

La década de los treinta será históricamente muy importante: los seis años de la república y los tres de la guerra civil. También lo será para la bibliografía de Cernuda: publica *Los placeres prohibidos*, *Donde habite el olvido*, *Invocaciones*, *Las nubes*. La incidencia de lo histórico en lo personal fue muy profunda, la guerra civil, su compromiso con la república y el final exilio. El tono mítico de su poesía será, en una extraña síntesis, profundamente personal y marcadamente autobiográfico. En pocas obras como en la suya se mostrará la necesidad de expresar el sentido subyacente en cada gesto, sea éste colectivo o individual. El poeta se pregunta, como lo hará Celan repitiendo a Heidegger, que repite a Hölderlin, una década después ¿para qué la poesía en tiempos de miseria? El acento hoelderliniano resonará en cada uno de sus libros, y es precisamente la poesía lo que permitirá medir la hondura de esa miseria.

Los placeres prohibidos será, en su confesión implícita, un camino de liberación de la culpa. Pero la España negra no se revelará en la luminosidad a la que aspira, sino en una sordina, en una grisalla típicamente inglesa (primera estación del periplo del exilio, como en el caso de Garfias). Es esa culpa —o esa prohibición— la que parece volver fascinante esa búsqueda de satisfacción del deseo. La voluntad del poeta será expresada siempre por su contrario, de allí el desgarramiento, no por retórico menos verdadero, de *Donde habite el olvido*. El poeta no actúa sino que encarna su dolor: poema del abandono, es la imagen opuesta de *La voz a ti debida* de Salinas. Celebrar el abandono como deseable y necesario erige la figura del abandonado como eje de la poética, y no la del amado. Postura, precisamente, en la que no hay redención.

Para Cernuda esos años serán los que lo alejarán para siempre de la emoción interior y cumplida pero no para precipitarlo en una búsqueda desesperada y turbulenta del amor y el deseo —como ocurría con los poetas malditos del siglo XIX—, sino para rendir testimonio de la imposibilidad de ese cumplimiento fuera de ese lugar, paraíso o infierno, del cual ha sido expulsado. No deja de ser curioso que poetas muy distintos a él, recuperaran de una manera gozosa y sin queja, ese tono mítico-personal, como ocurrió con Jaime Gil de Biedma en España, Tomás Segovia en México y Álvaro Mutis en Colombia (y México).

En *Invocaciones* se incluye uno de los poemas más perfectos de Cernuda: «Soliloquio del farero», especie de coda final a *Los placeres prohibidos*:

Te negué por bien poco;
 Por menudos amores ni ciertos ni fingidos,
 Por quietas amistades de sillón y de gesto,

Por un nombre de reducida cola en un mundo fantasma,
 Por los viejos placeres prohibidos,
 Como los permitidos nauseabundos,
 Útiles solamente para el elegante salón susurrado,
 En boca de mentiras y palabras de hielo.

En sólo unos cuantos años, el poeta, que apenas media sus treinta años (los que para Dante habrían sido la mitad del camino), se confiesa viejo a través de sus placeres, indigno de vivir la plenitud del amor, pero –significativamente– plenos en la soledad conquistada («Cómo llenarte, soledad / Sino contigo misma») y al final («Por ti, mi soledad, los busqué un día / En ti, mi soledad, los amo ahora»). Es de esa soledad conquistada de la que el exilio lo despojará para entregarlo a una soledad impuesta.

Cernuda tuvo siempre presente la juventud como «momento» de la poesía, pero no sólo de manera externa –la juventud del otro, del amante– sino también la propia. «Mano de viejo mancha / el cuerpo juvenil si intenta acariciarlo» dice en *Desolación de la quimera*, y se sintió viejo, mucho antes de serlo y cuando más joven era su poesía. En nombre de esa soledad vemos cómo el entorno lucha por mostrarse y no puede en la escritura. Cernuda se comprometió con la República activamente, pero eso se manifestó poco y de manera muy ingenua en sus poemas –«A un poeta muerto», «Un español habla de su tierra»– en buena medida porque se libraba una lucha en su interior entre esa fugacidad y la permanencia, rota la dialéctica intuida una década antes. El compromiso civil no entraba en su diapason siquiera como gesto (al contrario de la mayoría de sus amigos, que escribieron cancioneros republicanos), pero su condena de la canalla que gobernaría España no deja duda. Y cuando intenta, en «Resaca en Sansueña», escribir el poema dramático de la colectividad, se queda corto (basta compararlo con *Primavera en Heaton Hastings* de Garfias) ya que no puede (aunque entonces todavía quiere) hablar en nombre de un nosotros.

Los poetas del 27, al igual que los Contemporáneos en México, fueron escritores de juventud, sus mejores textos los publicaron antes de la guerra, y en ocasiones después se repitieron a sí mismos. Pero si esto es cierto desde el punto de vista histórico, hay una parte entrañable en lo que escribieron después, como un indicio de sobrevivencia, un «no pasarán» espiritual que resuena tan estremecido como aquel que se enarboló en la contienda civil. Muy distintos serían los casos de su maestro Juan Ramón Jiménez, que en el exilio reconquistó un impulso creador que lo volvió el más joven de los poetas de aquellos años, o (sin exilio) el de Borges –poeta siempre viejo– que hizo de la vejez una extraordinaria poética.

Hay que insistir en que Cernuda vio la poesía perdida al perder esa juventud, al perder la alegría de una irresponsable vitalidad, pero –al menos poéticamente– habría que decir que nunca la tuvo, su escritura; incluso desde sus primeras composiciones de aprendizaje, estuvo condicionada por una nostalgia de lo perdido, pero que en realidad nunca había existido. La alegría andaluza, indudable a pesar de su simplificación por los gitanos profesionales, que representó la moda Lorca, tuvo en Cernuda su antítesis, en una melancolía a la inglesa. En aquella biblioteca del Luis Vives citada algunos pudimos leer también el extraordinario *Poeta en Nueva York*, libro que prolonga a su manera el impulso que había en *Los placeres prohibidos* y en *Donde habite el olvido*. Ese mismo tono de oratorio se abre hacia los otros ante la sorpresa que resulta la Babel de hierro y su peculiar mezcla de culturas, tan lejana de las peinetas y castañuelas, pero con tanto en común en su condición de espectáculo, de anhelo por ese ámbito de marquesinas en donde todo, en especial la poesía, es puesto en escena.

La homosexualidad en García Lorca se transformó en farándula, exhibicionismo seductor, alegría incluso en la tragedia –Cernuda acierta en su elegía: «El fresco y alto ornato de la vida»–, mientras que en él se interiorizó. No hay una correspondencia lineal entre el exterior y el interior como espacio habitable, pero es evidente que Cernuda se volvió sobre sí mismo como una sombra del poeta muerto, tal vez esa a quien escribe los «Cuatro poemas a una sombra»:

El amor nace en los ojos,
Adonde tú, perdidamente,
Tiemblas de hallarle aún desconocido,
Sonriente, exigiendo;
La mirada es quien crea,
Por el amor, el mundo,
Y el amor quien percibe,
Dentro del hombre oscuro, el ser divino,
Criatura de luz entonces viva
En los ojos que ven y que comprenden.

La obra posterior de Cernuda está llena de atisbos luminosos, de puertas hacia la luz que el poeta nunca se decidió a abrir, y es que en su estética era esa condición desolada la del poeta, a pesar de que era muy consciente de que no, de que en el amigo ausente (Federico o cualquier otro) había la presencia luminosa: «Y tu inútil trabajo de amor no te dolía, / Aunque donde recela el ángel la pisada / Algún bufón se instala como dueño». El senti-

miento de que el mundo no merece al poeta y que éste será siempre derrotado en el tiempo («¿Oyen los muertos lo que los vivos dicen luego de ellos? / Ojalá nada oigan: ha de ser un alivio ese silencio interminable»), por eso sus versos alcanzan diapasones muy altos, más allá del siempre tentador plañir.

Hay que diferenciar entre pesimismos: el de Cernuda es de aquellos que no alcanza la paz en el exabrupto ni aspira a una lucidez que lo sitúe a distancia. Cuando el poeta busca otra vez esa numinosidad del poema, a la manera de Prados, no llega a creérselo y suena a imitación; cuando quiere tener timbres civiles («Díptico español») le gana la voluntad discursiva y no la poética. En sus momentos más intensos Cernuda llega incluso a coquetear con una necrofilia a la López Velarde, con una poesía fantasmal, de ultratumba, que nos habla de un mundo desaparecido pero del que no han desaparecido las exigencias vitales.

Esa condición dramática que conserva hasta el final se debe a que el poeta sigue pensando que habla en él la voz de los otros. El mismo Cernuda habla del poeta como una multiplicidad de voces, pero en su caso no es cierto, hay una sola voz, muy suya, es él siempre quien se refleja en sus modelos –Rimbaud y Luis de Baviera, Mozart y Dostoievski– y esa voz se ahoga en rabia. Incluso cuando, en el poema que da título a su último libro, describe la derrota y destrucción de la quimera ¿no es a sí mismo a quien retrata?

En los testimonios sobre la juventud del poeta se insiste mucho en su belleza, en su atildada presencia de dandi andaluz, con unos ojos fascinantes que subrayaba con pintura negra para hacer más profunda la mirada. No seduce, imanta. Y las fotos de la época (1920, 1930) corresponden con lo dicho: la mirada va hacia él como si lo exigiera. La aterradora descripción de la quimera derrotada, del envejecimiento, no se corresponde sin embargo con su imagen de hombre mayor, de elegante porte ¿se sentía así por dentro? El poema citado es un ejemplo de que el envejecimiento se le volvió un infierno.

Otro elemento importante es su rencor por la familia, como sí tuvieron la mayoría de sus compañeros de generación, incluso algunos, como Prados, por adopción, es decir: una elección personal, no biológica. Pero aún así sorprende el constante rechazo a ese sentido burgués de la permanencia. Es en esto donde se diferencia más de lo español, tan obsesivamente presente en otras cosas, y lo que impide cualquier reconstruirse de la quimera –resucitar no, porque no ha muerto, ni morirá, como suplicio–. El instante, tendrá que confesar el poeta, no se prolongará en la eternidad, ni siquiera en la duración.

La admiración creciente por Cernuda desde su muerte hasta nuestros días, ahora que cumpliría cien años, se debe en buena medida a que ese resentimiento lo volvió insobornable, no relativizó nunca las exigencias de la poesía. Si, como él dice, vendió por bien poco el amor que lo movió en su juventud, ese «destino de poeta» no fue ya nunca mercancía y lo asumió no sólo como actitud sino como escritura. El exilio le dio una condición que a García Lorca o a Miguel Hernández les dio la muerte. Entre los poetas del 27 fue la suya la literatura más reconcentrada: no buscó ni la transparencia de un Moreno Villa, un Salinas, un Guillén o hasta un Bergamín en los poemas del final de su vida, ni el barroquismo gongorino al que quedó adscrita la parafernalia vanguardista misma que vivió sin mancharse. Cernuda consideró siempre la poesía un asunto personal. Es decir: su estética es determinada por unas exigencias vitales, las de su orgullosa soledad. Pero no se trata, aunque pasa por ello, de devolver al escritor su condición de persona, sino también de señalar que sólo así es posible la fundación del sentido. El neoclasicismo de Cernuda se mordía la cola afirmando una posición absolutamente romántica. Por eso, y a pesar de sus ajustes de cuenta culturales, fue el menos literario de los escritores del 27, se alejó de la imagen afortunada tanto como del halago al público, y a éste le pedía concentración, justamente lo que impedía el halago.

En el ya mencionado poema «Limbo» (dedicado a Paz) se describen un escenario y una anécdota; es uno de los pocos textos de Cernuda con verdadero interlocutor, y el final –asombroso– tiene un tono que pocas veces alcanza su poesía, es de un Apocalipsis absoluto y sin redención, despojado de teatralidad. Para Cernuda, tan español (ya se dijo), ni Dios ni la muerte orientan la poesía y la vida, sino el deseo. Y por eso puede ser tan terminante, tan sin futuro: «Mejor la destrucción, el fuego». No sólo ese poema debe ser leído en ese tono, ensayarlo con la voz en el pecho o en el vientre, no sólo en la garganta. Y eso, claro, porque Cernuda creyó siempre en la poesía hasta su último suspiro, no se aferró a ella como a una tabla de salvación (la posteridad espuria), sino porque gracias a ella todo futuro estaba perdido, incluso el pasado de cenizas a lo Eliot, o este presente que no nos pertenece.