

Lección de la placa en Camden Town

Jordi Amat

En el poeta la espiritual compleja maquinaria
De sutil precisión y exquisito manejo
Requiere entendimiento.

Luis Cernuda: «Supervivencias tribales en el medio literario»,
Desolación de la Quimera.

I

Un día de mediados de febrero de 1938 Luis Cernuda cruzó el Canal de la Mancha para desembarcar en Inglaterra. La penúltima estación de su recorrido hacia el exilio (tras Barcelona y Portbou) había sido París; en la Ciudad Luz se despidió de su amigo Bernabé Fernández-Canivell dedicándole una edición de su libro *La invitación a la poesía*: «A Bernabé, en vísperas de volverme más loco que nunca, pero con el afecto de siempre». Llegó muy cansado al Reino Unido tras un largo viaje que había empezado en el semi-sótano del Palacio de los Heredia-Spínola de Madrid (sede de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, donde residía desde hacía cuatro meses) y que finalizó en la elegante mansión de Sir Paul Latham –un político del partido conservador inglés– en el selecto barrio de Temple en Londres.

Tenía treinta y cinco años y sus perspectivas de futuro, como las de su país, eran muy difusas. La versión oficial de su biografía cuenta que llegó al Reino Unido para dictar una serie de conferencias a favor de la causa republicana (cosa cierta: las dio en Oxford y Cambridge), pero la otra cara de la verdad es que deseaba huir de una situación angustiosa porque se sentía desterrado en su patria y extraño entre los de su propio bando.

Cernuda, durante uno de los primeros días en la capital, se encaminó con paso decidido del centro de la *city* hasta un barrio apartado. El camino que seguía estaba marcado desde hacía más de cincuenta años: su destino era el número 8 de la Great College Street (actualmente Royal College Street). Un aprendiz cuyo nombre es un misterio había acudido a Camden Town, un barrio de escasa tradición académica, para recibir las lecciones de latín

y de francés que impartían en su domicilio «dos caballeros parisinos» (según anunciaba el periódico *The Daily Telegraph*). Aquellos maestros eran Paul Verlaine y Arthur Rimbaud. Los dos poetas franceses no llevaban ni un mes en Londres y al cabo de poco más de treinta días uno de ellos se fugaría de la ciudad en una huida que le llevó a la cárcel por dos años.

La casa donde los dos poetas «vivieron, bebieron, trabajaron, fornicaron, / Durante algunas breves semanas» aún hoy sigue en pie. No aparece en las guías y los turistas que cada domingo llenan el barrio para visitar un populoso mercadillo no reparan en ella. Es normal. La ancha calle está apartada y no es nada bulliciosa, la acera está formada por edificaciones de estructura idéntica y la casa es la típica vivienda de un suburbio londinense (tres pequeños escalones que dan entrada a la planta baja pintada –ahora más bien despintada– de blanco y dos pisos superiores más algo que por los ventanales parece una buhardilla).

Fue allí donde los dos escritores franceses vivieron unas jornadas tormentosas certificando su condición de rebeldes. Su vivencia radical de la libertad no era y tal vez no sea de este mundo. Años después, cuando sus nombres engrandecían el panteón de la literatura francesa, aquella breve estancia se institucionalizó. Lamentable paradoja, «farsa elogiosa y repugnante»: el embajador de Francia en Londres, un representante de todo aquello que les acosaba en vida, descubrió una placa conmemorativa en aquella casa austera.

No lo diré en voz alta, pero cuando Cernuda llega a Londres es un ser profundamente dolido porque ha mascado el desencanto por el compromiso y conoce en sus carnes la intransigencia de los totalitarismos. Como si se tratara de una confesión callada, bajo el brazo lleva un libro: el *Retour de l'U.R.S.S* de André Gide. Otra vez, diez años después del descubrimiento de *Les caves du Vatican*, encontraba en el escritor francés una senda capaz de salvarle de una situación vital exasperada. Una frase de la crónica de Gide es el reflejo más fiel de su situación espiritual: «Ante la obligación de responder a una consigna, el espíritu puede sin duda percibir que no está libre».

«Pocos seres que admirar te quedan» diría Cernuda años más tarde en la composición que dedicó a Gide cuando murió. Arthur Rimbaud siempre fue digno de su admiración. En noviembre de 1926 lo definió como héroe en una revista sevillana. Cinco años después lo elogiaba en *El Heraldo de Madrid* diciendo que «muy pocos poetas han vivido frente a la sociedad con rebelión semejante a la suya» (en aquel artículo ya hablaba de la placa) En México, en el año 1956, dedicó el poema «Birds in the night» a vomitar sobre aquella lápida conmemorativa.

II

Una placa, un poema, una lección. Los cincuenta y seis versos de «Birds in the night» (el séptimo poema de *Desolación de la Quimera*) son una muestra ejemplar del tono que va calando en la poesía española con mayor fecundidad desde la segunda mitad del siglo XX. Este poema, como tantos otros de sus libros del exilio, certifica la liquidación del simbolismo como paradigma del discurso poético y funda una línea expresiva que rehuye la sugestión de la retórica de los sentidos. El poder de las palabras –usando el sintagma acuñado por Juan Ferraté– sustituye al poder de las imágenes. La renovación consiste en la tenacidad por construir artefactos líricos que apelen directamente a la razón del lector sin mediación de la sugestión. Para conseguirlo, la lengua literaria ha de encontrar el justo «equilibrio entre lenguaje hablado y lenguaje escrito» (Cernuda *dixit* a propósito de Jorge Manrique en «Tres poetas metafísicos»).

Cuando llegó a Inglaterra llevaba más de diez años buscando su voz. O lo que es lo mismo, tratando de responder al reto que a modo de amonestación crítica profirió Juan Chabás en mayo de 1927 reseñando *Perfil del aire*: «Después de este libro, su más urgente trabajo sería el de buscarse con mayor ahínco a sí mismo, el de escuchar su íntima voz, para crear con ella su poesía verdadera». Las tentativas para dar con una forma para un sentido (parafraseando a Rubén) supusieron un auténtico *tour de force*: clasicismo a lo Garcilaso, traducciones de Éluard, sintonía con Reverdy, relectura de Bécquer, versiones de Hölderlin, descubrimiento de Leopardi... La primera edición de *La realidad y el deseo* –publicada por José Bergamín en Cruz y Raya el año 1936– muestra los esfuerzos por dar con la voz para expresar «su poesía verdadera». En *Las nubes* (en un poema como «Impresión del destierro», por ejemplo) está claro que ya la había encontrado.

Los vectores que confluyen en la forja de un poetizar propio son de distinto orden. Si buscamos una explicación en clave de historia literaria, la inmersión recurrente en la lírica inglesa se presenta como indiscutible punto de inflexión (certificado de garantía incuestionable es el artículo «Las deudas de Cernuda» del hispanista Eduard Wilson incluido en el libro *Entre las jarchas y Cernuda: constantes y variables en la poesía*). Otro vector clave, más volátil e inestable pero igual o incluso más determinante, afecta a la actitud que adoptará el poeta respecto de sus versos y el lenguaje.

Un año antes de la visita a la placa, en 1937, Cernuda escribía en un artículo de la revista *Hora de España* que «el poeta es fatalmente un revolucionario». Con esta frase estaba tomando el ineludible partido político e ideológico, pero su afirmación superaba la circunstancia bélica y se inscribía en una reflexión más honda sobre el papel del escritor en la sociedad.

En su caso particular la guerra y los conflictos intestinos de las izquierdas (que se produjeron al hilo del II Congreso de Intelectuales) exacerbaron las claves de una fidelidad a la independencia moral que en el exilio encontrarían tierra abonada para desarrollarse en plenitud.

Cuando Octavio Paz, en el magistral ensayo «La palabra edificante» (que puede leerse en *Cuadrivio*), catalogaba a Cernuda como un moralista, planteaba un tipo de lectura de *La realidad y el deseo* que aún no se ha expresado lo suficiente. El moralista es visto como un crítico y, cuando es poeta, se encarga de desenmascarar las corrupciones de la realidad a través del uso atento y meditado de la palabra. Ésta es, si me permiten, la función social del poeta y, en la misma línea, la justificación de las similitudes entre el poeta y el revolucionario que Cernuda planteaba desde mediados de los años 30. A propósito de lo dicho valgan unas palabras de Paz en *Postdata*: «La crítica de la sociedad comienza con la gramática y con el restablecimiento de los significados».

La lección del poema de la placa va implícita en esta concepción del poeta como moralista. A través de la palabra y de la retórica usada con astucia, el poema desvela lo vergonzante de la doble moral con un lenguaje que parte de la necesidad de restablecer con nitidez los significados. Decir las cosas por su nombre es, en definitiva, la exigencia de la gran poesía e implica una revolución porque ataca la corrupción que, a través del lenguaje, gangrena la realidad.

¿Cómo extirpa la hipocresía nuestro poema? La respuesta es el poema mismo, los recursos a través de los cuales se vivifica una experiencia concreta en la conciencia del lector. En «Birds in the night» no hay espacio para la vaguedad, lo difuso desaparece en pos de una estructuración retórica implacable que consiste en el establecimiento sistemático de un discurso poético fundado en lo dual. Las relaciones duales –simples o complejas– de comparación, equiparación o de rectificación sobre lo dicho son el recurso retórico que utiliza el narrador (porque el poema es un monólogo narrativo) para marcar el radical contraste entre un tiempo y otro. En el contraste está la hipocresía, y la articulación del poema la desenmascara. La muestra de los contrastes afecta a todos los centros de irradiación del poema (desde lo fonético hasta la estructura sintáctica) formalizando en la conciencia del lector una furia indignada contra los mecanismos corruptores de la realidad.

La primera parte (los cuarenta y nueve primeros versos) ofrece una combinatoria compleja que obliga al lector a aprehender la realidad que crea el poema de forma dicotómica.