

La palabra edificante

Por Octavio PAZ

En 1961 el *Mercur de France* me pidió que escribiese algo para un número de homenaje a Pierre Reverdy, muerto hacía poco. Pensé que entre los poetas de nuestra lengua, con la excepción de Vicente Huidobro, ninguno había conocido mejor la obra de Reverdy que Luis Cernuda—"su influencia", me confió alguna vez, "fue determinante en mi formación espiritual— y sugerí a los amigos del *Mercur de France* que pidiesen un testimonio al poeta español. Así lo hicieron y Cernuda escribió unas cuantas páginas, preciosas no tanto por lo que nos dicen sobre Reverdy como por lo que, indirectamente, revelan del mismo Cernuda: su identificación de conciencia poética y pureza ética, su gusto por la palabra esencial que contraponía, no siempre con razón, a lo que él llamaba la suntuosidad de la tradición española y francesa. Pero no recuerdo ese artículo a propósito de las afinidades entre el poeta francés y el español—aunque la influencia del primero sobre el segundo merecería un comentario— sino porque aquello que hace tres años escribió Cernuda sobre el destino de los poetas muertos parece hoy pensado y dicho: sobre su propia muerte: "¿qué país sobrelleva a gusto a sus poetas? A sus poetas vivos, quiero decir, pues a los muertos, ya sabemos que no hay país que no adore a los suyos". España no es una excepción. Nada más natural que las revistas literarias de la Península dediquen números de homenaje al poeta: "puesto que Cernuda ha muerto, viva, pues, Cernuda"; nada más natural también que poetas y críticos, todos a una, cubran con una misma gris capa de elogios la obra de un espíritu que con admirable e inflexible terquedad no cesó nunca de afirmar su *disidencia*. Enterrado el poeta, podemos discurrir sin riesgo sobre su obra y hacerla decir lo que nos parece que debería haber dicho: ahí donde él escribió separación, leeremos unión; Dios donde dijo Demonio; patria, no tierra inhóspita; alma, no cuerpo. Y si la "interpretación" resulta imposible, borraremos las palabras prohibidas—rabia, placer, asco, muchacho, pesadilla, soledad... No quiero decir que todos sus panegiristas pretendan volver blanco lo que fue negro ni que lo hagan con entera mala fe. No se trata de una mentira deliberada sino de una sustitución piadosa. Tal vez sin darse cuenta, movidos por un sincero deseo de justificar su admiración por una obra que su conciencia reprueba, transforman una verdad particular y única—a veces insoportable y repelente, como todo lo que es de verdad fascinante— por una verdad general e inofensiva, aceptable para todos. Gran parte de lo que se ha escrito sobre Cernuda en los últimos meses se podría haber escrito sobre cualquier otro poeta. No ha faltado quien afirme que la muerte lo ha devuelto a su patria ("muerto el perro, se acabó la rabia"). Un crítico, que dice conocer bien su obra y admirarla, no teme escribir: "el poeta tenía un defecto trágico: la incapacidad de reconocer otra clase de amor que el amor romántico; por lo visto el amor conyugal, el paternal, el filial, todos eran para Cernuda puertas cerradas". Otro hace votos porque el poeta "haya encontrado un mundo donde estén en armonía la realidad y el deseo". ¿Se ha preguntado ese escritor cómo sería ese paraíso y cuáles sus ángeles y divinidades?

La obra de Cernuda es una exploración de sí mismo; una orgullosa afirmación no desprovista de humildad, al fin de cuentas, de su irreductible diferencia. Él mismo lo dijo: "yo sólo he tratado, como todo hombre, de hallar mi verdad, la mía, que no será mejor ni peor que la de otros sino sólo diferente". Servir a su memoria no puede consistir en levantarle vanos monumentos que, como todos los monumentos, ocultan al muerto, sino ahondar en esa verdad diferente y enfrentarla a la nuestra. Sólo así su verdad, justamente por ser distinta e inconciliable, puede acercarnos a nuestra propia verdad, ni mejor ni peor que la suya, sólo nuestra. La obra de Cernuda es un camino hacia nosotros mismos. En esto radica su valor moral. Pues aparte de ser un alto poeta—o, más bien: por serlo— Cernuda es uno de los poquísimos moralistas que ha dado España, en el sentido en que Nietzsche es el gran moralista de la Europa moderna y, como él decía, "su primer psicólogo". La poesía de Cernuda es una crítica de nuestros valores y creencias; en ella destrucción y creación son inseparables pues aquello que afirma implica la disolución de lo que la sociedad tiene por justo, sagrado o inmutable. Como la de Pessoa, su obra es una subversión y su fecundidad espiritual consiste, precisamente, en que pone a prueba los sistemas de la moral colectiva, tanto los fundados en la autoridad de la tradición como los que nos proponen los reformadores sociales. Su hostilidad ante el cristianismo no es menor que su repugnancia ante las utopías políticas. No digo que sea necesario coincidir con él; digo que, si amamos realmente su poesía, hay que *oír* lo que realmente nos dice. No nos pide una piadosa reconciliación; espera de nosotros lo más difícil: el reconocimiento.

No me propongo, en las notas que siguen, recorrer la obra de Cernuda en su totalidad. Escribo sin tener a la mano sus libros más importantes y, fuera de lo que haya dejado en mi memoria un trato de años con sus escritos, no poseo sino unos cuantos poemas en una antología, la tercera edición de *Ocnos y Desolación de la Quimera*. Alguna vez escribí que su creación era semejante al crecimiento de un árbol, por oposición a las construcciones verbales de otros poetas. Esa imagen era justa sólo a medias: los árboles crecen espontánea y fatalmente, como ciertas obras poéticas, pero carecen de conciencia. Un poeta es aquel que tiene conciencia de su fatalidad, quiero decir: aquel que escribe porque no tiene más remedio que hacerlo –y lo sabe–. Aquel que es cómplice de su fatalidad –y su juez–. En Cernuda espontaneidad y reflexión son inseparables y cada etapa de su obra es una nueva tentativa de expresión y una meditación sobre aquello que expresa. No cesa de avanzar hacia dentro de sí mismo y no cesa de preguntarse si avanza realmente. Así, *La realidad y el deseo* puede verse como una biografía espiritual, sucesión de momentos vividos y reflexión sobre esas experiencias vitales. De ahí su carácter moral.

¿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. Pero ejemplares no en el sentido didáctico de la palabra sino en el de "acción notable", como cuando decimos: ejemplar único. O sea: mito, argumento ideal y fábula real. Los poetas se sirven de las leyendas para contarnos cosas reales; y con los sucesos reales crean fábulas, ejemplos. Los peligros de una biografía poética son dobles: la confesión no pedida y el consejo no solicitado. Cernuda no siempre evita estos extremos y no es raro que incurra en la confidencia y en la moraleja. No importa: lo mejor de su obra vive en ese espacio, real e imaginario, del mito. Un espacio ambiguo, como la figura misma que sostiene. Fábula real e historia ideal, *La realidad y el deseo* es el mito del poeta moderno. Un ser distinto, aunque sea su descendiente, del poeta maldito. Se han cerrado las puertas del infierno y al poeta ni siquiera le queda el recurso de Adán o de Etiopía; errante en los cinco continentes, vive siempre en el mismo cuarto, habla con las mismas gentes y su exilio es el de todos. Esto no lo supo Cernuda –estaba demasiado inclinado sobre sí mismo, demasiado abstraído en su propia singularidad, pero su obra es uno de los testimonios más impresionantes de esta situación, verdaderamente única, del hombre moderno: estamos condenados a una soledad promiscua y nuestra prisión es tan grande como el planeta. No hay salida ni entrada. Vamos de lo mismo a lo mismo. Sevilla. Madrid, Toulouse, Glasgow, Londres, Nueva York, México, San Francisco: ¿Cernuda estuvo, de veras en esas ciudades?, ¿en dónde están realmente esos sitios?

Todas las edades del hombre aparecen, en *La realidad y el deseo*. Todas, excepto la infancia que solo es evocada como un mundo perdido y cuyo secreto se ha olvidado. (¿Qué poeta nos dará, no la visión o la nostalgia de la niñez sino la niñez misma; quién tendrá el valor y el genio de hablar como los niños?) El libro de poemas de Cernuda podría dividirse en cuatro partes: la adolescencia, los años de aprendizaje, en los que nos sorprende por su exquisita maestría; la juventud, el gran momento en que descubre a la pasión y se descubre a sí mismo, periodo al que debemos sus blasfemias más hermosas y sus mejores poemas de amor – amor al amor–; la madurez, que se inicia como una contemplación de los poderes terrestres y termina en una meditación sobre las obras humanas; y el final, ya en el límite de la vejez, la mirada más precisa y reflexiva, la voz más real y amarga. Momentos distintos de una misma palabra. En cada uno hay poemas admirables pero yo me quedo con la poesía de juventud (*Los placeres prohibidos, Un río un amor, Donde habite el olvido, Invocaciones*), no porque en esos libros el poeta sea enteramente dueño de sí sino precisamente porque todavía no lo es: instante en que la adivinación aún no se vuelve certidumbre ni la certidumbre, fórmula. Sus primeros poemas me parecen un ejercicio cuya perfección no excluye la afectación, cierto amaneramiento del que nunca se desprendió del todo. Sus libros de madurez rozan un clasicismo de yeso, es decir, un neoclasicismo: hay demasiados dioses y jardines; hay una tendencia a confundir la elocuencia con la dicción y no deja de ser extraño que Cernuda, crítico constante de esa inclinación nuestra por el "tono noble", no la haya advertido en sí mismo. En fin, en sus últimos poemas la reflexión, la explicación y aun el impropio ocupan demasiado espacio y desplazan al canto; el lenguaje no tiene la fluidez del habla sino la sequedad escrita del discurso. Y sin embargo, en todos esos periodos hay poemas que me han iluminado y guiado, poemas a los que vuelvo siempre y que siempre me revelan algo esencial. El secreto de esa fascinación es doble. Estamos ante un hombre que en cada palabra que escribe se da por entero y cuya voz es inseparable de su vida y su muerte; al mismo tiempo, esa palabra nunca se nos da directamente: entre ella y nosotros está la mirada del poeta, la reflexión que crea la distancia y así permite la verdadera comunicación. La conciencia da profundidad, resonancia espiritual a lo que dice: el pensar despliega un espacio mental que da gravedad a la palabra. La

conciencia es el elemento que da unidad a esta obra tan vasta y varia. Poeta fatal, está condenado a decir y a pensar en lo que dice. Por eso, al menos para mí, sus poemas mejores son los de esos años en que dicción espontánea y pensamiento se funden; o las de esos momentos de la madurez en que la pasión, la cólera o el amor, le devuelven el antiguo entusiasmo, ahora en un lenguaje más duro y lúcido.

Biografía de un poeta moderno de España, *La realidad y el deseo* es también la biografía de una conciencia poética europea. Porque Cernuda es un poeta europeo, en el sentido en que *no* son europeos Lorca o Machado, Neruda o Borges. (El europeísmo de este último es muy americano: es una de las maneras que tenemos los hispanoamericanos de ser nosotros mismos o, más bien, de inventarnos. Nuestro europeísmo no es un desarraigo ni una vuelta al pasado: es una tentativa por crear un espacio temporal frente a un espacio sin tiempo y, así encarnar.) Por supuesto, los españoles son europeos pero el genio de España es polémico: pelea consigo mismo y cada vez que arremete contra una parte de sí, arremete contra una parte de Europa. Tal vez el único poeta español que se sienta europeo con naturalidad es Jorge Guillén; por eso, también con naturalidad, se siente bien plantado en España. En cambio, Cernuda escogió ser europeo con la misma furia con que otros de sus contemporáneos decidieron ser andaluces, madrileños o catalanes. Su europeísmo es polémico y está teñido de antiespañolismo. El asco por la tierra nativa no es exclusivo de los españoles; es algo constante en la poesía moderna de Europa y América. (Pienso en Pound y en Michaux, en Joyce y en Breton, en Cummings... La lista sería interminable.) Así, Cernuda es antiespañol por dos motivos: por españolismo polémico y por modernidad. Por lo primero, pertenece a la familia de los heterodoxos españoles; por lo segundo, su obra es una lenta reconquista de la herencia europea, una búsqueda de esa corriente central de la que España se ha apartado desde hace mucho. No se trata de influencias –aunque, como todo poeta, haya sufrido varias, casi todas benéficas– sino de una exploración de sí mismo, no ya en sentido psicológico sino de su historia.

Cernuda descubre el espíritu moderno a través del surrealismo. El mismo Cernuda se ha referido varias veces a la seducción que ejerció sobre su sensibilidad la poesía de Reverdy, maestro de los surrealistas y también suyo. Admira en Reverdy el "ascetismo poético" –equivalente, dice, al de Braque– que lo hace construir un poema con el mínimo de materia verbal; pero más que la economía de medios admira su *reticencia*. Esa palabra es una de las claves del estilo de Cernuda. Pocas veces un pensamiento más osado y una pasión más violenta se han servido de expresiones más púdicas. No fue Reverdy el único de los franceses que lo conquistó. En una carta de 1929, escrita desde Madrid, pide a un amigo de Sevilla que le devuelva varios libros (*Les pas perdus* de André Breton, *Le libertinage* y *Le paysan de Paris* de Louis Aragon entre otros) y agrega: "Azorín, Valle-Inclán, Baraja: ¿qué me importa toda esa estúpida, inhumana, podrida literatura española?" No se escandalicen los casticistas. En esos mismos años Breton y Aragón encontraban, con las excepciones sabidas, que la literatura francesa era igualmente inhumana y estúpida. Hemos perdido esa hermosa desenvoltura; qué difícil ahora ser insolente, injustamente justo como en 1920.

¿Qué debe Cernuda a los surrealistas? El puente entre la vanguardia francesa y la poesía de nuestra lengua fue, como es sabido, Vicente Huidobro. Después del poeta chileno los contactos se multiplicaron y Cernuda no fue ni el primero ni el único que haya sentido la fascinación del surrealismo. No sería difícil señalar en su poesía y aún en su prosa las huellas de ciertos surrealistas, como Elouard, Rigaut y, aunque se trate de un escritor que es su antípoda, el deslumbrante Louis Aragon (primera manera). Pero a diferencia de Huidobro, Neruda, Lorca o Villaurrutia, para Cernuda el surrealismo fue algo más que una lección de estilo, más que una poética o una escuela de asociaciones e imágenes verbales: fue una tentativa de encarnación de la poesía en la vida, una subversión que abarcaba tanto al lenguaje como a las instituciones. Una moral y una pasión. Cernuda fue el primero, y casi el único, que comprendió e hizo suya la verdadera significación del surrealismo como movimiento de liberación –no del verso sino de la conciencia: el último gran sacudimiento espiritual de Occidente. A la conmoción psíquica del surrealismo hay que agregar la revelación de André Gide. Gracias al moralista francés, se acepta a sí mismo; desde entonces su homosexualismo no será ni enfermedad ni pecado sino destino libremente aceptado y vivido. Si Gide lo reconcilia consigo mismo, el surrealismo le servirá para insertar su rebelión psíquica y vital en una subversión más vasta y total. Los "placeres prohibidos" abren un puente entre este mundo de "códigos y ratas" y el mundo subterráneo del sueño y la inspiración: son la vida terrestre en todo su taciturno esplendor ("miembros de mármol", "flores de hierro", "planetas terrenales") y son también la vida espiritual más alta ("soledades altivas", "libertades memorables"). El fruto que nos ofrecen estas duras libertades es el del misterio, cuyo "sabor ninguna amargura corrompe". La poesía se vuelve activa; el sueño y la palabra echan abajo las "estatuas anónimas" y en la gran "hora vengativa, su fulgor puede destruir

nuestro mundo". Más tarde Cernuda abandonó las maneras y tics surrealistas, pero su visión esencial, aunque fuese otra su estética, siguió siendo la de su juventud.

El surrealismo es una tradición. Con ese instinto crítico que distingue a los grandes poetas, Cernuda remonta la corriente: Mallarmé, Baudelaire, Nerval. Aunque siempre fue fiel a estos tres poetas, no se detuvo en ellos. Fue a la fuente, al origen de la poesía moderna de Occidente: al romanticismo alemán. Uno de los temas de Cernuda es el del poeta frente al mundo hostil o indiferente de los hombres. Presente desde sus primeros poemas, a partir de *invocaciones* se despliega con intensidad cada vez más sombría. La figura de Hölderlin y las de sus criaturas son su modelo; pronto esas imágenes se transforman en otra, encantadora y terrible: la del demonio. No un demonio cristiano, repulsivo o aterrador, sino pagano, casi un muchacho. Es su doble. Su presencia será constante en su obra, aunque cambie con los años y sea cada vez más amarga y sin esperanzas su palabra. En la imagen del doble siempre reflejo intocable, Cernuda se busca a sí mismo pero también busca al mundo: quiere saber que existe y que los otros existen. Los otros: una raza de hombres distinta de los hombres.

Al lado del diablo, la compañía de los poetas muertos. La lectura de Hölderlin y la de Jean-Paul y Novalis, la de Blake y Coleridge, son algo más que un descubrimiento: un reconocimiento. Cernuda vuelve a los suyos. Esos grandes nombres son para él personas vivas, invisibles pero seguros intercesores. Habla con ellos como si hablase consigo mismo. Son su verdadera familia y sus dioses secretos. Su obra está escrita pensando en ellos; son algo más que un modelo, un ejemplo o una inspiración: una mirada que lo juzga. Tiene que ser digno de ellos. Y la única manera de serlo es afirmar su verdad, ser él mismo. Reaparece de nuevo el tema moral. Pero no será Gide, con su moral psicológica, sino Goethe quien lo guiará en esta nueva etapa. No busca una justificación sino un equilibrio; lo que llamaba el joven Nietzsche "la salud", el perdido secreto del paganismo griego; el pesimismo heroico, creador de la tragedia y la comedia. Muchas veces habló de Grecia, de sus poetas y filósofos, de sus mitos y, sobre todo, de su visión de la hermosura: algo que no es ni físico ni corporal y que tal vez sólo sea un acorde, una medida. En *Ocnos*, al hablar del "conocimiento hermoso" –¿por qué conoce a la hermosura o por qué todo conocer es hermosura?– dice que la belleza es medida. Y así, por un camino que va de la rebelión surrealista al romanticismo alemán e inglés y de éstos a los grandes mitos de Occidente, Luis Cernuda recobra su doble herencia de poeta y español: la tradición europea, el saber y el sabor del mediodía mediterráneo. Lo que se inició como pasión polémica y desmesura terminó como reconocimiento de la medida. Una medida, es cierto, en la que no caben otras cosas que también son Occidente. Y entre ellas dos de las mayores: el cristianismo y la mujer. La "otredad" en sus manifestaciones más totales: el otro mundo y la otra mitad de este mundo. Y sin embargo, Cernuda hace fuerzas de flaqueza y crea un universo en el que no faltan dos elementos esenciales, uno del cristianismo y otro de la mujer: la introspección y el misterio amoroso.

No he hablado de otra influencia que fue capital lo mismo en su poesía que en su crítica, especialmente desde *Las nubes* (1940): la poesía moderna de lengua inglesa. En su juventud amó a Keats y más tarde 'se sintió atraído por Blake, pero estos nombres, especialmente el segundo, pertenecen a lo que podría llamarse su mitad demoníaca o subversiva: alimentaron a su rebeldía moral. Su interés por Wordsworth, Browning, Keats y Eliot es de otra índole: no busca en ellos tanto una metafísica como una conciencia estética. El misterio de la creación literaria y el tema del significado último de la poesía –sus relaciones con la verdad, con la historia y con la sociedad– le preocuparon siempre. En las reflexiones de los poetas ingleses encontró, formuladas de manera distinta o semejante a la suya, respuestas a estas preguntas. Una muestra de este interés es el libro que dedicó al pensamiento poético de los líricos ingleses. No creo equivocarme al pensar que T. S. Eliot fue el escritor vivo que ejerció una influencia más profunda en el Cernuda de la madurez. Repito: influencia estética, no moral ni metafísica; la lectura de Eliot no tuvo las consecuencias liberadoras que tuvo su descubrimiento de Gide. El poeta inglés lo hace ver con nuevos ojos la tradición poética y muchos de sus estudios sobre poetas españoles están escritos con esa precisión y objetividad, no exenta de capricho, que es uno de los encantos y peligros del estilo crítico de Eliot. Pero el ejemplo de este poeta no sólo es visible en sus opiniones críticas sino en su creación. Su encuentro con Eliot coincide con un cambio en su estética; consumada la experiencia liberadora del surrealismo, no le preocupa buscar nuevas formas sino expresarse. No una norma sino una medida, algo que no podían darle ni los modernos franceses ni los románticos alemanes. Eliot había sentido una necesidad parecida y después de *The Waste Land* su poesía se vierte en moldes cada vez más tradicionales. Yo no sabría decir si esta actitud de regreso, en Cernuda y en Eliot, benefició o dañó a su poesía; por una parte, los empobreció, ya que sorpresa e invención, alas del poema, desaparecen parcialmente de su obra de madurez; por la otra, tal vez sin ese cambio habrían enmudecido o se

habrían perdido en una estéril búsqueda, como sucede aún con grandes creadores como Pound y Cummings. Y ya se sabe que no hay nada más monótono que el innovador de profesión. En suma, la poesía y la crítica de Eliot le sirvieron para moderar al romántico que siempre fue.

Cernuda sintió predilección, desde que empezó a escribir, por el poema largo. Para el gusto moderno la poesía es, ante todo, concentración verbal y por eso el poema largo se enfrenta a una dificultad casi insuperable: reunir extensión y concentración, desarrollo e intensidad, unidad y variedad, sin hacer de la obra una colección de fragmentos. Y sin incurrir tampoco en el grosero recurso de la amplificación. *Un coup de dés*¹, concentración verbal máxima en un poco más de doscientas líneas, algunas de una sola palabra, es una muestra, para mí la más alta, de lo que quiero decir. No es el poema breve sino el extenso el que elige el uso de las tijeras: el poeta debe ejercer sin remordimiento su don de eliminación si quiere escribir algo que no sea prolijo, disperso o difuso. La reticencia, el arte de decir aquello que se calla, es el secreto del poema breve; en el largo los silencios no operan como sugestión, no *dicen*, sino que son como las divisiones y subdivisiones del espacio musical. Más que una escritura son una arquitectura. Ya Mallarmé había comparado *Un coup de dés* a una partitura musical y Eliot ha llamado a una de sus grandes composiciones: *Four Quartets*. A Cernuda ese poema le parecía lo mejor que había escrito Eliot y varias veces discutimos las razones de esta preferencia, pues yo me inclinaba por *The Waste Land* —que, por lo demás, también debe verse como una construcción musical.

Aunque nuestro poeta no aprendió el arte del poema largo en Eliot —antes los había escrito y algunos de ellos se cuentan entre lo más perfecto que hizo— las ideas del escritor inglés aclararon las suyas y modificaron parcialmente sus concepciones. Pero una cosa son las ideas y otra el temperamento de cada uno. Sería inútil buscar en su obra los principios de *armonía*, *contrapunto* o *polifonía* que inspran a Eliot y Saint-John Perse; y nada más lejos del "simultaneísmo" de Pound o Apollinaire que el desarrollo lineal, semejante al de la música vocal del poema de Cernuda. La armonía implica el reconocimiento de otras voces y acordes; la melodía es lírica y Cernuda sólo es, y es bastante, un poeta lírico. Así, la forma más afín a su naturaleza fue el monólogo. Los escribió siempre y aún podría decirse que su obra es un largo monólogo. La poesía inglesa le enseñó a ver cómo la monodía puede volverse sobre sí misma, desdoblarse e interrogarse: le enseñó que el monólogo es siempre un diálogo. En alguno de sus estudios, ha aludido a la lección de Robert Browning; yo añadiría la de Pound, que fue el primero en servirse del monólogo de Browning. (Compárese, por ejemplo, el uso de la interrogación en *Near Perigord* y en los poemas largos del último Cernuda.) Y aquí me parece que debo decir algo sobre un tema que le preocupó y sobre el que escribió páginas de gran penetración: las relaciones entre el lenguaje hablado y el poema.

Cernuda señala que el primero que proclamó el derecho del poeta a emplear "the language really used by men" fue Wordsworth. Aunque este antecedente no constituye el origen del llamado "prosaísmo" de la poesía contemporánea, es bueno distinguir entre la idea de Wordsworth y la de Herder, que veía en la poesía "el canto del pueblo". El lenguaje popular, si es que existe realmente y no es una invención del romanticismo alemán, es una supervivencia de la era feudal. Su culto es una nostalgia. Muy significativamente Jiménez y Machado coincidieron en hacer del "pueblo" la "verdadera aristocracia" y de la "sencillez" del canto popular o folklórico el "verdadero refinamiento". Reacción contra la estética de lo exquisito y lo raro que habían puesto de moda los poetas hispanoamericanos, la simplicidad de la llamada poesía popular no es menos artificial que las complicaciones de los modernistas. La canción tradicional fue el género predilecto de la mayoría de los poetas de la generación de 1925 y de sus maestros, Jiménez y Machado². Cernuda nunca cayó en la afectación de lo popular (afectación a la que debemos, de todos modos, algunos de los poemas más seductores de nuestra lírica moderna) y trató de escribir como se habla; o mejor dicho: se propuso como materia prima de la transmutación poética no el lenguaje de los libros sino el de la conversación. No acertó siempre. Con frecuencia su verso es prosaico, en el sentido en que la prosa *escrita* es prosaica, no el habla viva: algo más pensado y construido que dicho. Por las palabras que emplea, casi todas cultas, y por la sintaxis artificiosa, más que "escribir como

¹ *Coup de dés*: tirada de dados, golpe de suerte. Referencia al poema, que se menciona más abajo, de Stéphane Mallarmé "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" (una tirada de dados nunca abolirá el azar), impreso en forma de libro en el que las palabras del citado verso se distribuyen, aisladas y en grandes caracteres, a lo largo de bastantes páginas rodeadas de otros muchos versos. Puede consultarse en este enlace: <http://coupdedes.com/images/coupdedes.pdf>.

² El verdadero maestro fue Jiménez. La influencia de Machado fue posterior y se ejerció sobre un grupo más joven. Por cierto, es lástima que los seguidores de este poeta no hayan distinguido aún entre el lenguaje hablado y el "lenguaje popular", confusión que en Machado es tan persistente como en Jiménez. A mi juicio no es la poesía sino la prosa de Machado lo que podría abrir un camino a los poetas nuevos. (nota de Octavio Paz)

se habla", a veces Cernuda "habla como un libro"³. Lo milagroso es que esa escritura se condense de pronto y se transforme en iluminaciones excepcionales. Por lo visto, para bien y para mal, los españoles sienten cierta dificultad en ser modernos.

Cernuda vio en Campoamor un antecedente del prosaísmo poético; Si lo fuese, sería un antecedente lamentable. No hay que confundir la charla filosófica de sobremesa con la poesía. La verdad es que el único poeta español moderno que ha usado con *naturalidad* el lenguaje hablado es el olvidado José Moreno Villa. (El único y el primero: *Jacinta la pelirroja* se publicó en 1929). En realidad, según he procurado mostrar en otro ensayo, los primeros en utilizar las posibilidades poéticas del lenguaje prosaico fueron, aunque parezca extraño, los modernistas hispanoamericanos: Daría y, sobre todo, Leopoldo Lugones. Hacia 1915 el mexicano López Velarde aprovechó la lección del poeta argentino y realizó la fusión entre lenguaje literario y hablado. Sería fastidioso mencionar a todos los poetas hispanoamericanos que, después de López Velarde, hacen del prosaísmo un lenguaje poético; será bastante con seis nombres: Borges, Vallejo, Pellicer, Novo, Lezama Lima, Sábines... Lo más curioso es que todo esto no viene de la poesía inglesa sino del maestro de Eliot y Pound: el simbolista Jules Laforgue. El autor de *Complaintes*, no Wordsworth, es el origen de esta tendencia, lo mismo entre los ingleses que entre los hispanoamericanos.

Con frecuencia se dice que Cernuda y, en general, los poetas de su generación, "cierran" un periodo de la poesía española. Confieso que no entiendo lo que se quiere decir con esto. Para que algo se cierre –si no se trata de una extinción definitiva– es menester que algo o alguien abra otra etapa. Los actuales poetas españoles, más allá de toda odiosa comparación, no me parece que hayan iniciado un nuevo movimiento; inclusive diría que, al menos en materia de lenguaje y visión –y eso es lo que cuenta en poesía– se muestran singularmente tímidos. No es un reproche: la segunda generación romántica no fue menos importante que la primera y dio un nombre central: Baudelaire. La novedad no es el único criterio poético. En España ha habido un cambio de tono, no una ruptura. Ese cambio es natural pero no hay que confundirlo con una nueva era. Cernuda no cierra ni abre una época. Su poesía, inconfundible y distinta, forma parte de una tendencia universal que en lengua española se inicia, con cierto retraso, a fines del siglo pasado y que aún no termina. Dentro de ese periodo histórico su generación, en Hispanoamérica y en España, ocupa un lugar central. Y uno de los poetas centrales de esa generación es él, Luis Cernuda. No fue el creador de un lenguaje común ni de un estilo, como lo fueron en su hora Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez o, más cerca, Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Federico García Lorca. Y tal vez en esto resida su valor y lo que le dará influencia futura: Cernuda es un poeta solitario y para solitarios.

En una tradición que ha usado y abusado de las palabras, pero que pocas veces ha reflexionado sobre ellas, Cernuda representa la conciencia del lenguaje. Un caso semejante es el de Jorge Guillén, sólo que mientras la poesía de este último vive, para emplear la jerga de los filósofos, en el ámbito del ser, la de Cernuda es temporal: la existencia humana es su reino. En los dos, más que *reflexión*, hay meditación poética. La primera es una operación extrema y total: la palabra se vuelve sobre sí misma y se niega como significado del mundo, para significar sólo su propia significación y, así, anularse. A la reflexión poética debemos algunos de los textos cardinales de la poesía moderna de Occidente, poemas en los que nuestra historia simultáneamente se asume y se consume: negación de sí misma y de los significados tradicionales, tentativa por fundar otro significado. Los españoles pocas veces han sentido desconfianza ante la palabra, pocas veces han sentido ese vértigo que consiste en ver al lenguaje como *signo de la nulidad*. Para Cernuda la meditación –en el sentido casi médico: cuidar– consiste en inclinarse sobre otro misterio: el de nuestro propio transcurrir. La vida, no el lenguaje. Entre vivir y pensar, la palabra no es abismo sino puente. Meditación: mediación. La palabra expresa la distancia entre lo que soy y lo que estoy siendo y, asimismo, es la única manera de trascender esa distancia. Por la palabra mi vida se detiene sin detenerse y se ve a sí misma verse; por ella me alcanzo y me sobrepaso, me contemplo y me cambio en otro –*un otro yo mismo* que se burla de mi miseria y en cuya burla se cifra toda mi redención.

La tensión entre vida ignorante de sí y conciencia de sí se resuelve en palabra transparente. No en un más allá imposible sino aquí, en el instante del poema, pactan realidad y deseo. Y ese abrazo es de tal modo intenso que no sólo evoca la imagen del amor sino la de la muerte: en el pecho del poeta, "idéntico a un laúd, la muerte,

³ A raíz de la aparición de la tercera edición de *La realidad y el deseo*, el poeta Tomás Segovia publicó un artículo en la *Revista Mexicana de Literatura*, demasiado tajante pero lúcido y sensible como todo lo suyo, que explica con claridad la diferencia entre prosa escrita y verso hablado. (nota de Octavio PAZ)

únicamente la muerte, puede hacer resonar la melodía: prometida". Pocos poetas modernos, en cualquier lengua, nos dan esta sensación escalofriante de sabernos ante un hombre que *habla de verdad*, efectivamente poseído por la fatalidad y la lucidez de la pasión. Si se pudiese definir en una frase el sitio que ocupa Cernuda en la poesía moderna de nuestro idioma, yo diría que es el poeta que habla no para todos, sino para el cada uno que somos todos. Y nos hiere en el centro de ese cada uno que somos –"que no se llama gloria, fortuna o ambición" sino *la verdad de nosotros mismos*. La poesía de Cernuda es un conocerse a sí mismo pero, con la misma intensidad, es una tentativa por crear su propia imagen. Biografía poética, *La realidad y el deseo* es algo más: la historia de un espíritu que, al conocerse, se transfigura.

II

Es ya una costumbre decir que Cernuda es un poeta del amor. Es cierto y de este tema brotan todos los otros: soledad, aburrimiento, exaltación del mundo natural, contemplación de las obras humanas... Pero hay que empezar por decir algo que él nunca ocultó: su amor es uranista⁴ y no conoció ni habló de otro. En esto no hay equívoco posible; con admirable valentía, si se piensa en lo que son el público y los medios literarios hispanoamericanos, escribió muchacho ahí donde otros prefieren usar sustantivo más inciertos. "La verdad de mí mismo", dijo en un poema de juventud, "es la verdad de mi amor verdadero". Su sinceridad no es gusto por el escándalo ni desafío a la sociedad (es otro su desafío): es un punto de honor intelectual y moral. Además, se corre el riesgo de no comprender el significado de su obra si se omite o se atenúa su homosexualidad, no porque su poesía pueda reducirse a esa pasión –eso sería tan falso como ignorarla– sino porque ella es el punto de partida de su creación poética. Sus tendencias eróticas no explican a su poesía pero sin ellas su obra sería distinta. Su "verdad diferente" lo separa del mundo; y esa misma verdad, en un segundo movimiento, lo lleva a descubrir otra verdad, suya y de todos.

Gide lo animó a llamar las cosas por su nombre; el segundo de los libros de su periodo surrealista tiene por título *Los placeres prohibidos*. No los llama, como hubiera podido esperarse *malditos*. Si se necesita cierto temple para publicar un libro así en la España de 1930, mayor lucidez se necesita para resistir a la tentación de representar el papel de rebelde–condenado. Esa rebelión es ambigua; aquel que se juzga "maldito" consagra la autoridad divina o social que lo condena: la maldición lo incluye, negativamente, en el orden que viola. Cernuda no se siente maldito: se siente excluido. Y no lo lamenta: devuelve golpe por golpe. La diferencia con un escritor como Genet es reveladora. El reto de Genet al mundo social es más simbólico que real y de ahí que para dar peligrosidad a su gesto haya tenido que ir más allá: elogio del robo y la traición, culto a los criminales. En cambio, ante una sociedad en donde la honra de los maridos todavía reside entre las piernas de las mujeres y en la que el "machismo" es una enfermedad continental, la franqueza de Cernuda exponía a toda clase de riesgos reales, físicos y morales. Por otra parte, Genet está marcado por el cristianismo –un cristianismo negativo–; la señal del pecado original es su homosexualidad o más exactamente, por ella y en ella se le revela la mancha original: todos sus actos y sus obras son un reto y un homenaje de la nada al ser. En Cernuda apenas si aparece la conciencia de la culpa y a los valores del cristianismo opone otros, los suyos, que le parecen los únicos verdaderos. Sería difícil encontrar, en lengua española, un escritor menos cristiano. Genet desemboca en la negación de la negación: los negros que son blancos que son negros que son blancos de su hermosa pieza de teatro. Es lo que llamaba Nietzsche "el nihilismo incompleto", que no se trasciende ni se asume y se contenta con padecerse a sí mismo, un cristianismo sin Cristo. La subversión de Cernuda es más simple, radical y sana.

Reconocerse homosexual es aceptarse diferente de los otros. ¿Pero quiénes son los otros? Los otros son el mundo –y el mundo es de los otros. En ese mundo se persigue con la misma saña a los amantes heterosexuales, al revolucionario, al negro, al proletario, al burgués expropiado, al poeta solitario, al mendigo, al excéntrico y al santo. Los otros persiguen a todos y a nadie. Son todos y nadie. La salud pública es la enfermedad colectiva santificada por la fuerza. ¿Son reales los otros? Mayoría sin rostro o minoría todopoderosa, son una asamblea de espectros. Mi cuerpo es real, ¿es real el pecado? Las cárceles son reales, ¿lo son también las leyes? Entre el hombre y aquello que toca hay una zona de irrealidad: el mal. El mundo está construido sobre una negación y las instituciones –religión, familia, propiedad, Estado, patria– son encarnaciones feroces de esa negación universal. Destruir este mundo irreal para que aparezca al fin la verdadera realidad... Cualquier joven –y no sólo un poeta homosexual– puede (y debe) hacerse estas reflexiones. Cernuda se acepta diferente; el

⁴ Uranista: adj. cult. Dicho de un hombre: homosexual (DRAE)

pensamiento moderno, especialmente el surrealismo, le muestra que todos somos diferentes. Homosexualismo se vuelve sinónimo de libertad; el instinto no es un impulso ciego: es la crítica hecha acto. Todo, el cuerpo mismo, adquiere una *coloración moral*. En esos años se adhiere al comunismo (1930). Adhesión fugaz porque en esta materia, como en tantas otras, los troyanos son tan obtusos como los tirios⁵. La afirmación de su propia verdad lo hace reconocer la de los demás: "por mi dolor comprendo que otros inmensos sufren...", dirá años después. Aunque comparte nuestro común destino no nos propone una panacea. Es un poeta, no un reformador. Nos ofrece su "verdad verdadera", ese amor que es la única libertad que lo exalta, la única libertad por la que muere.

La verdad verdadera, la suya y la de todos, se llama deseo. En una tradición que con poquísima excepciones –se pueden contar con los dedos, de *La Celestina* y *La Lozana Andaluza* a Rubén Darío, Valle-Inclán y García Lorca– identifica "placer" con "sensación agradable, contento del ánimo o diversión", la poesía de Cernuda afirma con violencia la primacía del erotismo. Esa violencia se calma con los años pero el placer ocupará siempre un lugar central en u obra, al lado de su contrario complementario: la soledad. Son la pareja que rige su mundo, ese "paisaje de ceniza absorta" que el deseo puebla de cuerpos radiantes, fieras hermosas y lucientes. El destino de la palabra *deseo*, desde Baudelaire hasta Breton, se confunde con el de la poesía. Su significado no es psicológico. Cambiante e idéntico, es la energía o la voluntad de encarnación del tiempo, el apetito vital o el ansia de morir: no tiene nombre y los tiene todos. ¿Qué o quién es el que desea lo que deseamos? Aunque asume la forma de la fatalidad, no se cumple sin nuestra libertad y en él se cifra todo nuestro albedrío. No sabemos nada del deseo excepto que cristaliza en imágenes y que esas imágenes no cesan de hostigarnos hasta que se vuelven realidades. Apenas las tocamos, se desvanecen. ¿O somos nosotros los que nos desvanecemos? La imaginación es el deseo en movimiento. Es lo inminente, aquello que suscita la Aparición; y es la lejanía, la sed de espacio. Con cierta pereza se tiende a considerar los poemas de Cernuda meras variaciones de un viejo lugar común: la realidad acaba por destruir al deseo y nuestra vida es una

⁵ El mismo impulso le 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 Hölderlin en la chaqueta, 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 Álvaro de Albornoz) a sabiendas de que la guerra estaba perdida. Por cierto, en Valencia y Barcelona lo hostigó un personaje del Partido (nada menos que el traductor de Marx), alto funcionario del Ministerio de Educación en esos días, que encontró poco ortodoxos varios poemas de Cernuda, especialmente la elegía a García Lorca. En sus tratos con gente e instituciones de su lengua, Cernuda no tuvo suerte. En México, país al que amó, la Universidad sólo pudo ofrecerle, no sin largas gestiones, una mísera clase de literatura francesa (¡como profesor sustituto!) y alguna otra ayuda pequeña. El Colegio de México, o más bien Alfonso Reyes, le dio una beca que le permitió escribir sus estudios, sobre poesía española contemporánea; a la muerte de Reyes, el nuevo director lo despidió, sin mucha ceremonia. ¿Era un "hombre difícil", como se repite, o le hicimos nosotros difícil la vida? Aunque no sea éste el sitio oportuno, daré aquí mi testimonio. Desde 1938, año de nuestro casual encuentro en Valencia, en la imprenta de *La hora de España*, hasta el día de su muerte, nuestra relación no se empañó un instante. Separados por la distancia, nos escribimos desde 1939 hasta 1962. Lo vi en Londres, donde pasamos varios días juntos, en 1945. Lo volví a ver y tratar en México, de 1953 a 1958, otra vez, unos cuantos días, en 1962. Lo encontré siempre tolerante y cortés; amigo leal y buen consejero, tanto en la vida como en la literatura. Era tímido pero no cobarde; era reservado pero también franco. La moderación de su lenguaje daba firmeza a su rechazo de los valores de nuestro mundo. Respetaba los gustos y opiniones ajenos y pedía respeto para los suyos. Su intransigencia era de orden moral e intelectual: odiaba la inautenticidad (mentira e hipocresía) y no soportaba a los necios ni a los indiscretos. Era un ser libre y amaba la libertad en los otros. Cierto, a veces sus reacciones eran exageradas y sus juicios no eran siempre justos ni piadosos, ¿En nuestro medio no es mejor pecar por intransigencia que por complicitad literaria, política o de camarilla? Tuvo (poquísimos) amigos, no compinches. Rompió con varios, a veces con razón, otras sin ella; en todo caso, exigía fidelidad a la amistad y la daba. (Fue conmovedor el cuidado con que preparó la edición de las *Poesías* de su amigo Manuel Altolaguirre). Nunca fue un *cursi*, ni en el vestir ni en el hablar. Si alguna afectación tuvo, fue por el lado de la sobriedad. Le repugnaba la familiaridad del trato de españoles e hispanoamericanos, que continuamente se entrometen en las vidas de sus semejantes. Su humor era seco. Sabía reírse (un poco) de sí mismo, Aborrecía la promiscuidad (café, club, party o fandango) pero amaba la conversación con sus amigos.

Uno de sus gustos era cenar en algún restaurante pequeño y después caminar hasta bien avanzada la noche, en charla tranquila. En esas ocasiones era comunicativo y hablaba largamente (sin escucharse). Tenía una virtud rara: sabía oír. Otra: era puntual. Fue siempre un rebelde y solitario... Mi trato con su poesía se remonta a la *Antología* de Gerardo Diego y a las publicaciones de *Héroe* y *La tentativa poética*, aquellas colecciones que editaba Altolaguirre y que nos descubrieron, a los muchachos mexicanos de entonces, al grupo de poetas españoles. En 1936 leí *La Realidad y el deseo*, la primera edición, en un ejemplar de José Ferrel (el traductor mexicano de Rimbaud y Lautréamont). Años después, en 1939, llegaron a México varios amigos de Cernuda, que pronto lo fueron míos: María Zambrano, Ramón Gaya, Juan Gil-Albert. Concha de Albornoz, Aparte de este grupo de poetas y artistas españoles, Cernuda siempre tuvo entre nosotros un reducido círculo de lectores fervientes. Me gusta pensar que en sus años de destierro en Inglaterra, cuando su poesía era menospreciada en su patria y en el resto de Hispanoamérica, la amistad de uno o dos mexicanos le hizo sentir que no estaba enteramente solo. Ese largo periodo de indiferencia ante su obra le llevó a creer que nadie se interesaba en lo que escribía, Recuerdo su gesto de sorpresa e incredulidad ante el entusiasmo con que Joaquín Diez-Canedo y Alí Chumacero acogieron la idea de publicar en el Fondo de Cultura Económica la tercera edición de *La realidad y el deseo*. Fue una de sus pocas alegrías de escritor. (Nota de Octavio Paz)

continua oscilación entre privación y saciedad. A mí me parece que, además, dicen otra cosa, más cierta y terrible: si el deseo es real, la realidad es irreal; el deseo vuelve real lo imaginario, irreal la realidad. El ser entero del hombre es el teatro de esta continua metamorfosis; en su cuerpo y su alma deseo y realidad se interpenetran y se cambian, se unen y separan. El deseo puebla al mundo de imágenes y, simultáneamente, deshabita a la realidad. Nada lo satisface porque vuelve fantasmas a los seres vivos. Se alimenta de sombras o más bien: nuestra realidad humana, nuestra sustancia, tiempo y sangre, alimenta a sus sombras.

Entre deseo y realidad hay un punto de intersección: el amor. No hay amor sin deseo pero el único deseo verdadero es el del amor. Sólo en ese desear un ser entre todos los seres el deseo se despliega plenamente. Aquel que conoce el amor no desea ya otra cosa. El amor revela la realidad al deseo: esa imagen deseada es algo más que un cuerpo que se desvanece: es un alma, una conciencia. Tránsito del objeto erótico a la persona amada. Por el amor, el deseo toca al fin la realidad: el otro existe. Esta revelación casi siempre es dolorosa porque la existencia del otro se nos presenta simultáneamente como un cuerpo que se penetra y como una conciencia impenetrable. El amor es la revelación de la libertad ajena y nada es más difícil que reconocer la libertad de los otros, sobre todo la de una persona que se ama y desea. Y en esto radica la contradicción del amor: el deseo aspira a consumarse mediante la destrucción del objeto deseado; el amor descubre que ese objeto es indestructible... e insustituible. Queda el deseo sin amor o el amor sin deseo. El primero nos condena a la soledad: esos cuerpos intercambiables son irreales; el segundo es inhumano: ¿puede amarse aquello que no se desea?

Cernuda fue muy sensible a esta condición de veras trágica del amor, de todo amor. En sus poemas de juventud la violencia de su pasión choca ciegamente con la existencia inesperada de una conciencia irremediamente ajena y ese descubrimiento lo llena de cólera y pena. (Más tarde, en un texto en prosa, alude al "egoísmo" de los amores juveniles.) En los libros de la madurez el tema de la poesía amorosa y mística de Occidente—"la amada en el amado transformada"— aparece con frecuencia. Pero la unión, fin último del amor, sólo puede lograrse si se reconoce que el otro es un ser diferente y libre. Si nuestro amor, en lugar de intentar abolir esa diferencia, se convierte en el espacio para que ella se despliegue. La unión amorosa no es identidad (si lo fuese seríamos más que hombres) sino un estado de perpetua movilidad como el juego o, como la música, de perpetuo acordarse. Cernuda siempre afirmó su verdad diferente: ¿vio y reconoció la de los otros? Su obra ofrece una respuesta doble. Como casi todos los seres humanos—al menos, como todos los que aman realmente, que no son tantos— en el momento de la pasión es alternativamente idólatra y adversario de su amor; después, en la hora de la reflexión, comprende con amargura que si no lo amaron como quería fue tal vez porque él mismo no supo querer con total desprendimiento. Para amar deberíamos vencernos a nosotros mismos, suprimir el conflicto entre deseo y amor—sin suprimir ni al uno ni al otro. Difícil unión entre amor contemplativo y amor activo. Cernuda aspiró a esa unión, la más alta; y esa aspiración señala el sentido de la evolución de su poesía: la violencia del deseo, sin dejar nunca de ser deseo, tiende a transformarse en contemplación de la persona amada. Al escribir esta frase me asalta una duda: ¿puede hablarse de persona amada en el caso de Cernuda? Pienso no sólo en la índole de la pasión homosexual—con su fondo de narcisismo y su dependencia del mundo infantil, que la hace caprichosa, tiránica y vulnerable a la enfermedad de los celos— sino en la turbadora insistencia del poeta en considerar el amor como una fatalidad casi impersonal.

En un poema de *Como quien espera el alba* (1947) dice: "el amor es lo eterno y no lo amado". Quince o veinte años antes había dicho lo mismo, con mayor exasperación: "no es el amor quien muere, somos nosotros mismos". En uno y otro caso afirma la primacía del amor sobre los amantes pero en el poema de juventud hay una queja implícita: el acento está en el morir del hombre y no en la inmortalidad del amor. La diferencia de tono muestra el sentido de su evolución espiritual: en el segundo texto el amor ya no es inmortal sino eterno y el "nosotros" se convierte en "lo amado". El poeta no participa: ve. Paso del amor activo al contemplativo. Lo notable es que este cambio no altera la visión central: no son los hombres los que se realizan en el amor sino el—amor el que se sirve de los hombres para realizarse. La idea del ser humano como "juguete de la pasión" es un tema constante en su poesía. Exaltación del amor y abajamiento de los hombres. Nuestro poco valor procede de nuestra condición mortal: somos cambio pero no resistimos a los cambios de la pasión; aspiramos a la eternidad pero un instante de amor nos destruye. Privada de su sustento espiritual—el *alma* que le dieron platónicos y cristianos— la criatura no es una persona sino una momentánea condensación de los, poderes inhumanos: juventud, hermosura y otras formas magnéticas en que el tiempo o la energía se manifiestan. La criatura es una Aparición y no hay nada detrás de ella. Cernuda emplea pocas veces las palabras alma o conciencia para hablar de sus amores; tampoco alude siquiera a sus señas particulares, ni a

esos atributos que, como se dice vulgarmente, dan *personalidad* a la gente. En su mundo no reina el rostro, espejo del alma, sino el cuerpo. No se entenderá lo que significa esta palabra para el poeta español si no se advierte que ve en el cuerpo humano la cifra del universo. Un cuerpo joven es un sistema solar, un núcleo de irradiaciones físicas y psíquicas. El cuerpo es surtidor de energía y aún más: es una fuente de "materia psíquica" o *mana*, substancia que no es ni espiritual ni física, fuerza que mueve al mundo según los primitivos. Al amar a los cuerpos, no adoramos a una persona sino a una encarnación de esa fuerza cósmica. La poesía amorosa de Cernuda va de la idolatría a la veneración; sufre y goza con esa voluntad de preservar y de destruir lo que amamos en que consiste el conflicto entre deseo y amor –pero ignora al otro. Es una contemplación de *lo amado*, no del amante. Así, en la conciencia ajena no ve sino su propio rostro interrogante. Ésa fue su "verdad verdadera, la verdad de sí mismo". Hay otra verdad; cada vez que amamos, nos perdemos: somos otros. El amor no realiza al yo mismo: abre una posibilidad al yo para que cambie y se *convierta*. En el amor no se cumple el yo sino la persona: el deseo de ser otro. El deseo del ser.

Si el amor es deseo, ninguna ley que no sea la del deseo puede sujetarlo. Para Cernuda el amor es ruptura con el orden social y unión con el mundo natural. Y es ruptura no sólo porque su amor es diferente al de la mayoría sino porque todo amor quebranta las leyes humanas. El homosexualismo no es excepcional; la verdadera excepción es el amor. La pasión de Cernuda –y también su ira, sus blasfemias y sarcasmos– brotan de un tronco común; desde su nacimiento, la poesía de Occidente no ha cesado de proclamar que la pasión de amor, la experiencia más alta para nuestra civilización, es una trasgresión, un crimen social. Las palabras de Melibea, un instante antes de despeñarse de la torre, palabras de caída y perdición pero igualmente de acusación a su padre, pueden repetirlas todos los enamorados. Inclusive en una sociedad como la hindú, que no ha hecho del amor la pasión por excelencia, cuando el dios Krishna encarna y se hace hombre, se enamora; y sus amores son adúlteros. Hay que decirlo una y otra vez: el amor, todo amor, es inmoral. Al menos en el sentido social de la palabra. Imaginemos una sociedad distinta a la nuestra y a todas las que ha conocido la historia; una sociedad en la que reinase la más absoluta libertad erótica, el mundo infernal de Sade o el paradisiaco que nos proponen los sexólogos modernos: ahí el amor sería un escándalo mayor que entre nosotros. Pasión natural o revelación del ser en la persona amada o puente entre este mundo y el otro o contemplación de la vida o la muerte: el amor nos abre las puertas de un estado que escapa a las leyes de la razón común y de la moral corriente. No, Cernuda no defendió el derecho de los homosexuales a vivir su vida (ése es un problema de legislación social) sino que exaltó como la experiencia suprema del hombre la pasión de amor. Una pasión que asume esta o aquella forma, siempre diferente y, no obstante, siempre la misma. Amor único a una persona única –aunque esté sujeta al cambio, la enfermedad, la traición y la muerte. Ésta fue la única eternidad que deseó la única verdad que consideró cierta. No la verdad del hombre: la verdad del amor.

En un mundo arrasado por la crítica de la razón y el viento de la pasión, los llamados valores se vuelven una dispersión de cenizas. ¿Qué sobrevive? Cernuda regresa a la antigua naturaleza y en ella descubre no a Dios sino a la divinidad misma, a la madre de dioses y mitos, El poder del amor no proviene de los hombres, seres débiles, sino de la energía que mueve a todas las cosas. La naturaleza no es ni materia ni espíritu para Cernuda: es movimiento y forma, es apariencia y es soplo invisible, palabra y silencio. Es un lenguaje y más: una música. Sus cambios no tienen finalidad alguna; ignora la moral, el progreso y la historia: como a Dios, le basta con ser. Y del mismo modo que Dios no puede ir más allá de sí porque no tiene límites y contemplarse y reflejarse interminablemente es toda su trascendencia, la naturaleza es un incesante cambio de apariencias y un siempre ser idéntica a sí misma. Un juego sin fin, que nada significa y en el que no podemos encontrar salvación o condenación alguna. Verla jugar con nosotros, jugar con ella, caer con ella y en ella – ése es nuestro destino, En esta visión del mundo hay más de una huella de *La gata científica* y, sobre todo, del pesimismo de Leopardi. Mundo sin creador aunque recorrido por un soplo poético; algo que no sé si podría llamarse ateísmo religioso. Ciertamente, a veces aparece Dios: es el ser con el que habla Cernuda cuando no habla con nadie y que se desvanece silenciosamente como una nube momentánea. Se diría una encarnación de la nada –y a ella vuelve, En cambio, la veneración, en la acepción de respeto por lo santo y lo divino, que le inspiran cielos y montañas, un árbol, un pájaro o el mar, siempre el mar, son constantes desde su primer libro hasta el último. Es un poeta del amor pero también del mundo natural. Su misterio lo fascinó. Va de la fusión con los elementos a su contemplación, evolución paralela a la de su poesía amorosa. A veces sus paisajes son tiempo detenido y en ellos la luz piensa como en algunos cuadros de Turner; otros están contruidos con la geometría de Poussin, pintor que fue uno de los primeros en redescubrir. Tampoco ante la naturaleza el hombre hace buena figura. Juventud y hermosura no lo salvan de su insignificancia. Cernuda no ve en nuestra poca

valía un signo de la caída y menos aún el indicio de una salvación futura. La nadería del hombre e sin remisión. Es una burbuja del ser.

La negación de Cernuda e resuelve en exaltación de realidades y valores que nuestro mundo humilla. Su destrucción es creación o, más exactamente, resurrección de poderes ocultos. Frente a la religión y la moral tradicionales y los sucedáneos que nos ofrece la sociedad industrial, afirma la pareja contradictoria deseo–amor; ante la soledad promiscua de las ciudades, la solitaria naturaleza. ¿Cuál es el sitio del hombre?

Es demasiado débil para resistir la tensión del amor y el deseo; tampoco es árbol, nube o río. Entre la naturaleza y la pasión, ambas inhumanas, hay nuestra conciencia. El periodo de madurez de Cernuda será el de la reconquista del hombre. Nuestra miseria consiste en ser tiempo, y tiempo que se acaba. Esta carencia es riqueza: por ser tiempo finito somos memoria, entendimiento, voluntad. El hombre recuerda, conoce y obra: penetra en el pasado, el presente y el futuro. Entre sus manos el tiempo es una sustancia maleable; al convertirlo en materia prima de sus actos, pensamientos y obras, el hombre se venga del tiempo.

En la poesía de Cernuda hay tres vías de acceso al tiempo. La primera es lo que él llama el *acorde*, descubrimiento súbito a través de un paisaje, un cuerpo o una música de esa paradoja que es *ver* al tiempo detenerse sin cesar de fluir: "instante intemporal... plenitud que, repetida a lo largo de la vida, es siempre la misma... lo más parecido a ella es ese adentrarse por otro cuerpo en el momento del éxtasis". Todos, niños o enamorados, hemos sentido algo semejante; lo que distinguen al poeta de los demás es la frecuencia y, más que nada, la conciencia de esos estados y la necesidad de expresarlos. Otro camino, distinto al de la fusión con el instante es el de la contemplación. Miramos una realidad cualquiera –un grupo de árboles, la sombra que invade un cuarto al anochecer, un montón de piedras al lado del camino– miramos sin fijarnos, hasta que lentamente aquello que vemos se revela como lo nunca visto y, simultáneamente, como lo siempre visto: "mirar, mirar... la naturaleza gusta de ocultarse y hay que sorprenderla mirándola largamente, apasionadamente... mirada y palabra hacen al poeta". ¿Miramos o nos miran las cosas? ¿Yeso que vemos son las cosas o es el tiempo que se condensa en una apariencia y luego la disuelve? En esta experiencia interviene la distancia; el hombre no se funde con la realidad exterior pero su mirada crea entre ella y su conciencia un espacio, propicio a la revelación. Lo que llama Pierre Schneider: la mediación. La tercera vía es la visión de las obras humanas y de la obra propia. A partir de *Las nubes* es uno de sus temas centrales y se expresa en dos direcciones principalmente: el doble (personajes del mito, la poesía o la historia) y las creaciones del arte. Por ella accede al tiempo histórico, humano.

En una nota que precede a la selección de sus poemas en la Antología de Gerardo Diego (1930), señala que la única vida que le parece digna de vivirse es la de los seres del mito o de la poesía, como el *Hiperión* de Holderlín. No debe entenderse esto como un desafío o una salida de tono; siempre pensó que la realidad diaria adolece de irrealidad y que la verdadera realidad es la de la imaginación. Lo que hace irreal la vida cotidiana es el carácter engañoso de la comunicación entre los hombres. El trato humano es un fraude o, al menos, una mentira involuntaria. En el mundo de la imaginación las cosas y los seres son más íntegros y enteros; la palabra no oculta sino revela. En *Dístico español*, uno de sus últimos poemas, la realidad real de España se le vuelve "pertinaz pesadilla: es la tierra de los muertos y en ella todo nace muerto"; a esa España enfrenta otra imaginaria y sin embargo más real, poblada de "héroes amados en un mundo heroico" ni cerrada ni rencorosa sino "tolerante de lealtad contraria, según la tradición generosa de Cervantes". La España de las novelas de Galdós le enseña que el vivir cotidiano es dramático y que en la existencia más oscura late "la paradoja de estar vivo". Entre todos esos personajes novelescos no es extraño que se reconozca en Salvador Monsalud, el revolucionario "afrancesado" y el enamorado quimérico, que nunca se rinde a la sin razón que llamamos realidad. ¿Y qué muchacho hispanoamericano no ha querido ser Salvador Monsalud: enamorarse de Genara y de Adriana; pelear contra los "ultras" y también contra el "charlatán que engaña al pueblo con su baba argentina"; sentirse desgarrado entre horror y piedad ante el hermano loco y enamorado de la misma mujer, el sonámbulo guerrillero carlista, el fratricida Carlos Garrote; quién no ha deseado encontrar al fin a Soledad, a esa realidad más real y fuerte que todas las pasiones?

¿Con quién habla el poeta cuando conversa con un héroe del mito o la literatura? Cada uno de nosotros lleva dentro un interlocutor secreto. Es nuestro doble y es algo más: nuestro contradictor, nuestro confidente, nuestro juez y único amigo. Aquel que no habla a solas consigo mismo será incapaz de hablar *verdaderamente* con los otros. Al hablar con las criaturas del mito, Cernuda habla para sí pero de esta manera habla con nosotros. Es un diálogo destinado a provocar indirectamente nuestra respuesta. El tiempo real no es el cotidiano –de la conversación mundana sino el de la comunicación poética: el instante de la lectura, un ahora

en el cual, como en un espejo, el diálogo entre el poeta y su visitante imaginario se desdobra en el del lector con el poeta. El lector se ve en Cernuda que se ve en un fantasma. Y cada uno busca en el personaje imaginario su propia realidad, su verdad. Su demonio, en el sentido socrático. Cernuda también evoca personas históricas: Góngora, Larra, Tiberio. Son rebeldes, seres al margen, desterrados por la estupidez de sus contemporáneos o por la fatalidad de sus pasiones. Máscaras, *personae*. No se oculta tras ellas; al contrario, por ellas se conoce y ahonda en sí mismo. El viejo artificio literario deja de serlo cuando se convierte en ejercicio de introspección. En el poema dedicado a Luis de Baviera, otra de sus últimas composiciones, el rey está solo en el teatro y escucha la música "fundido con el mito al contemplarlo: la melodía lo ayuda a *conocerse, a enamorarse de lo que él mismo es*". Cernuda habla de sí pero no para sí; nos invita a contemplar su mito y repetir su gesto: el autoconocimiento por la obra ajena.

Ante el Escorial, un lienzo de Ticiano a la música de Mozart percibe una verdad más vasta que la suya, aunque no contradictoria ni excluyente. En las obras de arte el tiempo se sirve de los hombres para cumplirse. Sólo que es un tiempo concreto, humanizado: una época. La fusión con el instante o la contemplación del transcurrir son experiencias en el tiempo y del tiempo pero fuera, en cierto modo, de la historia; la visión de la obra de arte es experiencia del tiempo histórico. Por una parte, la obra es lo que se llama comúnmente una expresión histórica, un tiempo fechado; por la otra, es un arquetipo de lo que el hombre puede hacer con su tiempo: transformarlo en piedra, música o palabra, transmutarlo en forma e infundirle sentido, abrirlo a la comprensión de los otros: volverlo presente. La visión de la obra implica Un diálogo, el reconocimiento de una verdad distinta a la nuestra y que, sin embargo, nos concierne directamente. La obra es una presencia del pasado continuamente presente. Por más incompleta y pobre que sea nuestra experiencia, repetimos el gesto del creador y recorremos, en dirección inversa a la del artista, el proceso; vamos de la contemplación de la obra a la comprensión de aquello que la originó: una situación, un tiempo concreto. El diálogo con las obras de arte consiste no sólo en oír lo que dicen sino en recrearlas, en revivirlas como presencias: despertar su presente. Es una repetición creadora. En el caso de Cernuda la experiencia le sirve, además, para comprender mejor cuál es su misión de poeta. A la ruptura inicial con el orden social sucede, sin renegar de una actitud de rebeldía que substancialmente será la misma hasta su muerte, la participación en la historia. Y así las creaciones ajenas le dan conciencia de su tarea: la historia no sólo es tiempo que se vive y se muere sino tiempo que se trasmuta en obra o en acto.

Al contemplar esta o aquella creación, Cernuda adivina esa fusión entre la voluntad individual del artista y la voluntad, casi siempre inconsciente, de su tiempo y su mundo. Descubre que no escribe sólo para decir la "verdad de sí mismo"; su verdad verdadera es también la de su lengua y la de su gente. El poeta da voz "a las bocas mudas de los suyos" y así los libera. Los "otros" se han vuelto "los suyos". Pero decir esa verdad no consiste en repetir los lugares comunes del púlpito, la tribuna pública, el Consejo de Ministros o el radio. La verdad de todos no está reñida con la conciencia del solitario "*Mi cuerpo es real ¿es real el pecado?*" ni es menos subversiva que la verdad individual. Esta verdad, que no puede confundirse con las opiniones mayoritarias o minoritarias, está oculta y toca al poeta revelarla, liberarla. El ciclo iniciado en los poemas de juventud se cierra: negación del mundo que llamamos real y afirmación de esa realidad real que revela el deseo y la imaginación creadora; exaltación de los poderes naturales y reconocimientos de la tarea del hombre sobre la tierra: crear obras, hacer vida del tiempo muerto, dar significado al transcurrir ciego; rechazo de una falsa tradición y descubrimiento de una historia que aún no cesa y en la cual su vida y su obra se insertan como un nuevo acorde. Al final de sus días, Cernuda duda entre la realidad de su obra y la irrealidad de su vida. Su libro fue su verdadera vida y fue construido hora a hora, como quien levanta una arquitectura. Edificó con tiempo vivo y su palabra fue *piedra de escándalo*. Nos ha dejado, en todos los sentidos, una obra *edificante*.

Delhi, a 24 de mayo de 1964.