé, esta desnudez lírica fuera una de las grandes lecciones que determinaron el sentido lírico de la generación del 27. (27) A la larga, la poética del grupo se orientaría hacia el lenguaje absolutamente poético, mientras Cernuda busca el lenguaje natural, con todo y que su abuso le haya llevado a caer en verdaderos prosaísmos y, en no pocas ocasiones, a las construcciones sintácticas afectadas y hasta anacrónicas. En varios de los poemas de Desolación de la quimera sentimos que no existe la cesura entre verso y verso, y que bien podrían estar escritos en prosa; véanse en este sentido poemas como "El poeta y la bestia" o "Mozart", textos que no por los "defectos" que apuntamos dejan de ser notables.

Lo anterior quizás explique la admiración que Cernuda sentía por Ramón de Campoamor, admiración que provenía, entre otras cosas, de su intento por democratizar la poesía, idea que iba en contra del maestro del Modernismo, Rubén Darío. Autores como Vicente Gaos han escrito que Campoamor es un antecesor de Eliot; (28) aunque sepamos que el tono coloquial Eliot lo aprende en la poesía de Jules Laforgue, Campoamor preparó el terreno para que el público recibiera la obra de un Bécquer. Lo que a Cernuda le parece fundamental es que Campoamor haya sido dueño de un sólido pensamiento poético, aunque no haya sido gran poeta; es decir, que su intención fue más importante que su ejecución.

Las ideas de Cernuda sobre la dicción poética -y ha sido uno de los pocos poetas españoles en hablar de este problema- iban en contra del "purismo" al que regresó la poesía española de posguerra. En un poema como "Impresión de destierro", sin duda uno de los mejores de Cernuda, un poeta "puro" no hubiera tolerado ciertos versos conversacionales y anecdóticos, donde es posible percibir ecos de "The love song of Alfred J. Prufrock" de Eliot (los subrayados son míos) :

Fue la pasada primavera,
Hace ahora casi un año,
En un salón del viejo Temple, en Londres.
Con viejos muebles. Las ventanas daban,
Tras edificios viejos, a lo lejos.
Entre la hierba el gris relámpago del río.
Todo era gris y estaba fatigado
Igual que el iris de una perla enferma.

Un hombre silencioso estaba
Cerca de mí. Veía
La sombra de su largo perfil agunas veces
Asomarse abstraído al borde de la taza,
 Con la misma fatiga
 Del muerto que volviera
 Desde la tumba a una fiesta mundana.

(RD, p. 168)

Líneas arriba hablaba del poema-tesis. Al utilizar el poema extenso, Cernuda siente la necesidad de comprobar (no de reiterar) lo que dice. Si tomamos un mismo tema de dos épocas, veremos dos diferentes formas de desarrollo. El poema "El caso del pájaro asesinado" de Un río, un amor constituye un hecho particular que se convierte en realidad poética absoluta, pues no importa la relación directa con un referente. La angustia se concentra en el momento mismo del asesinato, que no sabemos cuándo o por qué ocurrió. Es algo que está pasando, aunque ya haya ocurrido:

Mas de ello hoy nada se sabe.
 Sólo un temblor de luces levemente,
 Un color de miradas en las olas o en la brisa.

(RD, p. 49)

Mientras que en "Pájaro muerto" de Las nubes tiene que acudir a la reflexión para explicar la tesis que propone al contemplar la misma realidad:

Inútil ya todo parece, tal parece
 La pena del amor cuando se ha ido,
 El sufrir por lo bello se envejece,
 El afán de la luz que anegan sombras.

(RD, p. 184)

Lo que también llama la atención es que repita o amplíe temas o títulos que ha habia tocado. Como en William Blake, en el desa

rrollo de la poesía de Cernuda hay una etapa de inocencia y otra de experiencia, con lo cual reafirma su idea del poema de posibilidades poéticas breves y el de posibilidades extensas. Al lado de "Las ruinas" aparecerá "Otras ruinas"; luego de "Por unos tulipanes amarillos", "Otros tulipanes amarillos", y así sucesivamente.

Con lo anterior he pretendido examinar las distintas fases mediante las cuales el pensamiento poético de Cernuda le sirvió de fundamento para componer una poesía orgánica como pocas. De los poetas de su generación, fue uno de los que con más acierto supo adecuar su poesía no a la moda de la época, sino a la sensibilidad y la corriente en que se movía. La idea de Campoamor que él hizo suya: "la poesía verdaderamente lírica debe reflejar los sentimientos personales del autor con los problemas propios de su época", (29) coincide con el concepto de la movilidad del lenguaje poético que Shelley propone en su Defense of poetry, y que Cernuda cita en Pensamiento poético en la lírica inglesa:

El lenguaje poético marca las relaciones antes desapercebidas entre las cosas, hasta las palabras en las cuales están representadas dichas relaciones, con el transcurso del tiempo, se convierten en signos de una parte o una clase de pensamientos, en vez de ser pintura total de ellos; con lo cual, de no aparecer nuevos poetas, que creen otra vez las acciones desorganizadas, el lenguaje estaría muerto para cualquier intento de comunicación humana. (30)

Las voces de la poesía

En su libro The poetry of experience, Robert Langbaum señala como una de las características que dan vigencia y modernidad al Romanticismo la capacidad de transmitir una experiencia que, inicialmente individual, se transforma en colectiva. Si una de las peculiaridades del Romanticismo es el descubrimiento del individuo y su identificación con cuanto le rodea, esta misma individualización conduce a un paralelismo estrecho entre vida y poesía, a tal grado que hay momentos en que es difícil separar la literatura del testi-

monio. Esto, evidentemente, es determinado por la autocrítica y el gusto estético de la época. Antes hemos aludido a la literatura como una palabra artificial, con una realidad y unas leyes distintas a la realidad que representa, pues al arte no le corresponde tanto pre-sentar como representar. El romanticismo español insistió en conti-nuar presentando, hasta convertirse en una repetición retórica de unos cuantos temas.

Una de las características que distinguió a la generación del 98 de la del 27 fue, precisamente, la peculiar manera de introducir la vida en la literatura. Unamuno y Machado se preocuparon por una poesía que explicara el "interior hombre" -que decía Francisco de Aldana - antes que celebrara la literariedad del poema, como ocurrió en la etapa de la generación que ya he analizado. Sin embargo, la separación entre arte y vida -que condujo a los equívocos de Ortega en torno de un arte deshumanizado - era una de las dicotomías que en ese momento caracterizaban a la nueva creación artística.

Arriba señalaba que Cernuda es quizá el poeta de su generación en quien existe mayor vinculación entre vida y obra. Consciente de su temperamento romántico -en el mejor y más exacto sentido del término-, sabía, como Bécquer, que la emotividad y el sentimiento deben estar bajo el dominio de la razón. De ahí que buscara un camino adecuado para contener la subjetividad desbordante y no-poética; búsqueda lógica de alguien que se preocupó en gran medida por el problema de la composición. En el ensayo dedicado a Baudelaire había escrito que admiraba en él tanto la realiza-ción del poema acabado como la congruencia con el drama que lo había antecedido:

quedó a salvo, como era inevitable que quedara, tratándose de un gran poeta, de toda trivialidad anecdótica personal... el respeto a su arte le mantuvo lejos de lo demasiado personal. (31)

"Trivialidad anecdótica personal" no quiere decir lo mismo que "vivencia poética"; un poeta es como cualquier hombre, pero no cualquier hombre es poeta. Lo que Cernuda quiere decir es que la poesía debe hablar no a través de un "yo" egoísta, como censuraba en Juan Ramón Jiménez y en "ese tipo de poesía personal subjetiva, desatenta por completo de la vida y del mundo", (32) sino a través de un "yo artificial", como escribe Hugo Frie -

drich; ese "yo" que es "el otro", como quería Rimbaud; el "yo" que es "el demonio, el semejante y el hermano" de Baudelaire. Y como en los dos poetas franceses, el demonio de Cernuda no es producto de un satanismo gratuito, sino resultado de la búsqueda por objetivar una visión del mundo, la de la dualidad que afecta no sólo al poeta escindido, sino que constituye la síntesis de la conciencia histórica moderna.

Es el propio Baudelaire quien en el ensayo "Le peintre de la vie moderne" señala la urgencia de que el artista interprete la realidad que le ha correspondido vivir o que, en el último de los casos, la vuelva a hacer. Para Cernuda, como para los que han representado esta condición del hombre dividido, la vida "es otra"; pero transmitir esta idea sólo será posible mediante la participación total y verosímil del lector en el poema, pues éste es para Cernuda, como para los grandes románticos, la entrada más profunda y no el escape de la realidad.

A partir de Un río, un amor aparecen los poemas donde se habla en segunda y tercera personas del singular. En los de la segunda época ya es posible apreciar una distancia entre el personaje Luis Cernuda y "el otro Luis Cernuda", y asistimos al proceso del hombre que se va borrando conforme crece el poeta. A partir de Vivir sin estar viviendo son escasos los poemas donde Cernuda no se habla a sí mismo en segunda persona. No hay que olvidar que es también la época de composición de Ocnos, la del peregrinar por el norte europeo con la nostalgia andaluza, la época de mayor soledad para quien siempre vivió en ella. Si a partir de su contacto con la poesía inglesa encuentra en el monólogo dramático un recurso para objetivar la vivencia, ya en Invocaciones incluye "Soliloquio del farero", donde si bien aún sabemos que es Cernuda quien habla, su voz comienza a tomar los disfraces del símbolo, el del farero solitario que asiste, desde la altura que le da la aceptación de su soledad, al espectáculo de los hombres.

En su obra citada, Robert Langbaum afirma que si en sentido amplio todo poema escrito en primera persona -sea el Cantar de los Cantares o The Canterbury Tales - constituye un monólogo, el verdadero monólogo dramático es aquél donde el poeta se oculta deliberadamente tras un personaje para expresar su visión del mundo -no la del personaje- a través de él. En el ensayo "Three voices of poetry", Eliot señala que el monólogo dramático se distingue del teatral en que además de que aquél no requiere de acción o de ser representado, tiene un carácter esencialmente lírico, pues la voz que escuchamos es la del poeta, que se ha colocado el disfraz de un personaje histórico o ficticio:

In The Tempest, it is Caliban who speaks; in 'Caliban upon Setebos', it is Browning's voice that we hear, Browning talking aloud through Caliban. . . . When we listen to a play by Shakespeare, we listen not to Shakespeare but to his characters; when we read a dramatic monologue by Browning, we cannot suppose that we are listening to any other voice than that of Browning himself. (33)

Si el monólogo teatral requiere de un espacio físico para ser representado -el escenario- y a la vez forma parte de un espacio total -la obra dramática-, el poema vive de manera autónoma. El tiempo y el lugar del poema son insustituibles; de ahí la intensidad que Shakespeare logra en algunos monólogos que podrían constituir poemas aislados, como los justamente celebrados de Macbeth o Hamlet. Para Cernuda, "Shakespeare me apareció entonces, y así me parecería siempre, como poeta que no tiene igual en otra literatura moderna", (34) mientras que de Robert Browning aprende a "proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria". (35)

Browning y Tennyson utilizan el monólogo dramático como una reacción contra la individualidad exacerbada de los románticos que los habían antecedido; para el primero, la misión de la poesía y del "poeta objetivo" -léase poeta moderno- es tratar sobre "los hechos del hombre". En el prólogo a Paracelsus había dejado clara la distinción entre monólogo dramático y monólogo teatral, defendiendo el carácter esencialmente lírico del primero, por lo cual Eliot afirma que en el poema el autor otirga algo de sí a sus personajes, pero es influido por los caracteres que crea. (36) Sobre esto mismo Cernuda escribe, refiriéndose a Browning:

... aunque la forma del monólogo dramático, a través del cual nos hablan sus caracteres, parece garantizar la objetividad, no es raro que el autor aparezca de pronto, aquí o allá, en las palabras de los personajes por históricos que estos sean. (37)

A través de los labios de Felipe II, César Tiberio, Lázaro, un soldado de Hernán Cortés, Cernuda nos habla de experienci

cias objetivas, aunque la voz sea siempre la suya y no la de los personajes. Browning y Tennyson abandonan el "yo" de la poesía romántica sólo en apariencia, pues el poeta traslada su individualidad a los labios de otro, pero es la visión del mundo del poeta -como el Sordello de Browning, el Tiresias de Eliot o el Lázaro de Cernuda - la que adquiere independencia y logra que el personaje o la situación histórica ocurrida en el pretérito adquiera contemporaneidad, pues los personajes aludidos, aunque pertenezcan a otro tiempo y a otro espacio, se expresan a través de una sintaxis y una sensibilidad modernas. El léxico de Sordello y de los personajes de The ring and the book no corresponde al lenguaje renacentista sino al inglés victoriano, y el español de Cernuda, que ni siquiera existía en los tiempos de Lázaro, es el de un poeta de nuestro siglo.

La anécdota de "Lázaro" es la resurrección del hombre por obra de Jesús, y este suceso le sirve al poeta para objetivar una realidad más amplia y con mayores posibilidades de lectura, pues es también la alegoría del hombre "que espera el alba" al término de la Segunda Guerra Mundial y que encuentra "el agua sin frescor, los cuerpos sin deseo", la vida carente de sentido, absurdos los valores que le ofrece el mundo al que vuelve y en el que sólo lo sostiene la fe. De esta manera, la historia o el pasaje bíblico no son elementos decorativos -como lo fueron los escenarios medievales para Walter Scott -, sino puntos de partida para objetivar una visión del mundo, y si la anécdota de Lázaro ocurrió hace siglos, su traslado al poema no como tema sino como símbolo la ubican en un tiempo que resulta perpetuamente presente. De ahí la intemporalidad y la intensidad lírica del paisaje que Lázaro encuentra después de la resurrección:

El cielo rojo abrfa hacia lo lejos
 Tras de olivos y alcores;
 El aire estaba en calma.
 Mas temblaban los cuerpos,
 Como las ramas cuando el viento sopla,
 Brotando de la noche con los brazos tendidos
 Para ofrecerme su propio afán estéril.

(RJ), p. 165-6)

Lo anterior demuestra que el lirismo no está reñido con el morólogo dramático; Juan Ramón Jiménez hablaba del lirismo en su sentido más clásico: "expresión breve y concisa de la subjetividad", pero Eliot, consciente de la restricción del término "poesía lírica", prefiere llamarla "poesía meditativa", pues si por lírico se concibe lo breve, ¿puede decirse que, a pesar de su extensión, no hay lirismo en obras como las Elegías del Duino o La jeune parque ?

Cernuda se oculta así detrás del personaje por un deber profesional de poeta. Con todo, hay una respuesta ontológica a esta búsqueda constante del querer estar a solas. En "A Larra, con unas violentas" escribe: "Quien habla ya a los muertos / Mudo le hallan los que viven", pero también creía, como Machado, que "quien habla solo espera hablar a Dios un día". Hablar a través de otro es una manera de hablar con "el otro" que somos y, paradójicamente, una manera de mantener la escisión, pues sólo a través de esta conciencia es como el poeta puede vislumbrar, por un instante, la reconciliación de los contrarios:

El poeta habla a solas, o con alguien que apenas existe en la realidad exterior. Verdad es que hoy el público se ha reducido tanto (hasta ha llegado a llamársele "minoría"), que bien puede el poeta en alguna ocasión dirigirse a él sin renunciar por ello a esa soledad esencial suya donde cree escuchar las divinas voces. (38)

Hay aquí nuevamente una reminiscencia de Machado y su búsqueda de "la voz" sobre "los ecos". Aunque esté dentro del poeta, la poesía no se pierde: se convierte en un objeto de conocimiento, en una experiencia transmisible a otros. A partir de la revolución romántica, el poeta descubre su individualidad, pero la concibe como conciencia colectiva. No es casual que a lo largo de este trabajo citemos con frecuencia a Eliot, uno de los poetas modernos que más se ha referido a esta idea de la conciencia colectiva, tanto en su poesía como en sus ensayos. Desde poemas como "The love song of Alfred J. Prufrock", "Gerontion", "The adoration of the magii", hasta el mural más ambicioso de The Waste Land, Eliot busca fijar una voz que ya no es la individual, sino la de todos, la de nadie. Aunque Cernuda se empeña en buscar este "yo artificial" y colectivo, su afán por encontrar a un personaje para él

desconocido -Luis Cernuda-, lo restringió a una poesía más personal, pero acaso allí se encuentre otra de las explicaciones de su intensidad. En uno de sus mejores poemas dramáticos, "La adoración de los magos", existe objetividad e independencia entre los distintos personajes -los reyes, un pastor-, pero aquí y allá asoma la concepción que Cernuda tenía de la vida, su propia voz encima de la de los personajes.

La misión del poeta

Nada tengo que hablar sino de mí, y ¿qué puedo hablar sino lo que siento? Si tiene razón alguna para lamentar dicho estado de excitación en mí, orientaré la corriente de sus sentimientos en la dirección apropiada, diciendo que ése es el único estado para la mejor clase de poesía, que es lo que sólo me importa y aquello por lo que solamente vivo.

John Keats, carta a John Hamilton Reynolds, 24 de agosto de 1819.

(Citada por Luis Cernuda en Pensamiento poético en la lírica inglesa, p. 136-7)

EL mancebo Marsias obtiene el don del canto, pero los hombres que lo rodean no lo comprenden. Entonces busca a Apolo y lo reta a un duelo en que se determine quién ejecuta la música con mayor virtuosismo. Marsias lo hace de manera superior y Apolo, encolerizado, lo condena a muerte. El joven es desollado y su piel, colgada de las ramas de un abedul. El intento de Marsias es, para Cernuda, el del poeta que se asoma a la visión única y total de los dioses, pero que está condenado -por su limitación humana- a no ser como los dioses, y, sin embargo, a ser diferente del resto de los hombres. A partir del mito de Marsias, Cernuda concluye: (Véase la nota 52 de este capítulo)

Si el poeta tiene el don de asomarse momentáneamente a la eternidad, ese conocimiento permanece para él solo, pues ni los dioses, ni lo que Cernuda llama despectivamente "la grey", son de su raza. La actitud radical de Cernuda subraya la idea del poeta como ángel caído, igual que el célebre albatros de Baudelaire, que es torpe en tierra, pero que con sus alas remonta las alturas. Confrón^{te} tese este símbolo con el poema de Cernuda "Gaviotas en los parques":

¿Por qué, teniendo alas, son huéspedes del humo,
El sucio arroyo, los puentes de madera de estos parques?
Un viento de infortunio o una mano inconsciente,
De los puertos nativos, tierra adentro las trajo.

(RD, p. 181)

En Baudelaire todavía es posible la evasión al lugar de las correspondencias, donde habrá de encontrar una realidad más sublime. Para Cernuda no hay tal consuelo: sabe de antemano que "el deseo es una pregunta cuya respuesta nadie sabe". Sin embargo, esta imposibilidad de aprehender la realidad está expresada a través de poemas. Cernuda está consciente de que nombrar la desesperación es una forma de trascenderla, y en su calidad de poeta escindido escribe numerosos poemas cuyo tema es la misión del poeta sobre la tierra, especialmente a partir del conocimiento de la poesía de Hölderlin. La poesía es uno de sus temas constantes, pero no como una actividad exclusivamente intelectual -como suele ocurrir con poemas de Jiménez, Salinas o Guillén-, sino como una manera de explicarse la vida en y a partir del poema.

El primer problema que se plantea Cernuda es el de la misión del poeta para con los otros. Reconoce que en la sociedad moderna la práctica de la poesía es una actividad revolucionaria, no por su esencia misma, sino porque el tiempo de los hombres y el tiempo de los dioses son distintos, y porque además así lo exige "el mundo primitivo a que hemos vuelto / De tiniebla y horror". De ahí que escribiera que Keats "vio bien claro que, en una sociedad donde la poesía no tiene valor, el público es el mayor enemigo de ambos", (40) y ya desde su juventud, en un artículo aparecido en la revista Octubre (1933), señalaba:

Esta sociedad chupa, agosta, destruye las energías jóvenes que ahora surgen a la luz. Debe dársele muerte;

debe destruirse antes de que ella destruya tales energías y, con ellas, la vida misma. Confío para esto en una revolución que el comunismo inspire. La vida se salvara así. (41)

Es evidente que la declaración anterior no debe ser interpretada como una sólida y verdadera toma de conciencia política; si Cernuda habla del comunismo, lo hace porque ve en él una posibilidad de cambio. La suya es una anarquía espiritual encaminada al nihilismo. El año en que firma el artículo anterior coincide con sus ya citadas declaraciones en la Antología... de Gerardo Diego. Por esas mismas fechas había escrito:

La sociedad mientras tanto continúa su lucha contra el espíritu. No importa. Es ahora como un sueño, pero la poesía vencerá un día en la vida, no como ahora en la muerte, olvidando además a muchos que merecieron la fúnebre victoria. (42)

¿No hay en estas palabras un claro eco de la frase final de la carta de Rimbaud a Paul Demeny: "La poesía irá por delante de la acción"? Anticipa también la idea cernudiana de que sólo la muerte otorga al poeta la victoria. Otra de sus ideas de juventud es que "el poeta, a menos de ser un héroe además, no puede realizar exteriormente la curva que un invisible poder demoníaco parece haberle asignado", (43) con claros indicios de la idea baudelairiana de que el poeta nace fatalmente, por un designio superior y ajeno a él. Y si por un lado el poeta es un ser demoníaco y por el otro un revolucionario, Cernuda comprende que se trata de una oposición irreconciliable, pues lo demoníaco habrá de conducirlo a una soledad pasiva, a una protesta callada, mientras que la revolución requiere el cambio violento, rápido, activo. Revolución es, para Cernuda, acceso a la autenticidad, vía hacia el conocimiento y la concordia. En su célebre "Adieu", Rimbaud anhela un cielo de "playas infinitas repletas de blancas naciones alegres", y Cernuda, en "Soliloquio del farero":

Y así, lejos de ellos,
Ya olvidados sus nombres, los amo en muchedumbres,
Roacas y violentas como el mar, mi morada,
Puras ante la espera de una revolución ardiente.

En una de sus conversaciones con Eckermann, Goethe señalaba que "un poeta alemán es un mártir alemán", idea afín al "escribir en España es llorar" de Larra. Cernuda declara que comenzó la lectura de las Conversaciones... al escribir Como quien espera el alba, uno de sus libros donde abundan los poemas relacionados con la misión del poeta. Sobre la época de composición de esta obra refiere: "El otoño, el invierno y primavera de 1941 a 1942 fue uno de los periodos de mi vida cuando más requerido me vi por temas y experiencias que buscaban expresión en el verso". (44)

De los treinta poemas que lo integran, seis se refieren directamente al problema del poeta y sus relaciones con la sociedad, o tratan de establecer un paralelismo entre vida y poesía: "Las ruinas", "Góngora", "A un poeta futuro", "Apología pro vita sua", "Aplauso humano", "Noche del hombre y su demonio", "Río vespertino". Si en los poemas de juventud su inconformidad se manifestaba a través de la violencia y el ataque frontal, ahora la voz se torna más grave, más meditativa. Si por un lado pretende explicarse la validez de su propio trabajo poético, por el otro cuestiona el valor de la poesía en general, en un momento tan dramático como el de la Segunda Guerra Mundial, cuyo fin alcanza a Cernuda en Cambridge. Con todo, aún permanece el contacto íntimo del poeta con su arte. En el libro siguiente, Con las horas contadas, hay un poema donde se evidencia claramente esta identificación. Se titula, precisamente, "La poesía":

Para tu siervo el sino le escogiera,
Y absorto y entregado, el niño
¿Qué podía hacer sino seguirte?

El mozo luego, enamorado, conocía
Tu poder sobre él, y lo ha servido,
Como a nada en la vida, contra todo.

Pero el hombre algún día, al preguntarse:
La servidumbre larga qué le ha deparado,
Su libertad envidió a uno, a otro su fortuna.

Pero después, pobre de ti sin todo,
A tu voz que llamaba, o al sueño de ella,
Vivo en su servidumbre respondió: "Señora".

Aunque no es de los mejores textos de Cernuda, en él se establece claramente la idea de que la vida y la poesía, a pesar de su vinculación tan estrecha, son entidades distintas. El estado poético es utópico, pues supone una humanidad que se encuentre permanentemente en el absoluto. Para sobrevivir en un mundo así, el poeta requiere de una mitología que sustituya al sistema de valores que ataca. Como advierten Durozoi y Lecherbonnier:

La poesía, como expresión y liberación de esos deseos super reprimidos, es la exigencia y la protesta vital del hombre que se niega a someterse y proyecta su negativa en un mito de la realización total de su ser, por oposición formal a la desintegración a la que parece arrastrarle el actual proceso histórico. (45)

Sin embargo el poeta, aparte de ser un héroe, es un hombre que quiere vivir la vida como los demás; así Lotario, el joven personaje masculino de la narración "El sarao":

La pretensión de que la vida se ajustase a sus deseos le llevaba a vivir como había vivido estos meses pasados, en espera de no sabía qué momentos inefables y perdiendo lastimosamente el tiempo. (46)

Con todo, Cernuda sabe que es imposible, porque el poeta, como señalaba Lawrence Durrell, no puede vivir las cosas como los demás hombres, pues ha aceptado el desafío de enfrentarse a ellas y descrifrarlas. Esta condición del poeta moderno, que Cernuda se encarga de subrayar, es más dolorosa porque conlleva la aceptación de la vida como una tragedia permanente. Por eso escribe en "Noche del hombre y su demonio":

Amo el sabor amargo y puro de la vida,
Este sentir por otros la conciencia
Aletargada en ellos, con su remordimiento,
Y aceptar los pecados que ellos mismos rechazan.

(RD, p. 229)

En el mismo poema había escrito más arriba "Quisiera ser el hombre común de alma letárgica", pero sabe que no es posible para quien vive bajo el imperativo de la eternidad, a sabiendas del límite que le impone su condición humana. La poesía es la otra vida, la que sólo es eterna por momentos, mientras que el hombre la quisiera permanente. En el mismo poema, el Demonio dice al Hombre:

Ha sido la palabra tu enemigo:
Por ella de estar vivo te olvidaste.

(RD, p. 228)

Y el Hombre responde:

El amargo placer de transformar el gesto
En són, sustituyendo el verbo al acto
Ha sido afán constante de mi vida.

(RD, p. 228)

Si Cernuda acepta esta condición del poeta que devuelve el golpe que el mundo le da, podemos comprender más claramente el radicalismo de su postura. En la aceptación de la derrota está el triunfo de la vida, pues sabe que la vida que le ha sido dada, esta vida, es una apariencia ("La verdadera vida está ausente", escribió Rimbaud), y que la otra vida, que coincide en tiempo y en espacio con la de aquí, conduce al conocimiento, aun cuando este conocimiento suponga, como para Marsias, la destrucción. Por eso escribe sobre Góngora, que viejo y vencido regresa a su Córdoba natal:

Pero en la poesía encontró siempre, no tan sólo hermosura
sino ánimo,
La fuerza del vivir más libre y más soberbio,
Como un neblí que deja el puño duro para buscar las
nubes
Traslúcidas de oro allá en el cielo alto.

(RD, p. 199-200)

Y sobre Keats:

Y el poeta no es puro o amargo únicamente:
Devuelve sólo al mundo lo que el mundo le ha dado,
Aunque su genio amargo y puro algo más le regale.

(RD, p. 356)

Esta idea del "sufrimiento como consagración", en palabras de Walter Munschg, dentro de la más pura estirpe romántica, conducirá paulatinamente a una soledad soberbia y a un apartamiento absoluto de esta realidad, considerada como falsa. Es, en cierta manera, el apartamiento de los místicos, sólo que mientras un autor como san Juan de la Cruz espera la redención después de la muerte, Cernuda es un hombre que conoce los límites de su ser tangible, y para quien la muerte es la "única realidad clara del mundo" sólo porque en ella se resuelven todas las contradicciones, es decir, porque sólo con el fin de la aventura terrestre termina la conciencia de vivir escindido entre la realidad y el deseo. Si en la elegía a Federico García Lorca escribe "para el poeta la muerte es la victoria", no quiere hablarnos tanto de una vida posterior a la muerte, como de un apartamiento que al fin le dé la razón y afirmen la autenticidad de su negación del mundo. Al comparar la labor del poeta con el canto del mirlo, dice en el poema "Río vespertino":

Su destino es más puro que el del hombre
Que para el hombre canta, pretendiendo
Ser voz significativa de la grey.

(RD, p. 231)

Y para confirmar la desventaja del poeta frente al mirlo:

Nunca como ahora la sociedad ha reducido la vida a tan estrechos límites. Y ciertamente que el poeta es casi siempre un revolucionario... un revolucionario que como los otros hombres carece de libertad, pero que a diferencia de éstos no puede aceptar esa privación y choca innumerables veces contra los muros de su prisión. (47)

De ahí la nostalgia por Grecia y la congruencia que en esa civilización existía entre pensamiento y acción. Los muros es un tema frecuente en la poesía de Cernuda, pues son los impuestos por una sociedad donde reina la apariencia; de ahí también su idea de que "si otras sociedades estimaron al artista o al filósofo, ésta de hoy adora al polizone". (48) Al poeta corresponde rescatar lo que es momentáneo, el carácter efímero de un mundo que condena las cosas al olvido: "El poeta, pues, intenta fijar la belleza transitoria del mundo que percibe, refiriéndola al mundo invisible que presiente, y al desfallecer queda vencido en esa lucha desigual". (49) Recuerdense en este sentido poemas en prosa de Baudelaire en que desarrolla el problema de la creación artística y su relación con la vida ("Enivrez-vous", "A une heure du matin", "Le mauvais vitrier").

Es cierto que la visión de Cernuda es la de un poeta, mas pretende ser también, por toda la tradición que remonta y conscientemente asimila, la visión del poeta sobre la poesía. Por eso la poética está implícita en los versos, no sólo en la concepción del poema: no se deriva de ellos, sino que a través de la poesía se va creando, mordeándose la cola, convenciéndose a sí misma de que escribir es tan inútil como la labor de Ocnos, el personaje de Goethe que trenza juncos para que sean devorados simultáneamente por su asno. Esta vinculación entre vida y poesía es la que lo acerca tanto a un poeta como Hölderlin, de cuya obra Heidegger piensa que "está cargada con la determinación poética de poetizar la propia esencia de la poesía" y que por eso es "en sentido extraordinario el poeta del poeta". (50) Para Hölderlin, la misión del poeta consiste en recobrar para los hombres la visión de Dios, como queda de manifiesto en la "Canción al destino de Hyperion", que Cernuda tradujo al español con la ayuda del poeta alemán Hans Gebser:

Mas no es dado a nosotros
 tregua en paraje alguno;
 desaparecen, caen
 los hombres resignados
 ciegamente, de hora
 en hora, como agua
 de una peña arrojada
 a otra peña, a través de los años
 en lo incierto, hacia abajo.

(Hölderlin, Poemas, p. 18)

El poeta sabe, y en esta certeza residen su soberbia y su gloria, que la soledad habrá de continuar, aunque se asome al tiempo de los dioses, y que la única manera de poblarla será que un día su voz encuentre eco en otros oídos:

Soy en la noche un diamante que gira advirtiendo a los
hombres,
Por quienes vivo, aun cuando no los vea;

(RD, p. 110)

El intento de Hölderlin desemboca en la locura; el de Cernuda, en un rencor ascendente que culmina en el apartamiento, en una misantropía que es, paradójicamente, el más claro indicio de amor hacia la humanidad y el deseo de un destino mejor. Ni la muerte es consuelo bastante, pues constituye una victoria que a él no es dado contemplar, como lo deja escrito en el ya citado poema "A un poeta muerto":

Porque este ansia divina, perdida aquí en la tierra,
Tras de tanto dolor y dejamiento,
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 la muerte.

(RD, p. 138)

No hay redención alguna después de la muerte, sino en el instante de ella; por eso el heroísmo de Cernuda no es el del mártir cristiano, sino el de esas criaturas paganas que "de manera tan perfecta respondieron a ese tácito deseo de la tierra con sus símbolos religiosos, divinos y humanizados a un mismo tiempo". (51) Lo que el poeta haga, ha de realizarlo durante su transcurrir terrestre, pues sólo el intento puede dar sentido a la existencia. La soledad persiste, pero el cerco se rompe cuando la voz del poeta continúa después de su muerte, como escribe en "A un poeta futuro":

Cuando en días venideros, libre el hombre
Del mundo primitivo a que hemos vuelto
De tiniebla y horror, lleve el destino

Tu mano hacia el volumen donde yazcan
Olvidados mis versos, y lo abras,
Yo sé que sentirás mi voz llegarte,
No de la letra vieja, mas del fondo
Vivo en tu entraña, con un afán sin nombre
Que tú dominarás. Escúchame y comprende.
En sus limbos mi alma quizá recuerde algo
Y entonces en ti mismo mis sueños y deseos
Tendrán razón al fin, y habré vivido.

(RD, p. 208-9)

Notas al capítulo II

1. Poesía y literatura, p. 205-6.
2. Para las diferentes divisiones de la obra de Cernuda, véanse: Emilia de Zuleta, "Luis Cernuda", en Cinco poetas españoles; Ricardo Gullón, "La poesía de Luis Cernuda", y Octavio Paz, "La palabra edificante".
3. Estudios..., p. 16-7.
4. Ibidem, p. 30.
5. Ibid., p. 33 (el subrayado es mío)
6. Ocasos, p. 177-8.
7. Que en las sucesivas ediciones cambiaría su título por el de Primeras poesías: "... les quité el título original, porque ya para entonces [se refiere a la primera edición de La realidad y el deseo de 1936] mi antipatía a lo ingenioso en poesía me lo había hecho poco agradable". Poesía y literatura, p. 182.
8. En Poesía y literatura, p. 157-76.
9. Para las citas de poemas he utilizado la 4a. reimpresión de 1980, que es un facsímil de la cuarta y definitiva edición de La realidad y el deseo publicada por el Fondo de Cultura Económica en 1964.
10. Poesía y literatura, p. 194. Compárense estas palabras con las que Altolaguirre coloca al frente de sus Poesías completas: "Aún no he llegado a ser un buen lector de mi poesía. Aún no he logrado sentir todo lo que espero haber dicho".
11. Tanto en "Historial de un libro" como en la carta dirigida a Victorio Bodini con fecha de 15 de septiembre de 1959: "Puesto que conoce mis versos no necesito recordarle que mi simpatía con el surrealismo sólo afecta a los poemas escritos entre 1929 y 1931", en Los poetas surrealistas..., p. 116.

12. En Insula, año XIX, n. 207, febrero de 1964, p. 17. Sin embargo, más tarde (1963) Cernuda habría de dedicar un elogioso ensayo a la obra de Valle-Inclán como dramaturgo. Poesía y literatura, p. 382-7.
13. Véase la célebre carta que Rimbaud dirige el 15 de mayo de 1871 a Paul Demeny, mejor conocida como la "Lettre du voyant". En Oeuvres complètes, p. 250-4.
14. Poesía y literatura, p. 187.
15. G. Durozoi, B. Lecherbonnier, El Surrealismo, p. 98.
16. Ibidem, p. 163.
17. "La única manera de expresar la emoción en forma artística es encontrar un 'objeto correlativo', en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que serán la fórmula de esa emoción particular; de tal modo que cuando se den los hechos externos, que deben terminar en experiencia sensorial, la emoción sea evocada inmediatamente". En The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, p. 581.
18. Poesía y literatura, p. 134. (El subrayado es mío).
19. Ibidem, p. 209.
20. "Dos clases de versos: los versos realizados y los versos calculados. Los versos calculados son aquéllos que se presentan necesariamente bajo la forma de problemas por resolver - y que tienen por condición inicial los versos realizados, y de ahí la rima, la sin taxis, el sentido ya proporcionado por aquéllos". Citado por C. M. Bowra, The romantic imagination, p. 2.
21. "... lo que denominamos un poema extenso es, en realidad, meramente una sucesión de poemas breves -es decir, de breves efectos poéticos". "The philosophy of composition" en Edgar Allan Poe, The best known works, p. 815.
22. T. S. Eliot, "De Poe a Valéry", en Criticar al crítico, p. 41.
23. "Aprende a evitar, en lo posible, dos vicios literarios que en inglés se conocen, uno, como pathetic fallacy (creo que fue Ruskin quien lo llamó así), lo que pudiera traducirse como engaño sentimental, tratando de que el proceso de mi experiencia se objetivara, y no deparase sólo al lector su resultado, o sea, una impresión sub

jetiva; otro, como purple patch o trozo de bravura, la bonitura y lo superfino 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". En Poesía y literatura, p. 200-1.

24. The Princeton Encyclopedia ..., p. 215.

25. Como advierte Eliot, en la "Ode to a nightingale" no importa tanto el ruseñor como la serie de reflexiones que Keats hace al escuchar su canto en medio del bosque.

26. Poesía y literatura, p. 205.

27. En torno de esto, Pedro Salinas escribe: "Por eso la literatura surgida en esos años apunta más a calidades que a cantidades. En lo cual no hace sino llevar a su último término literario la cruzada contra la vulgaridad y la ramplonería que tanto tiempo se pasaron predicando cada uno desde su púlpito, Unamuno y Rubén Darío. Efecto de esa actitud fue una disminución en el cultivo de los géneros más proclives a lo extensivo y divagativo, novela y ensayo, y una crecida del más capaz de quintaesencias y concentraciones, la poesía lírica. El lirismo, en diversas figuraciones, es el signo de la época". En Ensayos de literatura hispánica, p. 288.

28. Vicente Gaos, La poética de Campoamor, Madrid, Editorial Gredos, 1969.

29. Estudios..., p. 29.

30. Pensamiento poético en la lírica inglesa, p. 107.

31. Poesía y literatura, p. 319.

32. Ibidem, p. 292.

33. "En La Tempestad, es Calibán quien habla; en 'Caliban a Setebos' es la voz de Browning la que escuchamos, Browning hablando en voz alta a través de Calibán... Cuando asistimos a una obra de Shakespeare, escuchamos no a Shakespeare sino a sus personajes; cuando leemos un monólogo dramático de Browning, no podemos suponer que escuchamos otra voz sino la de Browning". "Three voices of poetry", en On poetry and poets, p. 95-6.

34. Poesía y literatura, p. 201.

35. Ibidem.

36. T. S. Eliot, "Three voices...", p. 94.
37. Prosa completa, p. 651.
38. Poesía y literatura, p. 151.
39. Ibidem, p. 366.
40. Pensamiento poético..., p. 136.
41. "Los que se incorporan", en Prosa completa, p. 1259.
42. "Málaga-París. Líneas con ocasión de un poeta", en Prosa completa, p. 1231-2.
43. "Unidad y diversidad", en Prosa completa, p. 1259.
44. Poesía y literatura, p. 202.
45. G. Durozoi y B. Lecherbonnier, ob. cit., p. 154.
46. Tres narraciones, p. 134.
47. Poesía y literatura, p. 153.
48. Ibidem, p. 153.
49. Ibid., p. 155.
50. Martin Heidegger, Arte y poesía, p. 23.
51. Introducción a los Poemas de Hölderlin traducidos por Luis Cernuda y Hans Gebser, p. 8.
52. "Que el poeta debe saber cómo tiene frente a sí a toda la creación, tanto en su aspecto divino como en el humano, enemistad bien desigual en la que el poeta, si lo es verdaderamente, ha de quedar vencido y muerto". En Poesía y literatura, p. 366.

CAPITULO III

EL COMBATE INICIAL: LA INVENCIÓN DEL AMOR

Como los erizos, ya sabéis, los hombres un día sintieron su frío. Y quisieron compartirlo. Entonces inventaron el amor. El resultado fue, ya sabéis, como en los erizos.

Luis Cernuda,
Donde habite el olvido

Lo que todo el mundo puede y quiere -cascarse y tener hijos - eso ya no lo quiere ni lo puede el poeta. Busca en cambio realizar su visión por medio de la fuerza de la imaginación. De esta decisión nace la gran poesía erótica. También ella es un fruto del sufrimiento. El gran arte plasma lo que el hombre echa de menos, no lo que posee; ya se trate de belleza, libertad, religión o de la felicidad perfecta.

Walter Munschg,
Historia trágica de la literatura



El cuerpo en pena

En el amor nos descubrimos a nosotros mismos. A través de la invención de lo amado recobramos la idea de totalidad, del ser único e indivisible que fuimos algún día. Sin embargo, después de su desgarradura nos reconocemos seres escindidos entre la idea de plenitud y la certeza de que el conocimiento proporcionado por el amor queda en nosotros. El amor es lo más cercano a la totalidad, el anhelo humano que alcanza la plenitud mayor, pero también el que más y mejores monedas cobra; desde que fue inventado por los poetas provenzales e incorporado a nuestra tradición occidental, el amor es una fuerza avasalladora, esencialmente negativa, pues no sólo conduce a la destrucción del que ama, sino que, como práctica trasgresora, es autoexpiatoria: destruye los falsos valores de este mundo para instaurar un reino distinto.

En su condición de poeta escindido, Cernuda no puede dejar a un lado esta implacable dialéctica del amor que, por una parte, nos devuelve a la plenitud de la niñez y, por otra, nos hace más conscientes de nuestra realidad humana fragmentaria. Si creemos en el testimonio de Juan-Gil Albert, (1) a Cernuda se debe el título del libro de Vicente Aleixandre La destrucción o el amor, que encierra desde el título una disyunción que es al mismo tiempo yuxtaposición: sólo destruyendo el objeto de nuestro amor podemos ser destruidos. O: sólo la destrucción es el fin último del amor. Ya en el ensayo sobre Aleixandre que inicialmente formaba parte de Estudios sobre poesía española moderna y contemporánea, Cernuda había escrito:

Pero el amor no es para Aleixandre, al menos en ese momento, la fuerza che muove'l sole e' altre stelle, sino por el contrario la que mueve oscuridad y sombra, todo el fondo humano turbio y trágico. La atracción de la hermosura corporal, que despierta el deseo, y la relación que éste pueda tener con el nacimiento del amor, de un lado, y de otro, el reconocimiento de la imposibilidad para realizar el amor... (2)

Cernuda es fiel a esta idea trágica de la pasión amorosa. Es importante su cita de Dante porque su concepción de hombre moderno tiene que diferir de la del florentino, para quien el amor, a pesar de su imposibilidad de realización en la tierra, tiene un porvenir asegurado en la eternidad. Para Cernuda, el amor es un imposible, y sólo por momentos podemos acceder a su conocimiento y a su posesión. La imposibilidad proviene de que accedemos al amor no sólo a través del espíritu, sino también de los sentidos. Amor es igual a placer, y aquí reside el triunfo y la tragedia del amor, como lo evidencia el texto "La posesión", incluido en Variaciones sobre tema mexicano:

Mas para fundirse con el mundo no tiene el cuerpo los medios del espíritu, que puede poseerlo todo sin poseerlo o como si no lo poseyera. El cuerpo únicamente puede poseer las cosas, y eso es sólo un momento, por el contacto de ellas. Así, al dejar éstas su huella sobre él, conoce el cuerpo de las cosas. (3)

El hombre inventa el amor cuando siente nostalgia de la totalidad que fue, porque sólo el amor es capaz de romper el cerco, de derribar los muros. Con todo, Cernuda no se engaña: sabe que el resultado de esta unión -en la que somos a la vez cuerpo y espíritu- está destinado al fracaso, pues está convencido de que es "Imposible con nubes estrechar hasta el fondo / Un cuerpo, una fortuna", es decir, que el espíritu no puede aprehender completa, tangiblemente, lo amado. Al cuerpo le corresponde, en primera instancia, emprender esta búsqueda, como lo escribe en el poema "El acorde" de Ocnos: "nada puedes percibir, querer ni entender, si no entra en ti primero por el sexo, de ahí al corazón y luego a la mente". (4)

El descubrimiento del cuerpo, el canto de la hermosura física, son algunas de las manifestaciones más plenas de la poesía de Cernuda, quizá por esa imposibilidad de la realización amorosa; imposibilidad que nace no sólo de su desconcierto y su incapacidad para aceptarse eróticamente, sino porque el amor que canta es el homosexual. Si bien algunos de sus poemas pueden considerarse heterosexuales, las menciones particulares al muchacho, al cuerpo masculino o a la belleza de los adolescentes son manifestaciones elocuentes de una verdad que nunca quiso ocultar. La escisión de Cernuda, como he señalado antes, se debe a una firme y temprana idea de que en el mundo se debaten una realidad implacable y un deseo solitario, tenaz, insobornable. En una España co

mo aquella en la que le tocó vivir, su gran conquista consistió en buscar las raíces de su pasión particular, así como la manera de convertirla no sólo en testimonio humano sino en obra de arte. Refiriéndose a García Lorca, Francisco Umbral ha señalado que "no hay posible integración del individuo cuando el individuo vive una tragedia sexual íntima", (5) y si bien Cernuda va aceptando paulatina - mente su amor extra natura hasta dejar de concebirlo como tal, la primera etapa de su poesía amorosa se caracteriza por un callado y terrible combate entre cuerpo y espíritu, hasta que en los poemas de Invocaciones estalle definitivamente la pasión.

En Primeras poesías el cuerpo aún no se manifiesta, está ausente: "El cuerpo se adormece / Aguardando su aurora", y aunque ya intuya la separación entre el deseo y la imposibilidad de colmarlo, el cuerpo no ha tenido la experiencia consciente de conocer tangiblemente esta imposibilidad:

El afán, entre muros,
Debatiéndose aislado,
Sin ayer ni mañana
Yace en un limbo extático.

(RD, p. 12)

La experiencia del cuerpo transcurre en el tiempo, mientras que en la inocencia éste no existe. Herido el cuerpo por la experiencia, su única opción para regresar a la inocencia intemporal sería el apartamiento, al que nunca podrá llegar mientras desee continuar sintiendo las huellas de la experiencia y del recuerdo:

Mas no quiero estos muros,
Aire infiel a sí mismo,
Ni esas ramas que cantan
En el aire dormido.

(RD, p. 14)

En los poemas de Un río, un amor hay un desencanto anticipado, la certeza de que el amor es imposible aun para quien lo inventa; los títulos son elocuentes: "Desdicha", "No intentemos el amor nunca", "Todo esto por amor". Escritos durante la estancia de Cernuda en Toulouse, su primera salida al extranjero, en ellos

son muy claras la falta de identificación sexual y la tendencia a rechazar el cuerpo. En el poema titulado "Cuerpo en pena", la adjetivación misma tiende a subrayar la idea de esterilidad: un ahogado recorre dominios silenciosos donde hay llanuras transparentes, "árboles sin colores y pájaros callados". La pasividad y la indolencia, que Cernuda logra transmitir a través del ritmo y la aliteración, insisten en la idea de esterilidad, de vacío:

Las sombras indecisas alargándose tiemblan,
Mas el viento no mueve sus alas irisadas;
Si el ahogado sacude sus lívidos recuerdos
Halla un golpe de luz, la memoria del aire.

(RD, p. 42)

La indolencia es la única actitud que puede adoptar el poeta ante un mundo del que se no siente partícipe; entre su visión y las cosas hay un vidrio denso " que despierta formas color de olvido", una constante cernudiana que se resuelve en una pureza pasiva, en el escape de la prisión impuesta para entrar en otra, la que fabrica el hombre dentro de sí mismo:

En pleno mar al fin, sin rumbo, a toda vela;
Hacia lo lejos, más, hacia la flor sin nombre.
Atravesar ligero como pájaro herido
Ese cristal confuso, esas luces extrañas.

(RD, p. 43)

Esta es la verdad para Cernuda, al menos su verdad. Por eso la separación realidad / deseo no es una adaptación del romanticismo alemán, sino el doloroso convencimiento de que el mundo está construido sobre bases aparentes. Por eso la oscuridad, la falta de conciencia:

No sé por qué, si la luz entra,
Los hombres andan bien dormidos,
Recogiendo la vida su apariencia
Joven de nuevo, bella entre sonrisas.

(RD, p. 47)

En "No intentemos el amor nunca" ironiza amargamente respecto de la imposibilidad de amar en un mundo urbano, gris y deshumanizado. El mar, elemento que habrá de aparecer constantemente como símbolo de la totalidad y de la ausencia de convenciones, busca a las ciudades, pero no hay sitio para él:

Mas el mar se cansaba de esperar las ciudades,
Allí su amor tan sólo era un pretexto vago
Con sonrisa de antaño,
Ignorado de todos.

Y con sueño de nuevo se volvió lentamente
Adonde nadie
Sabe nada de nadie,
Adonde acaba el mundo.

(RD, p. 52-3)

Este alejamiento al limbo, este retorno al tiempo del niño, al tiempo sin tiempo del edén, es una de las piedras angulares de la poética cernudiana, pues permite llegar a la raíz de su escisión ontológica. (6) Para el niño la felicidad no es una realidad porque no sabe que ésta existe. Por eso el mar, elemento natural e inocente como el niño, no encuentra respuesta en una ciudad que habla el lenguaje artificial de la apariencia. Si en los poemas de Un río, un amor la pasión es sólo un presentimiento, a través de ella se pueden conciliar momentáneamente los contrarios, y aquí hay un triunfo de la verdad sobre la apariencia. Como la Elsa de Lohengrin, Cernuda "ama sin saber lo que ama", con la convicción de que a través del amor regresamos a la primera edad del hombre, la anterior a la caída:

Si mis ojos se cierran es para hallarte en sueños,
Detrás de la cabeza,
Detrás del mundo esclavizado,
En ese país perdido
Que un día abandonamos sin saberlo.

(RD), p. 56)

En los primeros poemas de Cernuda nada nos habla de realización amorosa: no hay amor consumado. Para serlo, se requiere de la invención de un amado por parte del amante. Es -otra vez Blake- la etapa de la inocencia, de la búsqueda del cuerpo que, si bien en pena, aún no puede ser herido, pues no tiene conciencia de lo que es la herida. El amor sólo será posible cuando el amante comprenda que lo único que puede esperar del amado es que con su presencia "Haga inútil este triste trabajo / De ser yo solo el amor y su imagen".

La herida del amor es más profunda porque si bien la mitad idealista del amante puede comprender y racionalizar la ruptura, la materialista abomina de haber puesto "la fe en un cuerpo". Lo que es peor: tampoco la parte racional se libra de la angustia, pues cuando trata de aprehender las cosas, las encuentra carentes de espíritu. La sensualidad así entendida sólo aprehende momentáneamente, pues el espíritu otorga la conciencia de que esa conquista es sólo efímera. Al hablar de los muchachos que se bañan en el mar, escribe:

Desnudos cuerpos bellos que se llevan
 Tras de sí los deseos
 Con su exquisita forma, y sólo encierran
 Amargo zumo, que no alberga su espíritu
 Un destello de amor ni de alto pensamiento.

(RD, p. 137)

Este conflicto entre cuerpo y espíritu es el que plantea Platón en el diálogo correspondiente, y no sería ocioso citar el fragmento de su argumentación a Fedro para deslindar el concepto:

Que el amor es un deseo, es una verdad evidente; así como es evidente que el deseo de las cosas bellas no es siempre el amor. ¿Bajo qué signo distinguimos al que ama y al que no ama? Cada uno de nosotros debe reconocer que hay dos principios que le gobiernan, que le dirigen, y cuyo impulso, cualquiera que sea, determina sus movimientos: el uno es el deseo instintivo del placer, y el otro el gusto reflexivo del bien. Tan pronto estos dos

principios están en armonía, tan pronto se combaten, y la victoria pertenece indistintamente, ya a uno, ya a otro. Cuando el gusto del bien, que la razón nos inspira, se apodera del alma entera, se llama sabiduría; cuando el deseo irreflexivo que nos arrastra hacia el placer llega a dominar, recibe el nombre de intemperancia.

Cuando el deseo irracional, sofocando en nuestra alma este gusto del bien, se entrega por entero al placer que promete la belleza, y cuando se lanza con todo el enjambre de sus deseos de la misma clase, sólo a la belleza corporal, su poder se hace irresistible, y sacando su nombre de esta fuerza omnipotente, se le llama amor.
(7)

Aunque es la definición del primer párrafo la que puede conducir a la estabilidad emocional, al amor aceptado e institucionalizado por la sociedad, Cernuda intuye que el amor-pasión debe ser abrazado sin barreras ni convencionalismos. De aquí su divorcio con una concepción cristiana del amor, que excluiría el goce de los sentidos. En un texto de Ocnos, "Sortilegio nocturno", había hecho la apología del acto físico, animal, instintivo del amor como "cifra total y simbólica de la vida". Acepta la idea platónica de que la intemperancia puede conducir a la destrucción -como dice Alejandro-, pero en la siguiente etapa de su poesía, este carácter destructivo del amor le permitirá buscar la iluminación interna y la plena aceptación del goce corporal.

Los placeres prohibidos

El libro Los placeres prohibidos fue escrito a raíz del contacto de Cernuda con dos estímulos determinantes en la formación de su poética: el surrealista y la lectura de André Gide. El desconcierto y la indolencia que dominaban en Un río, un amor se resuelven ahora en una furiosa y definitiva declaración de principios.

Las fechas de composición de estos poemas coinciden con la etapa surrealista donde el amor es una manera de reinventar el mundo, como lo demuestra el Segundo manifiesto (1928-1929) y la publicación, por esos años, de Nadja y L'amour fou de Breton; La

liberté ou l'amour' de Robert Desnos y L'amour la poésie de Eluard. El principio del placer establecido por Freud había mostrado la necesidad de dejar los instintos en libertad: el goce es una manera de conocimiento, a veces en grado hiperbólico, como ocurre en el caso de Sade, uno de los autores más leídos por los surrealistas. Con todo, al igual que Sade, celebran la lucidez y la imaginación del instinto, pues de otra manera el acto sexual correspondería exclusivamente a la parte animal, no a la humana. Si en sus primeros poemas amorosos Cernuda era incapaz de conciliar el cuerpo con el espíritu -la dicotomía apolínea/dionisíaca establecida por Nietzsche-, aquí encuentra correspondencia con lo que Robert Desnos había escrito en La liberté ou l'amour': "Es falso que los sentidos pertenecan a la materia. Pertenecen al espíritu, no sirven a nadie más que a él, y ellos son quienes nos permiten esperar el éxtasis final". (8)

La idea de Desnos supone una conciliación entre cuerpo y espíritu; el primer Cernuda sabe su cuerpo prisionero de sí mismo y de sus deseos reprimidos. La plena aceptación del amor como goce y la preeminencia de los sentidos no habrán de aparecer plenamente sino hasta Invocaciones, y lo que Cernuda escribe sobre el proceso de Gide al componer Les nourritures terrestres puede servirnos para comprender la propia evolución del pensamiento cernudiano:

...al renunciar a su larga abstinencia amorosa, lo que estrecha en sus brazos, más que un cuerpo deseado, es la vida misma. Aquella negación anterior del goce era negación de la vida y ésta es la que ahora le embriaga, nueva, hermosa, pura, alcanzada a través y más allá del placer corporal. En Les nourritures terrestres, abolidas las fronteras entre lo espiritual y lo corporal, se cantan las bodas del cuerpo y el espíritu. (9)

A partir de Invocaciones hay en la poesía de Cernuda una tendencia a la creación de mitos. Los objetos del amor ya no son aproximaciones o cuerpos que se deshacen como nubes entre los brazos, sino ahora son un muchacho andaluz, estatuas de los dioses, obras de la naturaleza y del hombre. Es, ahora, el cuerpo que ha aceptado el riesgo de la destrucción y que, sin embargo, se siente libre de ataduras. Es la dolorosa entrada en la vida a través de la pasión exaltada, total y sin retorno. Por eso puede aceptar, al mirar al joven marino, que espera "más que verdad

de amor, verdad de vida", y por ello mismo piensa que la figura trascendente de Gide "no es la del hombre que por medio de la abstinencia y la renuncia busca lo divino, mas la del hombre que por medio del esfuerzo y la explicación individual busca lo plenamente humano". (10)

Gide hubo de romper con el Cristianismo para comprender esta idea del goce y de la exaltación de los sentidos. A partir de la lectura de Hölderlin, Cernuda encuentra la necesidad de perpetuar el mito de su propia existencia y la de exaltar la idea dionisíaca de la hermosura: ésta debe ser poseída aun cuando la posesión sólo sea un invento del amante. Esta aceptación y esta práctica del amor trasgresor implica una separación de la fe cristiana, de la cual, con todo, Cernuda no puede sustraerse. En un texto de Ocnos, "El poeta y los mitos", refiriéndose al descubrimiento de un libro de mitología grecolatina, había escrito:

¿Por qué le enseñaron a doblegar la cabeza ante el sufrimiento divinizado cuando en otro tiempo los hombres fueron tan felices como para adorar en su plenitud trágica, la hermosura? (11)

Cernuda habla de placeres prohibidos no sólo porque su amor homosexual sea considerado una práctica sui generis, sino porque todo erotismo es trasgresor en relación con el sistema de organización social en que vivimos; el amor creativo rechaza la simple unión reproductora y el ayuntamiento instintivo. Es la idea de William Blake en el poema "The sick rose": la flor -símbolo de la vitalidad y el erotismo- es enfermada por un gusano -que simboliza la concepción "social" del amor. Refiriéndose a este poema, Margaret Bottrall ha visto cómo mientras la sociedad define el amor como un credo negativo, de placeres ocultos y prohibidos, en su dimensión poética y primordial es sinónimo de vitalidad y sensualidad creativa. (12) De ahí que el poema que abre Los placeres prohibidos defina al amor como una fuerza avasallante, en contra de la sociedad: el fulgor del placer puede destruir ese otro mundo, el de la apariencia. La defensa del amor "social" es, precisamente, declarar impuro el erotismo:

Corazas infranqueables, lanzas o puñales,
Todo es bueno si deforma un cuerpo:

Tu deseo es beber esas hojas lascivas
 O dormir en ese agua acariciadora.
 No importa;
 Ya declaran tu espíritu impuro.

(RD, p. 67)

Una lectura atenta del Corydon de Gide le sirve a Cernuda para defender la idea de que el amor uranista sólo puede darse en contacto con el mundo incorrupto, el de la Naturaleza. Como el Lorca de Poeta en Nueva York, sabe que el uranismo, y que todo amor que se precie de ser tal, no puede ser aceptado por una civilización materialista que niega los valores y libertades primarios. Por eso el poema "Si el hombre pudiera decir", más que una defensa del amor uranista, es un llamamiento a la pasión total:

Si el hombre pudiera decir lo que ama,
 Si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo
 Como una nube en la luz;
 Si como nubes que se derrumban
 Para saludar la verdad erguida en medio,
 Pudiera encontrar su cuerpo, dejando sólo la verdad
 (de su amor.

(RD, p. 72-3)

La actitud de Cernuda es radical: no pide ni concede tregua. Quiere derribar los muros -reino artificial- para que el amor ascienda "como una nube en la luz" -reino natural; derribar aun su propio cuerpo para quedarse con "La verdad de sí mismo, / Que no se llama gloria, fortuna o ambición, sino amor o deseo". El mar indolente y errabundo de "no intentemos el amor nunca" ahora se convierte en el territorio prometido, en el triunfo del mundo natural sobre el artificial:

Si un marinero es mar,
 Rubio mar amoroso cuya presencia es cántico,
 No quiero la ciudad hecha de sueños grises;
 Quiero sólo ir al mar donde me anegue,
 Barca sin norte,

Cuerpo sin norte hundirme en su luz rubia.

(RD, p. 75)

La superperiodidad natural tiene también raíces en la escisión sexual de Cernuda, pues justifica así el carácter natural de su homosexualismo: sólo en la libertad de un mundo así, ausente de definiciones rígidas y maniqueas, puese considerarse natural un amor que no sea heterosexual.

Si el poeta canta el amor de manera general, también lo hace refiriéndose a su particular visión amorosa, y entonces surge la invención del amado. La idea que Cernuda establecía sobre el citado libro de Aleixandre -la inaprehensión del objeto amado- va a aparecer constantemente en esta etapa del goce de los sentidos. Hemos visto que existen afinidades entre el título Un río, un amor y L'amour la poésie de Eluard. Los poemas del primer libro fueron escritos en 1929, aunque no se publicaron hasta 1936 en la primera edición de La realidad y el deseo. El libro de Eluard apareció en 1929, y el poema que comienza "Je te l'ai dit pour les nuages" pudo haber servido de inspiración al de Cernuda que lleva por título "Te quiero", sólo que mientras el poema de Eluard canta el amor en plenitud, el de Cernuda se refiere a esa ansia terrible por unirse -y jamás conseguirlo- con el sujeto amado. Recuérdese en este sentido un poema de Aleixandre como "Ven, pero siempre ven". Transcribo los poemas de Eluard y Cernuda:

Je te l'ai dit pour les nuages
 Je te l'ai dit pour l'arbre de la mer
 Pour chaque vague pour les oiseaux dans les feuilles
 Pour les cailloux du bruit
 Pour les mains familières
 Pour l'oeil qui devient visage ou paysage
 Et le sommeil lui rend le ciel de sa couleur
 Pour toute la nuit bue
 Pour la grille des routes
 Pour la fenêtre ouverte pour un front découvert
 Je te l'ai dit pour tes pensées pour tes paroles
 Toute caresse toute confiance se survivent.

(RD, p. 13)

Te quiero
 Te lo he dicho con el viento,
 Jugueteadando como animalillo en la arena
 O iracundo como órgano tempestuoso;

Te lo he dicho con el sol,
 Que dora desnudos cuerpos juveniles
 Y sonríe en todas las cosas inocentes;

Te lo he dicho con las nubes,
 Frentes melancólicas que sostienen el cielo,
 Tristezas fugitivas;
 Te lo he dicho con las plantas,
 Leves criaturas transparentes
 Que se cubren de rubor repentino;

Te lo he dicho con el agua,
 Vida luminosa que vela un fondo de sombra;
 Te lo he dicho con el miedo,
 Te lo he dicho con la alegría,
 Con el hastío, con las terribles palabras.

Pero así no me basta:
 Más allá de la vida,
 Quiero decírtelo con la muerte;
 Más allá del amor
 Quiero decírtelo con el olvido.

(RD, p. 84)

Amar supone así una división del ser "porque alguien, cruel como un día de sol en primavera, / Con su sola presencia ha dividido en dos un cuerpo", y con la convicción de que definir el amor sólo es posible a través de la antítesis: "Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien / Cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío", o: "Si no te conozco, no he vivido; / Si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido". Y la suprema contradicción del amor reside en que si bien es una forma de conocimiento, en el momento de enamorarse hay una especie de ceguera:

Sentado entre los suyos... no lejos de ti le descubriste, para suscitar con su presencia, desde el fondo de tu ser, esa atracción ineludible, gozosa y dolorosa, por la cual el hombre, identificado más que nunca consigo mismo, deja también de pertenecerse a sí mismo. (14)

A pesar de esta dolorosa división, a través de ella es como recobramos la visión completa de nosotros, el solo momento en que vemos "al otro". En "Luis de Baviera escucha Lohengrin", por obra de la música, en una entrada casi física y tangible del amor en el amante, el monarca logra mirar a su doble, mirarse a sí mismo:

El rey no puede, ni aun pudiendo quiere dividirse a sí
 (del otro
 Sobre la música inclinado, como extraño contempla
 Con emoción gemela su imagen desdoblada
 Y en éxtasis de amor y melodía queda suspenso.

(RD, p. 348)

Aceptar el carácter trasgresor del amor trae consigo la redención, pues al ser asumida la culpa se vuelve a la pureza original. Mientras se avanza en la lectura de Los placeres prohibidos vemos una paulatina aceptación del amor homosexual. Por eso en "El mirlo, la gaviota" puede decir, dirigiéndose a los niños y a los adolescentes: "Liberado, sonrío con gracia fresca, como muere un niño", y el poema que cierra el libro, "He venido para ver", dista mucho de la violencia del poema inicial:

He venido para ver la muerte
 Y su graciosa red de cazar mariposas,
 He venido para esperarte
 Con los brazos un tanto en el aire,
 He venido no sé por qué;
 Un día abrí los ojos: He venido.

(RD, p. 86)

Y aunque el siguiente libro, Donde habite el olvido, es el de la ruptura y el desengaño, se dirige a los mismos amantes, mas ya con la visión panteísta y cósmica, con la vitalidad amorosa de Invocaciones:

No es en vosotros donde la vida está, sino en la tierra,
 En la tierra que aguarda, aguarda siempre
 Con sus labios tendidos, con sus brazos abiertos.

(RD, p. 102)

La fugacidad del éxtasis

Si el amor conduce al conocimiento, cuando el amor termina la experiencia debía nutrir al hombre que se queda sin el objeto amado. La cura de la herida sería el olvido, pero éste es una imposibilidad para quien ha experimentado el amor: "¿ Qué queda de las alegrías y penas del amor cuando éste desaparece ? Nada, o peor que nada; queda el recuerdo de un olvido". (15)

Hemos señalado que el cuerpo se acepta a sí mismo al realizar sus bodas con el espíritu; examinamos también cómo Cernuda se reconcilia con su homosexualidad. Ahora va en busca de la inmanencia, de la plenitud; no podrá encontrarla en el olvido, pues a través del amor ha accedido ya a la visión de la "amada en el amado transformada" de san Juan, a la visión del "Ser de los seres" que decía Platón; pero no podemos regresar al tiempo de la inocencia cuando hemos sido heridos por la experiencia. El amante entrega al amor su parte angélica, el "ángel fieramente humano" que decía Góngora, y cuando cesa el torbellino de la pasión, se queda en una especie de limbo, en un espacio donde no se identifica:

Entre precipitadas formas vagas,
 Vasta estela de luto sin retorno,
 Arrastraba dos lentas soledades,
 Su soledad de nuevo, la del amor caído.

(RD, p. 95)

La soledad es mayor pues ahora hay que vivir -además de la propia- la del amor perdido. El amante que entra en el desau

mor no puede evocar su vida pasada, pues ahora no siente que es; fue en el instante del amor, en el momento efímero en que se logró la epifanía de los amantes:

Sólo vive quien mira
Siempre ante sí los ojos de su aurora,
Sólo vive quien besa
Aquel cuerpo de ángel que el amor levantara.

(RD, p. 97)

Es el intento, por parte del amante, de vivir en un constante y permanente estado amoroso, en la totalidad del absoluto que decía Kierkegaard; si canta el dolor de la pérdida es en parte porque él ha deseado la pérdida; si se le diera la oportunidad de realizar su amor por completo, seguramente lo rechazaría. Para Walter Munsch, los poetas "rechazan la felicidad porque temen que ésta destruya el secreto que aman más que a toda realización. Se han desposado con su imaginación y se valen cada vez de otros ardises para no serle infieles". (16) Cernuda está consciente de que el transcurrir humano es enemigo de esta idea del amor, que salva al mundo sólo en el éxtasis; pero el hombre, que no puede ser exclusivamente espíritu ni únicamente cuerpo, quiere alcanzar la totalidad. A partir de Invocaciones hay una idea más clara de este transcurrir del tiempo histórico frente al tiempo eternizado -siempre presente- del amor. Ya no persigue tanto la idea de la posesión inmediata, como la de la contemplación divina. En un poema como "El joven marino" se da cuenta de que el amado no puede ser aprehendido por el amante; sólo por la Naturaleza, que es totalidad: "El mar, única criatura / Que pudiera asumir tu vida poseyéndote." Al amante le queda inventar el amor, crear un ser a imagen y semejanza de su ideal. La idea aparece muy clara en un párrafo del ensayo "Cervantes, poeta":

Y cuando un ser despierta en otro la llama amorosa, no se le ve tal como es, sino levantado en la luz, bajo una especie de eternidad, no como criatura efímera; convirtiéndose así, para quien le ama, en héroe, rodeado de ese halo luminoso que sólo ven los ojos enamorados y que para los indiferentes es invisible. (17)

Hay aquí dos principios que no debemos perder de vista: la idea del amor y la visión de la hermosura física. El amor tendrá que ser siempre, para realizarse, ideal, pues el acercamiento material, si quiere ser perenne, está condenado al fracaso. Esta dialéctica implacable de la pasión la ilustra Cernuda en un pasaje de la narración "El sarao":

Podían yacer juntos abrazados, y sin embargo ése era sólo un momento pasajero: ella quedaba siempre fuera de él, llevando consigo prendido, tal una flor o una joya, el amor de Lotario, y éste sentía el dolor vivo que le ocasionaba el desgarramiento constante de su persona, siendo él todo el amor, y la cosa amada estando fuera de él, no fundida para siempre con su existencia. (18)

La posesión no puede ser eterna, y aquí está la dolorosa dicotomía y la sed de eternidad a la que aspira el enamorado. A Cernuda no le queda el consuelo -como a Quevedo- de que la muerte es otra vida, donde habrá de continuar el amor; de ahí su admiración por el carácter efímero de la hermosura física:

Otros podrán hablar de cómo se marchita y decae la hermosura corporal, pero tú sólo deseas recordar su esplendor primero, y no obstante la melancolía con que acaba, nunca quedará por ella oscurecido su momento. (19)

La única manera en que la hermosura puede perpetuarse sin dolor es a través de la invención de los seres que amamos. El amante se convierte en el amado, como lo expresa Don Mister, el protagonista de la narración "El indolente", al mirar a uno de sus jóvenes amigos:

Aire me hacía el efecto de un cristal donde yo mismo me viese reflejado. Pero en aquel reflejo era yo más joven, más fuerte, más sereno, como si mi imagen se hubiese fijado al fin, haciéndola definitiva la eternidad. (20)

Sólo que esta eternidad será momentánea y tendrá su rendición un solo instante. Si Don Mister llega a Sansueña -nombre idealizado de Andalucía - en busca de una estatua que le dé fama mundial como arqueólogo, al conocer al mancebo Aire se da cuenta de que el misterio de la belleza está en la vida, más que en la piedra muerta y en apariencia eternizada: "¿Acaso no veía yo en Aire la imagen viva de aquellas gentes perdidas, de aquel ídolo que yo había venido a buscar?" (21)

¿Cómo buscar entonces una reconciliación entre realidad y deseo cuando el amor es la antítesis por antonomasia? ¿Puede el amor, "única luz del mundo", dar respuesta a la desgarradura del hombre dividido? La respuesta es afirmativa, siempre y cuando esa respuesta permita la continuación del obstáculo, porque el estado amoroso no termina sino con la muerte:

No creas nunca, no creas 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, una fecha vacía,
 Huella inútil que la luz deserta.

(RD, p. 101)

Al hablar del célebre mito de Tristán e Isolda, Dennis de Rougemont ha visto muy claro esta necesidad del obstáculo para que continúe el mito de la realización amorosa:

Tristan e Iseult ne s'aiment pas, ils l'ont dit et tout le confirme. Ce qu'ils aiment, c'est l'amour, c'est le fait meme d'aimer. Et ils agissent comme s'ils avaient compris que tout ce qui s'oppose a l'amour le garantit et le consacre dans leur coeur, pour l'exalter a l'infini dans l'instant de l'obstacle absolu, qui est la mort. (22)

Hay en este sentido una semejanza estrecha entre el amante y la figura de Narciso: a través del amor, el amante se es -

Oh tormento divino,
 Oh divino deleite,
 Bebfas de tu sed y de la fuente a un tiempo,
 Sabiendo a eternidad tu sed y el agua.

(RD, p. 237)

No sólo se trata de un parentesco de acento; José Lezama Lima ha hablado de la "mística corporal" de la poesía de Cernuda . (23) Con todo, lo que podría tener un profundo sentido cristiano de la muerte, se convierte en una insistencia sobre la necesidad del presente. "Vereda del cuco" es uno de los grandes poemas de Cernuda, no sólo por su existencia autónoma, sino porque concluye además toda una serie de enfrentamientos entre el ideal amoroso y la barrera de la realidad. La conciliación se da entonces en un presente único, donde el poeta conoce los límites de su cuerpo y espíritu:

Que si el cuerpo un día
 Es ceniza de siempre,
 Sin ceniza no hay llama,
 Ni sin muerte es el cuerpo
 Testigo del amor, fe del amor eterno,
 Razón del mundo que rige las estre llas.

(RD, p. 237)

En Vivir sin estar viviendo el amor sigue apareciendo como una evocación, y por eso puede decir en un poema como "Para estar contigo":

No digas que no esperabas
 Todo ello en un principio,
 Y acepta, como si iguales,
 Lo esperado y lo vivido.

(RD, p. 277)

Hay que creerle a Cernuda, por ese pudor de confesar su desesperación cuando siente que la vida se le escapa. Por eso en Poemas para un cuerpo, del libro Con las horas contadas, regresa la violencia de los primeros poemas amorosos, mas con la contención de la experiencia. "¿Contemplar a lo hermoso / ¿No es respuesta bastante?", dirá sobre Luis de Baviera. Pero el rey quiere aún la posesión, aunque pasada ésta vuelva el vacío. El siempre en el amor no existe, y aquí está el centro de la implacable dialéctica: si amar supone una ruptura, y si el instante de la plenitud es efímero, hay que llegar al apartamiento, al olvido. Sin embargo, el amante rechaza su proximidad misma. La paradoja del amor es que el ser que amamos es superior a todo cuanto nos rodea y que, sin embargo, el amante sabe que él es quien infunde vida al amado, que sin él no existiría. Hay, por un lado, la conciencia, la razón que debe aceptar el triunfo de la pasión; por otro, la certeza de que el amor es sólo un mito:

Bien sé yo que esta imagen
Fija siempre en la mente
No eres tú, sino sombra
Del amor que en mí existe
Antes que el tiempo acabe.

Mi amor así visible me pareces,
Por mí dotado de esa gracia misma
Que me hace sufrir, llorar, desesperarme
De todo a veces, mientras otras
Me levanta hasta el cielo en nuestra vida,
Sintiendo las dulzuras que se guardan
Sólo a los elegidos tras el mundo.

Y aunque conozco eso, luego pienso
que sin ti, sin el raro
Pretexto que me diste,
Mi amor, que afuera está con su ternura,
Allá dentro de mí hoy seguiría
Dormido todavía y a la espera
De alguien que, a su llamada,
Le hiciera al fin latir gozosamente.

Entonces te doy gracias y te digo:
Para esto vine al mundo, y a esperarte;
Para vivir por ti, como tú vives

Por mí, aunque no lo sepas,
Por este amor tan hondo que te tengo.

(RD, p. 314-5)

El amante acepta el papel activo y que la historia de su amor haya sido unilateral, invención de uno solo. Y no importa. Siempre y cuando el sufrimiento no termine. El amante acepta el olvido -a él dedicó toda su vida - , pero no la ignorancia:

Infierno y paraíso
Los creamos aquí, con nuestros actos
Donde el amor y el odio brotan juntos,
Animando el vivir. Y yo no quiero
Vida en la cual tú ya no tengas parte:
Olvido de ti sí, mas no ignorancia tuya.

(RD, p. 320)

En la aparente fragilidad del amante se encierra, serenamente, su fuerza. Sólo el instante presente reconcilia -a través de lo amado - los contrarios. Pero se aleja el amado y la pobreza del mundo es peor. Cernuda es incapaz de amar de otra manera, en parte porque no es posible amar de otra manera. No importa la realización amorosa, la plenitud, la correspondencia del amado: el amante sabe que nunca habrá de encontrar la equivalencia de la pasión que él pretende dar. Sabe que es inútil amar, pero que esa ocupación tiránica, por breves que sean los momentos que depara, es la única manera de justificar la existencia. Recordando a otro gran torturado, Friedrich Nietzsche, Cernuda había escrito en "Historial de un libro": "Al amor no hay que pedirle sino unos instantes, que en verdad equivalen a la eternidad". (24)

Notas al capítulo III

1. Juan Gil-Albert, Memorabilia, p. 192.
2. Prosa completa, p. 460.
3. Ibidem, p. 151.
4. Ocnos, p. 193.
5. Francisco Umbral, Lorca, poeta maldito, p. 195.
6. Philip Silver, Et in Arcadia ego: A study of the poetry of Luis Cernuda. El libro de Silver es el mejor estudio de conjunto que conozco sobre Cernuda. Su tesis principal consiste en ver su obra como la búsqueda del paraíso perdido.
7. Platón, Diálogos, p. 631.
8. Durozoi y Lecherbonnier, ob. cit., p. 175.
9. Poesía y literatura, p. 101.
10. Ibidem, p. 95.
11. Ocnos, p. 35. Compárese esta idea con lo que Nietzsche escribe al contemplar las estatuas de los dioses del Olimpo: "Aquí nada recuerda el ascetismo, la espiritualidad y el deber: aquí sólo nos habla una existencia exuberante y hasta triunfal, en la que todo lo existente está divinizado, lo mismo que sea bueno como que sea malo". El origen de la tragedia, p. 37-8.
12. Margaret Bottrall (ed.), William Blake: Songs of innocence and experience. A selection of critical essays, p. 21.
13. Paul Eluard, L'amour la poésie, Paris, Gallimard, 1966, p. 150. La traducción siguiente es de Aldo Pellegrini y está tomada de la antología La poesía surrealista, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, p. 54:

Te lo dije para las nubes
 Te lo dije para el árbol del mar
 Para cada ola para los pájaros en las hojas
 Para los guijarros ruidosos
 Para las manos familiares
 Para el ojo que se vuelve rostro o paisaje
 Y el sueño le da el cielo de su color
 Para toda la noche bebida
 Para la reja de los caminos
 Para la ventana abierta para la frente descubierta
 Te lo dije para tus pensamientos para tus palabras
 Toda caricia toda confianza se sobreviven.

14. Ocnos, p. 79. La idea repite conceptos del poema de Andrew Marvell "Definiendo al amor", y que Cernuda traduce así (Poesía y literatura, p. 81):

Mi amor es de tan rara cuna
 Como su objeto extraño y alto;
 Lo concibió Desesperanza
 Engendrado por Imposible.

Solamente Imposible pudo
 Mostrarme tan divina cosa,
 Adonde jamás volase
 Sino batiera en vano el ala.

15. La realidad y el deseo, p. 88.

16. Walter Munschg, Historia trágica de la literatura, p. 517.

17. Poesía y literatura, p. 231. Confróntese esta idea con las palabras de Friedrich Schiller: "El amor, amigo mío, el gran lazo infalible de la creación sensible, es a fin de cuentas únicamente un engaño feliz. ¿Temblamos, ardemos y nos consumimos realmente por la criatura extraña que no nos pertenecerá nunca? Seguro que no. Todo eso lo sufrimos por nosotros, por el Yo, cuyo espejo es aquella criatura". Walter Munschg, ob. cit., p. 514.

18. Tres narraciones, p. 111.

19. Ocnos, p. 81.

20. Tres narraciones, p. 55.

21. Ibidem, p. 60.

22. "Tristán e Isolda no se aman, lo han dicho y todo lo confirma. Lo que aman es el amor, el acto mismo de amar. Y suponen que todo lo que a él se oponga lo garantiza y lo refuerza en su corazón, para exaltarlo hasta el infinito en el instante del obstáculo absoluto, que es la muerte". Dennis de Rougemont, L'amour et l'Occident, p. 33.

23. "...una mística que no busca sumergirse para reaparecer diluida o incorporada, sino que se hunde para salvarse en la gracia del encuentro", en "Soledades habitadas por Luis Cernuda". En Derek Harris, ob. cit., p. 51.

24. Poesía y literatura, p. 215.

CAPITULO IV

LA BATALLA FINAL:

PARA UNA POETICA DEL APARTAMIENTO

Pienso torcer de la común carrera
que sigue el vulgo y caminar derecho
jornada de mi patria verdadera;

entrarme en el secreto de mi pecho
y platicar en él mi interior hombre,
dó va, dó está, si vive, o qué se ha hecho.

Y porque vano error más no me asombre,
en algún alto y solitario nido
pienso enterrar mi ser, mi vida y nombre

Francisco de Aldana,
"Epístola para Arias Montano"

Donde penas y dichas no sean más que nombres,
Cielo y tierra nativos en torno de un recuerdo;
Donde al fin quede libre sin saberlo yo mismo,
Disuelto en niebla, ausencia,
Ausencia leve como carne de niño.

Allá, allá lejos:
Donde habite el olvido.

Luis Cernuda,
"Donde habite el olvido"

Donde habite el olvido

La llama activa que el amor enciende jamás habrá de conducir -nos a la inmanencia. Convencido de ello, Cernuda elegirá la pasividad del apartamiento en un contacto casi religioso con la Naturaleza. Pero antes de ese consuelo habrá de buscar una respuesta humana y no panteísta a la realidad que rechaza. De esta búsqueda resulta -rá una poesía de soledad, pues Cernuda elige este solipsismo, es -te estar a solas, no como una reacción violenta e inmediata contra la realidad, sino como una vía de conocimiento voluntariamente a -ceptada. En el ensayo "Tres poetas metafísicos" esboza su idea sobre este "interior hombre", concepto de Francisco de Aldana, el poeta español del siglo XVII por quien Cernuda mostró siempre par -ticular interés:

Nada encierra de groseramente personal su concepto [de Aldana] del hombre interior: es el ser que nos habita, como distinto de nuestra figura exterior, a cuya dualidad representativa parece responder la otra dualidad que Aldana halla entre realidad visible e invisible. El excesivo contacto exterior, si no traiciona, daña a este amigo incomparable, que sentimos diferente e idéntico a nosotros, que nos dicta nuestros gestos más puros, brotados de la naturaleza y del espíritu íntimamente individuales, no por presión de los acontecimientos en torno, los cuales tantas veces al individuo acorralan y oponen. (1)

En la cita anterior, Cernuda nos explica varios de los conceptos fundamentales de su propia poética en esta etapa que he denominado la batalla final, aquélla donde habrá de buscar resolver -en lo posible- las contradicciones entre la realidad y el deseo. Hace un deslinde entre realidad visible (apariencia) y realidad invisible (verdad), de acuerdo con la dicotomía de Fichte y los idealistas, quienes rechazan la apariencia pues piensan que la verdad se encuentra en lo que somos incapaces de aprehender con los sentidos, es decir, cuando somos el "hombre exterior". Sólo siendo el "hombre interior" podremos encontrar respuesta a las contradicciones de la realidad, desde el momento en que el mundo es la representación de quien así lo concibe. El contacto exterior perjudi-

ca la concentración de esta búsqueda; de allí que el hombre deba alejarse, apartarse, olvidarse. ¿Es ésta la búsqueda del místico? No totalmente, porque Cernuda aún cree en el hedonismo, en el placer de los sentidos ante la contemplación de la hermosura y la urgencia de poseerla. El místico sólo anhela, y en ese anhelo cumple su ambición. Aldana es, para Cernuda, un "místico no profesional" y, por tanto, "la acción exterior es inútil o perjudicial para nuestro verdadero existir, porque la realidad que él persigue sólo en el apartamiento del mundo se halla y es fruto de pasividad". (2)

La pasividad no se traduce en renuncia sino en una manera callada, oculta, acaso por ello más efectiva, de combate contra la realidad y búsqueda de la esencia de las cosas. La actitud de Cernuda podría ser una respuesta y una ampliación a la teoría de Ortega y Gasset, a la que habré de referirme en el apartado siguiente, esa indolencia vegetativa que lleva a Luis Felipe Vivanco a hablar de la palabra "vegetal e indolente" de Cernuda. (3) Sin embargo, en este tono de apartamiento, de olvido - es una de las palabras más constantes en la poesía de Cernuda - se encuentra el arma más poderosa contra el diario morir. Sólo así puede explicarse la dialéctica de su obra: por un lado el amor levanta una llama efímera "que vivifica el mundo un solo instante"; la dicotomía realidad / deseo ha desaparecido. Por otro lado, regresar al mundo cotidiano supone restablecer la lucha entre los elementos polares. Por eso en el apartamiento encuentra la única posibilidad de permanecer todavía en el dominio del deseo.

Creo que lo anterior es fundamental para comprender la célebre "soledad ontológica" de Cernuda, que no se debe sólo a ese afán de ser el "poeta maldito" o el "Licenciado Vidriera" que quisieron ver algunos de sus contemporáneos. Alguien para quien está convencido de que "es el olvido la verdad más alta", convierte la pasividad y la indolencia en armas de un guerrero -no olvidemos la profesión militar de Aldana - que acepta la soledad ya no con desesperación, sino como un resultado inevitable al que llega quien confronta de una manera tan extrema la realidad y el deseo. Y esa soledad cernudiana tiene un gran ascendente en la literatura española, como lo hizo notar Pedro Salinas. En su libro La poesía de la soledad en España, Karl Vossler señala, en el capítulo referente a Francisco de Aldana, que el poeta posee un tono, un estilo y unos conceptos que no parecen pertenecer a su siglo:

Lo que a él [a Aldana] le atrae es la contemplación sosegada, el misterio extático, la escenografía del yermo, la elevación y la seguridad de la atalaya, la delicia del alejamiento, del olvidar y ser olvidado. La soledad es para él un concepto esencialmente negativo y el principal encanto de su poesía reside cabalmente en cómo llenar ese vacío con las imágenes de su anhelo, cómo se esfuerza en animar este paraíso abstracto. (4)

¿No es éste un retrato muy fiel del apartamento de Cernuda? Como concepto esencialmente negativo, la soledad debe ser completamente aceptada, o combatida a través de la acción. En "Soliloquio del farero" había escrito: "Cómo llenarte, soledad, sino contigo misma", y al final del mismo poema, desde el sitio donde mira el mar -desde su atalaya- comprende que sólo desde su soledad puede comprender a los hombres, idea afín a una página del diario de Hölderlin escrita cuando la locura comenzaba a separarlo de este mundo.

De ahí los dos reinos, los dos mundos de los que habla Cernuda. Uno, el de fuera, ofrece la vulgaridad y la apariencia del mundo; otro, el interior, donde la armonía de contrarios y la inmanencia del absoluto son posibles. Así, cuando Luis de Baviera escucha las notas de Lohengrin:

Asiste a doble fiesta: una exterior, aquella
De que es testigo, otra interior allá en su mente,
Donde ambas se funden (como color y forma
Se funden en un cuerpo), componen una misma delicia.

(RD, p. 347)

La dolorosa división que implica amar a alguien es aliviada por ese enajenamiento en el que Luis de Baviera es, al mismo tiempo, él y el otro y permanece así "del éter huésped desterrado", viviendo para siempre en el dominio de la música. Esta oposición entre quietud contemplativa y acción Cernuda la vuelve a ejemplificar con la figura de Felipe II en el poema "Aguila y rosa":

Ama Felipe la calma, la quietud contemplativa;
 Si un mundo bello hay fuera, otro más bello hay dentro.
 Quiere vivir en ambos, pero estos seres sólo
 Viven afuera, y el ocio fértil de la mente les aburre.
 Por eso él debe hacer ahora jornada activa y practicar
 (deportes.

(RD, p. 290)

Tanto Luis de Baviera como Felipe II son, primordialmente, monarcas. Pero Cernuda quiere ver la otra parte de ellos: la contemplativa, la desinteresada, la no práctica; por eso elige al Luis de Baviera amante de los cisnes mecánicos, las lagunas artificiales, la ópera de Wagner, y al Felipe II que mira alzarse -en el poema "Silla del rey"- las murallas de El Escorial. La actitud es explicable en alguien que, como Cernuda, vivió varios años de su vida lejos de su Andalucía idílica, obligado a utilizar la mano que despreciaba Rimbaud, para ganar un salario y pasar de un día al otro. La de Cernuda es una incapacidad -congruente, sin embargo- para ver la realidad en su conjunto: el monarca debe reinar, así como el poeta debe escribir versos para una grey que -como a Marsias- no lo comprende. Cernuda se empeña en ver al individuo, no al conjunto; cree en la vida interior, no en la existencia amorfa de una colectividad que rechaza. En el mismo poema "Aguila y rosa":

Dura tarea es, y fastidiosa, la del poder, caído
 En sus manos tan mozas todavía, y sin costumbre
 De la tierra y la gente, que acaso no le quieran y recelen,
 Pero sobre la cual debe reinar, bajo la cual debe doblarse,
 Postergando el ser propio y sus modos de España.

(RD, p. 289)

Y sobre Luis de Baviera:

Pero mañana, chambelán, consejero, ministro,
 Volverán con demandas estúpidas al rey:
 Que gobierne por fin, les oiga y les atienda.
 ¿Gobernar? ¿Quién gobierna en el mundo de los sueños?

¿Cuándo llegará el día en que gobiernen los lacayos?

(RD, p. 347)

El último verso no debe ser leído como una conquista del poder por el proletariado. La fórmula está más cerca de la célebre frase de Villiers de L'Isle Adam: "¿Vivir? Nuestros criados se encargarán de ello". Y aunque es otro el contexto de la frase, lo que preocupa a Cernuda es dejar claro que sobre todas las convenciones y exigencias de la sociedad, la soledad trasciende, aun cuando ésta se convierta en un apartamiento absoluto, pues este apartamiento se convierte en otra manera de vivir. El título del libro Vivir sin estar viviendo alude, precisamente, a que por esos años vivía de una manera vicaria, (5) interiormente. A partir de entonces, en esa etapa de su poesía que hemos denominado "La preparación para la muerte", la vida ya no está siendo: fue, como lo expresa en los "Cuatro poemas a una sombra". Pero esta "pasividad activa" -valga el oxímoron- es la que le permite buscar su verdad única y personal. De ahí que le desee a García Lorca llegar a un sitio

En donde el eco como la gloria humana rueda,
Como ella de remota,
Ajeno como ella y tan estéril.

(RD, p. 138)

Versos que hacen eco a los tercetos finales del poema de Aldana "Reconocimiento de la vanidad del mundo":

hallo, en fin, que ser muerto en la memoria
del mundo es lo mejor que en él se esconde,
pues es la paga del muerte y olvido,

y en un rincón vivir con la vitoria
de sí, puesto el querer tan sólo adonde
es premio el mismo Dios de lo servido.

(Francisco de Aldana, Poesías, Madrid,
1966, p. 25)

Podría parecer contradictorio que busque con tal ahínco este olvidar y ser olvidado quien escribió en su juventud algunos de los poemas más violentos y exaltados de entrada en la vida, pero se trata de una contradicción lógica: la suya no es una actitud escapistista sino un apartamiento consciente de quien acepta que la soledad es una manera de ser. Ya desde los poemas de juventud de Los placeres prohibidos reconocía este maridaje, fatal e insobornable, con la soledad: "Qué más da. Tu destino es mirar las torres que levantan, las flores que abren, los niños que mueren; aparte, como naípe cuya baraja se ha perdido." La misma fidelidad a la vocación del solitario aparece otra vez en la edad madura, como lo demuestra el texto de Ocnos titulado, precisamente, "La soledad":

Entre los otros y tú, entre el amor y tú, entre la vida y tú, está la soledad. Mas esa soledad, que de todo te separa, no te apena. ¿Por qué habría de apenarte? Cuenta hecha con todo, con la tierra, con la tradición, con los hombres, a ninguno debes tanto como a la soledad. Poco o mucho, lo que tú seas, a ella se lo debes. (6)

No es posible vivir así; no se debe vivir así. Mas para quien la realidad es sólo una apariencia y ha aceptado esta visión ideal y solipsista del mundo, es una verdad irrefutable. La rebelión de Cernuda está dirigida en contra de una sociedad que "ha cubierto con falsos problemas materiales los verdaderos problemas del hombre", (7) aun cuando no deja de preguntarse, como individuo que es, si tiene objeto esa lucha de antemano concebida como estéril. Así se lo cuestiona en "Nocturno yanqui":

¿Mas es la verdad del hombre
Para él solo,
Como un inútil secreto?
¿Por qué no poner la vida a otra cosa?

(RD, p. 296)

Al hablar de "Las voces de la poesía" habíamos dicho cómo Cernuda dialoga constantemente con ese otro que es él mismo, con ese demonio que le exige fidelidad incondicional a la palabra. La gloria del hombre y su conocimiento supremo serán, como

para Aldana, estar "donde habite el olvido", lejos de la aparente gloria humana. La verdadera gloria estará en reconocer que acaso estas ideas habrán de quedar sólo para la verdad de quien las pensó. Así lo dice Cernuda con esa autocrítica que dominó no sólo su obra literaria sino la trayectoria vital que se autoimpuso:

...mis creencias, como las campanas en la leyenda de la ciudad sumergida, sonando en ocasiones, me han dado pruebas a veces, con su intermitencia, de que acaso eran también legendarias y fantasmales; pero acaso también de que subsistían ocultas. (8)

La religión de la Naturaleza

Aristóteles definía la poesía como imitación de la Naturaleza; para John Dryden, muchos siglos más tarde, es "la imagen de la Naturaleza". Cuando los románticos ingleses descubren la Naturaleza, se plantean la disputa entre proyección y percepción: si todo en la vida tiene un fin previsto, como lo establecía el Determinismo, el hombre debe resignarse a vivir en un mundo carente de valores. Un poeta como Wordsworth -posiblemente el romántico inglés que mayor influencia ejerció en Cernuda - defiende la intromisión de la Naturaleza como una manera de objetivar la emoción estética.

La Naturaleza en la que creen Wordsworth y Cernuda es la amenazada por el crecimiento de las ciudades. Si la identificación romántica con la Naturaleza consiste en una manera de estar solo, de volver a la unidad anterior a la Caída, la tierra devastada, la Waste land de Eliot, es la negación de la Naturaleza como sinónimo del edén perdido y del ideal rusoniano del bon sauvage. Harold Bloom y Lionel Trilling han explicado este proceso evolutivo de la Naturaleza en la sensibilidad romántica:

As the inner self grew, landscape paradoxically began to enter European literature, for the inner self made landscape visible precisely through a devaluation of anything else that the self would not contain. The outer world moved outward as the inner self grew more inward, un-

til the estrangement between the two worlds produced the phenomenon of Rousseau ecstatic nature worship. (9)

Para Coleridge, la poesía es como la Naturaleza y no sólo una imagen de ella: tanto el poema como el árbol son creados por diferentes procesos, a través de actos análogos de la imaginación. Así en Cernuda, un plátano bicentenario de Emmanuel's College da pie para el poema "El árbol", (10) donde el poeta no quiere sólo identificarse con el árbol, no sólo ser como el árbol sino, en última instancia, ser el árbol, vivir en un tiempo presente e inmutable, en esa plenitud ignorante e ignorada que es la vida vegetal. Esta misma idea es desarrollada en el poema "El nombre":

Hasta parece el hombre,
Tú quieto, entre los otros,
Un árbol más, amigo.

(RD, p. 251)

En el poema "El chopo" subraya esta idea de ser, al morir, como el árbol y nacer nuevamente "Libre en su mundo azul, puro tal lira / De juventud y amor, vivo sin tiempo". No hay que perder de vista que los tres poemas citados se encuentran en libros posteriores a Las nubes, es decir, que fueron escritos después del contacto de Cernuda con la poesía inglesa. Si bien a ella le debe en gran medida la objetividad de sus temas, no hay que perder de vista que ésta es la época de mayor soledad para él; es el tiempo de composición de los poemas de Ocnos, donde intenta recobrar su niñez andaluza, cuando la existencia y la Naturaleza se encontraban en consonancia. En un texto como "Jardín antiguo" define esta identificación total: "el sueño de la vida como embeleso inagotable". Estando dentro de un invernadero, consciente de la enorme corriente vital que allí existe, llega a confundir a los invisibles seres vegetales con una presencia humana amorosa. Hay otro poema de Ocnos, elocuente desde el título, "El amor", donde la identificación llega a ser tanta que el poeta se abraza al tronco de un joven chopo "para estrechar contra mi pecho un poco de su fresca y verde juventud". Vida y Naturaleza se convierten una sola entidad, una manera de quedar separado del mundo exterior y aparente, de volver al tiempo vegetal, pleno, sin trascurrir, de la infancia. Al contrario de un poeta como Baudelaire, que aun consciente de la división del hombre que surge al terminar la infancia, abomina de todo lo

que es natural, el anhelo de Cernuda es ser como el magnolio; ambiciosa sólo su crecer a solas sin que nadie se entere de su gloria:

Aquel magnolio fue siempre para mí algo más que una hermosa realidad: en él se cifraba la imagen de la vida. Aunque a veces la deseara de otro modo, más libre, más en la corriente de los seres y de las cosas, yo sabía que era precisamente aquel apartado vivir del árbol, aquel florecer sin testigos, quienes daban a la hermosura tan alta calidad. (11)

Compárese la idea anterior con los versos de John Keats en Sleep and poetry: "What is more tranquil than a musk-rose blowing / in a green island, far from all men's knowing?" (12) Sólo esta identificación con lo que siempre habrá de continuar, sin la tortura del trascurrir humano, puede lograr que la hermosura sea plena y su existencia no nos lastime. Si la Naturaleza es la vida, como se afirma en el poema "El magnolio", compenetrándonos en ella logramos una especie de iluminación interna y vivimos como si fuéramos uno solo con la creación. La auténtica muerte es dejar de percibir la verdad de las cosas, pues la libertad de gozar la hermosura nos libera del yugo del tiempo. De ahí la confrontación entre la fugacidad de la vida humana y la permanencia de los ciclos de la Naturaleza. Una de las composiciones predilectas de Cernuda donde mejor podemos apreciar esta idea es "Los espinos" del libro Como quien espera el alba:

Verdor nuevo los espinos
Tienen ya por la colina,
Toda de púrpura y nieve
En el aire estremecida.

Cuántos ciclos florecidos
Les has visto; aunque a la cita
Ellos serán siempre fieles,
Tú no lo serás un día.

Antes que la sombra caiga,
Aprende cómo es la dicha
Ante los espinos blancos
Y rojos en flor. Vé. Mira.

(RD, p. 218)

La dicha de los espinos reside en su plenitud inconsciente, en su vida que se renueva en un presente gozoso que, si bien amenazado por la muerte (el invierno), habrá de renovarse (la primavera). En "Vereda del cuco" había escrito sobre esta trágica condición del paso de la belleza natural: "Con tácita premura en cada ciclo / La primavera acerca más la muerte": la trágica tarea del hombre es contemplar una primavera eternamente renovada, pero a cuyo nacimiento no podrá asistir un día.

Arriba señalé las deudas de Cernuda con la poesía inglesa; él mismo estaba consciente de que si la abrazó con entusiasmo, fue porque ya estaba preparado para ella. (13) En su obra de juventud, la Naturaleza aparece casi siempre rechazada, pues tal era la moda del momento, con la invención del cinematógrafo, el jazz, los carros de carreras de Marinetti. En la voz de la madurez, Cernuda encuentra respuesta a su dualidad realidad/deseo en la visión panteísta del mundo. En el artículo "Teoría de Andalucía", Ortega y Gasset habla del "ideal vegetativo" como aquel que domina el carácter y la personalidad de los andaluces: el clima, el sol, mueven a la indolencia y a la contemplación melancólica de la Naturaleza. Carlos-Peregrín Otero ha visto esta ascendencia en la poesía española:

El poeta romántico pugna por captar el misterio de la creación. La hermosura no es para él una 'religión', como para el esteta fin de siglo, sino, como para Garcilaso, trasunto vivo de la Naturaleza, y la Naturaleza no es 'estado de alma', sino realidad radical y trasunto de la Divinidad: Natura sive Deus. De ahí que la trascendencia metafísica de la Naturaleza desemboque en Cernuda, como es usual en la poesía española desde Garcilaso, en un hondo sentimiento panteísta. A este respecto, los eslabones inmediatos a Cernuda son Antonio Machado y Unamuno, y no sería ocioso contrastar esta becqueriana línea metafísica que culmina en Cernuda con otra, simultánea, de Manuel Machado a Rafael Alberti, que remonta en Moreno Villa. (14)

En el capítulo segundo de este trabajo adelanté que una de las raíces del panteísmo cernudiano estaba en la necesidad de reconciliarse con su homosexualidad a través de la consonancia con la Naturaleza. Cernuda nunca dejó de reconocer sus deudas con la poesía de Teócrito, a su vez inspirador de otro maestro de Cernuda-

da: Hölderlin. Como ha advertido Joaquín Casaldüero, el mundo cantado por Teócrito en su poesía bucólica es esencialmente masculino; el papel de la mujer es sólo accesorio:

La Bucólica está sujeta a lo concreto y se mueve en el presente, el amor va dirigido al cuerpo. El goce o el dolor, la separación, la nostalgia, el deseo están siempre limitados. La homosexualidad se presenta de una manera muy natural, al descubierto. (15)

Casaldüero subraya que esta aceptación natural del homosexualismo termina cuando el Cristianismo -a través de la figura de la Madre por antonomasia- establece el matriarcado y el matrimonio como base de la armonía social, concepto desconocido para la civilización griega. Peter V. Marinelli, en su libro *Pastoral*, señala que el concepto moderno de lo pastoril se refiere a todo tipo de literatura que establezca una distinción entre las complejidades del mundo moderno y la sencillez del medio natural:

The great characteristic of pastoral poetry is that it is written when an ideal or at least more innocent world is felt to be lost, but not so wholly as to destroy the memory of it or to make some imaginative intercourse between present reality and past perfection impossible. (16)

Si la Naturaleza es devastada por la "civilización", la memoria de lo que el mundo fue un día no puede ser igualmente destruida. Cernuda veía en Andalucía su ideal de la vida paradisíaca, pero su vida en países más industrializados que España lo conduce a una nostalgia por la Arcadia perdida. Si la ciudad es la Naturaleza destruida, el triunfo del reino del Demonio sobre el reino de Dios, como ha advertido Paul Fussell,(17) la misión de la poesía será recuperar la grandeza en la que un día vivimos, en esa Edad de Oro para siempre perdida (18). Poemas como "Gaviotas en los parques", "Primavera vieja" o "Cementerio en la ciudad" son ejemplos muy claros de este rescate de la dignidad humana, de este instante eterno en que la Naturaleza reclama su lugar perdido en medio de la ciudad.

Sin que pretendamos decir que Cernuda o sus contemporáneos hayan sido poetas bucólicos, es necesario asentar que continúa

la tradición pastoril, pero en el sentido moderno que establece Marinelli, sólo que al contrario de poetas modernos que cantan la Naturaleza, como Saint John Perse o Dylan Thomas, no trata de armonizar significados conscientes o inconscientes de símbolos naturales; Cernuda ataca de frente y mantiene la fe en que existe un tiempo presente, inmutable, de la Naturaleza, el de la memoria recobrada: por eso en "La adoración de los magos" puede decir, a través de los labios de Gaspar:

Señor, danos la paz de los deseos
Satisfechos, de las vidas cumplidas.
Ser tal la flor que nace y luego abierta
Respira en paz, cantando bajo el cielo
Con luz de sol, aunque la muerte exista:
La cima ha de anegarse en la ladera.

(RD, p. 173)

Es, nuevamente, la resistencia pasiva. Mas para Cernuda esta actitud no equivale a un anacronismo: lo que admira en un poeta como Wordsworth es, precisamente, su lucha individual y el canto a la Naturaleza cuando comenzaba el ascenso de las sociedades industriales y el poeta era considerado un outlaw, un ser fuera del sistema. En esto reside, para Cernuda, que Wordsworth sea, junto con Blake, el primer poeta moderno:

...A pesar de su retractación de hombre maduro, Wordsworth es uno de los primeros poetas que se sitúan al borde de la sociedad organizada o completamente fuera de ella. Actitud que se completa, paradójicamente, con la fe más entera en la importancia de su labor: Wordsworth creía, en efecto

que en cierto modo poseía
Un privilegio, y que un trabajo mío
Viniendo de lo hondo de cosas no aprendidas,
Resistente y creador, podía transformarse
En un poder igual a los de la naturaleza. (19)

Lo anterior no significa que el poeta sea, para Cernuda,

el "pequeño dios" de Huidobro, sino que el poeta es el hombre que puede descifrar la realidad invisible de la Naturaleza y llevarla al reino de lo visible. La nostalgia por la Naturaleza se convierte en Utopía, en una Utopía conscientemente buscada, aun con el riesgo de saber desde un principio que jamás se ha de llegar a ella.

Escribir en España es morir

Independientemente del manifiesto firmado en la revista Octubre, hay que aceptar con Dámaso Alonso que la militancia política de la generación de 1927 no fue tan real y tan firme como pudiera hacer nos pensar el hecho de que, con excepción de Aleixandre, Diego y el propio Alonso, hayan emprendido el camino del exilio. Cuando la guerra se ha perdido para la causa republicana, Cernuda se encuentra en París como secretario del embajador español en Francia. A veces se quiere fabricar un Cernuda republicano, un anti-fascista exaltado, y no hay nada más lejos de la verdad. Es cierto que en Las nubes se encuentran algunos de los poemas sobre la Guerra Civil mejor logrados en la poesía española contemporánea, aunque en ocasiones tienda al dítirambo al exteriorismo fácil, pero la convicción antifascista de Cernuda parte más bien de un rechazo a la violencia, la ceguera y la estupidez del género humano en una época que anticipaba la segunda confrontación a nivel mundial. El mismo reconoce en "Historial de un libro", refiriéndose a estos poemas: "la mayor parte de unos y otros estaba dictada por una conciencia española, por una preocupación patriótica que no he vuelto a sentir"; (21) de ahí que en un poema de su último libro, "Díptico español", manifieste su rencor en contra de quienes limitaban el nacimiento de su amargura a "la separación y la nostalgia", cuando su odio no está dirigido contra España sino contra cuanto se oponga a su visión nihilista, individual, de la vida. Ya en un poema de Un río, un amor había manifestado este desprecio por las instituciones:

El honor de vivir con honor gloriosamente,
 El patriotismo hacia la patria sin nombre,
 El sacrificio, el deber de labios amarillos,

No valen un hierro devorando
 Poco a poco algún cuerpo triste a causa de ellos mismos.

(RD, p. 61)

La misma actitud anarquista y desencantada se habrá de mantener a lo largo de su vida, y esta es una de las actitudes que lo diferencian de sus compañeros de generación, incluyendo a Rafael Alberti, en quien sí había una activa militancia política, pero que a la larga habría de convertirse en institucional. Cernuda prefiere quedarse en el rencor. No puede mantenerse fuera de esa ley terrible de que sólo podemos hacer daño a lo que amamos, y viceversa, y si odia a todas las instituciones es porque el exilio está en él mismo. Haber nacido en España es sólo un accidente del destino:

Si yo soy español, lo soy
 A la manera de aquellos que no pueden
 Ser otra cosa: y entre todas las cargas
 Que, al nacer yo, el destino pusiera
 Sobre mí, ha sido ésa la más dura.
 No he cambiado de tierra,
 Porque no es posible a quien su lengua une,
 Hasta la muerte, al menester de poesía.

(RD, p. 338)

A pesar de la virulencia de los ataques contra su patria, sabe, como todo auténtico misántropo, que el odio es la manifestación más alta del amor, y que ese odio deriva de una problemática profundamente personal. En este sentido nos ha hecho un autorretrato a través de la descripción del carácter de Lotario, el joven protagonista de la narración "El sarao":

Fue un idealista, un visionario, acaso influido por las doctrinas nada sanas de los filósofos alemanes. No era éste su tiempo, y de haber nacido más adelante cuando terminada la guerra renazca la patria para el progreso y la ciencia, reintegrándose al fin con nuestro nuevo régimen al concierto civilizado de las potencias europeas,

del cual desgraciadamente ha estado aparte durante siglos, entonces su vida hubiera sido útil para los demás y para él mismo más feliz. (22)

Cernuda sitúa su narración durante la época de la invasión napoleónica. Entre las sombras del marqués, don Octavio y la poderosa figura de doña Casilda Tisbea, Cernuda defiende la postura solipsista e individual de Lotario: la guerra amenaza, más que a la patria, al amor de Lotario y la muchacha que ama. Al hablar sobre la muerte de Lorca, Cernuda acusa a su pueblo de ser "hosco y duro", indigno de contar con la figura excepcional del artista:

Por eso te mataron, porque eras
Verdor en nuestra tierra árida
Y azul en nuestro oscuro aire.

(RD, p. 135)

Pero este pueblo "hosco y duro", esta grey a la que Cernuda se siente con el deber moral de despreciar, es universal, y lo que llama estupidez, ceguera, incompreensión habrá de encontrarlo en todos los lugares a los que llegue. En el poema "A Larra, con unas violetas" es patente esta confusión entre la dramática situación española del siglo XIX y el drama amoroso individual que condujo a Fígaro a quitarse la vida:

Escribir en España no es llorar, es morir,
Porque muere la inspiración envuelta en humo,
Cuando no va su llama libre en pos del aire.
Así, cuando el amor, el tierno monstruo rubio,
Volvió contra ti mismo tantas ternuras vanas,
Tu mano abrió de un tiro, roja y vasta, la muerte.

(RD, p. 146)

Y lo que pide para Larra -y por supuesto para él mismo- es un mundo y una España que no existen, un mundo donde se respete al hombre solo, "hijo único y del divino pensamiento", pues en este "muere la inspiración envuelta en humo, / Cuando no va su llama libre en pos del aire", que recuerda una imagen de Lorca en Romancero gitano: "Donde joven y desnuda / La imaginación se quema".

Esta dicotomía entre la realidad española y el deseo de una España mejor puede explicarse porque la de Cernuda es una actitud idealista, como la del don Míster que se enamora de Sansueña, la tierra idílica que identificamos como Andalucía, esa Andalucía idealizada por Chateaubriand, Gautier o Washington Irving. Al principio del ensayo "Divagación sobre la Andalucía romántica", Cernuda había declarado abiertamente su admiración por este reino imposible del deseo:

Confesaré que sólo encuentro apetecible un edén donde mis ojos vean el mar transparente y la luz radiante de este mundo; donde los cuerpos sean jóvenes, oscuros y ligeros; donde el tiempo se deslice insensiblemente entre las hojas de las palmas y el lánguido aroma de las flores meridionales. Un edén, en suma, que para mí bien pudiera estar situado en Andalucía. (23)

Y esta oposición entre la España real y la España creada habrá de desarrollarla en el poema "Díptico español" de Desolación de la quimera:

Así ocurre en tu tierra, la tierra de los muertos,
Adonde ahora todo nace muerto,
Vive muerto y muere muerto:
Pertinaz pesadilla, procesión poderosa
Con restaurados restos y reliquias,
A las que dan escolta hábitos y uniformes,
En medio del silencio: todos mudos,
Desolados del desorden endémico
Que el temor, sin domarlo, así doblega.

(RD, p. 337)

Y en el segundo poema, "Está bien que fuera tu tierra", celebra la España de Galdós, una España real pero que ya fue, y en cuya pasada dignidad Cernuda deposita toda su fe. Esta oposición entre la España real y la "España como Sansueña" que dice Philip Silver, aparece igualmente en la trilogía dedicada a Felipe II: "Águila y rosa", "Silla del rey" y "El ruiseñor sobre la piedra". Admira en el monarca español, más que su política, la defensa de su individualidad. Ve en él la autenticidad y la congruencia en medio de

la envidia que le rodea. ¿No es ésta una sugerencia de lo que Cernuda pensaba de sus contemporáneos? :

Así murmuran de él. Así le envidian. Y con rabia
Denigran su grandeza, que no sabe prestarse
A los prácticos modos de engañar la conciencia,
A la nación de hormigas, la tierra socavando,
Al pueblo de tenderos acumulando, y no siempre lo propio.

(RD, p. 291)

Cernuda aborrece -como piensa que lo hizo Felipe II- el sentido práctico del "pueblo de tenderos", pero mantiene la fe en su labor callada. Así como Felipe II mira crecer El Escorial, la tarea del poeta es trabajar en silencio una poesía que, atacando al mundo, lo reedifica, lo apuntala:

Pero el buen hortelano a la tierra que tiene
No la discute, sino saca el fruto;
Y yo de tierra mala trazo un huerto
Sellado para el mundo todo,
Que hurraño lo contempla concertando hundirlo.

(RD, p. 272)

Con lo anterior no he querido decir que haya existido un falso sentido patriótico en Cernuda, o que su dolor por España fuera falso, sino que tuvo el pudor de reconocer que la preocupación patriótica era parte de su drama personal. No intentó la crítica objetiva de la realidad de su tiempo -como Larra o Galdós en el suyo-, pero logró algunos de los más intensos y logrados poemas del exilio: "Impresión de destierro", "El ruiseñor en la piedra", "Elegía española" son no sólo algunos de los mejores poemas de Cernuda, sino también de la Guerra Civil. A "Elegía española" pertenecen estos versos:

Si nunca más pudieran estos ojos
Enamorados reflejar tu imagen,
Si nunca más pudiera por tus bosques,
El alma en paz caída en tu regazo,

Soñar el mundo igual que yo pensaba
 Cuando la triste juventud lo quiso.

(RD, p. 149)

Testimonio de amor a España, pero no del amor enajenado y ciego, sino del cruelmente lúcido, que quiere ver los defectos y los horrores de lo que amamos. La patria de Cernuda no estaba en España, ni en el México que por frágiles y pasajeros instantes tanto le recordaba su Andalucía idílica e imposible, como lo evidencian sus poemas de Variaciones sobre tema mexicano. Su búsqueda del paraíso en la tierra no puede dejar de recordarnos la de Rimbaud. Ahogado por la estrechez provinciana de su Sevilla natal, Cernuda se instala en Madrid, conoce a la generación a la que pertenece y vive la experiencia republicana. A su vez, el joven Jean-Arthur, estudiante del liceo de Charleville, huye de la tiranía de su madre, llega a París en busca de la gloria y es testigo de los cañones de la Commune y del triunfo de la burguesía encabezada por Thiers. Ambos poetas son, en cierto modo, herederos de dos derrotas en dos momentos claves de la historia de la humanidad: 1871 fue el primer intento de una revolución socialista en Europa; 1936, un conflicto inicialmente interno en el que posteriormente participaron las fuerzas antagónicas de la Segunda Guerra. Rimbaud y Cernuda execran de valores burgueses como la familia, el matrimonio, las buenas costumbres y rechazan el utilitarismo del mundo moderno. Ambos se ven privados de una práctica amorosa social para emprender la dolorosa búsqueda de su congruencia homosexual. No proponen una solución práctica al drama del futuro, que vislumbran con clarividencia. Rimbaud se aparta totalmente de la literatura; Cernuda no lo hace, pero adopta una actitud igualmente radical una vez que acepta la imposibilidad de conciliación entre realidad y deseo, y tiene la convicción de que las puertas del paraíso se han cerrado para siempre y que el reino prometido sólo habrá de encontrarse en contados momentos de éxtasis. La aventura de Rimbaud desembocará en las arenas de Abisinia y en la aceptación de ese utilitarismo que siempre rechazó: suprema lección de congruencia de quien nunca dejó de atacar a la sociedad que todo lo prostituye, hasta los propios nombres de quienes la execraron, como lo dice Cernuda amargamente en el poema dedicado a Rimbaud y Verlaine, "Birds in the night":

¿Oyen los muertos lo que los vivos dicen de ellos?
 Ojalá nada oigan: ha de ser un alivio ese silencio intermi-
 (nable
 Para aquellos que vivieron por la palabra y murieron por

(ella.
 Como Rimbaud y Verlaine. Pero el silencio allá no evita
 Acá la farsa elogiosa repugnante. Alguna vez deseó uno
 Que la humanidad tuviera una sola cabeza, para así cor-
 (társela.
 Tal vez exageraba: si fuera sólo una cucaracha, y aplas
 (tarla

(RD, p. 334)

El combate contra el tiempo

Horloge! dieu sinistre, effrayant, impassible,
 Dont le doigt nous menace et nos dit: "Souviens toi!"
 Les vibrantes Douleurs dans ton coeur plein d'effroi
 Se planteront bientôt comme dans une cible

Charles Baudelaire

Hemos dejado para el último el análisis del tema que condiciona la poética del hombre dividido: el del tiempo. A lo largo de este trabajo, tácitamente se ha hablado de las maneras en que el poeta enfrenta la realidad y trata de vencerla: el amor y la fe en la hermosura de otro ser, la contemplación de la Naturaleza son maneras de combatir el tiempo, pero ambos son momentos de éxtasis: el sentimiento y la contemplación son efímeros. Es verdad que el tiempo siempre ha existido, pero el tiempo ontológico, el tiempo que inventamos es una racionalización moderna del mundo occidental. Desde el Romanticismo, la poesía es un combate por recuperar el tiempo absoluto. En una oposición tan radical como realidad / deseo que Cernuda se planteó desde su juventud, la realización del deseo siempre estará condicionada por la idea del tiempo. Como ha señalado Joaquín Casaldueiro, "el mundo cristiano convierte todo lo espacial en tiempo" (24) y Bergson habrá de señalar "la diferencia entre durée pure y durée homogène, es decir, entre el tiempo real, cualitativo y racionalizado, producto del viejo hábito de la lógica de hacer entrar el espacio en la concepción del tiempo". (25)

Para el hombre dividido, el tiempo establece un deslinde de fronteras: existen dos diferentes formas de transcurrir; una pertenece a los dioses; otra, a los hombres. El tiempo de los dioses es la eternidad. Para el hombre, la eternidad es el recuerdo del edén, y el único edén posible es su niñez perdida. El término de la unicidad del hombre tiene lugar cuando "cae en el mundo", esto es, cuando tiene conciencia del pecado original y, por tanto, de que su existencia transcurre en el tiempo. La realidad ocurre en este terreno temporal, y el deseo sólo puede ser expresado pero no cumplirse, pues al hombre sólo le ha quedado el despojo de lo que fue. Leon Chestov ha glosado algunos de los conceptos de Kierkegaard en torno a esta idea del "mundo caído" y su relación con el tiempo:

La realidad no pertenece más a los dioses que a los hombres. Se encuentra en poder de la Nada, que no sabe qué hacer con ella, pero que no por eso deja menos que se le acerquen quienes más la necesitan... La realidad está sometida al tiempo, que dispone enteramente de ella. Por eso no le queda nada al hombre: el pasado no es ya, el futuro no es todavía; en cuanto al presente, comprimido entre el futuro aún ausente y el pasado ya desaparecido en el Leteo, se transforma en un espejismo, en una sombra o, si se prefiere, en imagen poética, en Regina Olsen cuando Kierkegaard intentó acercarse a ella. (26)

Recuérdese que por la fecha de composición de su poesía de madurez, Cernuda lee a Kierkegaard, así como los fragmentos de los filósofos presocráticos, sobre todo de Heráclito. La idea de que el tiempo vivido no volverá más y la Nada de Kierkegaard de alguna manera se concilian en la concepción cernudiana: el tiempo de la niñez se perpetúa en el poema.

En el texto "Escrito en el agua" -que recuerda la inscripción en la tumba de John Keats en el cementerio inglés de Roma -, excluido de la tercera y definitiva edición de Ocnos, Cernuda había escrito sobre esta rebelión del hombre contra Dios al darse cuenta de que la eternidad no existe para los mortales. Cuando la niñez termina, el hombre "cae en el mundo". Sin embargo, lo más terrible aguarda aún: la conciencia de que el propio Dios no existe, y de que la eternidad vislumbrada en la niñez es sólo una ilusión pasajera:

...Dios no existe. Me lo dijo la hoja seca caída, que un pie deshace al pasar. Me lo dijo el pájaro muerto, inerte sobre la tierra el ala rota y podrida. Me lo dijo la conciencia, que un día ha de perderse en la vastedad del no ser. Y si Dios no existe, ¿cómo puedo existir yo? Yo no existo ni aun ahora, que como una sombra me arrastro entre el delirio de sombras, respirando estas palabras desalentadas, testimonio (¿de quién y para quién?) absurdo de mi existencia. (27)

La poesía sustituye la "carencia de Dios" que dice Heidegger. Igual que Maldoror, Cernuda se rebela contra el Dios que nos ha creado mortales, pero con sed de infinito:

Oh Dios, Tú que nos has hecho
Para morir, ¿por qué nos infundiste
La sed de eternidad, que hace al poeta ?

(RD, p. 194)

Desaparecida la fe, al hombre sólo le queda el consuelo de encontrar fragmentariamente el absoluto. Sólo la visión poética y la aceptación de su carácter efímero logran una victoria momentánea sobre el Tiempo y la Nada que en él domina. Si un poema es, como quería Shelley "la imagen misma de la vida expresada en su verdad eterna", (28) el poema se convierte en un arma para combatir el tiempo. De esto trata de convencerse Cernuda y de convencer al poeta futuro:

Tú no sabrás cómo domo mi miedo
Para hacer de mi voz mi valentía,
Dando al olvido inútiles desastres
Que pululan en torno y pisotean
Nuestra vida con estúpido gozo.

(RD, p. 208)

No es otra la búsqueda de Baudelaire, ejemplificada en poemas como "La chambre double" o "Enivrez-vous". En el primero, la contemplación hace penetrar al poeta en una primera cámara

donde los aromas y las visiones lo conducen al éxtasis; pero en la segunda cámara aguarda la temporalidad cotidiana, el retorno a la realidad agobiante. En "Enivrez-vous" plantea la necesidad de estar siempre ebrio "de vino, de poesía o de virtud" para no sentir el paso del tiempo. Y lo que en Baudelaire fue una búsqueda que se resolvió en el refugio en los paraísos artificiales, en Cernuda se convierte en un apartamiento consciente. Desde Las nubes hasta Desolación de la quimera el tiempo es el que domina, y contra lo que el poeta lucha. Como señala en un texto de Ocnos:

Llega un momento en la vida cuando el tiempo nos alcanza. (No sé si expreso esto bien). Quiero decir que a partir de tal edad nos vemos sujetos al tiempo y obligados a contar con él, como si alguna colérica visión con espada centelleante nos arrojara del paraíso primero, donde todo hombre una vez ha vivido libre del agujijón de la muerte. ¡Años de la niñez en que el tiempo no existe! Un día, unas horas son entonces cifra de la eternidad. ¿Cuántos siglos caben en las horas de un niño? (29)

A partir de Invocaciones, la presencia del tiempo que nos recuerda la existencia de la muerte se vuelve uno de los temas más frecuentes, y hasta obsesivos, de la poesía de Cernuda. Poemas como "El joven marino" cantan la plenitud de la vida, pero si Cernuda logra tal intensidad emotiva en la exaltación de la belleza física es porque sabe que la belleza está destinada a la muerte. Por las fechas de composición de estos poemas (1934-35) escribe "Palabras antes de una lectura", donde manifiesta esta dualidad del hombre caído, del ángel en tierra condenado a atisbar la eternidad, pero sólo a aprehenderla fragmentariamente:

Leyendo un estudio de cierto arabista acerca de la vida y doctrina en un teólogo musulmán, hallé esta respuesta del teólogo en cuestión a uno de sus discípulos; mientras caminaban por la calle, uno de aquéllos le preguntó al oír un son de flauta: "Maestro, ¿qué es eso?" Y el Maestro le respondió: "Es la voz de Satán que llora sobre el mundo." Según aquel teólogo, Satán ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan, y por eso llora; llora, como el poeta, la pérdida y la destrucción de la hermosa. (30)

Y en el canto de la pérdida de la hermosura está la parte más trágica y hermosa de la poética del hombre dividido: está consciente de su carácter fragmentario, pero de deja de perseguir la eternidad. Cernuda no niega el tiempo; lo llena, lo puebla, lo ocupa, porque el deseo no puede vivir en el tiempo. Es la "teoría del placer" de Leopardi, el placer que sólo puede darse en un tiempo utópico. Por eso en el "Himno a la tristeza", uno de sus poemas más pantefistas, Cernuda escribe que ella nos devuelve "vírgenes, las horas del pasado". Al hablar de un poeta tan importante para Cernuda como lo fue Hölderlin, Wilhem Dilthey ha escrito:

En un temperamento así, que vive continuamente en la conexión íntegra de la interioridad, el pasado actúa como presente. La existencia del eremita Hiperión se halla poblada por los espíritus de lo que fue. Empédocles siente con tal fuerza la obsesión del pasado, que sólo confía liberarse de él con la muerte. (31)

Es el "Ayer se fue, mañana no ha llegado" de Quevedo, el flotar en ese limbo desconocido que es la vida. En "Río vespertino", haciendo eco a Quevedo, Cernuda escribe: "Y adondequiera que los ojos miren / Memoria de la muerte sólo encuentran". Los extremos en Cernuda son la niñez y la muerte, pues en aquélla el tiempo no existe y ésta comienza con la idea del tiempo. En un poeta como Jorge Guillén, la niñez perdida es siempre un advenimiento; tiene, siempre, la posibilidad del retorno. En Cernuda, es un recordatorio de su actual estado de desgarradura. Como lo ha advertido Octavio Paz, mientras la poesía de Guillén vive en el ámbito del ser, "la de Cernuda es temporal: la existencia humana es su reino". (32) Y si se sabe un ser para la muerte, deberá aceptarla como el acto en que se resuelven todas las contradicciones entre realidad y deseo:

Cuando la blanca juventud miro caída
 Manchada y rota entre las grises horas;
 Cuando la blanca verdad veo traicionada
 Por manos ambiciosas y bocas elocuentes;
 Cuando la blanca inspiración siento perdida
 Ante los duros siglos en el dolor pasados,
 Sólo en ti creo entonces, vasta sombra,
 Tras los sombríos mirtos de tu pórtico,
 Única realidad clara del mundo.

(RD, p. 144)

Una idea de la vida como presente perpetuo sólo puede desembocar en esta aceptación estoica de la muerte. En labios de la químera, la visión existencial de Cernuda puede pronunciar estos versos amargos pero, en última instancia, redentores: "Morir es duro, / Mas no poder morir, si todo muere, / Es más duro quizá". La muerte cura, cierra la herida de ya no poder disfrutar ni siquiera del tiempo presente, de "este momento irisado y perfecto. Ahora". Así lo comprendió por fin Cernuda el 5 de noviembre de 1963, cuando la muerte lo sorprendió, apenas acabado de afeitarse, a las puertas del baño de la casa de Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, en Coyoacán.

Como ha advertido José Olivio Jiménez, la visión del tiempo en Cernuda no pretende ser la de un filósofo que establezca una teoría, sino la de un poeta que intuye, expresa y cae en las lógicas contradicciones de todo proceso artístico. Con todo, adelanta su filiación con el historicismo:

... la idea de la estrecha condicionalidad advertida por doquier entre vida y muerte; la casi exultante declaración de ésta como única realidad abrumadora, total; la conciencia dolorosa de saberse arrojado en una situación existencial para la cual no ha habido elección previa; su decisión ética de renunciar a convenciones y compromisos formales y vacíos de la vida social, inauténtica, para decidir en libertad y entregarse fielmente a su destino; todo ello aproxima su pensamiento a predios muy abonados por la prédica más reciente de Rilke, Jaspers, Heidegger o Sartre. (33)

Notas al capítulo IV

1. Poesía y literatura, p. 52-3.
2. Ibidem, p. 53.
3. Luis Felipe Vivanco, Introducción a la poesía española contemporánea, v. I, p. 257.
4. Karl Vossler, La poesía de la soledad en España, p. 226.
5. "Téngase en cuenta que llevaba algunos años de vivir vicariously (a eso alude el título de "Vivir sin estar viviendo"), y que a veces leía para sustituir la vida que no vivía. Era un estado similar al de los personajes que Don Quijote pretendía haber visto en la cueva de Montesinos, y como ellos, sin pena ni gloria, me movía suspendido en un estado ilusorio que no era de vigilia ni tampoco de sueño. La consecuencia de ese vivir en que nada se interpone entre nosotros y la muerte, desnudo el horizonte vital: nada percibía delante de mí sino la muerte". Poesía y literatura, p. 211-2.
6. Ocnos, p. 164.
7. Ibidem, p. 97.
8. Poesía y literatura, p. 213.
9. "Conforme se desarrollaba el yo interior, el paisaje, paradójicamente, comenzó a participar en la literatura europea, porque el yo interior lo hacía visible precisamente a través de la devaluación de todo lo que no fuera el yo. El mundo exterior inició un movimiento hacia afuera, mientras que el yo interior lo hizo hacia adentro, hasta que el enfrentamiento entre los dos mundos produjo el fenómeno de la adoración de la naturaleza estática en Rousseau." The Oxford Anthology of English Literature, p. 125.
10. El tema fue muy favorecido por contemporáneos de Cernuda. Confróntese este poema con "A un olmo" de Las islas invitadas de Manuel Altolaguirre, o "Al olmo viejo" de Antonio Machado. En ambos, como en el poema de Cernuda, hay un enfrentamiento entre la

transición humana y la permanencia del mundo vegetal.

11. Ocnos, p. 64.

12. "¿Qué hay más tranquilo que el florecer de la fragante rosa / en una isla verde, / sin que los hombres conozcan su existencia?" (Traducción de Arturo Sánchez en John Keats, Obras completas, Barcelona, Libros Rfo Nuevo, 1975, p. 135. Y en el poema "A propósito de flores", Cernuda transcribe las palabras de Keats en su lecho de muerte: "Ver cómo crece alguna flor menuda, / El crecer silencioso de las flores, / Acaso fue la única dicha / Que he tenido en el mundo". (RD, p. 355).

13. "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. Creo que fue Pascal quien escribió: 'No me buscarías si no me hubieras encontrado', y si yo busqué aquella enseñanza y experiencia de la poesía inglesa fue porque ya la había encontrado, porque para ella estaba predispuesto". Poesía y literatura, p. 199.

14. Carlos-Peregrín Otero, Letras I, p.

15. Joaquín Casaldüero, "La Bucólica, la Pastoril y el amor", en Estudios de literatura española, p. 91. Confróntese la idea de Casaldüero con las ideas de Ramon Fernandez sobre la homosexualidad en Gide: "Un pederasta cristiano reprobará sus preferencias con horror, pero no sé qué sutileza en sus venas le impedirá encontrarlas antinaturales. En contraposición, un heterosexual no cristiano podrá, tal vez con algunos esfuerzos, no encontrar nada reprehensible en la pederastia, pero nunca podrá encontrarla natural". André Gide, p. 49.

16. "La gran característica de la poesía pastoril es que está escrita cuando un mundo ideal, o al menos más inocente, comienza a perderse, pero no de una manera tan definitiva como para destruir la memoria ni para evitar que exista una relación imaginativa entre la realidad presente y la imposible perfección del pasado". Peter V. Marinelli, Pastoral, p. 9.

17. The modern war and memory, p. 230. Asimismo, en su libro citado Marinelli recuerda la célebre frase de Samuel Johnson: "Cuando un hombre está cansado de Londres, está cansado de la vida" y la respuesta de Crowpe: "Dios hizo el campo y el hombre las ciudades".

18. Peter V. Marinelli hace una breve síntesis de los elementos del mito sobre la Edad de Oro: "Hubo un tiempo, en los albores de la historia humana, en que Saturno y Astrea, diosa de la justicia, establecieron sus dominios en los campos de Hesperia, y la vida de los habitantes de la tierra estaba regida por la sencillez y la bondad. La tierra producía frutos sin necesidad de ser cultivada, el néctar fluía espontáneamente de los árboles y por los arroyos corría leche. No se talaban pinos para fabricar barcos que despertaran en los hombres el deseo de conquistar otras tierras, no existían murallas alrededor de las ciudades, la guerra era desconocida". Ob. cit., p. 15.

19. Pensamiento poético..., p. 67.

20. Poetas españoles contemporáneos, p. 172.

21. Poesía y literatura, p. 198-9. "El mismo impulso lo llevó, en 1936, a alistarse como voluntario en las milicias populares. Se fue a la sierra de Guadarrama con un fusil y un tomo de Holderlin en la chqueta, según me ha contado Arturo Serrano Plaja, que compartió con él esos días exaltados. Repitió el gesto un año después, al regresar a Valencia de París (adonde había ido como Secretario del Embajador Alvaro de Albornoz), a sabiendas de que la guerra estaba perdida". Octavio Paz, "La palabra edificante", ob. cit., p. 151.

22. Tres narraciones, p. 160-1.

23. Prosa completa, p. 1279-80.

24. Joaquín Casaldueiro, ob. cit., p. 93.

25. José Olivio Jiménez, "Emoción y trascendencia del tiempo en la poesía de Luis Cernuda", en Cinco poetas del tiempo, p. 130.

26. Leon Chestov, Kierkegaard y la filosofía existencial, p. 252.

27. Prosa completa, p. 107-8.

28. "A poem is the very image of life expressed in its eternal truth", en The selected poetry and prose of Shelley, p. 422.

29. Ocnos, p. 29.

30. Poesía y literatura, p. 154-5.
31. Vida y poesía, p. 400. Y Octavio Paz señala: "El remedio contra el cambio y la extinción es la recurrencia: el pasado es un tiempo que reaparece y que nos espera al fin de cada ciclo. El pasado es una edad venidera. Así, el futuro nos ofrece una doble imagen: es el fin de los tiempos y es su recomienzo, es la degradación del pasado arquetípico y es su resurrección". Los hijos del limo, p. 27.
32. Octavio Paz, "La palabra edificante", ob. cit., p. 148.
33. José Olivio Jiménez, ob. cit., p. 136.

CAPITULO V

LA REALIDAD Y EL DESEO ENTRE NOSOTROS

La generación a la que pertenece Cernuda se caracteriza fundamentalmente por el carácter autónomo de la creación poética no como una ruptura radical y violenta con el pasado, sino con la firme idea de remontar su tradición y vivificarla. Con distintos matices y preocupaciones comparten - de manera implícita en sus versos o a través de ensayos y conferencias - el concepto más amplio de "tradición": conciencia del pasado.

Cuando en 1936 aparece la primera edición de La realidad y el deseo, la obra poética de Cernuda se encuentra a la mitad, (1) y no obstante los escasos años en que la había escrito, ya se encuentra en ella el germen de lo que habría de ser en su conjunto. Con todo y que La realidad y el deseo no constituye una ruptura radical con el pasado -rasgo que Dámaso Alonso considera común a los del 27-, ya para entonces el poeta andaluz, recluido en Sevilla, había asimilado una serie de lecturas que incluía a autores del Siglo de Oro español y a Baudelaire, Mallarmé, Reverdy, Hölderlin. La poesía contenida en sus primeros libros sí era diferente a la que en ese momento se escribía en España, pero su distinción, más que formal, era la de ser continuación del verdadero proceso romántico de Occidente, del hombre dividido entre realidad y deseo. Cernuda jamás habría de perdonar las heridas infligidas por la crítica a Perfil del aire, y acaso esta actitud soberbia lo condujo a un alejamiento y un rencor cada vez más acendrados:

Poco después cayeron sobre mí, una tras otra, las reseñas acerca de Perfil del aire; todas atacaban al libro. Pero lo que más me dolió fueron las cortas líneas evasivas con las que Salinas me acusó recibo desde Madrid... Inexperto, aislado en Sevilla, me sentí confundido. La experiencia me iría indicando luego las causas para aquellos ataques; pero entonces, conociendo cómo a todos los libritos de verso que por aquellos años aparecían en España se les había recibido, por lo menos, con benevolencia, la excepción hecha al mío me mortificó tanto más cuanto que ya comenzaba a entrever que el trabajo poético era razón principal, si no única, de mi existencia. (2)

Los lectores posteriores, no sus contemporáneos, "descubrieron" la importancia de la obra de Cernuda, y en cierta manera confirmaron lo que el propio poeta pensaba sobre la opinión de los contemporáneos en España, que "nunca saben lo que pescan y sólo repiten, a tontas y locas, la necedad formulada por el primercretino que se entromete a opinar sobre lo que nada sabe ni entiende". (3) En un juicio más sereno y, por tanto, más equilibrado sobre su obra, dice:

...me parecen existir, con respecto a la acogida que los lectores les dispensan, dos tipos de obras literarias: aquéllas que encuentran a su público hecho y aquéllas que necesitan que su público nazca; el gusto hacia las primeras existe ya, el de las segundas debe formarse. Creo que mi trabajo corresponde al segundo tipo, y la lentitud del mismo en parecer estimable ayudó a que, al publicarse La Realidad y el Deseo en 1936, contara ya con la simpatía de algunos lectores. (4)

Basta leer el poema "A un poeta futuro" o examinar los juicios de sus contemporáneos para percibir la falta de visión de quienes sólo deseaban ver al andaluz exquisito, indolente, cantor de la tristeza. Las opiniones de tres autores pertenecientes a distintas generaciones -Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas y Federico García Lorca - pueden ayudarnos a dilucidar el problema de las diferentes lecturas de la obra cernudiana. Es cierto que Salinas y García Lorca son integrantes de la generación del 27, pero, como lo ha hecho notar Philip Silver, (5) tanto Salinas como Guillén pertenecen a un primer momento del grupo, y no comparten en general la poética de "ruptura", desquiciamiento e irracionalidad que podemos apreciar en los más jóvenes.

Al leer la primera edición de La realidad y el deseo, Jiménez lo llamó "perpetuo adolescente". Y aunque no se trata del Cernuda más desgarrado, hay en él una intensidad lírica y una inconformidad espiritual -pero no una carencia de espíritu, como quería Jiménez- mayor que la de sus compañeros. La afirmación de Jiménez sólo puede ser exacta si por adolescente entendemos al inconforme, al que está permanentemente dividido entre el proyecto y la realización. En unos versos de Donde habite el olvido había dejado muy clara esta postura ejemplar:

Cuando la muerte quiera
 Una verdad quitar de entre mis manos,
 Las hallará vacías, como en la adolescencia,
 Ardientes de deseo, tendidas hacia el aire.

(RD, p. 93)

Pedro Salinas, quien fuera profesor de Cernuda en Sevilla y su primer "amigo literario", señalaba: "El título de la compilación corresponde a la entraña del drama del hombre, tal y como se la plantearon los románticos. Realidad y deseo enfrentados, como el luchador y la fiera en el coso del mundo". (6) Y esta definición superficial -no por mala intención de Salinas, sino por distinta perspectiva poética - de "romántico" habría de convertirse en etiqueta para las interpretaciones de la poesía de Cernuda, sin que el concepto tuviera el significado que él mismo se encargó de promover y demostrar a través de sus ensayos y de su poética. Si la mayor parte de los poetas del 27 reconocieron en Bécquer al primer poeta moderno de España, el que había llenado el vacío romántico, Cernuda quiso remontar la corriente hasta sus orígenes y demostrar, como recientemente lo han hecho Robert Langbaum, C.M. Bowra o Morse Peckham, que el Romanticismo es el punto de partida de la sensibilidad moderna, y el auténtico divorcio de la realidad y de la concepción del mundo que establecía el Neoclasicismo.

No obstante la carga metafórica del discurso de homenaje por la aparición de La realidad y el deseo, Federico García Lorca intuyó mejor los alcances de la obra de Cernuda, quizá porque en ella viera, en distinta vertiente, un drama análogo al suyo:

La aparición del libro La realidad y el deseo es una efemérides importantísima en la gloria y el paisaje de la literatura española... Entre todas las voces de la actual poesía... la voz de Luis Cernuda erguida suena original, sin alambradas ni fosos para defender su turbadora sinceridad y belleza... No me equivoco. No nos equivocamos. Saludemos con fe a Luis Cernuda. Saludemos a La realidad y el deseo como uno de los mejores libros de la poesía actual de España. (7)

Aunque las palabras anteriores pertenezcan a un discurso y no a un ensayo crítico, el vaticinio de Lorca habría de cumplirse hasta la década de los sesenta, cuando las nuevas generaciones, hartas del esteticismo de la revista Garcilaso, por un lado, y por el otro de la actitud de los poetas del 27 que habían permanecido en España, buscaban una congruencia entre forma y fondo:

Como lo ha hecho notar José Olivio Jiménez, "en las dos primeras generaciones de posguerra había prevalecido la intención de un lenguaje (si bien cada vez más potenciado expresiva y estilísticamente) en general abierto y comunicable". (8) En una época como la de las dos primeras décadas de nuestro siglo, el rigor y el juego de la inteligencia por un lado y la participación política y los cambios sociales, por el otro, permitieron la separación de la poesía en dos tendencias fundamentales. Hubo una mayor libertad para la creación, se permitieron juegos y combinaciones aparentemente antipoéticos. Las vanguardias permitieron una mayor libertad, pero esa misma libertad provocó en ocasiones el puro juego del ingenio, la moda fugaz, el testimonio efímero, pero lo que Gerardo Diego llamó el retorno a la estrofa (9) habría de producir, en su otro extremo, una poesía "compuesta", "pura", la única permisible en un clima como el que existía en la España de la posguerra. Los del 27 habían cultivado las dos opciones: la poesía cercana al habla cotidiana y la pura, despojada de toda anécdota y asidero referencial.

Por esa intuición que hace al verdadero poeta, o por esa lucidez crítica que lo caracterizó siempre, Cernuda representaba el punto medio de la polémica, el equilibrio necesario y el resultado lógico de un país carente de verdadera tradición romántica, pero que había contado con poetas, como Unamuno y Antonio Machado, coincidentes en cronología aunque no en credo estético, con el Modernismo. Frente a los experimentos vanguardistas, que compartió como búsqueda vital y no como estética, Cernuda se empeñó en descubrir la identidad de ese personaje llamado Luis Cernuda. ¿Exceso de prudencia o exceso de arrojo? Ambas cosas. Porque formalmente Cernuda no es un poeta que haya introducido innovaciones verbales, como de hecho no lo hizo ninguno de los poetas de su generación. Su sintaxis suele ser anacrónica y hasta afectada, aunque esto último fuera uno de los "defectos" que censuraba en la poesía española. Con todo, su aceptación del riesgo reside en su búsqueda del "interior hombre" a través de la recuperación de todo un proceso histórico. A quienes pensaban que la gravedad ascendente de su voz se debía a la amargura y el destierro, habría de responderles en el poema que cierra La realidad y el deseo, titulado "A mis paisanos":

Acaso encuentre aquí reproche nuevo:
Que ya no hablo con aquella ternura
Confiada, apacible, de otros días.
Es verdad, y os lo debo, como
A la edad, al tiempo, a la experiencia.

A vosotros y a ellos debo el cambio. Si queréis
 Que ame todavía, devolvedme
 Al tiempo del amor. ¿Os es posible?
 Imposible como aplacar ese fantasma que de mí evocásteis.

(RD, p. 375-6)

El ataque está dirigido principalmente contra la crítica oficialista que deseaba ver en Cernuda la "indolencia vegetativa", como en Lorca quisieron ver exclusivamente la imaginería gitana. Y esto es, seguramente, lo que comprendieron los poetas que en 1962, un año antes de la muerte de Cernuda, decidieron dedicarle un número de la revista *La caña gris* de Valencia. A este grupo, denominado por José Olivio Jiménez "la promoción del 60" pertenecen poetas como José Angel Valente, Claudio Rodríguez, Angel González, Jaime Gil de Biedma, Francisco Brines y Félix Grande. En Cernuda encuentran un equilibrio justo, pues rechazan el esteticismo de la revista *Garcilaso*, así como la preocupación exclusivamente social de la generación anterior. Como señala el propio Olivio Jiménez, "la promoción del 60 no deserta de su compromiso con el mundo real sino que aspira a alumbrar, interpretar y enriquecer la integral realidad". (10) De ahí que en el artículo dedicado a Cernuda, Gil de Biedma señalara que "Cernuda es hoy por hoy, al menos para mí, el más vivo, el más contemporáneo entre los grandes poetas del 27, precisamente porque nos ayuda a liberarnos de los grandes poetas del 27", (11) es decir, de la poética idílica y escapista alentada por la revista *Garcilaso*. Como señala Philip Silver, los jóvenes poetas españoles vieron en Cernuda un ejemplo moral, un carácter insobornable:

...cuando su poesía [de Cernuda] empezó a circular clandestinamente en España... el éxito obtenido fue tanto moral como poético. E incluso me atrevería a decir que más moral que poético... Los jóvenes poetas estaban hartos de la inautenticidad, de la evasión paradisiaca y de la autocensura de sus mayores. (12)

La admiración por su obra surge así en un momento en que el silencio es la vía más "prudente" y "sana" para evitar la destrucción. Esta búsqueda de la autenticidad, esta labor de destrucción del autoengaño supone una ética insobornable y, si se quiere, incom

previsible, ilógica, en esa condición absurda que Camus señaló como vía para buscar la dignidad humana. A la colectividad amorfa, a un mundo que se basa en la manipulación y en la pérdida de los valores humanos, Cernuda opone la soledad del hombre único, del que, buscando mejorarse individualmente, realiza una lucha callada y sostenida en contra de la apariencia. Lo admirable es que un hombre haya dedicado su vida a demostrar esta verdad. Por eso, en el número aludido de La caña gris Francisco Brines veía que "la ética española siempre ha sido colectiva y de raíz tradicional. En la poesía de Cernuda, la ética se ofrece como un resultado personal y contraria, muy a menudo, a la que sustenta tradicionalmente el español". (13)

Si el ejemplo de Cernuda hubiera sido sólo moral, nos encontraríamos en presencia de un hombre que buscó la congruencia, lo cual ya es bastante. Sin embargo, estamos además en presencia de un gran poeta que había asumido su soledad, su destierro y su condición de homosexual, de la que nunca se retractó, pero de la que jamás hizo alarde. Tuvo en su contra, y en su favor, esa soledad que buscó a lo largo de su vida. Por ella sufrió, pero a la sombra de ella creció la mejor parte de su obra. Cultivó una visión negativa del mundo, con el mismo escepticismo y desengaño que aún son nuestros. Se atrevió a plantear una nueva moral sexual en una España como la de los años treinta, y su revitalización se explica, entre otras cosas, por la conciencia escindida de nuestro tiempo. Si bien esta escisión, como hemos querido ver a lo largo de este trabajo, tiene numerosos antecedentes, la continuidad de esta tradición debía contar con un poeta que aceptara ser, como afirma Philip Silver, "un romántico en tierra de Eliots". Romántico en su vinculación entre arte y vida, es moderno en su concepción del poema, el ejercicio consciente de la crítica y la visión contemporánea del mundo. A propósito de Campoamor había escrito que "no se puede vivir en un mundo y respirar en otro". Si intentáramos hacer un balance de la contemporaneidad de los poetas del 27, varios de ellos acaso no saldrían tan bien librados.

Con lo anterior no intento señalar la superioridad de Cernuda sobre sus contemporáneos, sino su vigencia en la poesía moderna. Su afán por desentrañar no sólo el misterio poético, sino el mecanismo interno del poema, y por integrar la totalidad de su existencia en la poesía, lo colocan en una situación privilegiada y, al mismo tiempo, desventajosa. Lo primero porque una época como la nuestra pide una poesía que entre en la vida; lo segundo, porque a pesar del rigor que Cernuda se autoimponía, esta vinculación entre el arte y la

vida tenía que provocar necesariamente la confesión personal, la herida evidente, el rencor expreso, como ocurre en poemas de Desolación de la quimera, (14) pero también en esos "defectos", en estos riesgos aceptados, los jóvenes encontraban un ejemplo a seguir, pues se trataba, en última instancia, de bajar "en una obra toda ella mejor", para utilizar las palabras con las que Cernuda se refirió a Hölderlin. Además, en la contradicción cernudiana se hallaba otra gran lección: la de atreverse a decir en un mundo de reticencia falsa, de falacias y espejismos que nos llevan a acercarnos a la vida con ese sentido común que era para Wilde la máscara más ridícula de la cobardía. Aunque Cernuda no pudo decir, como el escritor inglés, "puse todo mi genio en mi vida y sólo mi talento en mis obras"; se comprometió absolutamente, al punto de no poder distinguir entre creación y existencia.

En un instante en que la poseía conversacional ocupaba el escenario de la lírica española como una intromisión del hombre en el poema, o del poeta en el poema, (15) Gil de Biedma y sus compañeros de generación supieron comprender que Cernuda era quien mejor había sabido enfrentar el "estilo común" que decía Eliot, (16) ese estilo a través del cual el poema se convierte en conocimiento, ese estilo en que no sentimos la materia ni la idea preconcebidas. Al no haber intención esteticista previa, debe haber una identificación emocional con lo que el poeta experimenta. Al contrario de Salinas y Guillén, que cantan un hombre ideal, en un estado poético a priori, Cernuda nos ofrece al hombre como ser luminoso y terrible, con todas sus luces y sombras, que se va formando paralelamente al lado de la escritura. Por eso tiene razón Luis Felipe Vivanco cuando escribe que "el mundo poético de Cernuda, en tanto que posible, es anterior a su palabra". (17) Gil de Biedma reconoció cómo Cernuda había remontado, mejor que ninguno de los poetas de su generación, el proceso literario de Occidente:

La obra de madurez no sobrepasa en calidad a la de juventud, pero sí la excede en importancia por lo que asimila a nuestra tradición poética moderna, endémicamente enrarecida por el aislamiento y por la costumbre perezosa de asomarse a la cultura occidental a través de los libros del momento. (18)

Y en su ensayo "Luis Cernuda y la poesía de la meditación", José Ángel Valente enlaza a Cernuda con Unamuno, el primer poeta es

pañol que vio en la tradición meditativa de la poesía inglesa un dique de contención frente a lo que llamaba "elocuencia rimada". Unamuno postula la necesidad de un pensamiento poético detrás del poema; para Valente, es a partir del contacto de Cernuda con la poesía inglesa cuando su obra adquiere este tono meditativo, como lo demuestra la aparición más frecuente de poemas extensos a partir de Invocaciones. No debemos perder de vista que para Cernuda, Unamuno era "el mejor poeta español en lo que va del siglo". Como lo ha demostrado Manuel García Blanco en su libro Don Miguel de Unamuno y sus poesías, el célebre rector salmantino se preocupó por ponerse en contacto con la literatura inglesa sobre todo porque en ella encontraba respuesta a la "metafísica" de la creación poética, metafísica que había preocupado a poetas del Siglo de Oro español y que han conducido a establecer ciertos paralelos con ingleses como John Donne. (19)

En el ensayo "Tres poetas metafísicos", Cernuda analiza el concepto en Jorge Manrique, Francisco de Aldana y el autor anónimo de la "Epístola moral a Fabio"; para él, los tres "coinciden... en referir el esquema visible y temporal del mundo a una idea de lo invisible y eterno". (20) Partiendo de esta idea, toda poesía meditativa sería metafísica, pues consiste en una indagación de la verdad oculta bajo la apariencia. Se puede argumentar que la poesía de todas las épocas ha sido esto, pero la modernidad se caracteriza por la conciencia de sí, por su autoconciencia. De ahí que el sentido de objetividad heredado del siglo XVIII sea tomado por los románticos, pero transformado por el irracionalismo que también lo caracteriza. Para subrayar esta idea, Cernuda escribe:

La poesía pretende infundir relativa permanencia en lo efímero; pero hay cierta forma de lirismo, no bien reconocida ni apreciada entre nosotros, que atiende con preferencia a lo que en la vida humana, por dignidad y excelencia, parece imagen de una inmutable realidad superior. Dicho lirismo, al que en rigor puede llamársele metafísico, no requiere expresión abstracta, ni supone necesariamente en el poema algún sistema filosófico previo, sino que basta con que deje presentir, dentro de una obra poética, esa correlación entre las dos realidades, visible e invisible, del mundo. (20)

Una poética así tendrá que estar necesariamente en contra del Modernismo. Menos injusto que Salinas, quien consideraba la escuela de Darfo como un mero juego de ingenio verbal, Cernuda seña-

la, partiendo de un célebre ensayo de C.M. Bowra sobre el autor de Prosas profanas, (21) que no comparte su estética porque "su poesía es todo lo contrario de metafísica; lo que nos muestra o nos cuenta no tiene otro valor ni significación de los que aparenta", (22) aunque no deja de reconocer que su rechazo se debe a su distinta concepción poética: "Darío se ha convertido para mí en negación de cuanto he querido realizar, según mis medios, en el terreno de la poesía". (23) De ahí que Jaime Gil de Biedma haya señalado:

Lo cierto es que la poesía de Cernuda -sobre todo a partir de Las nubes- es una poesía que a la mayor parte de los lectores españoles, por razones de temperamento y también de cultura literaria, no nos entra fácilmente, y a la cual -y esto hace honor al poeta- tampoco se pliega fácilmente el idioma español. Su peculiaridad, diría yo, reside en la actitud o tesitura poética del autor implícita en cada verso, en cada poema, que es radicalmente distinta de la de sus compañeros de promoción y no demasiado frecuente en la historia de la poesía española. (24)

Para Juan Goytisolo, como para Gil de Biedma, la mejor poesía de Cernuda es la que va de Las nubes a Desolación de la quimera, es decir, la época de madurez. Octavio Paz prefiere quedarse con la poesía de juventud. Y aunque he señalado que la voz de Cernuda es una sola, con distintos grados de intensidad, su evolución es orgánica y no linealmente monótona, aun cuando sus temas sean escasos y hasta repetitivos. De ahí que Goytisolo cite -y juz- que inadmisiblemente- el juicio de un "celebrado crítico oficioso" sobre la poesía de Cernuda:

Cernuda no ha variado; en su jardín se cultivan las mismas flores que en 1933. Cualquier forma de viril rebeldía, cualquier treno político conmueve más que esta lírica de factura irreprochable que nos deja cenizas en las manos. No participamos en esa poesía; no nos importa. (25)

La generación de Cernuda se caracterizó por escribir buena poesía, de tanta calidad como la de sus contemporáneos de otros países europeos. Además, todos sus componentes lograron conciliar el ejercicio poético con la capacidad crítica. Cernuda quiso además replantearse preguntas como qué es la poesía, cuál es la misión del

poeta sobre la tierra, en qué se distingue la poesía de otras formas de comunicación, y esto es lo que permite que la suya sea una obra de aprendizaje tanto de quien la hizo como de sus posibles lectores. No fue un poeta nodal, como en su momento lo fueron Huidobro, Vallejo o Neruda. Quiso ser, como Rilke o Pessoa, un poeta del hombre interior, y en esto reside su permanencia. Fue un defensor de la individualidad, entendida como una manera de respetar y hacer más digna el alma colectiva. Creó un personaje que no era él, sino "el otro" de Rimbaud, y aceptó defenderlo hasta el final, a pesar de sus errores y sus avatares. Buscó, desde un principio, el lenguaje más cercano al habla cotidiana, como lo postularon Wordsworth y Coleridge en el prefacio a las Lyrical Ballads, pero no fue tan ingenuo como el primero para pensar que la lengua poética podía ser idéntica a la que se utiliza en la conversación diaria, como lo dejó claro en las lúcidas páginas dedicadas al lenguaje escrito y al lenguaje hablado. En una entrevista incluida en Poesía y literatura, al responder a los lineamientos que deben seguirse para considerar al gran poeta como tal, había dicho:

Me limitaré a decir que si un gran poeta me aparece como tal, es: 1o.) por la fusión melódica en su verso de palabra, sentido y ritmo; 2o.) por la precisión y hermosura de su lengua; 3o.) por la amplitud de su visión; 4o.) por la riqueza y flexibilidad de su pensamiento. (26)

Por supuesto que Cernuda expresa aquí, al mismo tiempo, una especie de juicio sobre su propia obra, pues es consciente de la trascendencia de la misma. Aun está por hacerse el estudio comparativo entre Hölderlin y Cernuda, o entre su pensamiento y la poesía inglesa. En estudios publicados en vida de Cernuda, como los de Ricardo Gullón y Carlos-Peregrín Otero ya se insiste en la necesidad del estudio exhaustivo. El primero escribe el artículo "La poesía de Luis Cernuda" en 1950, es decir, dos años después que Bergamín publique en México la segunda edición de La realidad y el deseo:

En la poesía de Cernuda no hay ninguna faramalla verbal, pocas palabras -las necesarias-, el verso puro músculo... Aombra el vigor de esta poesía, conseguida con leve material; tantas cosas dichas con sereno equilibrio, y de verdad "creadas", en el sentido de forjar algo nuevo gracias a la palabra, de hacerlo existir merced al encantamiento que la insufla un aliento sutil y empero poderoso. (27)

Y este "aliento sutil y empero poderoso" fue el que era incapaz -y no podía ser de otra manera- comprender Juan Ramón Jiménez. La poesía de Cernuda revela esa "intensidad del proceso creador" que Eliot pedía para la gran poesía. Si canta el edén, no es un poeta idílico, pues canta -como Satán- el drama de un reino perdido para siempre, aunque para este canto se valga de la delicadeza verbal que lo caracterizó siempre. Carlos -Peregrín Otero, quien fuera amigo cercano del poeta los últimos años de su vida, lo ha visto muy claro:

El tono cernudiano sabe adecuarse a la ocasión, sin estridencias ni engolamientos. Y no por eso la voz deja de ser la más timbrada y distinta de la poesía española moderna, ni su dicción la más personal, depurada y mesurada. Al menos yo no sé de poeta español que versifique con más gracia, de ninguno que tenga más registros o procure más sutil halago verbal, más afortunado en sacar chispas metafísicas a la expresión más llana; de ninguno con más desnudez y reticencia, más ajeno a toda barata bisutería metafórica. Nadie, en fin, que haya sincopado más sutilmente la confluencia rítmica del verso y de la frase, tan necesaria en el monólogo dramático. (28)

Aunque el comentario pueda resultar excesivamente elogioso -y aquí está uno de los riesgos inevitables cuando se trata de revitalizar a un poeta sepultado - Otero señala puntos muy objetivos: el rechazo a la "metáfora pura" parece haber sido la actitud común de la parte "disidente" de la generación: Prados, Altolaguirre, Cernuda y, en cierto modo, Alberti y Lorca, sin olvidar al Dámaso Alonso de Hijos de la ira. (29) Para Cernuda, depuración no es sinónimo de esterilización; quería más poesía y menos literatura, y lo logró, aun en los casos frecuentes en que la poesía y la propia cultura son temas de sus versos. Supo asimilar lo mejor de la tradición poética occidental y adecuarla, no de manera libresca sino profundamente existencial, a su visión del mundo. En el ensayo sobre Cernuda que Edward Wilson incluye en su libro Entre las jarchas y Cernuda, pretende restar méritos a la obra de alguien que nunca se cuidó de ocultar sus afinidades y preferencias, pero que supo asimilarlas y transformarlas. Como advierte Emilia de Zuleta, "vana parece, pues, la pretensión de descubrir huellas misteriosas en Cernuda, puesto que él, como otros creadores ultraconscientes del postsimbolismo, por doctrina estética ha hecho alarde de sus deudas". (30) Como

Unamuno ("Piensa el sentimiento, siente el pensamiento"), no creía en un lenguaje poético preconcebido, pero sí sabía la gran diferencia que existe entre el versificador y el poeta, entre el escritor auténtico y el polizone literario. Cernuda supo comprender, en las lecturas que hizo de y sobre poetas ingleses, una lúcida meditación de Samuel Johnson -uno de sus autores preferidos- sobre el tema:

...the business of a poet is to examine, not the individual, but the species, to remark general properties and large appearances; he does not number the streaks of a tulip, or describe the different shades in the verdure of the forest. He is to exhibit in his portrait of nature such prominent and striking features, as to recall the original to every mind. (31)

Otra de las peculiaridades de la obra de Cernuda es que los once libros de La realidad y el deseo hayan sido ordenados, en sucesivas ediciones, de manera cronológica. Si distaron tantos años entre las diversas ediciones, bien pudo haber pensado en una división de sus poemas atendiendo al tono, al acento, al tema, como lo hicieron posteriormente algunos de sus contemporáneos; Cernuda opta por un orden que corresponda a su evolución espiritual. El libro de Cernuda va creciendo como una planta venenosa, a sabiendas de su inutilidad, consciente de que no habrá de cimentar la felicidad, pero que después de su muerte la humanidad se reconocerá en un espejo que refleje su miseria y la hermosura que el poema rescata en un enorme y efímero instante, y esta congruencia entre vida y obra, esta lúcida interpretación de la condición humana es la quizá permita, como quiere Philip Silver, que Cernuda sea "el poeta de ayer, de hoy y de mañana".

En el prólogo a Los raros, Rubén Darío escribió: "Hay un consejo de la Cábala: 'No hay que jugar al fantasma porque podemos terminar por serlo'." Cernuda aceptó el riesgo de convertirse en su propio fantasma, y quizá por ello su poesía permanece con esa fresca belleza y esa amarga verdad con que él hubiera querido que llegara hasta nosotros, de la misma manera en que él sentía la poesía de Rimbaud: "Su voz llega cálida, henchida, apasionada de odio, de ira, de amor, de desesperación, más vívida siempre que estas miserables sombras que se agitan en torno nuestro sobre la superficie de la tierra, bajo la luz divina que no merecen". (32)

Notas al Capítulo V

1. Es decir, que llega hasta Invocaciones.
2. Poesía y literatura, p. 181-2. La reacción de Cernuda recuerda la del joven Keats, cuyo justo rencor a los ataques de sus contemporáneos lo llevó a pedir que en la lápida de su tumba se grabara la inscripción "Here lies one whose name was writ in water" ("Aquí yace uno cuyo nombre estuvo escrito en el agua"). Para el texto completo de las reseñas negativas de los contemporáneos de Keats, véase la edición de The Odes preparada por A. R. Weekes.
3. Poesía y literatura, p. 247.
4. Poesía y literatura, p. 195.
5. "Ortega y la generación de 1927", loc. cit.
6. En Literatura española siglo XX, p. 214.
7. En Derek Harris, ob. cit., p. 128.
8. José Olivio Jiménez, "Poesía de hoy: España, Hispanoamérica, modernidad", en Revista de la Universidad de México, vol. XXVIII, nos. 4-5, diciembre de 1973-enero de 1974, p. 34.
9. En Carmen, n. 1, diciembre de 1927. p. 15.
10. Citado por José Luis Cano, Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra, p. 17.
11. En Derek Harris, ob. cit., p. 128.
12. Philip Silver, prólogo a la Antología poética, p. 13.
13. Citado por José Olivio Jiménez en "Desolación de la quimera", recogido por Derek Harris, ob. cit., p. 326.
14. "Otra vez, con sentimiento" (En defensa de García Lorca y contra Dámaso Alonso); "Malentendu" (Contra Pedro Salinas), "Super vivencias tribales en el medio literario" (En defensa de Manuel Alfo laguirre), así como el ya citado "A sus paisanos". Que algunos crí-

ticos consideren estos textos diatribas personales más que poemas, se explica porque en muchos de ellos no salen tan bien librados. José Olivio Jiménez ha visto en ellos reminiscencias de los satíricos latinos, e incluso de la propia tradición española de los Siglos de Oro.

15. Para el desarrollo y la polémica de la literatura conversacional, puede consultarse Raúl González Tuñón, "Del cuaderno de apuntes de Juancito Caminador", en La literatura resplandeciente, Buenos Aires, Editorial Boedo, 1976.

16. Para Eliot, el estilo común ("common style") es aquél que nos hace exclamar no "éste es un hombre de genio utilizando el lenguaje", sino "este es un hombre que realiza el genio de la lengua". En On poetry and poets, p. 63.

17. Luis Felipe Vivanco, Introducción a la poesía española contemporánea, v. I, p. 259.

18. "Como en sí mismo, al fin", en Vuelta, v. 2, n. 22, septiembre de 1978, p. 26.

19. Véanse en este sentido la antología de Maurice y Blanca Molho, Poetas metafísicos ingleses, así como el libro de Emilia N. Kelly, La poesía metafísica de Quevedo.

20. Poesía y literatura, p. 46.

21. C.M. Bowra, "Rubén Darfo", en Inspiration and poetry.

22. Poesía y literatura, p. 275.

23. Ibidem, p. 268.

24. Jaime Gil de Biedma, "El ejemplo de Luis Cernuda", en Derek Harris, ob. cit., p. 125.

25. Citado por Juan Goytisolo en "Homenaje a Luis Cernuda", recogido por Derek Harris, ob. cit., p. 163.

26. Poesía y literatura, p. 378.

27. Ricardo Gullón, "La poesía de Luis Cernuda", en Asomante, v. VI, n. 2, 1950, p. 56.

28. Carlos-Peregrín Otero, Letras I, p. 263.

FILOSOFIA
Y LETRAS

29. El espléndido libro de Alonso se publica cuando Cernuda está terminando los poemas de Como quien espera el alba. Aunque a ninguno de ellos les hubiera agradado la comparación, creo que son los dos únicos libros de la generación del 27 que en esos años están cumpliendo una función real, objetiva, comprometida con la realidad no sólo española, sino en general de toda una conciencia europea del periodo posterior al término de la Segunda Guerra Mundial. Para un panorama general de la poesía española de los años cuarenta y la ubicación particular de Hijos de la ira puede verse el prólogo de Philip Silver a la Antología poética de Dámaso Alonso, Madrid, Alianza Editorial, 1979.

30. Emilia de Zuleta, Cinco poetas españoles, p. 402.

31. "... la misión del poeta consiste en examinar no lo individual, sino los conjuntos, con objeto de destacar propiedades generales y apariencias totales; no enumera los pétalos del tulipán, ni describe las diferentes sombras en la verdura del bosque. Debe mostrar, en el retrato que haga de la naturaleza, características tan prominentes y definitivas como para llamar la atención sobre lo original en todas las mentes". Citado por Michael Hamburger en The truth of poetry, p. 17.

32. "Epistolario de Rimbaud", en Prosa completa, p. 1234.

BIBLIOGRAFIA

La presente bibliografía no pretende ser una recopilación exhaustiva, esto es, no recoge la totalidad de los textos existentes sobre Luis Cernuda, sino sólo aquéllos a los que he tenido acceso para la elaboración de la tesis. El interesado en la bibliografía completa puede consultar el mejor trabajo en este sentido del que tengo noticia, el realizado por Derek Harris y Luis Maristany al final de la Prosa completa de Luis Cernuda (Barcelona, Barral Editores, 1975), así como la obra de Elisabeth Müller, Die Dichtung Luis Cernudas (Kölner Romanistische Arbeiten, Neue Folge, Heft 25), Ginebra, Librairie E. Droz, 1962.

He dividido la bibliografía en tres apartados: a) Bibliografía de Luis Cernuda; b) Bibliografía sobre Luis Cernuda, y c) Bibliografía general. En el primero incluyo las ediciones de las obras de Cernuda consultadas; en el segundo la bibliografía particular sobre el autor a la que tuve acceso. En el caso de que un artículo o ensayo sobre Cernuda se encuentre dentro de una obra que sirvió también como obra de consulta, he colocado sólo el título y las páginas de la fuente, para apuntar los datos completos en el tercer apartado, donde figuran los libros que corresponden a la bibliografía de consulta general.

a) Bibliografía de Luis Cernuda

Verso

La realidad y el deseo (1924-1962). Segunda reimpresión de la cuarta edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

Prosa narrativa

Ocnos. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1963.

Tres narraciones. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1973.

Variaciones sobre tema mexicano. En: Prosa completa. Edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany. Barcelona, Barral Editores, 1975.

Ensayo

Estudios sobre poesía española contemporánea, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1970.

Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX). México, UNAM, 1958.

Poesía y literatura I y II. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1971.

(Cuando se citan los textos que integran el volumen póstumo Crítica, ensayos y evocaciones, así como ensayos sueltos o publicados originalmente en revistas, se ha acudido a la Prosa completa).

Traducción

Hölderlin. Poemas. México, Séneca, 1942. (Traducción de Luis Cernuda y Hans Gebser)

Shakespeare, William. Troilo y Crésida. En: Poesía completa. Edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany. Barcelona, Barral Editores, 1977.

b) Bibliografía sobre Luis Cernuda

Aguirre, J.M. "Primeras poesías de Luis Cernuda", en Hispanic Review, XXXIV, n. 2, 1966.

Aleixandre, Vicente. "Luis Cernuda deja Sevilla", en Los encuentros, recogido en Obras completas, Madrid, Aguilar, 1978, p. 303-6.

Arana, María Dolores. "Sobre Luis Cernuda", recogido por Derek Harris en el volumen de ensayos Luis Cernuda, Madrid, Taurus, Serie "El escritor y la crítica", 1977, p. 176-84.

Bodini, Vittorio. "Luis Cernuda", en I poeti surrealisti spagnoli, p. 88-95.

Cano, José Luis. "La poesía de Luis Cernuda", en Poesía española del siglo XX. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1960, p. 313-80.

Capote Benot, José María. El periodo sevillano de Luis Cernuda. Madrid, Editorial Gredos, 1971.

Cirre, José Francisco. "Trascendentalismo poético", en Forma y espíritu de una lírica española, México, Editorial Panamericana, 1950, p. 71-84.

Correa, Gustavo. "Mallarmé y Garcilaso en Cernuda", en Revista de Occidente, n. 145, abril de 1975.

Delgado, Agustín. La poética de Luis Cernuda. Madrid, Editora Nacional, 1975.

Ferraté, Juan. "Luis Cernuda y el poder de las palabras", en La operación de leer, Barcelona, Seix Barral, 1962.

Gil de Biedma, Jaime. "El ejemplo de Luis Cernuda", en La caña gris, ns. 6-8, otoño de 1962, recogido por Derek Harris, ob. cit., p. 124-8.

_____. "Como en sí mismo, al fin", en Vuelta, México, n. 22, vol. 2, septiembre de 1978, p. 24-9.

Goytisolo, Juan. "Homenaje a Luis Cernuda", en Derek Harris, ob. cit., p. 161-75.

Gullón, Ricardo. "La poesía de Luis Cernuda", en Asomante, San Juan de Puerto Rico, vol. VI, ns. 2 y 3, 1950.

Jiménez, Juan Ramón. "La realidad y el deseo", en Estética y ética estética. Madrid, Aguilar, 1967, p. 84-5.

Lezama Lima, José. "Soledades habitadas por Luis Cernuda", en Derek Harris, ob. cit., p. 49-52.

López Estrada, Francisco. "Estudios y cartas de Cernuda", en Insula, año XIX, n. 207, febrero de 1964, p. 17.

Marcial de Onís, Carlos. "Luis Cernuda", en El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27, p. 209-44.

Maristany, Luis. "La poesía de Luis Cernuda", introducción al libro Crítica, ensayos y evocaciones, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1970.

Mc Mullan, Terence. "Luis Cernuda y la influencia emergente de Pierre Reverdy", en Derek Harris, ob. cit., p. 244-68.

Olivio Jiménez, José. "Desolación de la quimera", en Diez años de poesía española, Madrid, Insula, 1972.

_____. "Emoción y trascendencia del tiempo en la poesía de Luis Cernuda", en Cinco poetas del tiempo, Madrid, Editorial Insula, 1964, p. 101-54.

Otero, Carlos-Peregrín. "La tercera salida de La realidad y el deseo"; "Poeta de Europa"; "La poesía de Altolaguirre y Cernuda"; "Cernuda en California", en Letras I, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1972, p. 222-88.

Paz, Octavio. "Luis Cernuda: La palabra edificante", en Derek Harris, ob. cit., p. 138-60. (Cito el texto originalmente publicado en Papeles de Sor Armadans, XXXV, n. CIII, octubre de 1964, porque el incorporado en su forma definitiva a Cuadrivio elimina datos que nos fueron de gran utilidad).

Rodríguez Hernández, Raúl. La última etapa en la poesía de Luis Cernuda. Jalapa, Centro de Investigaciones Literarias de la Universidad Veracruzana, s/f.

Salinas, Pedro. "Luis Cernuda, poeta", en Literatura española siglo XX, Madrid, Alianza Editorial, 1970, p. 213-21.

Segovia, Tomás. "La realidad y el deseo", en Revista Mexicana de Literatura, n. 1, enero-marzo de 1959.

Silver, Philip. "Et in Arcadia ego": A study on the poetry of Luis Cernuda. London, Tamesis Books, Ltd., 1965. Existe versión española de Salustiano Masó bajo el título Luis Cernuda, el poeta en su leyenda, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1965.

_____. "Luis Cernuda, poeta ontológico", introducción a la Antología poética de Luis Cernuda, Madrid, Alianza Editorial, 1975.

Valente, José Angel. "Luis Cernuda y la poesía de la meditación", en Derek Harris, ob. cit., p. 303-13.

Vivanco, Luis Felipe. "Luis Cernuda en su palabra vegetal e indolente", en Introducción a la poesía española contemporánea, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971, p. 257-300.

Wilson, Edward M. "Las deudas de Cernuda", en Entre las jarchas y Cernuda, Barcelona, Editorial Ariel, 1977.

Zardoya, Concha. "La poesía de Luis Cernuda", en Cinco poetas españoles, p. 396-458.

c) Bibliografía general y obras de consulta

Alberti, Rafael. La arboleda perdida. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1976.

_____. Prosas encontradas (1924-1942). Madrid, Editorial Ayuso, 1970.

Alonso, Dámaso. Cuatro poetas españoles. Madrid, Editorial Gredos, 1962.

Aldana, Francisco de. Poesías. Edición de Elías L. Rivers. Madrid, Espasa-Calpe, Colección "Clásicos castellanos", 1966.

Azorín, Clásicos y románticos. Buenos Aires, Editorial Losada, 1971.

Baudelaire, Charles. Oeuvres complètes. Paris, Aux éditions du Seuil, 1968.

Bécquer, Gustavo Adolfo. Obras completas. Madrid, Aguilar, 1969.

Bloom, Harold & Trilling, Lionel. The Oxford Anthology of English Literature. New York, Oxford University Press, 1973.

Bodini, Vittorio. I poeti surrealisti spagnoli. Torino, Giulio Einaudi, editore, 1963.

Bowra, C.M. The romantic imagination. London, Oxford University Press, 1950.

_____. Inspiration and poetry. London, Macmillan & Co., 1955.

Breton, André; Eluard, Paul; Aragon, Louis, y otros. La poesía surrealista. Antología. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

Brové, Pierre; Témime, Emile. La revolución y la guerra de España. México, Fondo de Cultura Económica, 1971.

- Brown, C.G. Historia de la literatura española, El siglo XX. Barcelona, Editorial Ariel, 1974.
- Browning, Robert. Dramatis personae. London, Collins publishers, 1969.
- Camus, Albert. Essais. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.
- Cano, José Luis. García Lorca. Barcelona, Ediciones Destino, 1969.
- _____. La poesía de la generación de 1927. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1970.
- _____. Poesía española del siglo XX. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1960.
- Cano Ballesta, Juan. La poesía española entre pureza y revolución. Madrid, Editorial Gredos, 1972.
- Carmen (revista chica de poesía española). Madrid, Turner ediciones, s/f.
- Casalduero, Joaquín. Estudios de literatura española. Madrid, Editorial Gredos, 1971.
- Castellet, José María. Un cuarto de siglo de poesía española. (1939-1964). Barcelona, Editorial Seix Barral, 1966.
- Cohen, J.M. Poesía de nuestro tiempo. México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Diego, Gerardo, ed. Poesía española contemporánea. (Antología). Madrid, Editorial Taurus, 1968.
- Dilthey, Wilhem. Vida y poesía. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Durozoi, G., Lecherbonnier, B. El Surrealismo. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974.
- Eliot, T.S. Función de la poesía y función de la crítica. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1955.

- _____. On poetry and poets. London, Faber and Faber, 1957.
- _____. Selected essays. New York, Hartcourt, Brace & World, Inc., 1964.
- Fernandez, Ramon. André Gide. Paris, Editions R.A. Correa, 1957.
- Fussell, Paul. The great war and modern memory. New York, Oxford University Press, 1955.
- Friedrich, Hugo. Die struktur der modernen lirik. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1956.
- Foakes, R.A. The romantic asertion. London, Merthuen & Co., 1958.
- Gide, André. Corydon. Traducción de Julio Gómez de la Serna. México, s/e, 1946.
- González Muela, Joaquín; Rozas, Juan Manuel de. La generación poética de 1927. Madrid, Ediciones Alcalá, 1966.
- Gil-Albert, Juan. Memorabilia. Barcelona, Editorial Tusquets, 1975.
- Guillén, Jorge. Federico en persona. Buenos Aires, Emecé editores, 1959.
- _____. Lenguaje y poesía. Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- Hamburguer, Michael. The truth of poetry. Middlesex, Penguin Books, 1972.
- Huidobro, Vicente. Poesía y prosa. Madrid, Aguilar, 1967.
- Heidegger, Martin. Arte y poesía. México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- _____. Sendas perdidas. Buenos Aires, Editorial Losada, 1960.
- Illie, Paul. Los surrealistas españoles. Madrid, Editorial Taurus, 1972.

- Jiménez, Juan Ramón. Estética y ética estética. Madrid, Aguilar, 1967.
- Keats, John. The Odes, edited by A.R. Weekes. London, University Tutorial Press, s/f.
- Langbaum, Robert. The poetry of experience. London, Penguin Books, 1974.
- López Estrada, Francisco. Métrica española del siglo XX. Madrid, Editorial Gredos, 1974.
- Machado, Antonio. Obras. Buenos Aires, Editorial Losada, 1973.
- Marcial de Onís, Carlos. El surrealismo y cuatro poetas de la generación de 1927. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, s/f.
- Macri, Oreste. Poesia spagnola del '900. Milano, Aldo Garzanti Editore, 1974.
- Marinelli, Peter V. Pastoral. London, "The critical idiom", Methuen & Co., Ltd., 1978.
- Monterde, Alberto. La poesía pura en la lírica española. México, Imprenta Universitaria, 1953.
- Molho, Maurice y Blanca. Poetas ingleses metafísicos del siglo XVII. Barcelona, Barral Editores, 1970.
- Nadeau, Maurice. Historia del Surrealismo. Barcelona, Editorial Ariel, 1975.
- Nietzsche, Friedrich. El origen de la tragedia. Traducción de Pedro González Blanco. Valencia, F. Sempere y Compañía, Editores, s/f.
- Ortega y Gasset, José. Viajes y países. Madrid, Revista de Occidente, 1971.
- _____. España invertebrada. Madrid, Revista de Occidente, 1971.
- _____. La deshumanización del arte. Madrid, Revista de Occidente, 1942.

Paz, Octavio. Los hijos del limo. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1974.

Peyre, Henri. Qué es verdaderamente el Romanticismo. Madrid, Doncel, 1972.

Poe, Edgar Allan. The best known works. New York, Blue Ribbon Books, 1927.

Priestley, J.B. Literatura y hombre occidental. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1960.

Petersen, Julius. "El método histórico de las generaciones", en Filosofía de la ciencia literaria, México, Fondo de Cultura Económica, 1946.

Platón, Diálogos. México, Editorial Porrúa, 1969.

Praz, Mario. The romantic agony. London, Oxford University Press, 1970.

Rimbaud, Jean-Arthur. Oeuvres complètes. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

Rougemont, Dennis de. L'amour et l'Occident. Paris, Librairie Plon, 1939.

Rozas, Juan Manuel de. La generación del 27 desde dentro. Madrid, Ediciones Alcalá, 1974.

Salinas, Pedro. Ensayos de literatura hispánica. Edición y prólogo de Juan Marichal. Madrid, Aguilar, 1961.

_____. La realidad y el poeta. Barcelona, Ariel, 1976.

_____. Literatura española siglo XX. Madrid Alianza Editorial, 1970.

Silver, Philip. "La estética de Ortega y la generación de 1927", en Nueva Revista de Filología Hispánica, México, El Colegio de México, t. XX, n. 2; 1971, p. 361-80.

Siebenmann, Gustav. Los estilos poéticos en España desde 1900. Madrid, Editorial Gredos, 1973.

Torre, Guillermo de. "Contemporary spanish poetry", en Texas Quarterly, v. IV, n. I, 1961, p. 55-78.

_____. Historia de las literaturas de vanguardia. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, 4 v.

_____. Vigencia de Rubén Darío y otras páginas. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.

Torrente Ballester, Gonzalo. Panorama de la literatura española contemporánea. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965.

Tuñón de Lara, Manuel. Medio siglo de cultura española (1885-1936). Madrid, Editorial Tecno, 1970.

Umbral, Francisco. Larra. Anatomía de un dandy. Madrid, Ediciones Alfaguara, 1965.

_____. Lorca, poeta maldito. Barcelona, Editorial Bruguera, 1977.

Videla, Gloria. El Ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España. Madrid, Editorial Gredos, 1963.

Vivanco, Luis Felipe. Introducción a la poesía española contemporánea. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971, 2 v.

Vossler, Karl. La poesía de la soledad en España. Buenos Aires, Editorial Losada, 1946.

Wordsworth, William. Prefaces to the "Lyrical Ballads". London, Thomas Nelson and Sons, 1937.

_____. Poems. Selected by Lawrence Durrell. London, Penguin Books, 1973.

Zardoya, Concha. Poesía española contemporánea. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961.

Zuleta, Emilia de. Cinco poetas españoles. Madrid, Editorial Gredos, 1971.

FE DE ERRATAS

- p. 31 En lugar de Francisco Monterde, léase Alberto Monterde.
- p. 81 La cita del poema de Eluard no es de La realidad y el deseo. El número 13 corresponde a la nota que se encuentra en la página 92
- p. 145 En lugar de Concha Zardoya (Cinco poetas españoles), léase Emilia de Zuleta.

INDICE

INTRODUCCION _____	4
CAPITULO I	
LOS POETAS Y LOS DIAS	8
El tiempo y el espacio _____	9
Arbol genealógico de una generación _____	13
Entre la tradición y la vanguardia _____	17
Luis Cernuda y la generación de 1927 _____	22
Vida y poesía _____	27
CAPITULO II	
EN BUSCA DE LAS ARMAS: PARA UNA POETICA DEL HOMBRE DIVIDIDO	34
El universo del poema _____	35
Las voces de la poesía _____	49
La misión del poeta _____	55
CAPITULO III	
EL COMBATE INICIAL: LA INVENCION DEL AMOR	69
El cuerpo en pena _____	71
Los placeres prohibidos _____	77
La fugacidad del éxtasis _____	84
CAPITULO IV	
LA BATALLA FINAL: PARA UNA POETICA DEL APARTAMIENTO	95
Donde habite el olvido _____	97

La religión de la Naturaleza _____	103
Escribir en España es morir _____	109
El combate contra el tiempo _____	115

CAPITULO V

<u>LA REALIDAD Y EL DESEO ENTRE NOSOTROS</u>	125
--	-----

BIBLIOGRAFIA	141
--------------	-----

Bibliografía de Luis Cernuda _____	142
------------------------------------	-----

Bibliografía sobre Luis Cernuda _____	143
---------------------------------------	-----

Bibliografía general y obras de consulta _____	146
--	-----