

Mejor la destrucción, el fuego

José María Espinasa

A los lectores de fines del siglo XX y principio del XXI les sorprenderá ver cómo, en la mirada retrospectiva, el azar se combina con los argumentos del destino para proponer la imagen de un poeta. Y a todos los grandes poetas del siglo XX les ronda esa necesidad: ser ante el lector «de una determinada manera». Pero lo que determina esa manera es en muchos casos una biografía –la del lector– inscrita en una tradición. Así, hacia mediados de los años setenta, la lectura de Cernuda fue, en México, una divisa generacional que, a pesar de lo intensa y combativa, no dio resultados concretos, como sí los dio en España, en trabajos de investigación y ediciones críticas generalmente serias y confiables, acompañadas también de, en ocasiones, estériles polémicas sobre el carácter y el valor del autor de *La realidad y el deseo*. Esa actitud ¿tiene su origen en la propia obra o es consecuencia de ese olvido tan mexicano y que el poeta tanto padeció?

A mediados de los años setenta en México, Cernuda, tanto la persona como la obra, era una presencia extraña: muchos de mis contemporáneos lo leyeron impulsados por el brillante ensayo que Octavio Paz le dedicó en *Cuadrivio*, un momento clave en la bibliografía sobre él, ya que no sólo se trataba de un notable texto crítico sino que se debía a quien ya despuntaba en ese momento como la figura rectora de la poesía en castellano en las próximas dos décadas. La lectura se inscribía también en la aureola que rodeaba a la obra –incomprendida, maldita– y a la persona. Yo lo leí con avidez: *La realidad y el deseo* en la edición de Séneca fue una extraordinaria sorpresa en la biblioteca de la escuela Instituto Luis Vives, donde cursé la preparatoria; sorpresa –como los panes– multiplicada, ya que había un buen altillo de ejemplares que ante la mirada permisiva de los profesores regalábamos a quien se dejara.

No es un dato intrascendente: *La realidad y el deseo* en la edición del Fondo de Cultura Económica estaba agotada y fue aquella, que no incluía *Desolación de la quimera*, la que nos formó en el entusiasmo cernudiano. Un grupo de aprendices de escritores llegamos entonces a organizar una lectura en voces de *Donde habite el olvido*, poema que a la menor provocación, cual canción ranchera, venía a nuestros labios, memorizado casi sin

darnos cuenta. Me llama la atención ahora que el texto, orgullosamente desolado, poco tenía que ver con el ambiente de los grupos y tertulias literarias, más bien festivamente lúdicas, que se vivían entonces. Tenía desde luego un efecto catártico al anticipar la cruda de una minúscula pero fascinante *belle époque* adolescente. Pero esa desolación, insisto, no era aún la de la quimera. La poesía de Cernuda no nos dejaba ver el desencanto y el resentimiento que vendría después, fruto de un exilio que le dolió hasta el alma. La esfera de ese olvido era todavía la del mito.

El texto, escrito a raíz del rompimiento con Serafín, uno de sus grandes amores, era leído con una intensa ironía, como un poema de amor cumplido, más allá de su contrapuesta literalidad, y es que eso venía en la letra. No necesito explicar por qué la lamentación, tan frecuente en el verso, cuando encarna de veras en un poema, funciona como afirmación y presencia de aquello que se lamenta ausente, y que por eso más que provocar una catarsis permite el reconocimiento, la toma de conciencia, el imposible olvido. Todo lo que en sus poemas era fechado, de los coqueteos andalucistas a la poesía comprometida, pasando por el surrealismo, Cernuda lo había interiorizado a tal grado, que a veces ni se le reconocía y sólo estaba él, de cuerpo entero, con esa elegancia y belleza que tanto mencionan los que lo conocieron. Pero entonces llegó el exilio y, como a muchos, el mundo se le vino abajo.

Ese exilio no podía ser consuelo alguno por más que lo vivieran muchos, ya que era, de todas maneras, su exilio. Cernuda tardó en llegar a nuestro país, y eso es importante, después de un peregrinaje nada cómodo como profesor –aquello que él, según ve lúcidamente María Zambrano, no podía ser–. Arriba a México en 1954: a pesar de la lengua y el ambiente, de que aquí vivían amigos suyos como Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, no puede encontrar ese paraíso que tal vez sin haber tenido nunca ya estaba definitivamente perdido. Es curioso que, independientemente del estilo de vida que cada cual tuvo en el exilio mexicano, ninguno de los poetas exiliados, ni siquiera León Felipe, pudo reconstruir un lugar, un espacio vital para su literatura.

Si otros poetas –un ejemplo es Pedro Garfias– ahogaron en alcohol ese desarraigo, Cernuda lo ahogó en un licor aún más enervante: el resentimiento. No se trata de entrar en una descripción del carácter de la persona sino de situar lo que ocurrió con los textos. La generación del 27 tuvo como virtud reunir distintas opciones estéticas sin que éstas fueran excluyentes –y también sin excluir la en ocasiones violenta defensa de sus posiciones– y Cernuda representa un extremo de esa paleta. Por eso resulta importante haberlo leído en la edición mencionada de *La realidad y el deseo*, cuando

aún no estaba presente ese resentimiento. No deja de ser significativo que se hayan ocupado de él muchos de los grandes escritores mexicanos. Al ensayo de Paz habría que agregar los que le dedicaron Tomás Segovia, Ramón Xirau, Juan García Ponce y Carlos Monsiváis, todos ellos, desde ópticas diferentes, muy admirativos. También es sintomático que dos de los libros más importantes de la bibliografía sobre Luis Cernuda hayan sido escritos por poetas de mi generación: Manuel Ulacia y Vicente Quirarte.

Es importante señalar que Segovia, Xirau y García Ponce dejaron constancia de su admiración desde fechas muy tempranas y que Monsiváis prologa una edición conjunta de *Variaciones sobre tema mexicano* y *Desolación de la quimera* a principios de los noventa. Este prólogo, por más que parece terminado apresuradamente, tiene una importancia enorme: Monsiváis, especialista en lo mexicano, pocas veces se ocupa de autores ajenos al tópico, y cuando se lee la presentación uno siente algo que se ha dicho muchas veces y pocas se ha realmente desarrollado, la similitud entre el 27 y los Contemporáneos. Lo que el autor de *Días de guardar* dice parece a veces un juicio sobre Owen –su radical diferencia con el grupo– o sobre Novo –su no menos radical asunción de la sexualidad como postura estética– o hasta sobre Villaurrutia. Notable lector de poesía, Monsiváis suele entender el poema desde el lado si no prosaico sí más ajeno a la poesía, y por eso *Desolación de la quimera* es para él un gran libro. Tiene razón, pero habría que agregar (cosa que él no hace) que es un libro que ningún gran poeta debe escribir: en él, oficio e inspiración están al servicio del rencor y del ajuste de cuentas, la circunstancia se eleva a la categoría del infinito quitándole incluso su componente nostálgico. Y es que, al contrario de Novo en sus sátiras, Cernuda había sido abandonado no sólo por hombres (tanto «la humanidad» como los amigos y cómplices literarios) sino por el humor que le podía hacer creer en el perdón.

El perdón, ese gesto tan poco atractivo, tan cristiano en el fondo, implica sin embargo una culpa ¿La hubo? No necesariamente en el entorno sino en el núcleo, el propio Cernuda, implícito en las minucias de berrinches casi infantiles, amenazado por una pobreza pecuniaria que se le volvió pobreza del alma. Rechazó sus orígenes literarios –Juan Ramón Jiménez, descalificado violentamente, Pedro Salinas– y a sus compañeros de aventura –Prados, Altolaguirre, Aleixandre– y hasta a sus herederos estéticos –Juan Gil-Albert– hasta quedarse sin otro interlocutor que él mismo. Era –además– muy callado, incluso en esas conversaciones, de las que también desconfiaba. Cernuda vivió en la página algo aún peor que en la vida, el constatar la limitación de la palabra. Modernismo y vanguardia habían legado al escritor un sino: la poesía nombra lo innombrable, y eso sólo ocurre en la

concentración y en la soledad. Palabra esencial, sólo se conquista al esencializarla. Fue un largo proceso, el de su generación, para descubrir que la poesía pura está hecha de impurezas, y el de Cernuda para entender que eso no le interesaba.

Desolación de la quimera es un libro testamentario, pero no hay que ponerlo en el final de una obra, aunque lo sea de una vida, sino en el origen. De haberlo escrito a los veinte años, con menos oficio y resentimiento, tal vez lo habría vacunado contra la amargura que corroe sus palabras por dentro. Leerlo así concede al lector la oportunidad de leerlo como lo que a pesar de todo Cernuda fue, un gran poeta. Y es que lo que el libro expresa es la imposibilidad del futuro, pero no en un plano mítico, sino en el concreto, incluso en el práctico. Su reino fue el del pasado y por eso esa pátina muy siglo XIX –trató de rescatar a Campoamor, por ejemplo–, esa sintaxis extraña por opaca.

Su admiración por Unamuno (y su rechazo de Jiménez y Machado) es perfectamente lógica: representa la poesía existencial en la que buscaba inscribirse. Quiso romper el español para hacerlo dúctil a las exigencias de su expresión, pero al contrario del Vallejo de *Trilce*, romper era reconstruir: ya antes había sido esa lengua capaz de la poesía. Nunca pudo Cernuda pensar que se trataba de otra lengua aunque ambas fueran español, y que los años –los siglos– transcurridos entre fray Luis y Juan de la Cruz habían lastrado la lengua, y no bastaba con la intensidad de lo personal para reconstruirla (incluso, en aquellos años, era la intensidad de lo social lo que provocaba su reconstrucción). Lo que fascina en *Donde habite el olvido* es precisamente su parte dramática (a la inglesa o a lo Calderón), su condición escénica, su cualidad recitativa. En sus primeros poemas busca esa felicidad que la generación y la época tuvieron (y aquí incluyo a otros países de habla española), una transparencia de luz no usada a la manera clásica pero también en brazos de esa vanguardia que despuntaba una década antes. Entre los ejercicios de búsqueda de una voz propia se asoman ya sin embargo sus preocupaciones futuras, la abismal y que divide a la realidad del deseo en el título que agruparía toda su obra:

Vivo un solo deseo,
Un afán claro, unánime;
Afán de amor y olvido.

Como en el amor, en la poesía le preocupaba la duración del instante, no la prolongación del momento, y en la diferencia entre instante y momento entra el difícil asunto del tiempo. La felicidad de la imagen nunca acaba de

cuajar en una felicidad de lo expresado, no consigue la gracia melancólica del duende lorquiano ni encuentra las virtudes del mundo bien hecho a la Guillén. Ante esa dificultad de tono empieza a surgir de dentro mismo de los textos el desasosiego. Habla en esos primeros poemas –los reunidos en los apartados en «Primeras poesías», «Égloga, elegía, oda» y «Un río, un amor»– un instante colectivo en el que apenas surge el acento personal, ese que estallará en un libro clave, *Los placeres prohibidos*, fundamental reivindicación de su homosexualidad como bandera ética y estética (la belleza es, siempre, masculina). Libro valiente, comparable a los poemas de Novo en *Nuevo amor* por los mismos años. Y clara propuesta del poema como reflexión autobiográfica, camino contrario al de muchos de sus compañeros de generación.

Esos textos, sin embargo, apuntan otro dato importante: la impaciencia. En Cernuda hay una clara dialéctica entre instante y permanencia, un diálogo desgarrador entre la anulación de uno en brazos de la otra en la vida y apenas paliado el dolor por la ambición de reconciliarnos en el arte. La imagen autosuficiente se desboca en una reflexión que ya lo acerca desde entonces a la poesía metafísica inglesa y al aspecto dramático señalado antes, pero él no podía convocar la multiplicidad de voces de *La tierra baldía*; al contrario, quiere la singularidad de una voz que pueda llamar suya en el poema. La exigencia de impersonalidad tan en boga se le vuelve conflictiva.

No en balde muchas veces se ha relacionado a Bécquer con Cernuda: hay en su obra una vocación romántica que lo empuja a poner en el centro del discurso su propio yo, no hay árboles, hay olmos, cipreses, cedros, de la misma manera que no hay poetas, sino Luis Cernuda. No es humilde, desde luego. La poesía eres tú porque hay un yo que la vive. Pero esa situación señalada en la imagen en sus primeros poemas se extiende al amor; como ella, la relación física (y cuando habla de amor habla de eso precisamente) no satisface y esto comunica un sentimiento de tristeza. Esa tristeza adquiere cuerpo en expresiones inspiradas: «Qué ruido tan triste el que hacen dos cuerpos cuando se aman».

La inspiración mayor está sin embargo en el tono oracular: «Diré cómo nacisteis, placeres prohibidos». Es difícil encontrar un principio más afortunado para un poema y un libro, verso que marca un tono semigótico, de ecos simbolistas, con una impostación que casi parecería imposible, a la vez que con una verdad rotunda. Sólo el principio del oratorio inmediato que será *Donde habite el olvido* lo superará en la obra del escritor. Pero el peso del verso reside, a pesar de la resonancia de la palabra «prohibidos» en el «diré» inicial, ya que vuelve a situar al poema en una verdad de la persona, una sinceridad que habría sido abandonada por la lírica.