

LA CONCIENCIA POÉTICA DE LUIS CERNUDA

Alfredo SALDAÑA
Universidad de Zaragoza

En las “Observaciones preliminares” a *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957), Luis Cernuda (1902-1963), que fue ante todo un poeta y solo obligado por las circunstancias históricas ejerció la docencia y la crítica literaria, afirma que el profesional de la literatura (el teórico, el crítico, el historiador) debe conocer, al menos, dos lenguas, además de la propia, y mostrar suficiente inteligencia y sensibilidad en sus lecturas; la tarea del historiador y del crítico es, según Cernuda (2002, II: 74-75), «colocarse en aquel punto de vista particular [...] y decidir, de una parte, si la época que comentan realizó lo que pretendía; y de otra, si lo que pretendía valía la pena realizarse. Esta segunda decisión la toman inevitablemente el historiador y el crítico según el criterio actual de su tiempo, y si coinciden ambos puntos de vista, el del pasado y el del presente, se dice que la literatura de la época está viva [...]: si no coinciden, está muerta y resulta extraña». En ese mismo texto se refiere Cernuda a la tradición y la novedad como dos elementos contradictorios pero condenados a entenderse, llamados a compartir un mismo escenario en la obra de arte; es muy probable que el magisterio de T. S. Eliot –que defendía que el valor y la calidad de una obra artística debían medirse a la luz de su respectiva tradición– dejara huella en Cernuda al distinguir entre épocas conservadoras y épocas vanguardistas, *académicas* y *modernistas* según la terminología utilizada por nuestro poeta, quien, en todo caso, no aprecia ningún motivo de conflicto entre ambos elementos: «Es necesario que el poeta, haciendo suya la tradición, vivificándola en él mismo, la modifique según la experiencia que le depara su propio existir, en el cual entra la novedad, y así se combinan ambos elementos» (2002, II: 74). Así, el trabajo crítico de Cernuda –el que podemos leer en textos como *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957), *Pensamiento poético en la lírica inglesa (Siglo XIX)* (1958), *Poesía y Literatura I* (1960) y *Poesía y Literatura II* (póstumo, 1964)– consiste fundamentalmente en rastrear cómo se han

producido los procesos de transición, continuidad o discontinuidad en una determinada tradición literaria hasta llegar a configurar su propio presente.

Luis Cernuda, que siempre se mostró reacio a que la crítica indagara en su vida personal, comienza la redacción de *Historial de un libro* –ese ensayo escrito en 1958 que debe leerse como una especie de autobiografía moral e intelectual– pidiendo excusas por tener que incluir, junto a las experiencias del poeta que escribió los versos de *La Realidad y el Deseo*, algunos acontecimientos referidos a la vida del hombre que protagonizara dichas experiencias, acontecimientos autobiográficos que –según reconoce el propio Cernuda– pueden sin embargo aportar alguna luz en la interpretación de los textos literarios. He ahí un primer conflicto del que Cernuda fue extremadamente consciente desde el comienzo de su andadura poética, el conflicto que alude a las relaciones en ocasiones tensas entre el ser humano y el artista, entre la persona y la personalidad creadora, entre el hombre que experimenta unos hechos vitales y el poeta que posteriormente los recrea. Y en un gesto de autocrítica que dice mucho de su honradez artística, hacia el final de ese mismo texto reconoce que una de las objeciones más serias que pueden hacerse a su trabajo literario tiene que ver precisamente con este asunto: «no siempre he sabido, o podido, mantener la distancia entre el hombre que sufre y el poeta que crea» (Cernuda, 1998: 534). Otro testimonio que apunta en la misma dirección encontramos en una carta dirigida a Jorge Guillén el 7 de marzo de 1950: «tengo que hacer cierto esfuerzo para convencerme [de] que esa persona [el poeta llamado Luis Cernuda], de quien [los críticos] pueden decir algo, y yo somos un mismo ser» (Cernuda, 2003: 481). Esa escisión, esa quiebra, esa ruptura, esa grieta abierta entre el hombre cuya vida es materia, referente u objeto del poema y el sujeto que es el autor de ese mismo poema no ha sido percibida por muchos lectores de la obra de Cernuda y de otras obras –y, lo que es peor, por muchos poetas– en la modernidad y de ahí precisamente provienen algunas falacias que han condicionado al lenguaje poético a lo largo de estos dos últimos siglos. Un buen conocedor de la escritura cernudiana, Luis Maristany (1970: 7), señala sin embargo de un modo un tanto categórico: «la indagación de ciertos aspectos de su personalidad es imprescindible como aproximación a la obra», palabras que no han de sorprendernos dado el sintagma de «biografía espiritual» con que este mismo crítico (Maristany, 1970: 27) se refiere a *La Realidad y el Deseo* y que reflejan muy bien el carácter inseparable que tradicionalmente ha tenido en la crítica literaria el binomio vida/obra.

Cernuda fue, a mi juicio, alguien extraordinariamente riguroso como escritor en sus relaciones con el lenguaje (en sus diferentes modalidades, como poeta y como crítico), alguien que a lo largo de toda su trayectoria encontró en la escritura una forma de pregunta más que de respuesta, una modalidad de búsqueda mucho más que de

encuentro, una oportunidad para generar problemas y conflictos antes que soluciones, de tal manera que llegara incluso a escribir en un momento dado: «un poema es casi siempre un fantasma, algo que se arrastra lánguidamente en busca de su propia realidad» (Cernuda, 2002a: 48) hasta el punto, si cabe, de borrar la realidad vital o biográfica que haya podido generarlo, lección que, al parecer, aprendió Cernuda muy pronto, con la lectura de un libro de mitología griega, según declara en un texto de *Ocnos* titulado “El poeta y los mitos”: «Bien temprano en la vida, antes [de] que leyese versos algunos, cayó en tus manos un libro de mitología. Aquellas páginas te revelaron un mundo donde la poesía [...] trasmataba lo real» (Cernuda, 1989: 50); la dialéctica vida/poesía se vence en Cernuda del lado de la segunda, donde se lleva a cabo un proceso de despersonalización, conversión de situaciones biográficas en experiencias estéticas.

Así, la revelación –la revelación poética, en este caso– solo puede surgir en espacios donde reina la insatisfacción, donde la vida muestra su agotamiento o sus carencias, donde el deseo de saber –o el deseo de ser, que viene a ser lo mismo– o el deseo sin más se imponga como una realidad tan real como esa otra a la que estamos tan acostumbrados –según J. Gil de Biedma (1980: 71), Cernuda, con su poesía, constantemente «está intentando entenderse y entender»–, de tal manera que ese *deseo* suponga una clara ruptura con el orden social, se constituya como un mecanismo de sustitución de la realidad imperante por otra realidad; en este sentido poesía y pensamiento –actividades alimentadas por un mismo deseo revolucionario de transformación social– pueden desempeñar un papel importante y así pareció entenderlo desde muy pronto nuestro poeta. El deseo –pregunta sin respuesta, hoja sin rama, mundo sin cielo, como se lee en el poema de *Los placeres prohibidos*– implica en todo caso insatisfacción, inconformismo, aspiración a un mundo otro. Alguien como Cernuda, un profesional de la escritura conocedor del valor del lenguaje –de su capacidad pero también de sus limitaciones: «¿cómo expresar con palabras cosas que son inexpresables» (Cernuda, 2002d: 605)–, que se entregó en cuerpo y alma a la poesía y que encontró en el trabajo poético «razón principal, si no única» (Cernuda, 1998: 490) de su existencia, que se dedicó incondicional y desinteresadamente a buscar la belleza a través de la palabra poética, alguien así –con este tipo de formación y de educación moral y cultural, para quien la poesía, como ha escrito Philip Silver (1965: 43), es «not simply a vocation but a condition of his existence»– no podía dejar de percibir las profundas contradicciones que se dan entre el mundo y el lenguaje, entre los acontecimientos y los discursos.

Historial de un libro, escrito en 1958 para acompañar la tercera edición de *La Realidad y el Deseo*, es un texto de recapitulación de su trabajo literario elaborado en la

perspectiva del tiempo, la configuración de un universo lírico, un texto cuyo tema es el desarrollo y evolución de una particular imaginación poética, un texto que alude a unos procesos de despersonalización y poetización de una identidad creadora, un texto, como señaló el propio Cernuda (1998: 535), escrito con la intención de «ver no tanto cómo hice mis poemas, sino, como decía Goethe, cómo me hicieron ellos a mí», palabras que glosa Gil de Biedma (1980: 331) al afirmar que Cernuda representa muy bien el caso de aquél «que durante años y años se esforzó en la tarea inútil de hacerse en sus poemas, y de entreverse en ellos». La poesía –y esto es algo que Cernuda aprendió muy bien desde el inicio de su trayectoria literaria– no puede ser sino un ejercicio responsable de introspección, una actividad en la que constantemente se cuestiona y se pone en duda la realidad –su realidad, claro– y cuyos mecanismos de funcionamiento con frecuencia no responden a los deseos y dictados del poeta, una poesía, en palabras de Derek Harris (1973: 2), que «recounts his emotional and spiritual evolution from adolescence to the approach of old age in a prolonged exercise in self-analysis», una poesía que, según J. Talens (1975: 53), recorre el camino que va «desde la realidad envolvente hacia la propia interioridad». En *Historial de un libro* podemos leer (Cernuda, 1998: 501-502):

Desde que comencé a escribir versos me preocupaba a veces la intermitencia que ocurría, a pesar mío, en el impulso para escribirlos. Éste no dependía de mi voluntad, sino que se presentaba cuando quería; una experiencia inaplacable, una necesidad expresiva, eran, por lo general, su punto de arranque. El impulso exterior podía depararlo la lectura de algunos versos de otro poeta, oír unas notas de música, ver a una criatura atractiva; pero todos los motivos externos eran sólo el pretexto, y la causa secreta un estado de receptividad, de acuidad espiritual que, en su intensidad desusada, llegaba, en ocasiones, a sacudirme con un escalofrío y hasta a provocar lágrimas, las cuales, innecesario es decirlo, no se debían a una efusión de sentimientos. Aprendí a distinguir entre lo que pudiera llamar la causa aparente y la causa real de aquel estado a que acabo de referirme y, al tratar de dar expresión a su experiencia, vi que era la segunda la que importaba, aquella de la cual debía partir el contagio poético para el lector posible.

La extensión de la cita queda justificada –me parece– por la importancia de su contenido, por el valor de sus palabras en lo que significan de aprendizaje del trabajo poético, un trabajo que es resultado en ocasiones de la asimilación de las obras de otros autores, y entre esos autores que influyeron en Cernuda habría que mencionar necesariamente a Hölderlin –«cuyo conocimiento ha sido una de mis mayores experiencias en cuanto poeta» (Cernuda, 1998: 506)– y Shakespeare (a quienes tradujo al español), T. S. Eliot (*Desolación de la Quimera* procede de un verso del autor de *The Waste Land*), la poesía inglesa, «sin cuya lectura y estudio mis versos serían hoy otra cosa» (Cernuda, 1998: 513), sobre todo, algunos románticos: Blake, Coleridge, Wordsworth, Keats, en quienes encuentra –antes que en Baudelaire– el germen de la poesía moderna, Gérard de Nerval, André Gide, un autor fundamental en su trayectoria literaria y, muy especialmente, vital, alguien que –dada su reconocida, aceptada y

pública homosexualidad— le sirvió para reconciliarse finalmente consigo mismo (a Gide dedicará el poema “In memoriam A. G.” de *Con las horas contadas*, libro de 1956), y, cómo no, a pesar de su progresivo alejamiento de la tradición poética española —un alejamiento que se acentúa con el exilio—, algunos autores pertenecientes a dicha tradición: sobre todo Garcilaso —su poeta español más querido y admirado, de quien toma el nombre de Albanio, uno de los pastores de la *Égloga II*, para denominar a un personaje que es su propio doble y que aparece en diferentes textos de *Ocnos*: “Belleza oculta”, “El poeta”— San Juan de la Cruz, Góngora y Bécquer, poeta que le orientará «hacia una nueva visión y expresión poéticas» (Cernuda, 1998: 503) y que con un verso de su rima LXVI le proporcionará el título de *Donde habite el olvido*, probablemente, de los libros de Cernuda, el peor valorado por su autor, una obra que le desagradaba por motivos éticos y cuya relectura le producía «rubor y humillación» (Cernuda, 1998: 504). Con respecto a las relaciones que la escritura de Cernuda mantiene con la tradición literaria española, J. Gil de Biedma señaló ya en 1962 que la poesía de Cernuda —sobre todo la que escribe a partir de *Las nubes*, libro que elabora entre 1937 y 1940, es decir, la poesía del exilio— resulta particularmente difícil para la mayor parte de los lectores españoles. Su peculiaridad, señalaba Gil de Biedma (1980: 70), «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». Por otra parte, hacia 1940 comienza Cernuda la redacción de lo que dos años después será *Ocnos*, un volumen de poemas en prosa que irá creciendo y conociendo sucesivas ediciones. El poema en prosa (utilizado también en *Variaciones sobre tema mexicano*, 1952) es, como ha recordado el propio Cernuda en alguna ocasión, un género literario que no pertenece a la tradición española y escasamente empleado por sus poetas (Cernuda, 2002b). El Bécquer autor de ciertas *Leyendas* es, según Cernuda, una excepción en este panorama, un autor que muy probablemente se vio influido por una tradición cultural francesa que concibió el poema en prosa como «un instrumento libre de las convenciones, las limitaciones, las reglas que ligaban al verso» (2002b: 704). Parece evidente que tanto la utilización del poema en prosa como del verso libre responde en Cernuda a la necesidad de liberarse de la rigidez de los patrones métricos tradicionales y de encontrar un formato poético capaz de acoger todo su potencial expresivo, un formato de dimensiones mayores que las que le ofrecía el verso regular y las estrofas de verso corto, dominantes en sus primeros años de actividad literaria. En este sentido se encuentran los numerosos versículos, los poemas en prosa y los experimentos con la escritura automática que hallamos en *Un río*, *un amor* y *Los placeres prohibidos*, libros iniciados, respectivamente, en 1929 y 1931 que tanto deben al surrealismo, esa —más que moda artística— «corriente espiritual» (Cernuda, 1998: 497) que Cernuda heredó de algunos autores franceses (Aragon,

Breton, Éluard, Crevel) y que utilizaría para canalizar su malestar, rebeldía, osadía y hostilidad hacia una sociedad en la que nunca se sintió a gusto. Con el paso del tiempo, y ya en el exilio inglés, la lectura de Hölderlin le condujo al uso del encabalgamiento, lo que le mostró las posibilidades de «un ritmo doble, a manera de contrapunto: el del verso y el de la frase» (Cernuda, 1998: 520). Cernuda, que tuvo siempre muy poca simpatía por la rima y el ritmo excesivamente marcado, va decantándose poco a poco hacia una poesía más discursiva, de ritmo deliberadamente fraseológico, en la que unos versos se prolongan en otros a través del encabalgamiento.

Luis Cernuda supo muy bien que, aunque la vida estaba hecha de sentimientos y de palabras, una cosa eran las emociones (las pasiones) y otra bien distinta el pensamiento y el lenguaje encargados de recrearlas, que –como dejara escrito T. S. Eliot en “East Coker”, el segundo de los *Cuatro cuartetos*– había un tiempo en la noche para pasear junto al amado bajo la luz de las estrellas y otro tiempo en la noche para meditar y escribir a solas bajo la luz de la lámpara: «There is a time for the evening under starlight, / A time for the evening under lamplight» (Eliot, 1987: 114). José Ángel Valente (1984: 309) ha encontrado en la fórmula “pensamiento-pasión” «la característica central de la obra de madurez de Cernuda». Visto así, la escritura se nos aparece como consecuencia del sosiego y la reflexión, como una manifestación más de la mirada, una mirada que demanda ese “lector posible” del que habla Cernuda, una mirada, en efecto, que se completa en la mirada posterior de la lectura dado que leer –al igual que escribir– es mirar, y no se puede mirar sino aquello que permanece más o menos iluminado. Un poema es solo eso, ni más ni menos, una mirada, una de tantas, la mirada que su autor ha fijado sobre una parte del mundo en un momento dado, y eso, inevitablemente, ya es pasado, memoria de una vida que el presente de la escritura recrea con vistas al futuro de la lectura (Saldaña, 2003).

Así pues, antes de que los teóricos de la recepción destacaran la importancia de la actividad del lector en la comunicación literaria, Luis Cernuda ya se refirió al considerable papel que desempeña en dicha comunicación el lector, a la vez que aludió a distintos tipos de obras literarias en función de los diferentes lectores a los que van dirigidas. En *Historial de un libro* escribió: existen «dos tipos de obras literarias: aquellas que encuentran a su público hecho y aquellas 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» (Cernuda, 1998: 507), una idea al parecer plenamente asumida, como se desprende de estas otras palabras del propio Cernuda tomadas de una carta dirigida a Rica Brown el 28 de septiembre de 1943: «Hay un tipo de escritor, y es el único tipo de escritor que me interesa, que tiene que crear su público, y eso es tarea de siglos. Sólo me interesa el público “a la medida”, si puedo decirlo así;

el público hecho, como las ropas hechas, no vale la pena» (Cernuda, 1998: “álbum” 75). Se trataría, pues, no tanto de escribir con la intención de colmar las expectativas e intereses del lector habitual sino de apostar por una escritura orientada hacia la configuración de un nuevo tipo de lector. Sin embargo, no han tenido que pasar muchos siglos para que Cernuda tenga su público –todo parece indicar que su público lector– y sea considerado un valor fundamental de nuestra tradición poética, y ello a pesar de la negativa valoración que hacía de la crítica literaria española, sintiéndose como se sentía «indefenso ante los Dámasos Alonsos de tanda» –en carta a Salinas de 15 de mayo de 1950 (Cernuda, 2003: 489)–, alejado de «todas esas cotorras que ejercen crítica» –en carta a J. L. Cano de 21 de marzo de 1952 (Cernuda, 2003: 532)–, distanciado, en definitiva, de un modo de hacer crítica literaria heredado de la escuela historicista de Ramón Menéndez Pidal y del «cafre de don Marcelino» (Menéndez y Pelayo, claro), en carta a María y Araceli Zambrano de 12 de marzo de 1952 (Cernuda, 2003: 531). Hubo, sin embargo, excepciones reconocidas y valoradas por el propio Cernuda, como el monográfico que le dedicó la revista cordobesa *Cántico* (nº 9-10, agosto-noviembre de 1955), en el que se pudieron leer trabajos de, entre otros, Vicente Núñez y Ricardo Molina.

Que la lectura sea entonces un lugar de iniciación, una actividad de construcción de sentidos, una oportunidad para el encuentro, una posibilidad más de la búsqueda, que la lectura sea una manifestación más de la vida o que no sea nada, tal parece haber sido una de las ideas defendidas por Luis Cernuda a lo largo de su trayectoria literaria, y de un modo especial en algunos textos recogidos en la tercera edición de *Ocnos*, preparada por el propio poeta pero aparecida a los pocos días de su muerte, ocurrida el 5 de noviembre de 1963. En uno de esos textos, el titulado “Biblioteca”, leemos (Cernuda, 1989: 133):

Cuántos libros. Hileras de libros, galerías de libros, perspectivas de libros en este vasto cementerio del pensamiento, donde ya todo es igual, y que el pensamiento muera no importa. Porque también mueren los libros, aunque nadie parezca apercibirse del olor [...] exhalado por tantos volúmenes corrompiéndose lentamente en sus nichos. ¿Era esto lo que ellos, sus autores, esperaban? [...] Mas un libro debe ser cosa viva, y su lectura revelación maravillada tras de la cual quien leyó ya no es el mismo, o lo es más de como antes lo era.

Así, frente a esos «vastos cementerios del pensamiento» en que desgraciadamente se convierten con frecuencia las bibliotecas, frente a esos lugares donde todo resulta indiferente y poco o nada importa que muera el pensamiento, Luis Cernuda apuesta por una lectura regeneradora, reconciliada con la vida, transformadora, cargada de energía vital, una lectura capaz de intuir el clima de los ríos en diciembre y de sospechar si hubo algún día una quimera desolada, una lectura, sin embargo, incapaz de agotar el misterio inherente al efecto poético dado que «la poesía y su emoción no se dirigen al

entendimiento ni hablan para él, ni siquiera para la razón. Intuir lo poético, y contagiarse de él [*sic*], son operaciones que poco o nada tienen que ver con *entender*» (Cernuda, 2002c: 747).

Como un discurso que discurre sin saber cómo en el mar de la existencia, como un viaje orientado solo por la búsqueda de lo insólito, por el reconocimiento de la diferencia, desplegado en el tiempo hacia el pasado a través de los paraísos del deseo y sus formas apenas dibujadas, la escritura literaria de Luis Cernuda pugna en no pocas ocasiones por instituirse como el testimonio que otorgue sentido al sinsentido de la existencia, imagen de una sombra agarrada a duras penas al magnolio de la vida, arrastrada «entre el delirio de sombras» (Cernuda, 1989: 174), y ello a veces en situaciones definitivamente dolorosas, adversas y terribles, como puedan ser muchas de las vividas en los años de la guerra civil; textos como “Homenaje”, “Líneas sobre los poetas y para los poetas en los días actuales” y “Poetas en la España leal” (Cernuda, 2002, III: 117-126) son claros testimonios de la posición absolutamente favorable a la República que defendió Cernuda así como de la necesidad de compromiso con la justicia, la libertad y la inteligencia que, a su juicio, debía mantener el poeta. Así es como esta escritura no aparece en una burbuja de vidrio aislada de todo lo demás, no se entiende sin las constantes referencias a la vida y al mundo, una vida y un mundo llamados a configurar una poderosa identidad poética y, como escribiera Gil de Biedma (1980: 337), una y otro contemplados «con la clarividente incompreensión del odio»; así es como se entiende, según James Valender (1984), sobre todo en los poemas en prosa, los intentos por reafirmar el yo, la ausencia de ironía y la relación conflictiva que Cernuda mantuvo con la modernidad.

Luis Cernuda va poco a poco configurando un trabajo poético que adquiere por vez primera un rostro propio y una imagen peculiar en abril de 1936, cuando se publica la primera edición de *La Realidad y el Deseo*, un volumen muy bien recibido por sus amigos (F. García Lorca y Manuel Altolaguirre, entre otros), pero que marca al mismo tiempo el comienzo del enfriamiento y el deterioro de las relaciones con J. R. Jiménez, D. Alonso y, en cierto sentido, J. Guillén y P. Salinas (a quien nuestro poeta debe, entre otras cosas, el conocimiento de la obra de A. Gide –con todo lo que eso supuso de autoaceptación y reconciliación íntima, así como de apertura de vías de expresión de su instinto erótico– y la publicación, en diciembre de 1925, de sus nueve primeros poemas en la *Revista de Occidente* y, en abril de 1927, de su primer libro de poemas, *Perfil del aire*). Por otra parte, la inminente tragedia de la guerra civil y el posterior exilio al que como tantos otros se vio obligado Cernuda no vinieron sino a sumarse a una personalidad compleja, a veces inadaptada, difícil de encajar entre los modelos sociales más convencionales, una personalidad que nunca encontró en la España de su tiempo

ese espacio habitable de placer y libertad necesario para vivir con normalidad. Juan Goytisolo (1984) ahonda en planteamientos abiertos previamente por Luis Maristany (*apud* Cernuda, 1970) y encuentra en la guerra civil un punto de inflexión en la trayectoria literaria de Cernuda, quien inicia entonces una segunda etapa en la que su poesía se va a ver enriquecida con nuevos y numerosos elementos temáticos, formales y estilísticos. Mientras que la primera etapa estaría marcada por la tradición de la lírica popular, el surrealismo y determinadas poéticas románticas (Hölderlin, Nerval, Bécquer, etc.), la segunda supuso una creciente asimilación de la poesía anglosajona con su correspondiente adopción de formas discursivas (el monólogo dramático, sobre todo, que le permitió, bajo la evocación de figuras históricas, legendarias o mitológicas, poner a prueba una poderosa facultad de indagación personal) y su base moral e intelectual. Con la distancia y el tiempo, el alejamiento es cada vez mayor con respecto a una sociedad en la que nunca se sintió a gusto. En *Historial de un libro* escribe (Cernuda, 1998: 493, 499-500): «no podía menos de sentir hostilidad hacia esa sociedad en medio de la cual vivía como extraño. [...] España me aparecía como país decrepito y en descomposición; todo en él me mortificaba e irritaba». La inquina y el resentimiento que muestra abiertamente hacia España aparecen a partir de este momento en bastantes textos, y una muestra de ello podemos leer en “A Larra, con unas violetas (1837-1937)”, poema perteneciente a *Las nubes* (Cernuda, 1998: 192-193) del que cito ahora unos versos:

Y nuestra gran madrastra, mírala hoy deshecha,
 Miserable y aún bella entre las tumbas grises
 De los que como tú, nacidos en su estepa,
 Vieron mientras vivían morir la esperanza,
 Y gritaron entonces, sumidos por tinieblas,
 A hermanos irrisorios que jamás escucharon.

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.

Al margen de la intertextualidad explícita que hallamos con el autor citado en el título del poema (recordemos que Larra afirmaba que escribir en España era llorar), habría que anotar que este poema plantea abiertamente el ya tradicional tema de España, tratado con diferentes registros por otros escritores anteriores, coetáneos y posteriores a nuestro poeta. Por citar solo unos pocos casos, Antonio Machado, otro poeta que murió en el exilio, en “El mañana efímero”, de *Campos de Castilla*, libro publicado en 1912, Dámaso Alonso –a quien Cernuda en carta a J. L. Cano de 5 de agosto de 1948, consideraba «una pomposa nulidad» (Cernuda, 2003: 456)– se ocupa de este tema en

dos libros de 1944, *Oscura noticia e Hijos de la ira*, y lo mismo hace Gil de Biedma (quien siempre tuvo en muy alta estima la obra de Luis Cernuda, a la que dedicó varios trabajos) en “Apología y petición”, texto publicado en *Moralidades* (1966) que comienza con estos versos: «Y qué decir de nuestra madre España, / este país de todos los demonios / en donde el mal gobierno, la pobreza / no son, sin más, pobreza y mal gobierno / sino un estado místico del hombre, / la absolución final de nuestra historia?» (Gil de Biedma, 1991: 82); por último, y al hilo de la intertextualidad antes citada, L. M. Panero, un poeta posterior a todos los nombrados hasta ahora, escribe en “La canción del croupier del Mississippi”, poema de *Last river together* (1980: 31): «Escribir en España no es llorar, es beber, / es beber la rabia del que no se resigna / a morir en las esquinas, es beber y mal / decir, blasfemar contra España / contra este país sin dioses pero con / estatuas de dioses». Es evidente, pues, que nos encontramos ante un tema generosamente abonado en la poesía española contemporánea.

No es, sin embargo, “A Larra con unas violetas (1837-1937)” el único texto en el que Cernuda expresa su malestar –a veces incluso su rencor y su odio, como recordaba Gil de Biedma– hacia España, el país que en ocasiones adquiere la imagen de un espacio mítico denominado “Sansueña”. De *Las nubes* es asimismo el poema “A un poeta muerto (F. G. L.)”, dedicado a la memoria de su amigo García Lorca y en el que se refiere a la miseria, el odio, el insulto y el recelo como rasgos característicos de los españoles; “Ser de Sansueña”, poema incluido en *Vivir sin estar viviendo*, donde, de nuevo, Sansueña (es decir, España) es nombrada como «la madrastra», y, entre otros, el durísimo “Díptico español”, de *Desolación de la Quimera*, poema desarrollado en dos movimientos contrapuestos (“Es lástima que fuera mi tierra” y “Bien está que fuera tu tierra”) en los que su autor enfrenta a la España irracional, obscena y deprimente, dominada por la canalla y cuyo grito de guerra es muerte a la inteligencia, esa otra España siempre viva y noble, recreada por Galdós según la tradición instaurada por Cervantes.

Con todo, la distancia provocada por el exilio no pudo erosionar el afecto que Cernuda sentía por su país. En carta a J. L. Cano de 25 de febrero de 1950 afirma: «debes saber que estuve en México el verano pasado, y que me enamoré de México como si fuera mi propia tierra. En realidad me gustó tanto y le tomé tanto cariño porque es para mí otra España» (Cernuda, 2003: 480). En cualquier caso, Cernuda no fue nunca, ni siquiera en los momentos más críticos de la guerra civil, un poeta político o comprometido (en los sentidos habituales de estos términos) con la realidad nacional o las esencias patrias, sino un poeta con una acusada conciencia de ciertos valores éticos y morales que, a su juicio, debía asumir el ser humano, fuera o no poeta: «Ninguna otra vez en mi vida he sentido como entonces el deseo de ser útil, de servir» (Cernuda, 1998:

509), utilidad y servicio que –en su caso– debían canalizarse a través del «menester de poesía».

Febrero de 1938. Invitado por Stanley Richardson (escritor inglés a quien nuestro poeta había conocido en julio del año anterior en Valencia, en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas), Luis Cernuda sale de España para dar unas conferencias en Inglaterra. Desconoce en ese momento que ese viaje, previsto inicialmente para uno o dos meses, se iba a convertir en un exilio forzoso, una ausencia definitiva. Tenía treinta y cuatro años (cumpliría los treinta y cinco el 21 de septiembre), el resto de su vida, hasta los sesenta y uno en que murió, lo pasaría en Escocia (fue lector de español en la Universidad de Glasgow), Inglaterra (ocupó un lectorado en la Universidad de Cambridge y posteriormente fue nombrado lector de literatura española en el Instituto Español de Londres, dirigido por Pablo de Azcárate y, bajo el patrocinio de Juan Negrín, dependiente del gobierno republicano en el exilio), Estados Unidos (fue profesor de literatura española, primero en Mount Holyoke College, Massachusetts, y posteriormente en el San Francisco State College y en la Universidad de California, Los Ángeles) y México (donde, muy a su pesar, dio clases de teatro español y francés del siglo XVII en la Universidad Nacional Autónoma de México). En cualquier caso, todos estos puestos docentes que Cernuda ocupó a lo largo de su vida constituyeron –junto a esporádicas conferencias, charlas, lecturas de poemas, traducciones y colaboraciones literarias en diversas publicaciones– el casi siempre meguado soporte económico del que dispuso para desarrollar con más dignidad que holgura su trabajo poético.

Escribir, pues, como hace Cernuda a partir del exilio, desde la perspectiva de que la única patria posible se halla en la poesía –y en la lengua en que ha de ser elaborada–, apostándolo todo a una misma carta, como reconoce en *Historial de un libro* (Cernuda, 1998: 527): «La poesía, el crearme poeta, ha sido mi fuerza y, aunque me haya equivocado en esa creencia, ya no importa, pues a mi error he debido tantos momentos gozosos», una idea sobre la que vuelve en una entrevista de 1959: «el poeta no debe tener compromisos con nada ni con nadie, excepto con aquello a quien sirve, que es la poesía» (Cernuda, 2002, II: 811); escribir, como hace este poeta, con la voz que dicta la conciencia más severa, al margen de los coros más afónicos y las modas más obscenas, desde la soledad solidaria con los otros –como la del farero, ese ser que dice de sí mismo: «Soy en la noche un diamante que gira advirtiéndolo a los hombres» (Cernuda, 1998: 149)–, desde la desposesión y la distancia de uno mismo, desde la diferencia, desde la orilla, desde el otro lado, desde el amor vencido y contra el amor amordazado, desde la consciencia histórica de saberse partícipe de un tiempo, al fin, ya pasado: el poeta viejo, dirá Cernuda en esa misma entrevista de 1959, debe «dejar el camino libre al poeta joven, sin entorpecérselo tampoco con elogios interesados ni ataques

ignorantes. La juventud tiene siempre razón, con tal que sea *realmente* joven» (Cernuda, 2002, II: 810); escribir, repito, desde la soledad solidaria con los otros, convencido de que la libertad y la independencia deseables se hallan, por ejemplo, en la solitaria vida de un magnolio sevillano, ese árbol de *Ocnos* que representa la materialización del deseo y la belleza (Cernuda, 1989: 70-71):

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. Su propio ardor lo consumía, y brotaba en la soledad unas puras flores, como sacrificio inaceptado ante el altar de un dios.

Al margen de la anécdota que se narra en este texto, la vida de un árbol, aparecen en él reunidos algunos de los motivos más importantes sobre los que se asienta la obra poética de Luis Cernuda: la búsqueda de la belleza, el deseo, la libertad, la soledad deseada –recordemos los versos con que comienza “Soliloquio del farero”, ese extraordinario monólogo dramático que podemos leer en *Invocaciones*: «Cómo llenarte, soledad, / Sino contigo misma» (Cernuda, 1998: 147)–, la mirada, la luz, la batalla del tiempo, el asombro, la extrañeza, la diferencia. Se llora lo que se ha perdido, se canta lo que se ha tenido y, así, esta poesía presenta un alto contenido elegíaco. Se remite Cernuda en uno de sus breves ensayos (Cernuda, 2002d) al estudio de cierto arabista sobre la vida y el pensamiento de un teólogo musulmán; interrogado ese teólogo por uno de sus discípulos acerca del sonido de una flauta que escucharon mientras caminaban por la calle, contestó que esa melodía era el lamento, la voz de Satán, condenado a enamorarse de las cosas efímeras. Según Cernuda (2002d: 604), el poeta –como Satán– también llora «la pérdida y la destrucción de la hermosura».

El ejemplo de Luis Cernuda –si vale este sintagma felizmente acuñado por J. Gil de Biedma– radica en haber comprendido que «la palabra es equívoca» (Cernuda, 1989: 167), en haber sido capaz de enseñar sin influir, en haberse convertido en un maestro sin discípulos a los que adoctrinar con su teoría poética personal. *La Realidad y el Deseo* es, de este modo, un durísimo ejercicio de vaciado de la conciencia, de desposesión de la historia personal de un sujeto expuesto sin condiciones a la mirada pública, «una íntima reflexión sobre la existencia moral e intelectual de Luis Cernuda» (Gil de Biedma, 1980: 70), idea que comparte O. Paz (1984) cuando afirma que se trata de una obra poética que puede verse como una biografía espiritual con un marcado carácter moral. Una poesía, al margen del retrato moral y del valor de conducta personal que nos pueda proporcionar de su autor, que surge como un extraordinario lugar para contemplar algunas de las preocupaciones éticas y estéticas que siempre interesaron a Cernuda: las dificultades a la hora de actuar según los mecanismos de la imaginación, el

deseo de perseguir la belleza absoluta, la angustia ante el paso del tiempo, la añoranza de un mundo habitable y el elogio de la vida retirada (que unos interpretarán como un rasgo del individuo socialmente inadaptado y otros como una señal del sujeto que sabe que la revelación –poética o del tipo que sea– solo puede darse en soledad, en la distancia de los hombres). En cualquier caso, la actitud defendida por Cernuda, unida a un cierto resentimiento hacia lo humano, parece más bien representativa de esta segunda opción. Recordemos las conocidas palabras que utiliza en la “Poética” que antepone a sus textos en la antología *Poesía española*, preparada en 1932 por Gerardo Diego: «No sé nada, no quiero nada, no espero nada. Y si aún pudiera esperar algo, sólo sería morir allí donde no hubiese penetrado aún esta grotesca civilización que envanece a los hombres» (Cernuda, 1998: “álbum” 40).

Su poesía es proyección de esa zona de sombra raramente frecuentada por los poetas españoles contemporáneos, un lugar en el que la protesta y la rebeldía ante un mundo ético y estéticamente deforme se presentan como los registros principales. Y así es como la escritura cernudiana se alarga –aunque no demasiado, su obra no es muy extensa–, se reconoce y se extiende a través de un mar en cuyo centro aún late la verdad de la memoria que el olvido con su conducta humilla y doblega: el tiempo, en ocasiones a contratiempo, nos enseña que nuestra existencia es una anécdota, un pasatiempo fugaz y pasajero, imágenes de otras vidas encontradas muchas veces a destiempo, barro que el agua, con ayuda del tiempo, del mal tiempo a veces, convertirá en polvo, en nada. Valente (1998: 15) ha visto en Cernuda un poeta fundamental de la memoria y el olvido: «esa voz habla, precisamente, contra la muerte y el olvido; inextinguible voz que no podríamos acallar».

Y es entonces cuando el deseo se disuelve en la imagen de sí mismo y nos damos de bruces contra la realidad, y la realidad nos golpea en la cara. Cernuda opuso siempre el deseo liberador como antagonista de esa realidad brutal, castrante y devastadora que adquiere diferentes formas y manifestaciones. Es la realidad, la pedrada de la realidad a la que Cernuda al fin y al cabo contestó con el deseo de ser, el deseo de ser en su propia desaparición. En todo caso, la cuestión de la *realidad* en Cernuda va mucho más allá de las implicaciones morales, culturales y políticas que se pudieran derivar de su propia biografía; experimentó siempre hacia ella una sensación ambivalente, de atracción y repulsa, «hacia la realidad y contra la realidad, de atracción y de hostilidad hacia lo real» (Cernuda, 2002d: 602), de tal manera que esa realidad en sí misma no es nada si no se presenta como objeto de deseo: «la realidad exterior es un espejismo y lo único cierto es mi propio deseo de poseerla. Así pues, la esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad» (Cernuda, 2002d: 602). Esta relación tensa y conflictiva entre la realidad y el deseo

genera una cierta situación de precariedad y desconsuelo en la que el poeta trata de colmar con sus textos las carencias del alma. Estas ideas sobre la realidad –tomadas de un texto de 1935, “Palabras antes de una lectura”– reaparecen, casi literalmente, once años después en “André Gide” (Cernuda, 2002e: 551): «La hostilidad a lo real, en cuanto la realidad es expresión cruda y directa de la vida, y la vida cosa impura de la que el arte debe apartarse, parecía artículo de fe para la mayoría de los artistas contemporáneos de Gide».

“Escrito en el agua” (título tomado del epitafio que Keats escribió para sí mismo: «Aquí yace alguien cuyo nombre fue escrito en el agua»), texto que cierra la primera edición de *Ocnos* y que el propio Cernuda excluyó de las sucesivas ediciones de esta obra, se cierra con estas palabras: «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» (Cernuda, 1989: 174). Vivir así y dejar constancia de la existencia en el poema o, mejor, vivir en el poema, en ese lugar donde la vida se reduce a un acto de conciencia poética. Como ha escrito M. Ramos Ortega (1982: 95): «Luis Cernuda construye la fábula de su propia existencia –su obra poética– como resultado de la propia conciencia de estar arrojado a un mundo que le es hostil, en donde la realidad no es compatible con el deseo». Antes aun que Gil de Biedma –que en un momento dado se da cuenta de que no era poeta sino poema lo que siempre quiso haber sido, y en ese instante deja de escribir–, Cernuda mantuvo siempre una relación extraordinariamente respetuosa con el lenguaje –O. Paz (1984: 148) señala que, en una tradición poco dada a reflexionar sobre las palabras, «Cernuda representa la conciencia del lenguaje»–, una relación en la que el silencio actuó con frecuencia como un consejero elocuente y eficaz y en la que la razón de la imaginación le llevó a escribir desde la barricada la palabra y el tiro de gracia que acabase con la sinrazón y el delirio del tirano. Más allá de cualquier otro argumento que hoy pueda esgrimirse, creo que en el trasfondo de la conciencia de Cernuda fue el deseo no sólo el agente que lo impulsó a vivir sino también la herramienta con la que elaboró su trabajo poético, un trabajo que ha sabido resistir muy bien los embates de ese «viento del olvido que, cuando sopla, mata» (Cernuda, 1998: 466); Cernuda protagonizó así un ciclo vital y literario que duró lo que duró la llama del deseo que lo impulsó: «ningunas ganas tengo de escribir. La broma duró ya bastante y se aburre uno de tenerlo todo en contra» (Cernuda, 2003: 1149), escribió a J. Á. Valente el 19 de septiembre de 1963, pocos días antes de morir. Así, deseo –manifestado en forma de pasión erótica o en forma de energía cósmica– y vocación poética son en Cernuda cara y cruz indistintas de una misma moneda, registros de una misma escritura que narra la evolución de un cuerpo transformado en texto.

Referencias bibliográficas

- Cernuda, Luis (1970): *Crítica, ensayos y evocaciones*. Barcelona: Seix Barral.
- (1989): *Ocnos*, ed., intr. y notas de D. Musacchio, Barcelona, Seix Barral.
- (1998): *La Realidad y el Deseo (1924-1962)*, pról. de J. Á. Valente, álbum de A. Ramoneda, Madrid, Alianza Editorial.
- (2002): *Obra completa*, 3 vols., 2ª ed., ed. de D. Harris y L. Maristany. Madrid: Siruela.
- (2002a): “El espíritu lírico”. En Cernuda (2002), vol. III, 47-49.
- (2002b): “Bécquer y el poema en prosa español”. En Cernuda (2002), vol. II, 702-710.
- (2002c): “Gérard de Nerval”. En Cernuda (2002), vol. II, 737-748.
- (2002d): “Palabras antes de una lectura”. En Cernuda (2002), vol. II, 601-606.
- (2002e): “André Gide”. En Cernuda (2002), vol. II, 547-581.
- (2003): *Epistolario 1924-1963*. Ed. de J. Valender. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Eliot, T. S. (1987): *Cuatro cuartetos*. Ed. bilingüe de E. Pujals Gesalí. Madrid: Cátedra.
- Gil de Biedma, Jaime (1980): *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Barcelona: Crítica.
- (1991). *Las personas del verbo*, 5ª ed. Barcelona: Seix Barral.
- Goytisolo, Juan (1984): «Homenaje a Luis Cernuda». En Harris, ed. (1984), 161-175.
- Harris, Derek (1973): *Luis Cernuda. A Study of the Poetry*. Londres: Tamesis Books Ltd.
- , ed. (1984): *Luis Cernuda*. Serie El escritor y la crítica. Madrid: Taurus.
- Maristany, Luis (1970): “Prólogo”. En Cernuda (1970), 7-35.
- Panero, Leopoldo María (1980): *Last river together*. Madrid: Ayuso.
- Paz, Octavio (1984): “La palabra edificante”. En Harris, ed. (1984), 138-160.
- Ramos Ortega, Manuel (1982): *La prosa literaria de Luis Cernuda: El libro “Ocnos”*. Sevilla: Diputación Provincial.
- Saldaña, A. (2003): “Luis Cernuda o la escritura del deseo”. En *Interlitteraria*, 8, 336-351.
- Silver, Philip W. (1965): *“Et in Arcadia ego”: A Study of the Poetry of Luis Cernuda*. Londres: Tamesis Books Ltd.
- Talens, Jenaro (1975): *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*. Barcelona: Anagrama.
- Valender, James (1984): *Cernuda y el poema en prosa*. Londres: Tamesis Books Ltd.
- Valente, José Ángel (1984): “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”. En Harris, ed. (1984), 303-313.
- (1998): “Luis Cernuda entre el olvido y la memoria”. En Cernuda (1998), 11-17.