

L*a*
E*xperiencia*
L*iteraria*

NÚM. 16, ENERO DE 2009

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

L*a*
E*xperiencia*
L*iteraria*

NÚM. 16, ENERO DE 2009

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

La Experiencia Literaria
Número especial

Directora
Eugenia Revueltas

Secretario de redacción
Arturo Souto A.

Consejo editorial
Arturo Souto, Federico Patán, Jorge López Páez,
Herón Pérez Martínez, Eugenia Revueltas

Ayudante de redacción
Tania Jiménez

Cuidado de la edición
Concepción Rodríguez Rivera

DR © 2009, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.
Impreso y hecho en México
ISSN 1405-1036

Investigación



Sumario

Presentación	5
Poesía, realidad y deseo: homenaje a Luis Cernuda a 100 años de su nacimiento (Sevilla 1902-México 1963)	
Conversaciones en El Prado. <i>Sergio Fernández</i>	9
La realidad del deseo: el siglo de Luis Cernuda. <i>Vicente Quirarte</i>	21
Luis Cernuda y Octavio Paz: notas sobre una amistad (1937-1945). <i>James Valender</i>	41
Luis Cernuda, la metáfora de la realidad. <i>Eugenia Revueltas</i>	61
Desolación de la quimera. <i>Raquel Serur</i>	69
Cernuda y su dulce prosa atormentada. <i>Juan Coronado</i>	75
Cernuda y Schopenhauer. <i>Josu Landa</i>	79
Luis Cernuda: una fotografía y el exilio del viento y el alma. <i>Angelina Muñoz-Huberman</i>	89
Cernuda y “el otro”. <i>Paciencia Ontañón</i>	95
Luis Cernuda: los años del compromiso (1931-1938). <i>Bernard Sicot</i>	105
Cernuda con intermitencias. <i>Federico Patán</i>	131
Investigación	
Medea <i>ex machina</i> . Instrucciones inapropiadas para salir de la tragedia. <i>Magdalena Okhuysen</i>	137
Propuesta para la representación del <i>Auto sacramental</i> <i>de la viña</i> de Juan Antonio de Ibarra. <i>Julián Saldierna</i>	153
Índice de autores	167

Presentación

El consejo editorial de *La Experiencia Literaria* decidió en esta ocasión realizar un número especial en torno a “Poesía, realidad y deseo: homenaje a Luis Cernuda a 100 años de su nacimiento (Sevilla, 1902-México 1963)”, que se celebró en la Facultad de Filosofía y Letras en 2002. Sin duda el público lector se extrañará del retraso con el que sale este material, pero a lo largo de estos años, hubo un sinnúmero de vicisitudes que demoraron su publicación; los miembros del consejo que conocíamos el material que el doctor Sergio Fernández había recopilado, con el apoyo generoso de la maestra Carmen Armijo, sabíamos de su calidad literaria y de análisis, y pensamos que era necesario preservarlo y dedicarle un número especial en nuestra revista, tanto por la figura del poeta como por los participantes en el acontecimiento. Las autorizadas voces de James Valender, Bernard Sicot y Sergio Fernández, que no solamente mantuvieron una cercanía amistosa con el poeta sino que son profundos conocedores de su obra, así como la intuición estética y rigor crítico de los otros participantes, que no lo conocieron pero que sí se han adentrado en su trabajo poético, permiten ahondar en el conocimiento de la obra del autor homenajeado.

Ésta es la primera ocasión en que el consejo de la revista le dedica un número a un poeta. Y lo ha hecho así porque, aunque hubo algunas voces disidentes entre la comunidad, que se manifestaron contrarias al homenaje, fundamentando su desacuerdo en algunos exabruptos que el poeta en alguna ocasión dijo —llevado más por la irritación que por otra cosa—, todos pensamos que la obra poética de Cernuda es una de las grandes obras escritas en lengua española, que los ensayos sobre tema mexicano son muestra fehaciente de su compromiso con su país de transtierra, y que su obra, como toda la de los grandes poetas que escriben en esta lengua, sea en España o en América, es parte de nuestra herencia cultural que debemos conocer.

El número se cierra en esta ocasión con los trabajos de investigación de dos jóvenes estudiosos que actualmente cursan la maestría en nuestra Facultad, y que han dado muestra de rigor y seriedad en sus textos. Ambos autores han trabajado sobre obras clásicas, una de teatro griego y la otra de teatro español (un auto sacramental), que les brindan la oportunidad de romper con formas tradicionales de su representación para adecuarlas, no tanto al gusto del espectador contemporáneo, sino a partir de las posibilidades virtuales que los mismos textos tienen para mantenerse vigentes y no como piezas de museo.

**Poesía, realidad y deseo:
homenaje a Luis Cernuda a 100 años
de su nacimiento (Sevilla 1902-México 1963)**



Conversaciones en El Prado

Sergio Fernández

Entre nebuloso e inamovible, entre irreal y compacto, entre transparente y denso, así surgió Cernuda para mí, por lo que ahora, después de un tiempo por demás borroso, intento cercarlo y acercarlo para que los jóvenes actuales lo conozcan. Pues ¿quién sabe de él más allá que su nombre? Acaso generaciones muy cercanas o gente que viene a estos homenajes en vías de dar o recibir información. ¿Quién o quiénes en esta ciudad lo han leído a fuer de saberlo un gran poeta? En el repaso actual de sus versos, curiosamente vislumbro un filo autobiográfico al que se le puede sacar partido, ya que de otro modo el poeta resulta lejano por mucho que entre españoles y algunos mexicanos haya sido una tangible realidad, aunque —si es posible decirlo— huidiza pues, como él dice: “La realidad por nadie / vista, paciente espera”, pero es mayor la invisible que la soterrada, como lo es casi toda su poesía.

“La armonía invisible es superior a la visible”, dice Heráclito. Por eso en ella la sabiduría trágica insiste en el reconocimiento de la verdad cuando acontece (después de la experiencia oscura del “sol negro”) a veces en el momento mismo de la catástrofe, a veces después, cuando los vientos del viejo Saturno han pasado y se aprovechan. Espera, decimos nosotros, para siempre, pues nunca es entendida la realidad, y menos cuando se la equipara a la verdad. Pero en este caso no importa demasiado porque Luis Cernuda muy pronto nos advierte: “Estoy cansado de estar vivo”, consigna que le sirvió para apurar toda su existencia, que fue poca, por cierto; que fue poca y muy mal vivida... por lo menos en parte, como ya veremos.

En efecto, el continente de desolación parece volcarse aún más cuando se refiere a sí mismo —a su verdad— o a un tema tan poco propicio a la poesía como el de su familia. Pero ¿se siente el poeta conmovido en lo más íntimo, en lo más individual de sí mismo? Desde pequeño, los dioses le han herido. La lectura de algunos poemas nos dicta que es como estar de espaldas al espejo o de pie, con cara hacia el pasado. Él, de niño, debe recordar ciertas cosas, como haber asistido pacientemente a la contemplación un tanto sofocante, en cierto modo inútil del crecimiento de sí mismo, alguien que no pidió nacer, vivo en cambio en el entorno asfixiante de las cosas, como rodeado siempre por una escueta habitación semejante a un alma que agoniza, pero que no ha muerto. Se habla de un “padre adusto”, de una madre “caprichosa”, con dos hermanas, una no menos desdichada que la otra. ¿Cómo no tener presente esa casa de la familia, “rígida como vidrio”? Allí, sentado en la mesa del co-

10

medor, sus ojos infantiles presidían sin mirar los ojos de los otros, forma de un presentimiento, el de “La amargura de haber vivido inútilmente”. Pero ¿quién puede culpar a nadie si a él lo hicieron “En un rato de olvido indiferente?” Nada tuvo que ver el no haberlos entendido (¿cómo haberlo hecho si el triunfo de un poeta está en la muerte?), pues la propuesta de sus familiares fue lo durable, lo aprovechable, lo cómodo y urgente; pero también lo que consideraban suyo, cuando propio no es ni un trago de agua “Refrescando sus fauces en verano”, dice como si estuviera en el Sahara. Por lo contrario, Luis se sabía percedero, baldío, incómodo, espinoso y de interiores entre afelpados y ásperos, como garra de tigre. Por eso le parecía mejor, como a los dioses caídos, participar en el dolor que colaborar cobardemente con el poder tiránico de la familia. Y más adelante, con quien representara ese poder. De allí su aislamiento excesivo. Pero como los temas a tratar en un gran poeta son infinitos, debo decir que hay dos que por ahora me interesan: el amor al cuerpo del joven amado y otro, tal vez opuesto, el de la metafísica que toca el poeta, lindante con una forma de metempsicosis por medio de la cual Cernuda hace ver —o se obliga a ver— que no hay una existencia sola, es decir, aislada; que son una serie encadenada de vibraciones etéreas por medio de las cuales posiblemente (el asunto no nos resulta claro) se tiende a la pureza. ¿Será por medio de la reencarnación, en un sentido platónico, que exista la redención humana? Por tanto me quedaré con fragmentos de algunos poemas, intercalando versos de aquí y de allá para ayudar a encarnar este texto que si algún valor tiene es que está dictado al calor de lo que personalmente viví al lado suyo, de Cernuda.

No me parece indispensable precisar el año en que lo conocí (aunque es claro que fue entre 1960 y 1963); en cambio, sí decir que mucho tiempo antes, de oídas, lo oí mencionar como poeta de fama —el mayor de la Generación del 27, a quien Cernuda mencionaba como del 29— al grupo de españoles que vivían en casa de Remedios, así, nada más, sin apellidos; porque Remedios era una especie de mesonera que alquilaba habitaciones en el Centro de la ciudad de México, precisamente en Mesones o una de esas calles conocidas, ya cerca de lo que fue San Juan de Letrán, pues nada permanece entre los mexicanos. De ese grupo traté únicamente a Soledad Martínez y, un poco por ser amigo de ella, a Ramón Gaya, el pintor, de tan pintoresco y mal carácter tanto que los otros (Concha Albornoz, Juan Gil Albert, la propia Soledad) guardaban con él muy propicias distancias. Pero a ese grupo, sofisticado y pendenciero, se adosaban Salvador Moreno —pintor, músico, escritor, una cajita de diamantes—, Francisco de la Maza, el crítico de arte y, de lejos, otros artistas más, de quienes recuerdo a Rodríguez Luna y a Enrique Kliment, de quienes se decía que no eran buenos porque caprichosamente los patrones de Ramón Gaya eran los únicos que contaban en unas reuniones en las que

si yo estaba era sólo de mirón, asustado de opiniones tan atrevidas cuanto cultas. Todos ellos, vistos a distancia, artistas inocentes sobre los cuales la sociedad suele inicualemente marginar con diatribas, al fin y al cabo lejanos amigos de Luis, repudiados, la mayor parte de ellos, por sus preferencias sexuales, ciertamente heterodoxas.

Yo era estudiante en Mascarones. Pero Soledad (ya muy mayor por aquella época, pero pequeñita y sin edad, igual a una bruja-muñeca) me adoptó porque le fui presentado por Ignacio Guerrero —Nacho— un hombre difícil de diseñar en el recuerdo y en la vida porque era un poco de todo: sastre de lujo (con despacho en Madero), profesor de canto (la ópera era su fuerte), gran coleccionista de jóvenes mancebos, sabio como nadie para vivir la vida, de perfil mexicano estilizado, de mediana estatura y extremadamente leal amigo; pero también coleccionista de buena pintura mexicana y, antes que nada, una notable alcahueta, pues gozaba (en los encuentros que proporcionaba a terceras personas) una extensión de sus propios placeres. Y como admiraba a Gaya sobre todos los pintores —excluido Cézanne, entusiasmo compartido con Soledad— ahí fui yo a parar, pues el ambiente me era tan atractivo que para quedarme le dije a Sole (quien fue discípula, en París, de Raymond Duncan, hermano de Isadora, venerada en el grupo) que me diera clases de francés y de danza, allá, en su bella terracita de la calle Reforma, casi enfrente del Cine Robles que, como casi todo, desapareció ya. Estos seres extraños no eran, no, insignificantes; si lo parecían era porque entre nosotros el muralismo en la pintura les era aplastante, ya que rechazaba todo “europeísmo” aunque de él se nutriera no en mínima parte, como el de Rivera y Tamayo. Pasaba lo mismo con Salvador Moreno y la escuela mexicana de música (Chávez, Revueltas, Moncayo, etcétera) o con aquello que no oliera a un nacionalismo explicable pero de torpe procedencia.

Por su parte, la ironía en ese grupo, dueño de toda la cultura europea (que olía a superioridad y a venganza velada), no se daba a desear por lo que ay de quien se atreviera a desafiar los valores estéticos por ellos impuestos. Detestaban todo y no sólo lo americano; todo, digo, lo que no estuviera bajo sus tendencias estéticas: el arte italiano renacentista, sobre todo el de Rafael, que les parecía manierista; la pintura de anécdota, como Delacroix; el Ballet Bolshoi, el Nacional de Amalia Hernández, el de Guillermina Bravo; la paupérrima vida cultural de la ciudad en comparación con París, pero claro es que desconocían a Villaurrutia como poeta, aunque se trataran a ratos; a él y en general a Contemporáneos, nuestros mayores valores en poesía, y hasta en pensamiento poético, salvado el caso de Pellicer, quien era ave de paso. En México se salvaban algunos seres extraordinarios, como la Montoya o Carlos Mérida, por los que sentían veneración dándoles cabida, además, a algunos pintores jóvenes de caballete, como Julio Castellanos o Guerrero Galván. De

Soriano, que vivía en Roma, era un extranjero a quienes muy pocos conocíamos, y respingaban la nariz ante María Izquierdo o Frida Khalo, pero adoraban la belleza de la luz de México, ciudad rosada, la más hermosa que hubieran visto nunca. Luz —decía Sole— proveniente de las pirámides antiguas, porque tu país es de los dioses.

Cernuda ya estaba, por lo visto, entre nosotros. Mira: ¿conoces “Las Nubes”? ¿“Desolación de la Quimera”? ¿no? Aquí te los traigo —me dijo Nachito—, pero me los regresas. Yo leí, al azar, “Despedida”, quizás el primer poema que en verdad me impactó, acaso porque le encontré algunas analogías con Villaurrutia:

12

La calle, sola a medianoche
Doblaba en eco vuestro paso
Llegados a la esquina fue el momento
Arma presta, el espacio.
Eras tú quien partía
Fuiste primero tú el que rompiste,
Así se rompe sola;
Con terror a ser libre.
Y entró la noche en ti, materia tuya.
Su vastedad desierta
Desnudo ya del cuerpo tan amigo
que contigo uno era.

Por Ignacio Guerrero (única persona que me tomaba en cuenta mi pasión por la literatura) me aficioné a escribir y hacer un hueco dentro de mí mismo para aprender a leer poesía; eran, en aquel entonces, algunos de los Contemporáneos, los poetas mexicanos elegidos, y el propio Lorca, aunque yo, de motu propio, siempre me aparté de Borges y de Paz, pues contrariamente a mis paisanos (que los adoran), a mí me parecen poetas “pensados”; su poesía se marchita muy pronto. Nacho me decía que habría de presentarme con Cernuda a la brevedad a cambio de yo prometerle que lo invitaría a tomar café alguna que otra tarde libre para mí, pues la soledad de Cernuda, como bloque de mármol, no era fácil de compartirse. “Pero te encantará y podrás aprovechar su cultura, a toneles, sobre todo la angloamericana, aunque sus ensayos toquen temas variados, como los dedicados a México, aunque el poema sobre Quetzalcóatl sea francamente extraño, pero indica que Cernuda, inaccesible de hecho, fue medio ‘tocado’ por este país, ya que ninguno —comenzando por España— le llenaba el alma”.

Yo estaba allí, mas no me preguntéis
De dónde o cómo vino, sabed sólo
Que estuve yo también cuando el milagro.

“De España, como ya dije, nada, porque la detestó estando entre nosotros, como queda harto explicado en algunos poemas suyos que, cuando los leas, te fascinarán, porque tu sensibilidad va por caminos bien asentados. Es, claro, la España cadavérica, la de Franco”. En cuanto a “mis caminos”, se refería a Góngora y Quevedo o los místicos, y a mi pasión muy posterior por Rilke y Saint John-Perse, a quienes por los sesentas había yo descubierto. Más tarde vendría mi afición por Pellicer, Cuesta y Owen a la par de mi entusiasmo por Proust, la Woolf y la novela rusa; por Flaubert y Clarín. Por lo cual convini- mos en que a Cernuda le hablaría de mí y le haría extensiva mi invitación los miércoles de cada ocho días (no recuerdo si quince) a tomar café en el Hotel del Prado, justo en el vestíbulo donde *El paseo por una tarde de domingo en la Alameda* nos haría compañía, por lo que en ese sitio yo intercalaba sin pensarlo la taciturnidad y negro humor de Posada con la *Calavera Catrina*, el niño Diego, sor Juana, Cortés o algún piojoso cualquiera, regocijado con el sol a la caída de la tarde en la ahora extinta “Ciudad de los Palacios”; los intercalaba con el rostro aceitunado de Luis o con el mío, tirando a calvo y a hugonote del montón. Pero también (ya para entonces memorizaba algunos versos) me caían de pronto a la cabeza algunas líneas de él que si al principio me parecían indescifrables, luego comprendí que eran, todos, borradores ensamblados —virtuales— a los cuales se les notaban ciertas imágenes previas, lo que me parecía maravilloso, pues significaba que yo asistía y acaso comprendiera un verdadero proceso de creación.

13

Eres tú, y son los idos,
Quienes por estos cuerpos nuevos vuelven.

Pero cuando aún no me lo habían presentado, me inquietaba estar en blanco; entonces me puse con pasión a leer toda la poesía publicada (¡qué ganas de tener alguno que otro manuscrito!), a la que, repito, que no capté del todo, y como el asunto de encontrarnos era meramente social, doblé el poemario y, después de pasar por el estudio de Ignacio (decorado por Gaya a la manera de Watteau) me dispuse a esperar a Cernuda admirando la *nuissannce* de los colores del mural trabajado al agua y pensando lo que quería decir el poeta al referirse a “La realidad profunda”, cuando el cuerpo se halla “anticipado”, y si acaso, que el amor nos “rescata el espíritu”. ¿Se trataba —repito— de la reencarnación? ¿De las horas melodiosas en que leía a Platón?

Llegó a la hora en punto, hayan sido las cinco o la hora que fuese. Y como tengo muy clara su figura, diré que era relativamente alto, moreno a la andaluza, muy tieso, de ojos oscuros de una lustrosa profundidad, con el pelo estirado al modo de Carlos Gardel, por lo que parecía estar siempre a leguas del sitio en que estuviera o pensando siempre en otra cosa, fuera de los rieles

14 que marcaba la conversación. No sé cuántos trajes tendría, ni camisas o pares de zapatos, pero era elegante de por sí, aunque sus bolsillos estuvieran vacíos. Lo cierto es que su afición por la ropa se le notaba porque hacía insospechadas combinaciones, desde el color de la corbata hasta los cuellos duros a los que a veces rodeaba una mariposa de seda, pues los moños estaban a la moda lo mismo que el calzado de fieltro o de dos pieles, blanca y negra, impecables; ropa que, por otro lado, daba la impresión de que era un muro de defensa (*muro* es la palabra más usada por él, pues muro era él) que, naturalmente, impedía la entrada a amigos o enemigos que más bien —según colegí más tarde— eran gentes medianas, indiferentes, como lo eran la vida y el mundo, tronchados, descabezados pues Luis decía que en verdad no había nacido sino para existir dentro de la poesía, sin rozar variantes de la vida.

La torre ha clamado por suyos tantos muros
 Sobre huecos disformes bostezando, ayer morada
 De la cual sin cobijo subsiste irónico detalle:
 Chimenea manchada por humo de las noches
 Idas, como los cuerpos allá templados en invierno
 O tramo de escalera que conduce a la nada
 Donde sus moradores irrumpieron con gesto estupefacto,
 En juego del azar, sin coherencia del destino.

Yo le agradezco a Guerrero que me presente con usted, pero créame, pienso que miserablemente lo hago perder su tiempo. Entonces, ya sentados frente al mural, tomaba un té cualquiera y si no era yo quien rompía los silencios, éstos podían de hecho perpetrarse todo lo que el ambiente lo pudiera permitir, que lo permitía todo, entre *La Catrina* y la propia calavera de Luis. Pero jamás, entiéndase, jamás, me habló de él, o de sus viajes, o de su vida en general, o mucho menos de la íntima, o, claro está, de poesía. ¿De qué charlábamos entonces? De películas americanas y, en especial, de *Westerns*, que lo fascinaban. Por ello supe de memoria las actuaciones de John Wayne, Randolph Scott y, de paso, pero con comedido entusiasmo, de Montgomery Clift y de su película *Red River* donde la luminaria se golpeaba con Wayne sin que hubiera un doble de por medio porque lo creyera yo o no, Clift había sido entrenado como atleta por su condición física, extraordinaria para un hombre con apariencia endeble; fuerza que la utilizaría en el arte. Y me contaba la escena una y otra vez, pues el héroe del Oeste llenaba quién sabe qué huecos en el corazón del poeta, quien no acudía al cine sólo para distraerse de sí mismo, sino porque su afición me daba a entender que estaba literalmente enamorado de la cinta en turno, del director, del productor, de los actores y hasta de aquellas locaciones que a veces se rodaban en México,

pues el atractivo por las imágenes de la pantalla era un claro sustituto de las imágenes, igualmente evanescentes, de la realidad, con lo cual Cernuda no se singulariza, ya que la vida es así: imagen al cuadrado. Jamás, claro, nombró a ninguna actriz aunque yo a veces, por ejemplo, mencionaba a la Shearer, que me encantaba, o a Joan Crawford, de quien era adicto. Entonces el muro se alzaba mientras el mesero me servía un segundo martini seco. Luego, al despedirnos —siempre a las puertas del Prado— regresaba a la casa de Altolaguirre, en Coyoacán, o se metía al cine Magerit, allí mismo, en la Avenida Juárez. Por mi parte, me iba corriendo a chismear con Ignacio a su taller, o más bien a quejarme de no haber podido entrar, un milímetro, al interior de Luis Cernuda, recreándolo para mis adentros cuando, años después, se queja al final de su vida. Tomo una cuarteta de “Los poemas para un cuerpo”, en que se advierten esquejes de Bécquer, es decir, de un romanticismo en caducidad, pero siempre renovado por Cernuda:

Tantos años vividos
En soledad y hastío, en hastío y pobreza,
Trajeron tras de ellos esta dicha,
Tan honda para mí, que así ya puedo
Justificar con ella lo pasado.

“¿Que te aburres con él? Ay, no sé cómo puedes pedirle diversión a un hombre de tinta y papel; un hombre cuyo corazón, allá en la lejanía de alguna Cruzada, le fue sustraído para que no llegara hasta el Santo Sepulcro, en el que por otra parte no creía, pues es el poeta menos cristiano de la cristiandad, pero, al mismo tiempo, el que amó más a Cristo. ¿Me explico?” E Ignacio me convidaba a su casa, allá por Churubusco, donde un día y otro hacía fiestas al por mayor con sus amigos y con jóvenes obreros del rumbo, agregados algunos, ensombreados al estilo de los cuentos de José Revueltas, a quien yo conocí en la revuelta del 68 y a quien velamos, de cuerpo presente, en el Auditorio Justo Sierra, todo el ambiente protegido por un gran ramo de rosas rojas, casi negras, a las que conocíamos con el gallardo nombre de “Luto de Juárez”.

Pero como la falta de dinero era apremiante, se me ocurrió presentar a Cernuda con la plana mayor de la Facultad, para ayudarlo a dar clases y sacar al buey de la barranca. A Edmundo O’Gorman le encantó la idea e hizo una cena en su casa a la que asistieron Efrén del Pozo y gente como Gaos, Justino Fernández, de la Maza y hasta famosos arquitectos, como del Moral, Barragán y de la Mora. No invitaron a ninguna mujer, no obstante que a la mano estaban las amigas de O’Gorman y de Barragán, estilizadas como modelos de revista, flacas y estilizadas. Todo estuvo bien, con las manías de Gaos y su pendiente con el reloj, ya que las cosas tenían que ser a horas señaladas, como

si estuviéramos en Alemania. Pero Cernuda, pese a su silencio (ya advertido por todos) hizo buena impresión y se le dieron dos clases, la de Literatura francesa y la de Siglos de Oro españoles. Se rumoraba que era tedioso pero que decía cosas novedosas, que no puedo imaginarme cuáles fueran, excepto su debilidad por Góngora (a quien amó sobre todos los poetas) y por Mallarmé. Pero como todo lo suyo, sus clases se secaron y su paso por las aulas no dejó huella alguna. Sin embargo, en algunas cartas suyas, ahora editadas en *La Jornada*, agradece a Paz el que lo haya introducido a la Universidad (¡Paz, que nunca la amó!) diciendo, de paso, que aquello era un gran burdel. Pero ya sabemos lo que son los “medios de comunicación”

16

Un día me dijo Ignacio: “Arrastra a Luis a Churubusco; tengo una fiesta y le he preparado un regalo muy lindo. Se trata de un muchacho al que le apodan en su barrio el ‘Marmolillo’, así de lisa y tersa es su piel. Chaparrito y muy guapo. Ojalá no le haga ningún feo, porque se aburre —o pensamos que se aburre— hasta el delirio, el pobre, ya ves que Luis no tiene don de gentes. Tráelo, tú eres el único que puede lograr esta hazaña; será el próximo miércoles, para que se vengan a la juerga después de su *bec a bec* en el Hotel del Prado”. ¿Por qué yo el único?, ¿por maldades de Ignacio?, ¿porque era yo quien se amedrentaba frente a él en El Prado? Pensé que el poeta no quería corregir sus duros caminos. Como Prometeo encadenado a una roca del Cáucaso, tenía el don de esperar a que el Águila le devorara el hígado.

Y así se hizo. Cernuda, que ya conocía la casa de Churubusco, no opuso resistencia. Era una edificación moderna, de espacios interiores estrechos, menos la estancia, grande, con un piano que a Ignacio le servía para ayudarse a dar las clases de solfeo. Se llegaba por callejones y más callejones, tal como si aquella mansión de placer —ni rica ni pobre— fuera a propósito creada para recibir sólo a los iniciados. Pero éstos eran múltiples, pues la gente de los alrededores ya sabía a qué atenerse cuando se abrían las puertas y, al salir la música, tal era la señal de la recepción de los invitados, gente de toda pero con las bebidas restringidas para evitar actos indeseados, aunque los hubiera siempre, en tamaña promiscuidad. Ignacio todo lo sabía y se pasaba arreglando las cosas a manera de Celestina, por lo que las fiestas no degeneraban jamás; o degeneraban a nuestra complacencia, con cachondeos, besuqueos y cambios de pareja. Nadie ignoraba que las habitaciones se prestaban por si acaso alguno de sus amigos la requería para motivos extras y particulares. Y llegaron los conocidos, los amigos de los conocidos y los desconocidos, de modo que pronto la algazara prendió sin saber —yo al menos— en qué lugar del mundo estábamos, tal era el libertinaje y la energía que aquellas reuniones desprendían. Era como una cantina, como aquel “Villamar” tan amplio (había dos mariachis pero de tan lejanos no se escuchaban entre sí) como amplias fueron sus maldades. Lástima que haya desaparecido.

Fueron inolvidables aquellas fiestas, las más sabrosas de nuestras respectivas existencias. Pero un buen día Ignacio se enamoró y Churubusco no volvió a abrir las puertas ni a licenciar aquellos sus espacios a los que les llamamos “El castillo del diablito azul” donde a veces jugábamos a desnudarnos poco a poco, según la pérdida, siempre bienvenida.

Pero vuelvo a mi punto de partida, cuando ambos fuimos juntos a Churubusco. “¿Sabes lo que está ocurriendo?”, me dijo el anfitrión en voz baja no bien llegué con Cernuda y lo convidé a sentarse en la estancia. “Ven. Pues me dice Lauro [se trataba de Lauro López, aquel exquisito pintor muerto muy joven] que el ‘Marmolillo’ se petateó hace una semana. Ya ves que era de Temixco y vivía puerta con puerta con Lauro. No sabe qué ocurrió, algo del corazón, inexplicable a sus años, pues tendría veintidós. Pobrecillo, con lo mucho que le hubiera gustado a Luis, pero vamos a presentarle a un chico muy guapo, de ojos verdes, que ha venido de tu tierra, de Guadalajara, por unos cuantos días. No es de la ciudad, pero sí de los “Altos”. No tardará en llegar con Alberto, que quién sabe cómo hacía siempre para conseguir gente “fresca”. Pero de tanto en tanto le ofrecíamos al poeta ya “petit fourres” —como les decía Ignacio a los bocadillos— ya una copa de vino mexicano, ya cualquier otro “tente en pie” para sacarlo de su helado mutismo. Y en tanto la gente bailó, hizo bromas, jugó, salió a la calle a coquetear, pues la noche estaba deliciosa y el barrio en su punto para prohijar por todas partes amistades transitorias, amistades recelosas, amistades peligrosas, tal como debe ser cuando el eros se presenta para hacer de las suyas, aun y a pesar de Cernuda.

17

La caricia es mentira, el amor es mentira, la amistad es mentira.

Y a la amistad amargosamente le dice:

Tú sola quedas con el deseo,
Con este deseo que aparenta ser mío y ni siquiera es mío,
Sino el deseo de todos,
Malvados, inocentes,
Enamorados o canallas.

Tierra, tierra y deseo
Una forma perdida.

Sin embargo, algo pasaba, ya lo sugerimos, alrededor de Luis. Era como si los muchachos, al verlo, al olfatearlo, tuvieran resquemor porque sin decir una palabra no volvían a entrar a la estancia. El poeta, el semidiós, estaba moribundo del alma. Lo mismo le sucedió al pianista, que tocó algo muy

breve y luego se excusó, alegando que le dolía una mano. Por su parte, Alberto Chávez intentó alguno de sus sones rancheros, que se le quedó sin salir, como si hubiera olvidado el oficio, la letra, su plante, ante un auditorio tan poco formal como el nuestro, y, sobre todo, sus ganas de exhibirse. Yo le dije a Ignacio que Cernuda espantaba de sí a todo mundo, y era verdad. Y es que los sufrimientos humanos nos están impuestos acaso por la divinidad, con la meta que va de la tribulación a la perfección; al menos Luis Cernuda lo daba a entender como un mudo que —hecho sólo de palabras asonoras— es castigado a jamás poder expresarlas.

18 Heló a la concurrencia que, al poco rato, empezó a salirse, cuando en otras ocasiones todos nos desvelábamos hasta la madrugada. Entonces decidimos aliviarnos de la desventura acompañando al poeta a la parada del tranvía, o del autobús, o de lo que fuera. Estaba yo realmente exhausto de su seriedad, de su falta de gentileza productos de su nada hacer en el mundo que no fuera escribir. Y él era viejo en la vida, y el tiempo envejece las almas. Pero Ignacio tenía razón: era como un raro Dionisos y nosotros la estúpida jauría que lo persigue para comérselo a pedazos.

No sé cuándo nos volvimos a ver, por la vez última, en medio de las luces y el colorido de Diego Rivera. Pero más temprano que tarde Luis había muerto. Se dijo que de un ataque cardiaco, al rasurarse frente a un espejo, en casa de Manuel Altolaquirre, muerte que predijo porque sus ancestros, por el lado masculino, siempre morían alrededor de los sesenta:

Abajo pues la virtud, el orden, la miseria;
Abajo todo, todo, excepto la derrota,
Derrota hasta los dientes, hasta ese espacio helado
De una cabeza abierta en dos a través de soledades
Sabiendo nada más que vivir es estar a solas con la muerte.

Yo, en medio de mi pena, me alegré por él y porque su poesía con creces rescataba su ausencia. Pero ¿y el amor? “Ay, no te preocupes —me dijo Ignacio, alguna vez que tocamos el tema—. Mira, tenía por allí un amiguito, alguien que ganó en un concurso el premio al mejor cuerpo de ese año, por lo que se le quedó el mote de Mr. Laredo; creo que se llamaba Mauricio, Mauricio no se qué, se me ha olvidado. Me lo contó por carta el propio Luis, cuando estuvo en el norte, donde lo conoció. Qué maravilla que hubiera tenido sus haberes con ese muchacho. Fue en él en quien se inspiró para el diseño de sus *Poemas para un cuerpo*, “¿no te parece espléndido?, donde se queja de que el amor hubiera llegado tan tarde a su vida, cuando en realidad podía haberse quedado para siempre con las manos vacías”. Y luego me alargó un papeliito que Cernuda le había dado para mí apenas una semana después del fracaso de la fiesta de Churubusco:

Al despertar de un sueño, buscas
tu juventud, como si fuera el cuerpo
del camarada que durmiese
a tu lado y que al alba no encuentras.
Ausencia conocida, nueva siempre,
con la cual no te hallas. Y aunque acaso
hoy seas tú más de lo que era
el mozo ido, todavía
sin voz le llamas, cuántas veces;
olvidado de que su mocedad alimentaba
aquella pena aguda, la conciencia
de tu vivir de ayer. Ahora,
ida también, es sólo un vago malestar, una inconciencia acallando
el pasado, dejando indiferente al otro que tú eres, sin pena, sin
alivio.

19

México, D. F., “Los empeños”,
San Ángel, finales de julio de 2002-4 de mayo de 2003.
Leído en Sevilla como homenaje al gran poeta.

La realidad del deseo: el siglo de Luis Cernuda

Vicente Quirarte

“**S**u voz llega cálida, henchida, apasionada de odio, de ira, de amor, de desesperación, más vívida siempre que estas miserables sombras que se agitan en torno nuestro sobre la superficie de la Tierra, bajo la luz divina que no merecen”. Las palabras anteriores fueron escritas por Luis Cernuda a propósito del epistolario de Jean-Arthur Rimbaud. Si bien definen la vertiginosa cauda del niño-genio de Charleville, al mismo tiempo constituyen un retrato del propio poeta sevillano.

Hace veinte años presenté como tesis de grado en esta Facultad de Filosofía y Letras un trabajo titulado *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda*, bajo la dirección de César Rodríguez Chicharro. Además de él, fueron parte del jurado mis también queridos maestros Arturo Souto y Sergio Fernández. No es casual que los tres sean, además de espléndidos académicos, fastuosos animales de pluma y que nos reunamos —con excepción de don César— a examinar los efectos que esa enfermedad de efectos duraderos llamada Luis Cernuda continúa provocando en cada uno de nosotros. Es motivo de profunda gratitud y emoción que mi Facultad me honre esta mañana con la responsabilidad de una conferencia magistral acerca de un poeta que en estas dos décadas no ha dejado de influir en lo que escribo y en la aventura más importante de la vida. En 1991, con motivo del centenario de la muerte de Rimbaud, Alain Bohrer habló de que el recordatorio no duraría sólo el año centenario, sino que con él comenzaba el tiempo de Rimbaud. De igual manera, las diversas lecturas que este 2002 se han hecho sobre la obra-vida de Luis Cernuda confirman las palabras de Philip Silver, en el sentido de que “es el poeta de ayer, de hoy y de mañana”. Para fortuna de Cernuda y de la poesía, los homenajes a él no han sido fuegos de artificio sino lecturas revisionistas que han permitido examinar aspectos inéditos de su vida y su obra. Las últimas generaciones se sienten imantadas por sus numerosos enigmas pero a la admiración se une también el cuestionamiento. Lo confirma la biografía de Jordi Amat, un joven de 24 años que en el libro *Luis Cernuda. Fuerza de soledad* ofrece un texto ejemplar por la inteligencia y la madurez con las cuales se aproxima a un ser tan complejo. La exposición montada primero en la Residencia de Estudiantes de Madrid y después en Sevilla, obra del fervor y el conocimiento de James Valender, apoyada en una nueva y numerosa

iconografía, multiplican el retrato de Luis Cernuda, su participación en las Misiones Pedagógicas, su encarnación del mito de Narciso, sus más que numerosas sonrisas, su curiosa faceta como fotógrafo de niños. Igualmente, el espléndido catálogo de la exposición reúne colaboraciones de primer orden, la mayor parte de las cuales evade los lugares comunes de la crítica cernudiana para ofrecer un poeta más vivo que nunca.

22 ¿Qué hubiera pensado Cernuda de éste y los demás homenajes que se le han hecho? La inmediata respuesta se halla en unos versos suyos: “¿Oyen los muertos lo que los vivos dicen de ellos? / Ojalá nada oigan: ha de ser un alivio ese silencio interminable / para aquellos que vivieron por la palabra y murieron por ella”. Sin embargo, pocos poetas como él han sido tan conscientes del diálogo que sus palabras y sus actos —la congruencia entre vida y escritura— habría de mantener con las generaciones venideras, como lo advierte en el texto “A un poeta futuro”: “Escúchame y comprende. / En sus limbos mi alma quizá recuerde algo, / Y entonces en ti mismo mis sueños y deseos / Tendrán razón al fin y habré vivido”.

En 1962, un año antes de morir, Cernuda recibió uno de los más auténticos homenajes, el brindado por la revista *La Caña Gris*. Si bien se incluyen colaboraciones de contemporáneos de Cernuda, es la voz de los jóvenes la que más nos interesa, desde el cuestionamiento que Tomás Segovia hace de la particular sintaxis cernudiana, hasta la valoración moral de uno de sus mejores herederos, Jaime Gil de Biedma: “Cernuda es hoy por hoy el más vivo, el más contemporáneo entre todos los grandes poetas del 27, precisamente porque nos ayuda a liberarnos de los grandes poetas del 27”. Escrita hace cuarenta años, la frase de Gil de Biedma resulta de una gran actualidad. El año próximo conmemoraremos el centenario del natalicio de Rafael Alberti, vasto, proteico y desigual; Vicente Aleixandre recibió el más alto premio al que aspira un escritor; Federico García Lorca se acendra cada vez más como un poeta que trasciende su leyenda para ofrecer la hoguera ascendente de su talento truncado por el sacrificio; Jorge Guillén y Pedro Salinas aparecen consagrados acaso más en la historia de la literatura que en la literatura viva y renovada que da la lectura palpitante. Con lo anterior no niego la importancia histórica y afectiva de la Generación del 27. Ellos nos enseñaron a ver a los clásicos como nuestros contemporáneos; a dibujar con un lápiz ágil y seguro que tiene la permanencia de la tinta; a hacer de los poemas edificios tan sólidos como las catedrales; a jugar con seriedad, a devolver a la crítica su categoría de arte mayor.

Los poetas del 27 nos enseñaron. Luis Cernuda nos enseña porque su poesía renace en cada nueva generación de lectores para cumplir el binomio obra-vida que Alain Borer exige para leer ese género literario llamado Arthur Rimbaud y que tantas afinidades tiene con Cernuda en su búsqueda del ab-

soluto, en la sed de silencio, en la renuncia. Ambos descubrieron y llevaron a la práctica la frase estremecedora y enigmática “Yo es otro” y dedicaron su vida a defender esa verdad.

Las diversas lecturas hechas a lo largo de este coloquio ponen de manifiesto que Cernuda no es un poeta de mausoleo sino un autor cuyas palabras acompañan intensidades luminosas y oscuras de nuestra diaria aventura. No es poeta de deslumbramientos fugaces: su brillo es como de las estrellas, de larga duración. Sol negro como el de Nerval, que en el eclipse muestra mejor que nunca su corona. Llamar a Cernuda poeta del siglo XX o, como quiere Carlos Pelegrín-Otero, poeta de Europa, significa situarlo al lado de Rilke, Pessoa o Eliot. Su destino común no es sólo haber consumado el genio de su idioma, sino ser el crisol de lo que sus respectivas tribus sintieron en un siglo que vio emerger la violencia con nueva intensidad, siempre en nombre de los valores de la civilización. Ante esta barbarie de los otros, nuestros poetas oponen la pureza del hombre solo, “hijo único de desnudo pensamiento”.

23

El siguiente es un recorrido por la vida en la obra de Luis Cernuda, y los efectos que dicha obra dejó en nuestra herencia espiritual. No pretendo ser exhaustivo y, por lo tanto, he elegido como pretexto dos ciudades que en distintos momentos de la biografía de Cernuda fueron determinantes para su evolución: Sevilla y México. La primera es el lugar de nacimiento, aprendizaje y ruptura. México es el sitio del trastierno, la conciliación y la muerte. Con base en ambos ritos de paso, tratemos de establecer el itinerario espiritual de Luis Cernuda, las transformaciones de su personalidad huidiza y sedienta, poderosa e indefensa.

El principio de la escisión

El 4 de septiembre de 1928, un Luis Cernuda de 24 años, vestido de negro, abandona Sevilla. Acaba de perder a su madre (el padre la ha antecedido ocho años en la partida), ha publicado ya un pequeño volumen de versos titulado *Perfil del aire* y, aunque ha realizado estudios de Derecho, está consciente de que su destino se encuentra en la poesía. Hipersensible, nervioso, impenetrable, es capaz de experimentar las más profundas emociones ante el espectáculo de la naturaleza, el amor o la hermosura del cuerpo juvenil; pero también puede, en los momentos de desencanto, que serán los más, resumir su iconoclasta actitud ante la vida. Tras un tiempo en Málaga y Madrid, donde establece contacto con los poetas de su edad, Cernuda consigue, por intermedio de Pedro Salinas, un puesto como *lecteur d'espagnol* en la ciudad de Toulouse. Un año más tarde, vuelve a Madrid con numerosas lecturas de autores franceses, un nuevo libro de poemas y el mismo desencanto que no

habría de abandonarlo a lo largo de sus casi sesenta años de edad. Vicente Aleixandre lo describe así:

Un año más tarde volvería a Madrid, al parecer para asentarse por tiempo indefinido en la capital. Si le veáis ahora, fuera de sus horas de trabajo o en los días de asueto, pronto percibiríais el cambio ocurrido en su aspecto exterior. Mejor que cambio yo diría la fiel estilización. Sin luto ya, vestido y calzado con refinado esmero, peinado cuidadosamente; si con sombrero, éste de marca; en la mano, endosado, el guante de precio, Luis Cernuda daba en seguida la impresión de una atención elegante en el cuidado de su persona.

24

Aparte de su transformación física, Cernuda ha vuelto con treinta poemas que titulará *Un río, un amor*. Sus hermanos, cronológicamente mayores, eran el ya citado *Perfil del aire*, que después cambió su nombre a *Primeras poesías*, y *Égloga, elegía, oda*. Ambos libros están escritos dentro de la filiación “clásica” que caracteriza en general la primera poesía de su generación. Se trata de libros de aprendizaje, donde el cuidado de la forma, la virtuosidad del lenguaje opacan la fuerza que habrá de caracterizar al mejor Cernuda. Con todo, ya desde sus primeros poemas comienza a vislumbrarse la oposición entre los dos conceptos que constituyeron los polos de su vida y de su poesía: “Eras, instante, tan claro. / Perdidamente te alejas, / Dejando erguido el deseo / Con sus vagas ansias tercas”.

Entre el joven enlutado que abandonó Sevilla y el *dandy* retratado por Aleixandre, ¿qué transformación ha ocurrido? Entre otras, Cernuda tiene una idea radicalmente distinta de la literatura. El estímulo surrealista había hecho su entrada triunfal en España, y pocos autores pudieron sustraerse a su influjo. En carta dirigida a Vittorio Bodini, Cernuda aclara: “mi simpatía con el superrealismo sólo afecta los poemas escritos entre 1929 y 1931”, o sea, los textos de *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos*, sólo que en tanto el segundo constituye la aceptación de la homosexualidad y la rebeldía singular de su autor, en *Un río, un amor* hay una contención y un desencanto que nos interesan doblemente, por haber sido escritos bajo la influencia del surrealismo y en el instante en que Cernuda abandona a sus dos madres: la que le dio la vida y la tierra que lo vio nacer. Si la escritura automática defendida por los surrealistas permite la libre asociación metafórica, en ocasiones podría parecer que *Un río, un amor* es un libro pobre, pues en él aparece un número limitado de imágenes. Como el propio Cernuda escribe en “Historial de un libro”:

De regreso en Toulouse (desde París), un día, al escribir el poema “Remordimiento en traje de noche”, encontré de pronto camino y forma para expresar en poesía cierta parte de aquello que no había dicho hasta entonces. Inactivo poéticamente

desde el año anterior, uno tras otro, surgieron los tres primeros poemas de la serie que luego llamaría *Un río, un Amor*, dictados por un impulso similar al que animaba a los surrealistas [...] el surrealismo no fue sólo, según creo, una moda literaria, sino una corriente espiritual en la juventud de una época, ante la cual no pude, ni quise, permanecer indiferente.

Una de las limitaciones de la crítica que tradicionalmente ha estudiado la filiación surrealista de la Generación del 27 es considerar que entre éstos el movimiento encabezado por André Breton fue simplemente un capricho. Libros como el que estudiamos de Cernuda, *Sobre los ángeles* (1927-28) de Alberti; *Espadas como labios* (1932) o *La destrucción o el amor* (1935), de Aleixandre; *Poeta en Nueva York* (1940), de García Lorca, algunos de ellos escritos incluso después de la gran efervescencia surrealista, demuestran que este fluir de la escritura era un modo de expresar los deseos más ocultos y reprimidos de una sociedad como aquella en la que vivieron los poetas del 27. Ningún escritor auténtico busca la corriente literaria a la que pertenece: su voz encuentra cauce en la que necesita en cada etapa de su desarrollo. El Cernuda de *Primeras poesías* y *Égloga, elegía, oda* estaba más cerca del compositor virtuoso que del libre creador defendido por los surrealistas. No perdamos de vista que esta contención lírica tiene lugar cuando Cernuda aún vive en Sevilla, bajo el dominio de una familia cuyos recuerdos no parecen serle gratos, como puede verse en el poema "La familia", del libro *Como quien espera el alba* (1941-1944):

Era a la cabecera el padre adusto,
La madre caprichosa estaba en frente,
Con la hermana mayor imposible y desdichada,
Y la menor más dulce, quizá no más dichosa,
El hogar contigo mismo componiendo,
La casa familiar, el nido de los hombres,
Inconsistente y rígido, tal vidrio
Que todos quiebran, pero nadie dobla.

¿Por qué el abrazo al surrealismo y la partida de Sevilla justamente cuando muere la madre? Desde el punto de vista del contenido manifiesto, Cernuda se siente, en sus propias palabras, "con una embriaguez de libertad". Sin embargo, los poemas de *Un río, un amor*, escritos cuando Cernuda emprende su primer viaje fuera de la tierra-madre, demuestran, en el plano del contenido latente, que esta sensación de libertad es en realidad un deseo no declarado por volver al universo infantil donde los cuidados maternos no lo obligan a vivir por sí mismo. No en vano, otro de los títulos de Cernuda es *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949).

A lo largo de la biografía y la obra cernudianas podemos ver la frecuencia con la cual aparece este tipo de regresiones a la niñez y al mundo del paraíso ideal. Por ejemplo, durante su estancia en la Universidad de Glasgow, la nostalgia por la infancia y adolescencia sevillanas lo lleva a escribir los poemas en prosa que integrarán *Ocnos*, publicados por primera vez en 1942. En este libro saltan a la vista dos detalles importantes: el protagonista (que, aunque a veces aparece bajo el nombre de Albanio, es Cernuda) menciona detalles del paisaje, de su casa, pero nunca de su familia. Por otra parte el poeta, que aborrecía la nieve y el frío, siente la necesidad del sol sevillano, el deseo de volver a la gran madre Andalucía. Lo anterior en el plano del contenido manifiesto; en el del contenido latente es una vuelta al seno materno. Nótese que esta nostalgia mediterránea ocurre cuando el cuerpo reacciona de manera instintiva —como el del niño— ante el frío. De ahí que la recuperación de esa gran figura materna, España, no la logre Cernuda sino hasta 1952, año de su primera llegada a México. De manera sintomática, aquí habrá de escribir una especie de segunda parte de *Ocnos*: los poemas de *Variaciones sobre tema mexicano* no sólo se emparentan por estar escritos en prosa; son asimismo una reconciliación, un retorno a la seguridad del claustro materno.

El abandono de Sevilla es definitivo para la vida y la obra de Cernuda. Unas páginas de su diario personal, escritas entre 1934 y 1935, arrojan luz y proporcionan datos interesantes sobre ello. Cernuda insiste en la importancia que tiene para él este intento —nunca logrado— por romper el cordón umbilical: El 4 de septiembre de 1934, en Medina Sidonia, anota: “Seis años hoy de mi marcha de Sevilla”. Otras páginas lo muestran, paradójicamente, inquieto, abúlico, indeciso entre ingerir o no antidepresivos. Reacio a moverse de un solo lugar, su destino será vivir en países diversos, sin una casa fija. En otra página de su diario leemos: “Hoy todo el día en Cádiz. Persistencia en imaginar la ciudad como si aún guardase la época doceañista”. Es importante la mención de los doce años porque en otra parte Cernuda recuerda que comienza a escribir poesía al tiempo que tiene lugar el principio de la pubertad.

Al analizar los poemas de *Un río, un amor*, podemos observar cómo la libre asociación de las palabras provoca un universo cerrado, donde un número determinado de realidades se repite. Examinemos fundamentalmente las palabras *nubes*, *nieve* y *pájaro*:

De mis sueños copiando los colores de nubes,
De mis sueños copiando nubes sobre la pampa.

Sólo nubes con nubes, siempre nubes
Más allá de otras nubes semejantes

Su voz atravesando luces, lluvia, frío,
Alcanzaba ciudades elevadas a nubes

Que buscaron deseos terminados en nubes.

Un día comprendió cómo sus brazos eran
Solamente de nubes;
Imposible con nubes estrechar hasta el fondo
Un cuerpo, una fortuna.

Y sus brazos son nubes que transforman la vida
En aire navegable.

A través de una metonimia (*nube* como parte del *paraíso*), por las constantes anteriores podemos observar que Cernuda plantea la tesis del ser nonato hecho de nubes, deseo puro incapaz de aprehender la realidad, inocencia que no comprende la experiencia. Tal anulación del cuerpo, presente en todo *Un río, un amor*, se prolonga en la negación cernudiana ante las realidades humanas y la vuelta de los ojos hacia las nubes. El tema se extiende en el libro donde aparece el mayor número de poemas sobre la Guerra civil española y que lleva por título, precisamente, *Las nubes* (1937-1940). Si bien Cernuda coloca la hermosura de la naturaleza y de las creaciones humanas encima de la guerra, las imágenes que hemos examinado en *Un río, un amor* revelan una oposición aún más radical: el mundo es abyecto y sólo nos queda experimentar nostalgia de lo que algún día fuimos, de ese paraíso que Cernuda emparenta, como ocurre en la religión cristiana, con el paraíso perdido. La desgracia surge, para Cernuda, “cuando el tiempo nos alcanza”. Se trata de una regresión, de un deseo de estar olvidado por todos y por sí mismo, en un apartamento donde podamos estar bajo el cuidado protector de la madre, la concha que defiende al molusco. La idea de estatismo es subrayada por Cernuda en otra de las páginas de su diario: “Después de unos días quietos, casi estancados, si no fuera por la lectura (releída *La Chartreuse de Parma*), hoy actividad exterior; y por lo tanto nervios”.

El deseo de permanecer estático, a semejanza del niño en el limbo o en el vientre materno, se manifiesta nuevamente en la imagen del pájaro: “Y esa voz no se extingue como pájaro muerto”; “Árboles sin colores y pájaros callados”; “Atravesar ligero como pájaro herido”; “Fue un pájaro quizá asesinado”; “Aunque allí todo sea mortal, el miedo, hasta las plumas” (*plumas* como metonimia de *pájaro*).

La mayor parte de los adjetivos utilizados por Cernuda en el libro que analizamos tiende a la negación y a la esterilidad: el pájaro aparece, sucesivamente, *callado*, *herido*, su calidad es *mortal* y resulta, finalmente, *asesinado*.

Si comparamos estos conceptos con poemas posteriores de Cernuda, “Vereda del cuco” o “El ruiseñor en la piedra”, veremos que en el universo cernudiano el pájaro simboliza al cantor, al poeta que canta sin otra recompensa que su acto. En *Un río, un amor*, el pájaro es un ser desamparado, a merced de una realidad que antes de destruirlo ya lo niega.

28 El pájaro *callado* simboliza la voz que no se atreve, conscientemente, a nombrar su verdad, esa “verdad del amor verdadero” que es, para Cernuda, el amor homosexual, y que estallarà en *Los placeres prohibidos* como una furiosa declaración de principios. Relacionado con la imagen nubes-paraíso, el pájaro se convierte en símbolo del ángel. (¿No llamaba Rilke —otro autor muy leído por Cernuda— a los ángeles “pájaros del alma”?) Unos versos del poema “Estoy cansado” confirman esta calidad de ángel caído, dueño de unas alas que no sirven más que para volar: “Estar cansado tiene plumas, / Tiene plumas graciosas como un loro, / Plumas que desde luego nunca vuelan, / Mas balbucean, igual que un loro”.

La tercera imagen que se repite en *Un río, un amor* es la de la nieve:

Siempre hay nieve dormida
Sobre otra nieve, allá en Nevada.

Ensueño de amenazas erizado de nieve.

Palabras de mis sueños perdidos en la nieve.

Todas puras de nieve o de astros caídos
En sus manos de tierra.

La verdad ignorante de cómo el hombre suele
encarnarse en la nieve.

Como hemos señalado anteriormente, Cernuda odiaba la nieve. Sin embargo, en estas imágenes aparece como símbolo de pureza, de blancura. El poema “Sombras blancas”, de acuerdo con Cernuda, debe su nombre a la impresión causada después de haber visto la película *Sombras blancas en los mares del Sur*; pero el contenido latente va más allá de este contenido manifiesto, del mismo modo en que el título “Quisiera estar solo en el Sur” no es sólo una copia del jazz *I'd like to be alone in the South*, como escribe Cernuda, sino un deseo latente por volver al sur, a la tierra natal.

Si por las imágenes de las nubes y el pájaro nos hemos dado cuenta de la búsqueda de la inocencia, lejos de la brutalidad de este mundo, la nieve y la blancura aparecen aquí como una obsesión de pureza. La edición definitiva de *La realidad y el deseo* lleva al frente una sola dedicatoria: *A mon seul désir*:

¿No aparece esta leyenda al pie de los unicornios medievales y no es el unicornio uno de los símbolos de la castidad? La negación cernudiana nace de esta imposibilidad por aceptar su cuerpo y su sexualidad, en el sentido más amplio, y no sólo la crisis por la que atravesaba ante la falta de aceptación de su homosexualidad.

Enfrentar esta verdad lo conduce al apartamiento, a buscar un disfraz para la realidad. Por este motivo, no es extraño que la palabra *olvido* aparezca tantas veces:

Un vidrio que despierta formas color de olvido;
Olvidos de tristeza, de un amor, de la vida.

Sobre un río de olvido va la canción antigua.

Olvidado en el suelo, amor menospreciado.

Mirad vencido olvido y miedo a tantas sombras blancas.

O cuerpos siempre pálidos, con su traje de olvido.

Un verso de Bécquer sirve de título a otro libro de Cernuda, *Donde habite el olvido* (1932-1933), cuya lectura confirma este deseo del poeta por permanecer enconchado en sí mismo, alejado de todo, a cargo de la madre nutriente y protectora. De ahí que, en una de las estrofas de este último libro, Cernuda expresa el anhelo por llegar a ese sitio:

Donde penas y dichas no sean más que nombres,
Cielo y tierra nativos en torno de un recuerdo;
Donde al fin quede libre sin saberlo yo mismo,
Disuelto en niebla, ausencia,
Ausencia leve como carne de niño.

Esta certeza de que la vida y el amor son anticipadamente imposibles, es notoria desde los títulos de *Un río, un amor*. “Desdicha”, “No intentemos el amor nunca”, “Todo esto por amor”, donde es muy clara la falta de identidad sexual y la tendencia al rechazo del cuerpo. En el poema titulado “Cuerpo en pena” la adjetivación misma contribuye a subrayar la idea de esterilidad: un ahogado recorre dominios silenciosos donde hay llanuras transparentes, “árboles sin colores y pájaros callados”. La pasividad y la indolencia, que Cernuda transmite a través del ritmo y la aliteración, insisten en esta idea de vacío:

Las sombras indecisas alargándose tiemblan,
Mas el viento no mueve sus alas irisadas;

Si el ahogado sacude sus lívidos recuerdos
Halla un golpe de luz, la memoria del aire.

30

Si bien *Un río, un amor* no contiene la obra más característica del poeta sevillano, constituye un material sugerente, pues fue escrito en una época decisiva de la biografía y el desarrollo estético de su autor. La indecisión y el balbuceo del libro se explican por la circunstancia vital que he venido examinando. Con todo, *Un río, un amor* no contradice el sentido general de *La realidad y el deseo*. En el libro siguiente, *Los placeres prohibidos*, hay una plena aceptación de la homosexualidad. *Un río, un amor* está dominado por el “cuerpo en pena” que, lejos de la protección materna —aunque conscientemente Cernuda hable de dominio e incompreensión—, se sienta en una zona limítrofe entre la carne y el espíritu. En su utopía, Cernuda cree posible el retorno al tiempo de la niñez, y esta ansia de pureza, precisamente por ser buscada como una represión de los instintos (sentimiento de culpa ante la muerte de la madre) antes que como una auténtica liberación, lo lleva a emprender —a través del poema— este retorno al claustro materno.

El cuerpo en pena del ahogado que hemos visto en uno de los poemas de Cernuda simboliza el ser que no ha nacido, la necesidad de volver al origen, recluarnos, encerrarnos, no ser más conscientes de la oposición entre la fuerza del deseo y la castración de la realidad. La elegancia legendaria de Luis Cernuda es, entre otras cosas, la armadura que defiende al erizo, y, por otra parte, el deseo de ser como la madre, al menos en su aspecto físico, como puede verse si leemos con atención ciertos poemas de *Ocnos* donde Cernuda admira la elegancia del atuendo de la mujer o el orden femenino de los bazares. El deseo de Cernuda en *Un río, un amor*, ante la imposibilidad de comprender su verdad sexual, lo conduce a imaginar este estado fetal donde el niño, dentro de la madre, no debe encargarse de sus propias funciones vitales.

Como ha visto Walter Muschg, la poesía es una enfermedad que en su trayecto elabora la curación, misma que, paradójicamente, nunca es completa. Más que de curación en el sentido clínico, es necesario hablar de conciliación, de tregua, de aceptación. En Cernuda, el descubrimiento de André Gide, unido a su experiencia personal, lo llevan a la aceptación de su cuerpo y de su verdad amorosa. La oposición tan radical que existe entre los poemas de *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos* se explica por esta aceptación de sí mismo. El propio Cernuda se encarga de aclararlo cuando habla sobre el proceso de Gide al escribir *Les nourritures terrestres*:

al renunciar a su larga abstinencia amorosa, lo que estrecha en sus brazos, más que un cuerpo deseado, es la vida misma. Aquella negación anterior del goce era negación de la vida y ésta es la que ahora le embriaga, nueva, hermosa, pura,

alcanzada a través y más allá del placer corporal. En *Les nourritures terrestres*, abolidas las fronteras entre lo espiritual y lo corporal, se cantan las bodas del cuerpo y del espíritu.

Aceptado el imperio de los sentidos, Cernuda se convierte en uno de los más grandes poetas amorosos de Occidente. Como escritor que procede en línea directa del gran romanticismo, ve en el amor la imagen primigenia. El amor inconsciente hacia la madre no termina: es sustituido. El vínculo que une al poeta con esa gran imagen primaria es la poesía, que se convertirá en uno de los temas de meditación de los poemas de Cernuda. Sirviéndola, viviendo para ella, logra conciliar —al menos por instantes— la escisión entre la realidad y el deseo, escisión sin la cual, paradójicamente, la poesía permanecería en ese limbo donde el poeta sale para emprender su aventura inútil. En uno de estos poemas Cernuda recapitula sobre esta idea de la *Señora*, que es al mismo tiempo origen y fin:

31

La poesía

Para tu siervo el sino le escogiera,
Y absorto y entregado, el niño
¿Qué podía hacer sino seguirte?

El mozo luego, enamorado, conocía
Tu poder sobre él, y lo ha servido
Como a nada en la vida, contra todo.

Pero el hombre algún día, al preguntarse:
La servidumbre larga qué le ha deparado,
Su libertad envidió a uno, a otro su fortuna.

Y quiso ser él mismo, no servirte
Más, y vivir para sí, entre los hombres.
Tú le dejaste, como a un niño, a su capricho.

Pero después, pobre de ti sin todo,
A tu voz que llamaba, o al sueño de ella,
Vivo en su servidumbre respondió: “Señora”.

Luis Cernuda, mexicano

Y sólo el amor alivió ese afán, dándome la seguridad de pertenecer a una tierra, de no ser en ella un extranjero, un intruso.

Luis Cernuda, *Historial de un libro*

32

El barrio es hondo y antiguo. Sus casas señoriales, que uniforman con su diversidad la armonía de la calle Francisco Sosa, alternan con heroicas accesorias que han resistido el paso del tiempo y la especulación inmobiliaria. Cerca de cuatro décadas después de la muerte de Luis Cernuda, antiguo habitante de Coyoacán, fachadas, plaza, iglesia lucen, ciertos días y en horas determinadas, tal y como el poeta las recorrió cientos de veces. Los fines de semana, el barrio es ocupado por gente en sus años verdes, que rinde homenaje a los versos “El sol que dora desnudos cuerpos juveniles y sonríe en todas las cosas inocentes”.

Tras el portón de la casa marcada con el número 11 de la calle Tres Cruces, casa de los Altolaguirre, que abrieron sus puertas al amigo sin familia y sin ajuar, aún brilla el jardín donde el poeta conquistaba la tregua necesaria, él que en parques, cementerios y ruinas halló motivos para la epifanía traducida en extensos poemas meditativos o en versos fulminantes que ya forman parte del patrimonio mayor de la memoria. De aquí salió su cuerpo el 5 de noviembre de 1963, rumbo a la funeraria Gayosso, y luego al Panteón Jardín, sembrado de cipreses, género de árbol que su amigo Gerardo Diego llamara “enhiesto surtidor de sombra y sueño”.

El pasado 5 de noviembre se cumplieron 29 años de que Cernuda fue al encuentro de la que llamaba “única realidad clara del mundo”. Ese día de 2002, los periódicos españoles rindieron al poeta un homenaje involuntario. No mencionaron su aniversario, pero sí la noticia de que la Guardia Civil española permitía a las parejas homosexuales convivir en una misma habitación. En la huerta de San Vicente, en Granada, el viento que requebraba a Preciosa estremeció las frondas de los árboles y penetró en las habitaciones de Federico García Lorca para confirmar al ángel que para el poeta la muerte es la victoria.

La última década de su vida, Cernuda quiso vivir en México; agotó las calles de la capital y viajó a algunas ciudades del interior; el mar de Acapulco le trajo de regreso el esplendor de Málaga, ése donde fue más feliz de lo que alcanzaba a vislumbrar su juventud atormentada. El sol, el aire y la gente le devolvieron su Andalucía —más cierta en el alma que en la realidad—, y le dieron la pauta para escribir los poemas en prosa que constituyen *Variaciones sobre tema mexicano*. No es casual que también en México preparara la edi-

ción definitiva de *Ocnos*, aparecida póstumamente. Cuando Cernuda llega a México, los Contemporáneos —que pudieron haber sido los suyos— habían dejado de ser los Contemporáneos y entraban en la entonces peligrosa definición de nuevos clásicos. Sin embargo, del grupo trató solamente al pintor Manuel Rodríguez Lozano, a quien dedicó precisamente *Variaciones sobre tema mexicano*. Como colaborador constante en periódicos, se incorpora a un grupo más joven, el de la llamada generación de medio siglo. En las páginas del suplemento *México en la cultura*, dirigido por Fernando Benítez, aparecen numerosas colaboraciones de Cernuda.

Dos ilustres paisanos suyos lo habían antecedido en su amor mexicano: Juan Rejano y José Moreno Villa. En 1943, el primero publica *La esfinge mestiza. Crónica menor de México*. Moreno Villa da a luz *Cornucopia de México*.¹ Sin embargo, mientras Rejano y Moreno Villa transforman sus observaciones en crónicas o breves ensayos, Cernuda enfrenta México con los recursos de su sensualidad y su arsenal exclusivo de poeta. No obstante valerse de la prosa, Cernuda busca el equivalente correlativo, concepto aprendido en Eliot. El libro de Cernuda apareció en la colección México y lo mexicano, que pretendía precisamente nuevas lecturas de lo nacional, y revela el impacto —emotivo, sensual e inmediato— que el país tiene para Cernuda. Si bien el libro es publicado en 1952, desde 1951 comienzan a aparecer textos aislados en las revistas *Ínsula*, de Madrid, y *Orígenes*, de Cuba.

Reconocimiento, simpatía y amor. La gradación tiene lugar desde que el poeta cruza la frontera desde Estados Unidos. Amor contradictorio y amargo, que le devuelve sensaciones de domesticidad, pero también de la desolación de la tierra nativa. Poco a poco, el fervor mexicano se desdobra en tres: el amor a la tierra, el amor a la lengua y el amor a la laxitud —entrega, indolencia del cuerpo. Las tres emociones aparecen fundidas en el poema “La posesión”: “En un abrazo sentiste tu ser fundirse con aquella tierra; a través de un terso cuerpo oscuro, oscuro como penumbra, terso como fruto, alcanzaste la unión con aquella tierra que lo había creado. Y podrás olvidarlo todo, todo menos ese contacto de la mano sobre un cuerpo, memoria donde parece latir, secreto y profundo, el pulso mismo de la vida”.

Espíritu solar, en México Cernuda se entrega a sus emociones; él que todo lo captaba primero en los sentidos y luego en el espíritu. *Variaciones sobre tema mexicano* quiere ser la bitácora que, como la del auténtico viajero, se escribe en el alma. Fiel a la lección de John Ruskin, quien lo enseñó a evadir la falacia patética y la emoción inmediata, no menciona sus sitios poéticos

¹ En 1955, Cernuda escribe el texto “Reflejo de México en la obra de José Moreno Villa”, donde habla de la mirada múltiple, de pintor, arqueólogo y lingüista que despliega Moreno en su descubrimiento del país.

con mayúscula, sino los crea. Adivinamos en uno la terraza del Castillo de Chapultepec; en otro, los canales de Xochimilco. Le importa siempre, con base en la experiencia externa, crear un espacio interior, develado por el poeta para hacernos mirar con nuevos ojos lo que siempre ha estado ahí. Los puentes entre la Sevilla de la infancia y el presente de Glasgow son producto de la memoria; aquellos que vinculan a España con México nacen de verduras análogas, de terrazas que están o estuvieron en otra parte más allá del océano. Sin embargo, la devoción por lo que formaba, a sus ojos, *lo mexicano*, nacía paralela a su enamoramiento por un nativo de esta tierra. Ser parte de otro significa adueñarse de su territorio, poseerlo. Por eso sus poemas no son estampas del turista deslumbrado por el paisaje extranjero, sino testimonio de una mutua y enriquecedora posesión.

34

Cernuda vino a México por primera ocasión en 1949, durante las vacaciones de verano, pues era profesor invitado en Mount Holyoke. Debido a su importancia biográfica, importa subrayar lo que dice respecto a su amor mexicano en las páginas de *Historial de un libro*, confesión y autobiografía escrita y publicada también aquí:

Seguí volviendo a México los veranos sucesivos, y durante las vacaciones de 1951, que había alargado pidiendo medio año de permiso a las autoridades de Mount Holyoke, conocí a X, ocasión de los “Poemas para un cuerpo”, que entonces comencé a escribir. Dados los años que tenía yo, no dejo de comprender que mi situación de viejo enamorado conllevaba algún ridículo. Pero también sabía, si necesitara excusas para conmigo, cómo hay momentos en la vida que requieren de nosotros la entrega al destino, total y sin reservas, el salto al vacío, confiando en lo imposible para no rompernos la cabeza. Creo que ninguna otra vez estuve, si no tan enamorado, tan bien enamorado, como acaso pueda entreverse en los versos antes citados, que dieron expresión a dicha experiencia tardía. Mas al llamarla tardía debo añadir que jamás en mi juventud me sentí tan joven como aquellos días en México; cuántos años habían debido pasar, y venir al otro extremo del mundo, para vivir esos momentos felices.

Para comprender el sentido de la frase “estar bien enamorado” es preciso recordar las frustraciones latentes detrás de sus amores juveniles, así como de los poemas que dan testimonio de ellos. Como joven amante, Cernuda se entrega frontal y totalmente, y fracasa. Como hombre maduro, recibe lo que aquel joven hubiera anhelado. “Poemas para un cuerpo” es un libro más decisivo en la vida que en la obra de Cernuda. Ante el esplendor del enamoramiento y bajo la oscura luz de la historia terminada, Cernuda tuvo algunos de sus instantes vitales más intensos, aunque los poemas, en sí, no sean memorables. Crítico y autocrítico, Cernuda confesaba que no siempre había sido capaz de establecer la distancia necesaria entre el hombre que sufre

y el poeta que crea. De ahí que podamos confiar en su testimonio cuando afirma que “*Poemas para un cuerpo* son... entre todos los versos que he escrito, unos de aquellos a los que tengo algún afecto”. Existe la leyenda de que el sepulcro de X —o Salvador Alighieri, como ya lo ha bautizado el canon de la leyenda sevillana— se halla próximo al de Cernuda en el Panteón Jardín, del sur de la ciudad de México, pero el nombre mismo del destinatario de los poemas continúa en el enigma. Lo cierto, y lo que se deriva de los textos, es que Cernuda no tiene prejuicios en mencionar la palabra *cuerpo*, y que el inspirador de los poemas era alguien que hacía del fisiculturismo y de la actividad física los ejes de su vida. Al poeta maduro ya no le interesa llegar al alma a través del cuerpo sino, en una muy particular forma de mística, tener acceso al cuerpo sin las trampas del corazón. Naturalmente, no logró esta separación: la realidad volvió a estar separada del deseo.

35

La publicación de *Poemas para un cuerpo* en una *plquette* independiente, refleja la importancia que para Cernuda tenía su historia de amor y los versos nacidos a partir de la relación. Verlos en letra impresa era al mismo tiempo un homenaje y un exorcismo. Gracias al epistolario inédito reunido por Fernando Ortiz,² es posible seguir paso a paso el accidentado tránsito del libro. En ellas aparece la célebre neurastenia cernudiana, leyenda fomentada por sus propios amigos, como el “Licenciado Vidriera” inventado por Salinas y que acaso por justo, tanto molestaba a Cernuda. Sin embargo, tal actitud era en el fondo una necesidad de respetar al otro, de no meterse en sus cosas, y de pedir lo mismo a cambio. Orgullo del tímido: no me hagas lo que no quieres que te haga, pero insiste para romper este cerco que me impongo. Además del interés sentimental y personal que Cernuda mostraba por la aparición del libro, en estas cartas se trasluce su fervor por la tipografía y la sobriedad editorial. Desde su refugio coyoacanense, Cernuda defiende su libro contra las ilustraciones de Álvarez Ortega que Fernández-Canivell pensaba incluir, y las cuales son un ejemplo de cómo leían los otros a Cernuda y cómo él no quería ser leído. Nada más lejano del espíritu de “*Poemas para un cuerpo*” que esos frágiles dibujos a los que el homosexual muy hombre que era Cernuda llamó con justicia “mariconerías”. Se hallan lejanos, incluso, del espíritu de poemas anteriores como “El joven marino” o “A un muchacho andaluz”.

Me atrevo a conjeturar que dos poemas de *Desolación de la quimera* son producto de la relación amorosa mexicana, o del desdoblamiento que el poeta experimenta al contemplarse en el espejo antagónico del otro. En “*Birds in the night*”, las caminatas de Rimbaud y Verlaine por la noche londinense son también las de Cernuda y su amor mexicano: el enamorado con experiencia pero siempre proclive a las nuevas heridas del ángel terrible, y el joven amante

² Sevilla, Compás, Biblioteca de Asuntos Poéticos, 1991,

tan dispuesto a la entrega absoluta como al inmediato abandono. La ruptura y el desencuentro ocurren, precisamente, en la calle, como aclara uno de los “Poemas para un cuerpo”:

La calle, sola a medianoche,
Doblaba en eco vuestro paso.
Llegados a la esquina fue el momento;
Arma presta, el espacio.

Eras tú el que partía,
Fuiste primero tú el que rompiste,
Así el ánimo rompe sola,
Con terror a ser libre.

Y entró la noche en ti, materia tuya
Su vastedad desierta,
Desnudo ya del cuerpo tan amigo
Que contigo uno era.

36

El otro poema es “Luis de Baviera escucha *Lohengrin*”, donde Cernuda, fiel a su necesidad de utilizar las máscaras de otros, imagina al monarca esteta enfrentado al amor y a la música, a la temporalidad de su existencia terrena y a su condición de ángel eterno. Enamorado de la belleza física, asistente asiduo a los conciertos de música clásica, ¿cómo no pensar en Aschenbanch, el artista enamorado que Thomas Mann concibe, persiguiendo en las calles de Venecia al otro que es él mismo, espejo de Narciso que combate, en batalla perdida, contra el tiempo?

Son numerosas las historias e imágenes de los habitantes de la ciudad de México que lo vieron por la urbe que, caminante y solitario como era, conoció hasta agotarla. Cernuda y la ciudad. Miremos parte de ese álbum fotográfico, instantáneas impresas —ya para siempre— en pupilas mexicanas: Cernuda y el autobús Colonia del Valle, donde se sentó al lado de un adolescente que leía un libro de poemas, pretexto para la conversación donde el joven, llamado Enrique González Rojo, le comunicó su parentesco con el abuelo ilustre. Cernuda y los martinis del Sanborn's de Lafragua, donde iba a festejar su cumpleaños de hombre solo. Cernuda en las oficinas de Hacienda, llenando la puerta con sus suéteres ingleses, saludando a Octavio G. Barreda y Fausto Vega. Cernuda en los pasillos de la Facultad de Filosofía y Letras, vestido con la elegancia excesiva que es en el fondo blindaje del solitario. Cernuda en los salones de clase, impartiendo una cátedra aburrida en un salón semidesierto, para confirmar la regla de que los buenos escritores son malos profesores. Cernuda en la tertulia del Hotel del Prado, donde Sergio

Fernández lo mira transfigurarse desde su llegada rígida, hasta la locuacidad que lo animaba al hablar de los poetas ingleses con familiaridad y cercanía, como si acabara de tomar el té con ellos. Cernuda a la salida del Palacio de Bellas Artes, recorriendo a pie los diez kilómetros hasta Coyoacán, alimentando por la luz de Mozart; Cernuda grabando sus poemas para el disco editado por la Universidad Nacional Autónoma de México para la serie Voz Viva, en una cinta casera que no elimina el modo seco, urgente, con que pasa de un poema a otro, timbre metálico y bajo, voz discreta y honda que tiende a no hacerse notar, como el Góngora de su poema que sólo salía amparado por la penumbra, para que menos se notara “la bayeta caduca de su coche y el tafe-tán delgado de su traje”. Cernuda en el ataúd flamante de Gayosso, el rostro impecablemente afeitado, y Guillermo Fernández —único poeta mexicano que lo veló toda la noche— estableciendo, a través del vidrio, el vínculo que no pudo darse en vida.

37

Debemos a Paloma Altolaguirre varias imágenes de un Cernuda distinto al de la leyenda: amante de los niños y los perros, a los cuales aplicaba apodos y apellidos, asistente a la iglesia de San Juan Bautista, siempre y cuando no hubiera misa, y al ciclo de canto gregoriano que organizó la Universidad Iberoamericana. Salía poco y apenas recibía visitas. Una de ellas, la de Octavio Paz, quien ha dejado una instantánea magnífica de la visión que le proporcionaba el poeta entre la penumbra del jardín. Sus últimos días, de manera no tan inconsciente, preparó su último viaje. Concha Méndez lo recuerda indiferente a la correspondencia, la cual tiraba al cesto de basura sin haberla abierto, pero al mismo tiempo con accesos de jovialidad y de ternura.

Acaso porque murió en un día cercano al de Todos los Santos, Luis Cernuda regresa más intensamente hasta nosotros, enfundado en su elegancia excesiva, refugio y armadura del solitario: recorrerá los lugares donde la conciliación —como la felicidad— se daba sólo por instantes: ante un pastel de mil hojas en el café del cine París: gozoso como niño ante los cucuruchos de camarones que solía comprar en puestos callejeros; como los verdaderos solitarios —Pessoa, Lovecraft, López Velarde—, Luis Cernuda tenía hábitos de niño: comer solo y lo que se antojaba, no respetar las convenciones, hacer del cine o la sala de conciertos su dominio exclusivo: travesuras del *dandy* que no desea cumplir con los rituales burgueses de los otros. De tal manera, el hombre cercano a los sesenta años rendía homenaje al joven que treinta años antes, en la antología de Gerardo Diego, subrayaba su iconoclasta declaración de fe: “No sé nada, no quiero nada, no espero nada. Y sin aún pudiese esperar algo, sólo sería morir allí donde aún no hubiese penetrado esta grotesca civilización que envanece a los hombres”. Luis Cernuda leyendo a Garcilaso ante un grupo de alumnos indiferentes en la Facultad de Filosofía y Letras; entrando en un cine para “vivir sin estar viviendo”; celebrando la belleza física del cuerpo en

una pelea de box en la Arena Coliseo; apagando por última vez la luz de su cuarto en Tres Cruces 11, corazón de Coyoacán, sabiendo, en el fondo, que a la mañana siguiente tenía cita, a primera hora, con aquella que no dejaba a los Cernuda llegar a los sesenta años. Concha Méndez lo encontró en el piso, recién afeitado, la pipa en una mano y los cerillos en la otra. Limpio de cuerpo, manifestaba su lealtad a uno de sus textos: “Tal vez sea mejor vivir así, desnudo de toda posesión, dispuesto siempre para la partida”.

38 El cementerio Jardín es grande pero íntimo. En la fosa 48, fila 4, sector C, yace bajo una lápida que tiene la sobriedad de sus actos terrestres: “Luis Cernuda Bidou. Poeta. Sevilla 1904-México 1963”. La tumba de granito es sencilla, de una sencillez tan inmediata que linda con la indiferencia. En Luis Cernuda, con Luis Cernuda, esta palabra tiene un doble sentido. Aún en la megalópolis del tercer milenio, el cementerio es la isla de silencio que defendió los 61 años de su aventura terrestre. En días pasados, un admirador anónimo depositó una maceta de plástico con flores violetas, convertidas en símbolo personal gracias a los versos que el sevillano dedicara a Mariano José de Larra:

Y en este otro silencio, donde el miedo impera,
 Recoger esas flores una a una
 Breve consuelo ha sido entre los días
 Cuya huella sangrienta llevan las espaldas
 Por el odio cargadas con una piedra inútil.

Como la casa Usher en el cuento de Poe, la tumba de Cernuda luce una grieta que comienza donde termina su nombre y la cruza por completo. El epígrafe de ese texto, firmado por De Beranger, también puede ser aplicado a Cernuda: “Su corazón es un laúd suspenso. Cuando se le toca, resuena”.

Termino estas palabras con una fotografía tomada ante la tumba de Luis Cernuda el 5 de noviembre de 1978, en los 15 años de la muerte del sevillano. Nos encabeza Concha Méndez, con un ramo de flores del jardín de la casa de Tres Cruces donde Cernuda creía recuperar el huerto cerrado que solo la infancia y la poesía nos permiten poseer. A sus 80 años de edad, Concha Méndez era la memoria del grupo de poetas que hizo el Otro Siglo de Oro de la poesía española. Con dos bastones y el corazón entero, representaba a esa generación del 27 cuyo mayor heroísmo fue vivir con una intensidad que devoró al tiempo para incorporar a España a la modernidad. Y estábamos también los otros, quienes éramos niños o apenas íbamos naciendo cuando Luis Cernuda anduvo entre nosotros, sobre la misma tierra donde apenas florecíamos, ignorantes de que *en nuestra entraña maduraba la perla*. Cada uno de nosotros se llevó la parte de la herencia cernudiana que le correspondía. A

todos nos quedaba claro que, por haber estado en nuestra tierra, por reposar bajo ella, Luis Cernuda es mexicano. En México, donde el “ésta es su casa” es signo revelador de la generosidad de sus habitantes, aprendió nuestro culto a la muerte y también a hablar con ella. No hay casi poema de *Desolación de la quimera*, ya se trate de aquellos donde él o su otro yo son personajes, o donde rinde homenaje a la condición del artista, que no se refiera a la acción de morir. Pudo haber regresado a Estados Unidos; rechazó al examen médico, puso mil pretextos. Meta de muchos peregrinos, México fue el punto final de un afán viajero cuyo corolario se encuentra en uno de sus últimos poemas:

Mas tú ¿volver? Regresar no piensas,
Sino seguir libre adelante,
Disponibile por siempre, mozo o viejo,
Sin hijo que te busque, como a Ulises,
Sin Ítaca que aguarde y sin Penélope.

39

Bajo la evidente amargura de estos versos late la confirmación de la estela mexicana de Luis Cernuda, y un consuelo posible para quien vivió en soledad y a ella dedicó algunos de sus versos más memorables. Fuimos al Panteón Jardín para hablar con Cernuda, pero también para comprobar que su esterilidad es aparente. Ese día, y todos los demás en que al azar abrimos *La realidad y el deseo* o ejecutamos una acción que redime la dignidad del hombre, decimos al poeta que somos los hijos que no tuvo pero tiene. Los hijos mexicanos de Luis Cernuda.

Luis Cernuda y Octavio Paz: notas sobre una amistad (1937-1945)

James Valender

Sobre la relación literaria entre Luis Cernuda y Octavio Paz contamos con dos estudios cuidadosos, cuyas exploraciones nos permiten seguir bastante de cerca la influencia que el autor de *La realidad y el deseo* ejerciera en el joven Paz. Porque como concuerdan los autores de ambos trabajos, Manuel Ulacia y Anthony Stanton, en esta relación la influencia se ejerció en un solo sentido: del poeta español hacia el poeta mexicano, y con especial intensidad durante un periodo en que Paz, aún muy joven, seguía en busca de su propia voz. Aunque Paz parece haber vuelto a leer a Cernuda en muchos otros momentos de su vida, dicho periodo abarcaría los últimos años de la década de los treinta y los primeros de la década de los cuarentas.¹ Es decir, el mayor impacto de la obra de Cernuda parece haber coincidido con la crisis ideológica desencadenada en Paz por la Guerra civil española y, más concretamente, por las agrias discusiones sobre política y cultura que tuvo ocasión de escuchar, en el verano de 1937, como delegado mexicano del famoso Congreso Internacional de Escritores y Artistas Antifascistas. No sé si Paz habrá quedado convencido en seguida por la actitud muy poco ortodoxa asumida ya para entonces por Cernuda, pero no cabe duda de que, por la fuerza misma de su obra, y no sólo por la singularidad de la posición ideológica que asumiera, el poeta sevillano sí se convirtió muy pronto en un punto de referencia indispensable para el joven mexicano. Mientras que algunos de sus contemporáneos insistían en reducir la cuestión artística a una oposición tajante entre el arte puro, por un lado, y el arte de compromiso, por otro, Cernuda, con su conducta, mostró la posibilidad de un tercer camino: la posibilidad no sólo de mantenerse alejado de la doctrina del realismo social, sino incluso de defender valores estrictamente poéticos, muy por encima de

¹ Véase Manuel Ulacia, "Octavio Paz y Luis Cernuda: Un diálogo en la tradición", en "El Semanario Cultural", suplemento de *Novedades* (México D. F.), núm. 465, 17 de marzo de 1991; y Anthony Stanton, "Luis Cernuda y Octavio Paz: convergencias y divergencias", en *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México, FCE/El Colegio de México, 1998, pp. 221-235. Francisco Segovia también ha publicado un interesante trabajo sobre este tema, aunque orientado hacia una lectura comparativa de la poética de los dos escritores más que hacia un estudio de influencias. (Véase Francisco Segovia, "Cernuda y Octavio Paz", en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 378. México, junio de 2002, pp. 13-16.)

cualquier consideración de orden político, sin caer en el otro extremo del arte por el arte mismo. Como demostraba Cernuda al escribir sus conmovedoras “Elegías españolas”, más tarde recogidas en la colección *Las nubes*, era posible ocuparse del terrible conflicto nacional sin acudir a las consignas consabidas, como también era posible escribir poesía de primera intensidad sin encerrarse en ninguna torre de marfil.

42 Este ejemplo de un poeta a la vez solitario y solidario, evidentemente impresionó al futuro autor de “Poesía de soledad y poesía de comunión”, quien, por ello mismo, durante unos años (y notablemente entre 1940 y 1945) se sintió tentado a seguir un camino algo parecido al que entonces trazara Cernuda: un camino que lo llevó, sobre todo, a redescubrir ciertas nociones románticas acerca del papel del poeta en la sociedad moderna y de ahí a acentuar su independencia crítica frente a la moral colectiva. En cuanto a las enseñanzas formales que le dejara la obra del poeta español, como señalan tanto Ulacia como Stanton, Paz parece haber estudiado con especial cuidado la estructura meditativa en que se apoyan muchos de los poemas más característicos del Cernuda de aquellos años, además de recursos expresivos como el desdoblamiento del sujeto y el tono pretendidamente coloquial.

Sobre todos estos temas, repito, ya se han publicado trabajos muy rigurosos, razón por la cual no me propongo aquí decir nada más al respecto. Lo que quisiera hacer es algo bastante más sencillo: reunir algunos datos biográficos que nos permitan seguir el curso de la amistad que unió a estos dos poetas desde su primer encuentro en Valencia, en el verano de 1937 (es decir, en plena Guerra civil española), hasta 1945, fecha que marca el fin de toda una época en la historia de Occidente y fin también de todo un capítulo en la vida de cada uno de los dos poetas. Para ello aprovecharé las referencias a esta amistad que hace Paz en los ensayos que, ya en su madurez, dedicara al poeta español, así como tal o cual fragmento de la correspondencia de Cernuda, de la que existe una edición reciente.² Esta edición reúne muchos documentos nuevos, pero, por desgracia, no recoge las cartas que Paz le enviara a Cernuda (que no parecen haber sobrevivido), ni tampoco las que Cernuda le mandara a Paz (la viuda del Premio Nobel, doña Mari José Paz, ha preferido guardar su publicación para otra ocasión). Desde luego, para el trabajo que me propongo hacer aquí, nada podría sustituir el conocimiento de dicha correspondencia. Sin embargo, en las más de mil cartas de Cernuda que acaban de publicarse, se encuentran varias referencias a Paz que tal vez nos permitan formular cierta idea (por muy borrosa que sea) de la forma en que Cernuda veía a su joven amigo mexicano y así establecer un diálogo

² Luis Cernuda, *Epistolario 1924-1963*. Ed. de James Valender. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003.

entre los testimonios de uno y otro poeta. Ésta al menos es la esperanza que motiva las presentes líneas.

I

En un ensayo publicado en 1985, “Juegos de memoria y olvido”, Paz recordaría su primer encuentro con Cernuda:

Lo conocí en Valencia. Fue un encuentro fugaz. Una mañana acompañé a Juan Gil-Albert, que era el Secretario de *Hora de España*, a la imprenta en donde se imprimía la revista. Ahí encontramos a Cernuda, que corregía alguna de sus colaboraciones. Gil-Albert me presentó y él, al escuchar mi nombre, me dijo: “Acabo de leer su poema y me ha encantado”. Se refería a “Elegía a un joven poeta muerto en el frente de Aragón”, que debió aparecer en el próximo número de *Hora de España* (septiembre) y que uno de mis amigos, Altolaguirre o Gil-Albert, le había mostrado en pruebas de imprenta. Le respondí con algunas frases entrecortadas y confusas. Admiraba al poeta pero ignoraba que la cortesía del hombre era igualmente admirable.³

43

Según parece, no hubo más que esta breve conversación, cosa que no deja de sorprender si se piensa en lo fácil que debía ser la comunicación entre unos y otros escritores reunidos entonces en Valencia. Quien parece haber tenido más contacto con Cernuda fue la joven esposa de Paz, Elena Garro, quien, harta de discusiones políticas, pasaba los días en la playa: la misma playa adonde se retiraba el poeta Cernuda, vestido de traje de baño azul y con toalla en la mano, deseoso él también de escaparse de los polémicos y vociferantes debates sobre la cultura y el compromiso político.⁴ Y es un detalle que no carece de importancia, porque aun cuando no lo menciona Paz en su crónica, el hecho es que en aquel momento el joven poeta mexicano difícilmente podía identificarse con el desencanto político que Cernuda hacía suyo en los poemas que entonces escribía.

Has muerto, camarada,
en el ardiente amanecer del mundo.
Has muerto cuando apenas
tu mundo, nuestro mundo, amanecía.
Llevabas en los ojos, en el pecho,

³ O. Paz, “Juegos de memoria y olvido”, en *Obras completas*. Vol. 3. *Fundación y disidencia*. *Dominio hispánico*. Madrid/México, Círculo de Lectores/FCE, 1994, p. 263.

⁴ Elena Garro, “El Congreso de Intelectuales Antifascistas de 1937”, en *Litoral* núm. 79-81. Málaga, 1978, p. 241.

tras el gesto implacable de la boca,
un claro sonreír, un alba pura.⁵

44

Así se expresa Paz en su elegía: con una fe fervorosa puesta en la causa republicana. Para Cernuda, en cambio, pasados los primeros meses de ilusión política, ya era imposible creer en el amanecer de un nuevo mundo; gracias al odio de uno y otro bando, España misma se destruía delante de sus ojos, y fue esta destrucción inútil de su país lo que lamentaba en sus poemas: una destrucción que, lejos de ser producto de una revolución social, le parecía una simple expresión del odio que, a su juicio, perduraba siempre “Sordamente en la entraña / toda hiel sempiterna del español terrible”.⁶ Cernuda podría haber encontrado hermoso el fervor idealista con que Paz había escrito su “Elegía a un joven poeta muerto en el frente de Aragón”, pero su propia poesía enfocaba la Guerra civil desde una perspectiva mucho menos inmediata y, desde luego, partiendo de una inquietud mucho menos convencional. Lo cual no impidió, desde luego, que Paz, que aún vivía muy dividido entre sus convicciones ideológicas y sus intuiciones estéticas, no viera en estos poemas de Cernuda la expresión de una notable presencia poética. Y, de hecho, al volver a México en enero de 1938, en una entrevista con Cardoza y Aragón, Paz no dudaría en señalar a Cernuda como “el mejor poeta de España en la actualidad, entre los poetas de la nueva generación”.⁷

Con todo, el primer encuentro en el verano de 1937 fue breve y, a pesar de la favorable impresión que la pudorosa presencia de Cernuda le había hecho al joven mexicano, parece que la relación no hubiera llegado a más, si no fuera porque, unos doce meses más tarde, en septiembre de 1938 y ya exiliado en Gran Bretaña (concretamente en Surrey, un condado del sur de Inglaterra), Cernuda de repente decidió escribirle al joven poeta mexicano, que ya llevaba algún tiempo de regreso en su país. En dicha carta, recordaría Paz, “se refería a nuestro encuentro en Valencia”. Un encuentro que, a juzgar por las líneas que Paz cita en su ensayo, había sido ensombrecido, al menos para Cernuda, por la represión política que entonces reinaba en Valencia: “no sé si le extrañará recibir estas líneas mías”, le escribió a Paz. “El año pasado, cuando nos conocimos, yo estaba en un momento bastante difícil, que seguramente

⁵ O. Paz, “Elegía a un joven poeta muerto en el frente”, en *Hora de España* núm. IX. Valencia, septiembre de 1937, p. 41.

⁶ Luis Cernuda, “A un poeta muerto (F. G. L.)”, en *Obra completa I. Poesía completa*. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, 1993, p. 254.

⁷ *Apud* Luis Cardoza y Aragón, “México en el Congreso de Valencia. Conversando con Carlos Pellicer, Octavio Paz y Fernando Gamboa”, en *Suplementos culturales de El Nacional*, núm. 450, 16 de enero de 1938, p. 2; véase A. Stanton, “Luis Cernuda y Octavio Paz...”, en *op. cit.*, p. 223.

usted comprenderá, ya que vivió varias semanas en el mismo ambiente que originaba mi malestar”.⁸ Según explica Paz, al decir esto, Cernuda “aludía a los incidentes de aquel verano: el desagrado con que algunos oficiales habían recibido la representación de *Mariana Pineda* dirigida por Manolo Altolaguirre y en la que Cernuda desempeñó un papel central; la detención de su amigo, el dibujante y pintor Víctor Cortezo, que había diseñado el vestuario de la pieza; la reprobación de varios funcionarios y escritores comunistas por su elegía a García Lorca. Me contaba que había logrado salir de España y que vivía en Inglaterra; por desgracia, en Londres —aún menos en Surrey— le era imposible tener noticias de lo que ocurría en el ámbito literario español e hispanoamericano. Me pedía que le escribiese. Lo sentí muy solo y le contesté inmediatamente. Así comenzó una correspondencia que terminó hasta su muerte en 1963”.⁹

45

Hay que recordar que en septiembre de 1938 la Guerra civil seguía su camino de muerte y destrucción. Alguna que otra amistad de Cernuda se encontraba, como él, refugiada en el extranjero. Pero la gran mayoría de sus amigos (Manuel Altolaguirre, Juan Gil-Albert, Ramón Gaya, Emilio Prados, Arturo Serrano Plaja, María Zambrano...) seguían en España, donde hacían todo lo que podían por defender una causa (la republicana) cuya supervivencia parecía cada día más precaria. La correspondencia de Cernuda con ellos, dadas las circunstancias, resultaba bastante difícil, y no sólo por la censura militar que, como en cualquier guerra, mantenía un control férreo sobre toda forma de comunicación, sino también porque los hechos mismos de la guerra no habrían dejado a los amigos ni el tiempo ni la tranquilidad para escribirle a Cernuda como éste, por lo visto, quería que le escribieran. Y de ahí la correspondencia con Paz, que sin duda no hubiera surgido entonces si no fuera por las excepcionales circunstancias en que Cernuda se encontraba viviendo... y si no fuera también, claro está, por el interés y la inteligencia con que Paz, por su parte, habría empezado a contestarle al poeta español.

Sobre la regularidad con que se enviaron las cartas el uno al otro, no nos dice nada Paz en sus ensayos. Pero todo parece indicar que no tardaron en establecer una relación de cierta confianza. Fue seguramente gracias a Paz, por

⁸ O. Paz, “Juegos de memoria y olvido”, en *op. cit.*, p. 264.

⁹ *Ibid.*, pp. 264-265. Por las fechas en que preparaba este ensayo, destinado a servir como prólogo a la publicación de una obra de teatro inédita de Cernuda, *La familia interrumpida*, Paz me llamó por teléfono para pedirme información en relación con dicho proyecto teatral. Entre otras cosas le pasé fotocopias de trabajos de Víctor Cortezo (“Una representación de *Mariana Pineda* en la Valencia de 1937”) y de Germán Bleiberg (“Sobre una comedia perdida de Luis Cernuda”). Creo que la lectura del trabajo de Cortezo influyó notablemente en la importancia que en esta parte de su ensayo Paz asignó al conflicto que viviera Cernuda con las autoridades republicanas.

ejemplo, como Cernuda empezó a colaborar en revistas mexicanas, primero en *Taller* y luego, a partir de 1943, en *El Hijo Pródigo*. Cosa que era todavía más de agradecer, cuando se recuerda que la única revista de lengua española que se publicaba en la Gran Bretaña era el *Bulletin of Spanish Studies*, cuya escasa circulación se limitaba al ámbito de los Departamentos de Español de las universidades británicas. Si poemas y ensayos de Cernuda llegaban entonces a un público hispanoamericano, esto se debió en no pequeña medida a los esfuerzos de Paz, quien, de hecho, había de servir como una especie de agente literario de Cernuda a lo largo de los años cuarentas. Y eso a pesar de que, desde 1939 (y derrotada ya la República), llegaron a refugiarse en México varios de los amigos más cercanos del poeta español. Una vez instalados estos amigos en el Distrito Federal, Cernuda intentó restablecer contacto con ellos desde Escocia (adonde fue a parar en enero de 1939), pero el esfuerzo despertó pocos ecos entre ellos. El poeta logró, es cierto, que José Bergamín publicara una segunda edición de *La realidad y el deseo* en Séneca (una editorial creada en México por los propios exiliados), pero la experiencia no fue nada feliz. Al contrario: la comunicación con Bergamín resultó sumamente complicada, por escasa, y Cernuda tuvo que apoyarse cada vez más en su amistad con el poeta mexicano para promover su obra en la otra orilla del Atlántico. A todo ello se refiere Paz en su ya citado ensayo “Juegos de memoria y olvido”, escrito precisamente como presentación de una obra de teatro, *La familia interrumpida*, que se creía perdida y que, a principios de los cuarentas, Cernuda le pidió que recogiera de manos de Bergamín y que guardara de “miradas ajenas más que de accidentes que envuelvan su pérdida”.¹⁰

II

El gran acontecimiento en la carrera literaria de Cernuda de esos años fue, desde luego, la publicación de la segunda edición de *La realidad y el deseo* que puso al alcance del público mexicano e hispanoamericano la obra poética completa de un escritor cuya fama apenas entonces empezaba a rebasar las fronteras del país en que había nacido. Fue una edición que también dio a conocer por primera vez la colección titulada *Las nubes*, libro que recogía tanto las elegías escritas durante la guerra como los primeros (y amargos) poemas compuestos en el exilio británico. Dada la importancia de esta efemérides, y dada también la admiración con que desde hacía tiempo Paz se acercaba a esta obra, resulta algo sorprendente descubrir que el mexicano no haya publicado ninguna reseña sobre ella. ¿La omisión se debió a motivos puramente

¹⁰ *Ibid.*, p. 267. Paz cita aquí de una carta de Cernuda del 20 de marzo de 1939.

circunstanciales u ocurrió que en 1940 Paz aún no se atrevía a formular por escrito lo que motivaba su intenso interés por esta poesía?

Fue en 1943 (es decir, tres años después) cuando Paz dejó constancia de este interés por vez primera, al publicar una nota, ya no sobre *La realidad y el deseo*, sino sobre la primera edición de *Ocnos*, un libro de poemas en prosa que Cernuda había empezado a escribir en 1940, inspirándose en los recuerdos de su niñez en su Sevilla natal, y que se editó en Londres en 1942. Como veremos a continuación, la nota resulta ser una extraña amalgama de muchas cosas; una especie de popourri que tal vez fuera fiel reflejo de la indecisión estética e ideológica en que el joven poeta mexicano aún se debatía. Y de ahí su indudable importancia, una importancia que (según creo) no ha sido advertida hasta ahora.

La opinión que Paz expresa acerca del estilo prosístico de Cernuda difícilmente podría ser más favorable:

La prosa de Cernuda, exacta y objetiva, no excluye la elegancia y el abandono. Quiero decir, el rigor del pensamiento y la fidelidad de la palabra al pensamiento no la vuelven rígida ni geométrica. Del mismo modo, la imaginación, el brillo de la imagen, no la convierten en superflua, lujosa o barroca. Casi todos los defectos de la prosa de muchos poetas contemporáneos desaparecen en este libro; dichosamente no encontramos en sus páginas las ingeniosidades, las complicaciones pseudofilosóficas, el opulento y hueco barroquismo, males corrientes y lujosos de nuestro tiempo.¹¹

Ante tales elogios, tan elegantemente expresados, cualquier autor se sentiría más que halagado, no así Cernuda, quien en sus cartas a otros corresponsales de la época confesaba no haber quedado convencido por los comentarios de Paz. El poeta español llegó incluso a expresar la extraña idea de que el libro ni siquiera le había interesado al poeta mexicano.¹² ¿Qué le podría haber despertado la susceptibilidad de Cernuda? En primer lugar, hay que reconocer que no todo lo que Paz escribe sobre *Ocnos* se mantiene en la misma tónica. Al final de su nota, por ejemplo, Paz atribuye al autor ciertas cualidades que tal vez no eran las que el propio Cernuda hubiera querido asumir como suyas, sobre todo cuando el mexicano dice haber encontrado en los poemas en prosa

¹¹ O. Paz, "Luis Cernuda, *Ocnos*", en *El Hijo Pródigo*, I, núm. 3. México, 15 de junio de 1943, recogido en O. Paz, *Primeras letras*. México, Vuelta, 1988, pp. 217-218.

¹² En carta del 23 de agosto de 1943, por ejemplo, Cernuda comentó lo siguiente a su amiga Nieves Mathews: "En una revista nueva publicada en México, hablan de *Ocnos*, y aunque es un conocido mío, no me convence lo que dice". (Véase L. Cernuda, *Epistolario 1924-1963*, p. 354.) Años después, en carta del 17 de junio de 1959 a otro corresponsal, Sebastian Kerr, Cernuda diría de *Ocnos* (*op. cit.*, p. 768): "Ése es libro que han elogiado algunos cuya opinión literaria no es de valor; y a otros, cuya opinión vale más, les dejó indiferentes (entre éstos, Paz)".

no “tanto la ira de una vanidad ofendida como el hastío y el cansancio de un espíritu que no podemos llamar escéptico sino desengañado”.¹³

Al escribir estas palabras, Paz sin duda tenía en mente, sobre todo, el poema final de *Ocnos*, “Escrito en el agua”, un texto en que Cernuda, en efecto, denuncia la inexistencia de Dios y se queja de tener que caminar por una vida que carece ya de todo sentido para él, como una sombra arrastrada “entre el delirio de sombras”. Pero el poema difícilmente resume el tono general del libro, razón por la cual sería injusto, sin duda, enjuiciar el conjunto sólo en función de dicho poema. (Cuando unos años después se publicó en Madrid una segunda edición de *Ocnos*, fueron suprimidos por la censura este poema junto con dos más; Cernuda lo resintió mucho, pero sólo por los otros dos poemas, no por la pieza que antes cerraba el libro; a ésta decía haber pensado él mismo suprimirla, por considerarla “exagerada en tono”).¹⁴

Esta discrepancia de valoración es un dato importante para entender la reacción de Cernuda al leer la reseña de Paz. Pero si volvemos al principio de la reseña, encontraremos otro dato todavía más revelador, según creo. Porque, antes de iniciar sus comentarios sobre *Ocnos*, Paz decide ocuparse brevemente de *La realidad y el deseo*. Al caracterizar la obra en verso de Cernuda, que entonces abarcaba desde sus *Primeras poesías* hasta su más reciente colección, *Las nubes*, el poeta mexicano cree descubrir una evolución que considera ejemplar, y que supone un gradual abandono de una poética individualista en favor de una visión más bien colectiva del mundo: “La lírica, así, sin dejar de ser personal”, afirma el poeta mexicano, “pierde ese egoísmo, ese individualismo de la poesía última. El libro de Cernuda es algo más que la expresión de sus experiencias individuales: me parece que es la elegía de una generación y de un momento de la historia que se despiden, para siempre, de España y de un mundo al que ya no volverán”.¹⁵

En cierta forma Paz tenía razón: la terrible violencia de la Guerra Civil Española, primero, y de la Segunda Guerra Mundial, después, había acabado con toda una época de la historia occidental. El mundo nunca volvería a ser el mismo y, en ese sentido, las experiencias recreadas en la obra de Cernuda, como en la obra de todos sus contemporáneos, pertenecían, en efecto, a un mundo que estaba en vías de desaparición, si es que no había desaparecido ya por completo. Pero, claro, al exiliado Luis Cernuda, que se interesaba sobre todo por rescatar algo de la destrucción generalizada, esta observación de Paz le habría sido de poco consuelo.

¹³ O. Paz, “Luis Cernuda, *Ocnos*”, en *op. cit.*, p. 218.

¹⁴ De una carta a José Luis Cano, fechada el 18 de febrero de 1948, en L. Cernuda, *Epistolario 1924-1963*, p. 442.

¹⁵ O. Paz, “Luis Cernuda, *Ocnos*”, en *op. cit.*, p. 217.

Pero lo que más le habría desconcertado a Cernuda fueron tal vez las curiosas referencias a *El capital*, la gran obra de Karl Marx, con que Paz inicia su comentario. Porque, por muy extraño que parezca, la reseña del mexicano se sostiene, desde un principio, sobre una comparación explícita de los dos libros: *El capital*, de Marx y *La realidad y el deseo*, de Cernuda. Oposición en que tal vez sea lícito ver una confrontación deliberada entre, por un lado, las inquietudes ideológicas del reseñista y, por otro, sus predilecciones estéticas. Según Paz, se trata de dos libros “únicos” en los que sus autores han trabajado toda su vida, poseídos ambos por “un demonio invisible”. Pero si sus obsesiones son igualmente intensas, sus perspectivas, insinúa el mexicano, son bastante distintas; porque mientras Cernuda se dedica a celebrar un mundo que ya no volverá, Marx, al contrario, ofrece una base sobre la cual crear la sociedad del futuro. “La Revolución de Octubre, por ejemplo”, nos explica Paz:

49

no sólo es un esfuerzo para realizar el pensamiento de Marx, sino también una tentativa para terminarlo. Los marxistas piensan que será el futuro mundo socialista quien mañana escriba todo lo que Marx no pudo escribir. Este hombre no sólo nos dejó un testamento, cuyas cláusulas debemos cumplir, sino un pensamiento que debemos desarrollar y completar.¹⁶

Como se puede apreciar al leer estas líneas, por mucho que su concepción de la poesía hubiera cambiado en los últimos años, todavía en 1943 el poeta mexicano no había abandonado por completo las ideas marxistas que en 1936 lo habían llevado a escribir y publicar los encendidos versos del poema “¡No pasarán!” Y de ahí las limitaciones que, a pesar de todo, Paz encuentra en el libro de Cernuda. Puede ser que Paz no haya querido que la obra de Cernuda saliera mal parada a raíz de la tácita comparación de los dos libros, pero creo que es entendible que, al leer estas líneas, el español, quien ya había perdido toda fe en cualquier dogma político, fuese de izquierda o de derecha, sintiera que el amigo mexicano no había sabido apreciar debidamente el arduo trabajo de creación estética que la poesía, tanto de *Ocnos* como de *La realidad y el deseo*, le había supuesto. En todo caso, no era éste el veredicto que esperaba leer. Inevitablemente, le habría traído recuerdos de cierto comentario sobre *La realidad y el deseo* publicado en 1941 por otro mexicano, José Luis Martínez, que le pedía al poeta sevillano una actitud mucho más afirmativa:

Se vive y se es para la muerte, y en la muerte nos *decidimos* a nosotros mismos. Los hermosos versos de Cernuda nos encantan con sus dejos melancólicos, pero precisa urgirles una voz viril y vigorosa que no tienen. Son apenas los cantos

¹⁶ O. Paz, “Luis Cernuda, *Ocnos*”, en op. cit., pp 216.

nunca oídos de los que huyen de la vida, porque aquellos que la afrontan —bien lo sabemos— tienen la garganta seca”.¹⁷

III

50 Hasta aquí me he referido a la obra de Cernuda de aquellos años. ¿Qué hacía mientras tanto el joven Paz? ¿En qué proyectos andaba metido, además de promover primero la revista *Taller* y luego *El Hijo Pródigo*? Después de su regreso a México, a principios de 1938, Paz había publicado dos libros de poesía, *Entre la piedra y la flor* (1941), una denuncia de la explotación capitalista de los campesinos mayas, y *A la orilla del mundo* (1942), una recopilación de la mayor parte de su poesía amorosa y existencial escrita desde 1935. Parece probable que el poeta habría enviado un ejemplar de ambos libros a Cernuda, pero tendremos que esperar la publicación de sus cartas a Paz para saber su opinión al respecto. En cambio, otro proyecto en que Paz participara entonces, sí despertó en el poeta español comentarios de cierto interés en sus cartas a otros corresponsales. Me refiero, desde luego, a *Laurel*, la antología de poesía española e hispanoamericana que prepararon Xavier Villaurrutia, Emilio Prados, Juan Gil-Albert y Octavio Paz, y que se publicó en México, en la editorial Séneca, en 1941. Sobre la historia de esta importante antología Paz ha escrito unas páginas muy esclarecedoras, publicadas en 1986 como epílogo de una segunda edición de la misma obra, en que explica que, si bien “Xavier Villaurrutia fue, primordialmente, el autor de la antología”, el propio Paz fue “su colaborador más cercano”.¹⁸ Ahora bien, si fue así (y no veo razón alguna para poner en duda este testimonio), resulta algo sorprendente descubrir (al leer la correspondencia de Cernuda) que Paz no le envió ningún ejemplar de la obra a Cernuda, y más sorprendente todavía resulta cuando se recuerda que Cernuda era uno de los poetas incluidos en la antología. ¿Sería que la decisión de última hora de Villaurrutia y Bergamín de dejar a Paz (y a su generación) fuera de la antología, finalmente llevó al cuarto antólogo a disociarse por completo del proyecto y, por lo tanto, a despreocuparse por enviar ejemplares a los amigos? Puede ser.¹⁹ El hecho es que en las cartas que

¹⁷ José Luis Martínez, “La poesía de Luis Cernuda”, en *Tierra Nueva*, vol. II, núms. 7-8. México, enero-abril de 1941, p. 82.

¹⁸ O. Paz, “*Laurel* y la poesía moderna”, en Xavier Villaurrutia et al., eds. *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*. 2a. ed. México, Trillas, 1986, p. 486.

¹⁹ Según Paz: “A última hora Bergamín y Villaurrutia decidieron, con la aprobación de Emilio Prados, eliminar al grupo de poetas jóvenes que formarían la cuarta sección del libro. Cuando Juan Gil-Albert y yo nos enteramos, quisimos oponernos, pero no nos hicieron caso. Nos alejamos y durante un tiempo dejé de ver a Bergamín y a Villaurrutia”.

Cernuda escribió entonces a otros amigos, éste muestra evidente interés por conseguir un ejemplar.

Veamos, por ejemplo, su correspondencia con el pintor Gregorio Prieto. “Si vas por casa de Gili”, le escribió al final de enero de 1942, refiriéndose al editor y librero catalán Joan L. Gili, que, al igual que Prieto, vivía exiliado en Londres,

te rogaría vieras una antología de la poesía contemporánea en lengua española, publicada por Séneca. Yo no la compro porque no me interesa la poesía americana y además el precio es absurdo. Pero sí deseo saber quién es el autor, cuántos poemas míos aparecen allí (si es que me incluyen), los títulos de tales poemas y si acompaña al libro alguna crítica de los poetas. Si tienes tiempo y ocasión dime algo sobre esas preguntas.²⁰

51

Por desgracia, la falta de interés que Cernuda expresa aquí por la poesía americana (es decir, por la hispanoamericana) no era ninguna *pose*, ni tampoco una actitud pasajera, motivada por algún disgusto del momento, sino fiel reflejo de una de las grandes limitaciones de Cernuda como poeta de lengua española. Una limitación que ni siquiera su larga estancia en México iba a permitirle superar. Sobre poetas hispanoamericanos Cernuda sólo llegó a escribir un par de notas, concretamente sobre los modernistas Rubén Darío y Julio Herrera y Reissig, y entonces sólo para denunciar lo que veía como sus defectos.

Sea como sea, esta carta del poeta sevillano deja en evidencia la enorme impaciencia que tenía Cernuda por ver *Laurel*; es decir, por descubrir cuál era la importancia que se le había asignado a él en dicha antología. Cabría agregar que, en cuanto al número de poemas suyos incluidos en la antología, la selección (que en su caso tal vez fuese responsabilidad de Juan Gil-Albert) resulta no sólo amplia, sino también representativa de las diferentes etapas por las cuales su obra había ido evolucionando.²¹ En cuanto a crítica: el único comentario incluido en el libro era el prólogo firmado por Xavier Villaurrutia. En ese ensayo, el autor de los *Nocturnos* se limitaba a hacer se-

²⁰ De una carta a Gregorio Prieto del 28 de enero de 1942, en L. Cernuda, *Epistolario 1924-1963*, p. 310.

²¹ En la antología *Laurel* (Séneca, México, 1941) se recogieron los siguientes poemas de Cernuda: “Los árboles al poniente”, “Escondido en los muros”, “Remordimiento en traje de noche”, “Cuerpo en pena”, “Nevada”, “Como el viento”, “Estoy cansado”, “No intentemos el amor nunca”, “Diré cómo nacisteis”, “Qué ruido tan triste”, “No decía palabras”, “Si el hombre pudiera decir”, “El mirlo, la gaviota”, “Como leve sonido”, “Donde habite el olvido, VI”, “Donde habite el olvido, VII”, “Donde habite el olvido, XIII”, “Soliloquio del farero”, “La gloria del poeta” y “La visita de Dios”.

ñalamientos de tipo general y sólo aludía muy de pasada a dos de los poetas de la generación del 27: Pedro Salinas y Jorge Guillén; de Cernuda no hizo ninguna mención (explícita).

La carta a Gregorio Prieto parece haber recibido una rápida respuesta. El pintor evidentemente estaba muy familiarizado con la antología y en una carta (que tampoco se ha conservado) le mandó a Cernuda su impresión nada favorable al respecto. El 10 de febrero de 1942, y habiendo hecho ya él mismo una primera consulta del libro, Cernuda volvió a escribir a Prieto:

52

Querido Gregorio: gracias por tu información sobre la antología. Aunque es absurda, la he comprobado. Está compuesta por alguien a la moda, y que se ha retrasado en la moda unos veinte años; así que nos hace aparecer a todos como poetas surrealistas, y para colmo nos coloca bajo la protección del inefable Monsieur Valéry. Una gracia. Y no pienso tanto en mí como en otros poetas españoles. ¡Pobre Juan Ramón! Le destrozan.²²

A Juan Ramón Jiménez, desde luego, le disgustó profundamente la antología (un libro en el que, por cierto, se le había hecho aparecer en contra de su voluntad). En cuanto a las discrepancias de Cernuda en relación con la visión histórica defendida por Villaurrutia, son críticas muy duras, pero a fin de cuentas entendibles. La poesía pura y el surrealismo eran propuestas con las que el propio Cernuda se había sentido identificado durante los primeros años de su carrera como poeta (1924-1931); pero en fechas más recientes, y sobre todo a raíz del estallido de la Guerra civil, su poesía (como la de otros de su

²² Carta a Gregorio Prieto del 10 de febrero de 1942, en L. Cernuda, *Epistolario 1924-1963*, pp. 310-311. En su prólogo, Villaurrutia identifica tres promociones distintas: los creadores del modernismo (Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Lugones, González Martínez, etc.); una generación intermedia (Moreno Villa, Salinas, Guillén, Diego, Mistral, Reyes, López Velarde, etc.), y una última promoción de poetas más jóvenes, a quienes no nombra, pero que serían representados en la antología por figuras como Lorca, Prados, Alberti, Cernuda, Cardoza y Aragón, Gorostiza y el propio Villaurrutia. Las críticas de Cernuda evidentemente van dirigidas a los comentarios que hace el prologuista sobre esta última promoción. En el penúltimo párrafo de su texto, Villaurrutia afirma lo siguiente: "El mundo del subconsciente, las preocupaciones oníricas y aun cierto automatismo poético irrumpen ahora, francamente, en la poesía moderna de lengua española y adoptan diversas características en España y en América". Luego, se despidió del lector con una cita del autor de *Charmes*: "La poesía —dice Paul Valéry— se forma o se comunica en el abandono más puro o en la más profunda espera: si se la toma por objeto de estudio, es por allí por donde habrá que mirar: en el ser y bien poco en lo que lo circunda". Como si los poetas de esta nueva promoción lírica tuvieran presente la aguda observación del poeta francés, la poesía de unos parece formarse en el abandono más puro, pero también, la de otros, y en mayor intensidad, en la atención más profunda". (X. Villaurrutia, "Prólogo", en *Laurel. Antología de la poesía en lengua española*, p. 19.) A Cernuda todo esto evidentemente le parecía algo *démodé*.

generación en España) había ido evolucionando rápidamente en otro sentido, en busca de una experiencia estética y humana más amplia y más profunda: orientación nueva cuyos alcances el propio Villaurrutia tal vez no había podido aún apreciar. Empeñado como estaba en defender un margen de libertad para la creación artística frente al compromiso político exigido por los defensores acérrimos de la Revolución Mexicana, no es imposible que Villaurrutia hubiera considerado la nueva tesitura meditativa de Cernuda (con sus amplias reflexiones sobre la sociedad, la guerra y el exilio) como una sumisión excesiva a las presiones de la historia.

En otra carta, Cernuda volvió sobre el mismo tema. El 13 de febrero de 1942 le escribió a Nieves Mathews, la hija del conocido escritor y diplomático don Salvador de Madariaga:

No sé si conoces la antología de poesía moderna en lengua española publicada en México. Es bastante absurda, pero me parece que puede proporcionar a los poetas una experiencia útil, y es la de ver en qué se asemejan y en qué se apartan unos de otros como contemporáneos. Naturalmente que, en la medida que un poeta se aparta de sus contemporáneos, le podrán considerar como tal poeta las generaciones futuras.

Como esta antología está compuesta por un poeta según la moda francesa de hace veinte años (es decir: restos simbolistas y novedades surrealistas) el tono que predomina en ella es un tono trasnochado, en el cual los poetas incluidos, como los gatos de noche, todos aparecen pardos, y sólo aquellos que tienen verdadera fuerza poética emiten tal o cual destello en la monotonía general.

¿Cuáles entre los poetas actuales lo parecerán mañana? Si hay destino envidiable para un poeta es hallar camino hacia las gentes que vivan después de él, a través de la ceguera de los contemporáneos.²³

Una vez más, Cernuda se niega rotundamente a aceptar la vigencia, ya en los años cuarentas, de las modas de unos veinte años antes. Pero al leer este nuevo comentario sobre *Laurel* uno empieza a entender que lo que lo lleva a expresarse con tanta fuerza, no es precisamente su disgusto con los valores defendidos por Villaurrutia, sino más bien el orgullo que siente por haber logrado evitar caer en los escollos articulados por el prologuista. Porque era, en efecto, en esta superación de las modas dominantes en la poesía de los años veintes y treintas en donde Cernuda veía no sólo la explicación de su propia marginalidad, sino también la probabilidad de su futura supervivencia como poeta. Y esto, claro está, era lo que más le importaba: la supervivencia de su

²³ Carta a Nieves de Madariaga del 13 de febrero de 1942, en L. Cernuda, *Epistolario 1924-1963*, pp. 312-313.

obra en los gustos de las generaciones venideras. De ahí el tema del poema “A un poeta futuro” que escribió por estas mismas fechas y que recogería en su nueva colección de poesía, *Como quien espera el alba*.

54 Desde luego, lo que no podemos por ahora apreciar en esta compleja historia de *Laurel* es el diálogo que Paz y Cernuda pudieran haber entablado al respecto en sus cartas. ¿El español le habrá confiado al joven poeta mexicano sus verdaderas impresiones del libro? ¿Llegaron a comentar los criterios con que la antología había sido preparada? ¿Se refirió Paz alguna vez a diferencias de criterio que lo pudieran haber distanciado de la postura asumida por Villaurrutia en su prólogo? Son preguntas que sólo la publicación de las cartas de Cernuda tal vez nos permitirá contestar. En todo caso, no deja de resultar curioso ver cómo el poeta español se sentía algo alejado de los dos poetas mexicanos contemporáneos con los que, en principio, más cosas tenía en común: alejado de Xavier Villaurrutia, en cuanto éste seguía atrincherado en los valores vanguardistas, y de Octavio Paz, en cuanto éste aún no se había quitado de encima el historicismo de la estética marxista.

IV

Con todo, seguía por buen camino la amistad con Paz, quien desde muy temprano parece haberse percatado de la enorme inseguridad que, a pesar de todo, campaba por debajo del orgullo con que Cernuda solía presentarse ante los demás. De ahí, sin duda, los mensajes que Paz le mandaba, asegurándole del creciente interés por su obra que existía en Hispanoamérica. En carta a Gregorio Prieto de diciembre de 1944, por ejemplo, Cernuda comenta lo siguiente:

Me escribe Octavio Paz: “De todos los poetas de su generación es usted el más leído, el más citado y el más imitado. Sospecho que la fama le ha de ruborizar y repugnar un poco”. Eso lo recuerda con ocasión de una nota publicada en una revista de Buenos Aires, en donde mencionan mis versos por la influencia que están ejerciendo en los poetas jóvenes de América. Unos días después de recibir esa carta de Octavio Paz vi el suplemento literario de *La Nación*, y hallé dos poemas cuya expresión era hija de aquella de mis versos. Los autores me eran desconocidos. Supongo son gente joven. Qué extraño encontrarse con esa clase de hijos espirituales, exactamente cuando, si yo los tuviera de la carne, éstos tendrían la misma edad de esos jóvenes poetas amigos y desconocidos. Cada vez veo mejor cómo mi trabajo ha necesitado, y necesitará, formar su público, crearlo, ya que tal vez sea anticipación de un espíritu que sólo ahora comienza a ser perceptible para otros.²⁴

²⁴ De una carta a Gregorio Prieto, fechada el 2 de diciembre de 1944, en *ibid.*, p. 394.

La relación entre los dos poetas empezó a estrecharse aún más, cuando, en julio de 1944, Paz recibió un importante encargo de Cernuda: la de custodiar el manuscrito de su nueva colección de poemas, *Como quien espera el alba*. “No sé si habrá ocasión de publicarla por ahí”, le escribió el 22 de julio; “en todo caso quiero que algún amigo tenga copia de mi trabajo [...] sería demasiado dejar que se perdiese en cualquier accidente de los que cercan nuestras vidas”. Como es natural en tales circunstancias, Paz se sintió profundamente conmovido ante esta nueva prueba de confianza. A fin de cuentas, Paz era un joven poeta todavía escasamente conocido y Cernuda podría haber encargado el manuscrito a cualquiera de los antiguos amigos suyos que ahora vivían a salvo en México. Consciente de la importancia del encargo, Paz guardó el manuscrito hasta diciembre de 1945, cuando, en el transcurso de un viaje a París, donde le esperaba un puesto diplomático, aprovechó una breve estancia en Londres para devolvérselo a su autor. “Vi a Cernuda casi diariamente”, recordaría mucho tiempo después, “y le devolví la copia de *Como quien espera el alba* (con dos o tres anotaciones que él agradeció y que no sé si tomó en cuenta)”.²⁵

55

Fue ésta la primera vez que se volvieron a ver desde su primer encuentro en Valencia en el verano de 1937. Y todo parece indicar que fue un reencuentro que ambos disfrutaron mucho. No sabemos de qué habrían hablado, pero parece más que probable que uno de los primeros temas habría sido precisamente esta nueva colección de versos de Cernuda, que incluía algunos poemas especialmente bien logrados, como “Góngora”, un amargo retrato del gran poeta del barroco español; “Quetzalcóatl”, un monólogo dramático en boca de Bernal Díaz del Castillo; “A un poeta futuro”, una larga reflexión sobre el destino de su propia obra poética; “Noche del hombre y su demonio”, un apasionante diálogo del poeta consigo mismo, con sus esperanzas, sus tentaciones y sus temores; así como “Vereda del cuco”, una extensa reflexión sobre el amor. Este último habría de llamar mucho la atención del poeta mexicano, sobre todo la siguiente estrofa:

Tal si fuese la vida
Lo que el amante busca,
Cuántas veces pisaste
Este sendero oscuro
Adonde el cuco silba entre los olmos,
Aunque no puede el labio
Beber dos veces de la misma agua,
Y al invocar la hondura

²⁵ O. Paz, “Juegos de memoria y olvido”, en *op. cit.*, p. 265.

Una imagen distinta respondía,
 Evasiva a la mente,
 Ofreciendo, escondiendo
 La expresión inmutable
 La compañía fiel en cuerpos sucesivos,
 Que el amor es lo eterno y no lo amado.²⁶

56

Es curioso notar cómo, años más tarde, reflexionando sobre estos versos, Paz habría de subrayar, no la trágica concepción del amor que ellos encierran, sino más bien el cambio de perspectiva al que corresponden en la obra del poeta, al recordarnos cómo el último verso citado, “El amor es lo eterno y no lo amado”, se hace eco de otro verso, algo distinto, escrito unos diez o doce años antes: “No es el amor quien muere, somos nosotros mismos”.

En uno y otro caso —comentaría el poeta mexicano— “[Cernuda] afirma la primacía del amor sobre los amantes pero en el poema de juventud 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.²⁷

Paso que no sé si fue del todo del gusto del propio Paz.

Otro tema de conversación habría sido, sin duda alguna, el de la publicación en 1944 de un libro que casi en seguida se había consagrado como una de las grandes obras maestras de la poesía contemporánea de lengua inglesa: los *Cuatro cuartetos*, de T. S. Eliot. En una entrevista celebrada con el periodista colombiano Jaime Tello y publicada en octubre de 1945, poco antes del reencuentro con Paz, Cernuda dejó muy claro el gran impacto que esta nueva publicación de Eliot había despertado en él:

Creo que Eliot es sin duda uno de los más grandes [poetas ingleses] y uno de los grandes poetas del mundo. Especialmente su última obra, *Cuatro cuartetos* (*Four Quartets*) es de una trascendencia extraordinaria y es en ella donde Eliot se ha logrado mejor desde el punto de vista del lenguaje. ¿Qué lenguaje más rico! Qué exactitud y qué precisión en el concepto!²⁸

²⁶ L. Cernuda, “Vereda del cuco”, en *Poesía completa*, pp. 376-377.

²⁷ O. Paz, “La palabra edificante”, en *Obras completas. Vol. 3. Fundación y disidencia. Dominio hispánico*. Madrid/México, Círculo de Lectores/FCE, 1994, p. 253.

²⁸ Jaime Tello, “Hablando con Luis Cernuda”, recogido en Luis Cernuda, *Obra completa. Vol III. Prosa II*, Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, 1994, p. 788.

Aunque Paz era otro lector asiduo de Eliot, es posible (e incluso probable) que, en su conversación con Cernuda, haya expresado una opinión menos exaltada de esta nueva obra, en la cual siempre veía una lamentable regresión frente a *Tierra baldía*, el gran poema de Eliot de los años veintes.²⁹ Y el tema es importante, porque a través de estas dos formas distintas de valorar la obra de Eliot, se percibe la diferencia estética que cada vez más irá alejando la obra de Cernuda de la de Paz. Mientras que Cernuda seguirá desarrollando una poesía meditativa, guiado en parte por la poesía romántica inglesa, pero también por el altísimo ejemplo de los *Cuatro cuartetos*, Paz, al contrario, gravitará cada vez más hacia las vanguardias históricas, de las que *The Waste Land* constituía asimismo un ejemplo canónico. Si bien en “Himno entre ruinas”, *La estación violenta* y *Piedra de sol* se inspiraría en el simultaneísmo de *Tierra baldía* para abrirse a una pluralidad de espacios y tiempos que permitiera al hombre reconciliarse con la historia, Cernuda se confiaría en el ritmo lineal de los *Cuatro cuartetos* para conseguir una trascendencia metafísica; una trascendencia (cabe aclararlo) no tanto de orden religioso, como en Eliot, sino más bien de índole estética, y que supondría la definitiva inserción de su propia figura poética en la rica y variada tradición que alimentaba su palabra y le daba sentido.

A pesar de estas diferencias en gustos y metas poéticos, resulta evidente la gran estima personal y profesional que los dos poetas se tenían; una estima que llevó a que el reencuentro en Londres fuese afable e incluso memorable para los dos. A ello iba a aludir Cernuda en una carta a su amiga Concha de Albornoz, escrita en abril de 1946.

Mi querida Concha: poco después de escribirte mi última carta, que sería a mediados de diciembre, pasó por aquí Octavio Paz, camino de París, a cuya legación le han destinado. Qué lástima no haber nacido poeta americano: la vida le sería a uno mucho más fácil.

Le vi una tarde, charlamos un poco aprisa de cosas diversas, y le acompañé luego adonde debía hacer una visita. Hacía un frío terrible, y el chico casi se heló en mi habitación, porque no debe estar acostumbrado a contentarse con la chimenea en vez de calefacción. Es verdad que hacía mucho viento, y en mi habitación hay una pequeña hendidura (resto de los bombardeos) casi invisible junto al reborde

²⁹ Años más tarde, Paz recordaría que, en efecto, a lo largo de los años, Cernuda y él habían conversado mucho sobre la obra de este poeta: “A Cernuda —recordaría el mexicano— [los *Cuatro cuartetos*] le parecía[n] lo mejor que había escrito Eliot y varias veces discutimos las razones de esta preferencia, pues yo me incliné por *The Waste Land* [*Tierra baldía*]”. (Véase O. Paz, “La palabra edificante”, en *op. cit.*, p. 245.) Paz no especifica en qué ocasiones hablaron sobre este tema, pero repito, es más que probable que sí haya surgido como tema durante su encuentro en Londres.

de la ventana, por donde el aire penetraba, y sigue penetrando tan pronto como hace viento fuerte.

Pienso a veces qué curioso es que aquellas personas con quienes más a gusto charlaría, están lejos de mí. Octavio Paz es muy simpático, y tengo gusto en su amistad. ¿Por qué no le habrán destinado a Londres, en vez de a París? Sin duda mi sino es éste de no tener, o no querer, compañía amistosa, y aquellas pocas que deseo sólo me acompañan de modo fantasmal en mi propio recuerdo y pensamiento.

58

Leyendo esto, es difícil evitar sonreír: si apenas un par de años antes Cernuda se había expresado con sumo desdén acerca de los poetas hispanoamericanos, ahora al contrario lamenta no haber nacido uno de ellos. ¿O es que era la vida aparentemente desahogada del servicio diplomático lo que anhelaba, más que su incorporación a la tradición poética hispanoamericana? En todo caso, se percibe en este fragmento el gran aprecio que Cernuda tenía por Paz, una de las pocas personas, por lo visto, capaces de romper el aislamiento intelectual en que el poeta español se encontraba viviendo en su exilio británico. Aunque, dicho esto, hay que reconocer que la amistad con Paz no fue sólo literaria o intelectual. En la misma carta a Concha de Albornoz, y como coda a su evocación de este encuentro en Londres, Cernuda añadió estas otras líneas, que permiten entrever el interés que el sevillano también tenía por la vida personal de su amigo:

Creo que Octavio Paz ha tenido algún disgusto con su mujer, y están ahora separados. Él me aludió de manera vaga, en una de sus cartas, a cierto conflicto afectivo. Luego Torres Bodet, que estuvo aquí en octubre para un congreso educativo (uno de estos congresos donde ahora pretenden salvar el mundo, después de haberlo arruinado, y sin perjuicio de hacer lo posible por arruinarlo otra vez mañana), me habló del asunto. Lo he sentido mucho por él, ya que a través de sus versos le adivino como un Adán dispuesto a sacrificar todas sus costillas porque a su lado surja la compañera Eva.³⁰

En esta última afirmación encontramos, por cierto, una de las poquísimas alusiones que hace Cernuda a la poesía de Paz; una alusión que nos confirma que Cernuda no sólo había leído al poeta mexicano, sino que los versos que leyó le habían gustado. El poeta español no menciona ninguna obra suya en particular, pero la referencia a Adán y Eva parecería remitirnos a la serie “Noche de resurrecciones”, del libro *A orillas del mundo* (1942), cuando no

³⁰ De una carta a Concha de Albornoz fechada el 30 de abril de 1946, en L. Cernuda, *Epistolario 1924-1963*, pp. 416-417. Octavio Paz terminaría divorciándose de su esposa, Elena Garro, en 1959. El “congreso educativo” al que alude Cernuda sería una reunión de la UNESCO en favor de la paz mundial; reunión a la que el poeta mexicano Jaime Torres Bodet (1902-1974) habría asistido en su papel de secretario de Relaciones Exteriores de su país.

al poema “Sueño de Eva”, que, aparecido en la revista *Sur* en 1944, termina con la siguiente plegaria por parte de la figura de Eva, que, por lo visto, quiere escapar de su virginidad psicológica:

señor, abre las puertas de tu nube,
abre tus cicatrices mal cerradas,
llueve sobre mis senos arrugados,
llueve sobre los huesos y las piedras
que tu semilla rompa la corteza,
la costra de mi sangre endurecida.
Devuélveme a la noche del Principio,
de tu costado desprendida sea
planeta opaco que tu luz enciende.³¹

59

Plegaria hermosa, pero que, por lo visto, para bien o para mal, Elena Garro no estaba dispuesta a asumir como propia.

V

Como sugerí al principio de este trabajo, el encuentro en Londres en diciembre de 1945 marcó el fin de una primera etapa en la relación entre los dos poetas. Paz se fue en seguida a la capital francesa, donde iniciaría no sólo una larga carrera en el servicio diplomático, sino también un importantísimo diálogo con algunas figuras destacadas de las vanguardias históricas, así como con la nueva generación de poetas, intelectuales y artistas surgidos en Europa después de la Segunda Guerra Mundial. Paz abandonaría, por fin, sus antiguas veleidades marxistas y, bajo el tutelaje de André Breton y Benjamin Péret, se volvería un poeta e intelectual de la “rive gauche”. Cernuda, mientras tanto, daría por acabada su educación británica, y escaparía lo antes posible de Inglaterra, camino a Estados Unidos, primero, y a México, después. En

³¹ O. Paz, “Sueño de Eva”, en *Libertad bajo palabra*. México, Tezontle, 1949, p. 116. En entrevista con Manuel Ulacia, Paz explicaría que el título del poema fue luego cambiado por el de “Virgen”. Si introdujo dicho cambio, explicó, fue: “Porque [la protagonista del poema] no es Eva sino una figura en cierto modo antagónica: la siempre virgen aunque no casta Diana. Su virginidad no es física, sino psíquica. Una figura muy moderna. Tampoco es un sueño: es un calidoscopio de mitos y sueños. Un calidoscopio que muestra y combina distintas figuras femeninas (mejor dicho: las transformaciones del personaje único) en distintos episodios que suceden en tiempos y lugares distintos. Pero no es incoherente: el calidoscopio cuenta un cuento, una caída, un sacrificio y una reconciliación”. (Apud M. Ulacia, “Poesía, pintura, música, etcétera”, en O. Paz, *Obras completas*, vol. 15, *Miscelánea III. Entrevistas*. Barcelona, Círculo de Lectores, 2002, p. 126.)

México precisamente, volverían a coincidir los dos poetas, en un encuentro bastante más sostenido por cierto que este diálogo, algo esporádico, de los primeros años.

60 ¿Qué concluir de estas breves calas en los comienzos de la amistad? La carrera de Paz durante estos años resulta muy variopinta. El poeta mexicano devora libros, autores y corrientes en una frenética búsqueda de su propia voz: las influencias, por lo tanto, son muchas y lo arrastran no pocas veces en sentidos muy contrarios. Sin embargo, cabe señalar un elemento que permanece más o menos constante en la obra del joven poeta mexicano a lo largo de estos años: el erotismo. Y esto tiene su interés en la presente discusión porque todo parece indicar que la atracción que Paz sentía por la poesía de Cernuda (y a pesar de cuanto dijera en su reseña de *Ocnos*) se centraba sobre todo en los versos eróticos de *Un río un amor* y *Los placeres prohibidos*; es decir, en la obra de juventud del poeta español. La poesía de la guerra y del exilio, que representaba un camino bastante distinto en la obra de Cernuda, no parece haber despertado en él el mismo entusiasmo; aunque vertidos hacia una perspectiva menos individualista, libros como *Las nubes* y *Como quien espera el alba*, lo mismo que los poemas en prosa de *Ocnos*, daban fe de un escepticismo político y de una actitud contemplativa (y ya no agónica) ante el amor que simplemente no encajaban con el espíritu más idealista y apasionado del joven mexicano. El ritmo discursivo del Cernuda meditativo tampoco parece haberle resultado especialmente atrayente. Se trata, desde luego, de diferencias estéticas condicionadas en gran medida por una diferencia de edad; aunque con el paso del tiempo, al templarse los bríos juveniles del mexicano, las diferencias no desaparecerían, sino, al contrario, se iría abriendo cada vez más la distancia que separaban las ideas poéticas de los dos escritores.

Desde luego, lo verdaderamente notable es que, a pesar de estas diferencias, Cernuda y Paz se hayan entendido tan bien. Y más cuando recordamos la leyenda de “hosco”, “antipático” e “intratable” que persiguió a Cernuda a lo largo de su carrera. Paz parece haber tenido, desde un principio, no sólo una inteligencia poética verdaderamente excepcional, sino también un don de gentes bastante insólito. Pero si la amistad prosperó, fue también porque Cernuda necesitaba dialogar con las nuevas generaciones y creía firmemente haber encontrado en Octavio Paz la comprensión del “poeta futuro” y, a través de él, de las generaciones futuras, que tan ansiosamente buscaba. La historia de la recepción póstuma de su obra, una historia dominada y dirigida en gran medida por los ensayos de Paz, demuestra que no se había equivocado.

Luis Cernuda, la metáfora de la realidad

Eugenia Revueltas

Dice Gaston Bachelard que la función primigenia de la poesía es la de la transformación de la realidad en una metáfora: construcción anímica y verbal que radica, por un lado, en la búsqueda de los sentidos profundos y ocultos que el mundo de la realidad ofrece al que la aprehende y la transforma en un universo verbal, sonoro o pictórico. Esa traslación de sentidos que es la metáfora es una suerte de rebeldía esencial contra el mundo opaco y callado de las cosas, los sentimientos, las pasiones, los sueños y las fantasías; absorbidos, desdibujados, trivializados en el mundo de lo cotidiano.

Un árbol, el mar, las nubes, las flores, los frutos, todo sufre una profunda metamorfosis que modifica en sus raíces a lo referencial: la mano que toco, el viento que susurra, los sonidos que atraviesan las calles, los sueños y el insomnio, la luz y la oscuridad, el deseo y el hastío, todo se modifica y se transforma gracias a la metáfora artística.

Luis Cernuda es uno de los autores más enigmáticos y poderosos de esa pléyade de poetas que llegaron a México traídos por el huracán de la guerra civil española. En su centenario, lo primero que se nos viene a la mente es el hecho de que actualmente su figura como poeta se había ido perdiendo. Muy estudiado y conocido durante los años cincuentas y sesentas, pareciera que actualmente es un nombre más de los escritores de la Guerra civil española. Sabemos que los poetas y los artistas en general padecen estos casos que pueden ser más o menos duraderos, y posiblemente por ello mismo, son necesarias estas celebraciones que de alguna manera obligan a la comunidad académica a estudiar y revalorar a los autores que por una u otra razón han caído en el purgatorio del olvido. Pero bien sabemos todos que el purgatorio, aunque es un lugar de pesadumbre, siempre hay en él esperanza de redención. La redención última del poeta es la de que sus obras dejen de ser palabras silenciosas en un volumen olvidado para volver a comunicar, con toda la fuerza de seducción, a una nueva generación de lectores.

Ya en sus primeras poesías se advierte cómo el poeta va transformando una serie de visiones y sensaciones en una nueva realidad poética permeada por el deseo, que en poesía implica una poderosa voluntad de transformación del mundo. En este caso, el término “transformación del mundo” no tiene un

carácter político sino trascendente, en el que toda realidad, gracias al poder de la poesía, se transforma en una nueva y superior forma de realidad.

En el poema I del libro escrito entre 1924 y 1927, el paisaje pierde en voz de Cernuda su carácter descriptivo para pasar a un plano profundo, en donde cobra una nueva dimensión al pasar por el tamiz del contemplador.

62

Va la brisa reciente
Por el espacio esbelta,
Y en las hojas cantando
Abre una primavera.
Sobre el límpido abismo
Del cielo se divisan,
Como dichas primeras,
Primeras golondrinas.
Tan sólo un árbol turba
La distancia que duerme,
Así el fervor alerta
La indolencia presente.
Verdes están las hojas,
El crepúsculo huye,
Anegándose en sombra
Las fugitivas luces.
En su paz la ventana
Restituye a diario
Las estrellas, el aire
Y el que estaba soñando.¹

La voz lírica utiliza en este poema un yo escindido en el que el poeta habla en tercera persona, verso con el que cierra el poema. Este verso permite un juego de voces líricas que dan mayor complejidad al poema, pues pasa con él de la poesía descriptiva de paisaje a la intimista y lírica de paisaje, con todo el poder metamorfoseador de la realidad que tal estrategia posee. En la segunda estrofa, la fuerza plástica de los dos primeros versos, con su oposición “límpido abismo”, nos remite a un espacio de lo absoluto y, al mismo tiempo, de lo efímero o transitorio, puesto que las golondrinas a las que alude el poema son emblemáticas de la fugacidad, como las dichas primeras que tienden a marchitarse. El tópico de la poesía romántica es utilizado por Cernuda en una nueva cadena sintáctica y en un nuevo proceso de metaforización que da fuerza al poema. El mismo recurso de oposición se da en la tercera estrofa pero en orden distinto: si en la estrofa anterior se daba al inicio de ella, en la cuarta estrofa se da en los dos últimos versos: “anegándose en sombra / las

¹ L. Cernuda, *Antología poética*. Barcelona, Plaza y Janés, 1978, pp. 33-34.

fugitivas luces”, donde el tópico del plural se rompe por el uso del singular *sombra* que vuelve enigmático al poema.

No hay que olvidar que estos poemas son los primeros que hace el autor, pero a pesar de su aparente sencillez, el proceso de metaforización de la realidad como estrategia poética es evidente. En el poema XX de esta misma colección, la conjunción entre el paisaje y el poeta es clara.

Los árboles al poniente
Dan sombra a mi corazón.
¿La hojas son verdes? Son
De oro fresco y transparente
Buscándose ir al presente,
De rosa hecho y de penas.
Yo me iré, las arenas
Han de cubrirme aún hoy.
Canción mía, qué te doy,
Si alma y vida son ajenas.²

63

La pregunta retórica se da a lo largo de casi todo el poema; podríamos decir que es el poeta preguntándole a la vida si las cosas contempladas son lo que referencialmente conoce, o si son mucho más que eso. Las hojas no son verdes, o no solamente, sino de “oro fresco y transparente”, el presente efímero y fugaz “está de rosa hecho y de pena”, siempre referido todo ello al destino del poeta.

La obra poética de Cernuda se enriquece en 1927 con la aparición de un libro: *Perfil del aire*, que será, sin embargo, duramente tratado por la crítica. A partir de ese momento, Cernuda mostrará siempre, sobre todo en sus años juveniles, recelo contra una crítica que a él siempre le parecerá de mala fe, como lo prueban unos versos en un poema cerca del final de su vida, llamado “A mis paisanos”. Desde ese momento, la obra del poeta hasta su muerte se encerrará voluntariamente en un solo libro: *La realidad y el deseo*, que irá transformándose en las sucesivas ediciones por los libros de poemas que irá añadiendo; libros que irán perfilando cada vez más una original y rica personalidad poética. El carácter reiterativo de sus constantes temáticas y la elaboración poética en busca de la precisión y rigor poéticos, harán de cada una de las versiones de *La realidad y el deseo* una especie de arriesgado juego de tiro al blanco, donde cada poema será la flecha que intentará acercarse cada vez más al centro mismo de la verdad poética. En *Música cautiva*, Cernuda habla del título como un desacuerdo o conflicto entre “los ojos que contemplan enamorados” y “los labios sin fe en el amor”. La realidad y el deseo tienen como

² *Ibid.*, p. 36.

vórtice profundo al amor, de ahí que la poesía cernudiana tenga una calidad lírica terrible, pues él en su poesía rompe con la mirada superficial y ahonda en los senderos ocultos y oscuros del amor y del enamoramiento. “¿A dónde fueron despeñadas aquellas cataratas, / tantos besos y amantes, que la pálida historia / con signos venenosos presenta luego al peregrino / sobre el desierto, como un guante / que olvidado pregunta por su mano?”³

Diré cómo nacisteis, placeres prohibidos,
Como nace un deseo sobre torres de espanto,
Amenazadores barrotes, hiel descolorida,
Noche petrificada a fuerza de puños
Ante todos, incluso el más rebelde,
Apto solamente en la vida sin muros.⁴

64

Es en este libro en el que, para algunos críticos, se empieza a dar la voz ya original y propia de Cernuda; el tema del amor y la soledad, así como la manifestación de disgusto frente a la sociedad que lo circunda. Este libro está inscrito en el superrealismo, y de alguna manera expresa ya el espíritu contestatario de un poeta que se enfrenta a la realidad para metamorfosearla a partir del deseo; el deseo como aquella pulsión capaz de transferir a la realidad los impulsos profundos que la transformen, que la cambien y la sustituyan. En el poema señalado, es decir, “Diré cómo nacisteis”, ya el primer verso muestra ese espíritu. Si dentro de una cadena sintáctica la mención de la palabra placer conlleva un sentimiento a la vez de ruptura y de gozo, el adjetivo *prohibido* refuerza la condición contestataria; hacer de los placeres no un secreto ni un vergonzante murmullo sino una expresión libre. Rompe, dentro del ámbito de la literatura española, los tabúes del discurso poético (debemos recordar que este libro de poesías aparece antes que el público de García Lorca). El último verso de esta estrofa nos advierte que este nacimiento sólo se puede realizar en *libertad*, “apto solamente en la vida sin muros”.

En el caso del poema “Adónde fueron despeñadas”, las metáforas de la relación amorosa y de la pasión por los cuerpos que gimen y gritan “bajo el cuerpo que les visita”, se concreta poéticamente en los dos versos últimos de la primera estrofa. La obsesión de Cernuda por el cuerpo masculino surge poderosa en un proceso de metaforización de la realidad, en la que la cotidianidad del cuerpo contemplado o gozado se transforma en fuente de placer, placer efímero que desaparece en el momento en que ambos cuerpos se consuman y se consumen.

³ “Adónde fueron despeñadas”, en *Los placeres prohibidos. La realidad y el deseo* (ed. de 1931), en *Antología poética...*, p. 67.

⁴ “Diré cómo nacisteis”, en *ibid.*, p. 65.

Qué ruido tan triste hacen los cuerpos cuando se aman,
Parece el viento que se mece en otoño
Sobre adolescentes mutilados,
Mientras las manos llueven,
Manos ligeras, manos egoístas, manos obscenas,
Cataratas de manos que fueron un día
Flores en el jardín de un diminuto bolsillo.⁵

Las estrategias poéticas de la obra de Cernuda, ya desde estos poemas tempranos, nos hablan de una ruptura con los modelos tradicionales de la lírica española; podríamos decir, incluso, que se anticipan a lo dicho por el propio Cernuda en *Historial de un libro*:

65

pronto hallé en los poemas ingleses algunas características que me sedujeron: el efecto poético me pareció mucho más sólido si la voz no gritaba ni declamaba, si se extendía reiterándose, si era menos gruesa y ampulosa. La expresión concisa daba al poema contorno exacto, donde nada faltaba ni sobraba... Aprendí a evitar, en lo posible, dos vicios literarios que en inglés se conoce, uno, como *pathetic fallacy*... lo que pudiera traducirse como *engaño sentimental*, tratando que el proceso de mi experiencia se objetivara...; otro, como *purple patch* o trozo de bravura, la bonitura y lo superfino de la expresión.⁶

Vinculado a esta propuesta estética de Cernuda, encontramos otro poema en *Los placeres prohibidos* en el cual el autor desnuda a su poema de todo adorno retórico que pudiera ser considerado como “mentira patética” o como “trozo de bravura”, aun cuando el sentido profundo de su poema sea expresión de una reflexión sobre sí mismo, que anticipa el libro *Desolación de la quimera*. En este poema, la función del deseo es la de servir como catalizador para el encuentro con la realidad encarnada en un “cuerpo interrogante”; un cuerpo que es al mismo tiempo expresión de duda y aserciones, siempre evanescentes, nunca directas ni absolutas:

No decía palabras,
Acercaba tan sólo un cuerpo interrogante,
Porque ignoraba que el deseo es una pregunta
Cuya respuesta no existe,
Una hoja cuya rama no existe,
Un mundo cuyo cielo no existe.
La angustia se abre paso entre los huesos,

⁵ *Ibid.*, pp. 68-69.

⁶ Citado por Juan Manuel Rozas y Gregorio Torres Nebrera, *El grupo poético del 27*. Bogotá, Cíncel Kapelus, 1980 (Cuadernos de Estudio, 25, serie Literatura), p. 41.

Remonta por las venas
 Hasta abrirse en la piel,
 Surtidores de sueño
 Hechos de carne en interrogación vuelta a las nubes.
 Un roce al paso,
 Una mirada fugaz entre las sombras,
 Bastan para que el cuerpo se abra paso en dos,
 Ávido de recibir en sí mismo otro cuerpo que sueña;
 Mitad y mitad, sueño y sueño, carne y carne,
 Iguales en figura, iguales en amor, iguales en deseo.
 Aunque sólo sea una esperanza,
 Porque el deseo es una pregunta cuya respuesta nadie sabe.⁷

66

El sujeto tácito del poema muestra cierto distanciamiento entre el poeta y el sujeto poético de tercera persona del singular, en el cual quedan como sustento profundo del poema una soledad y una ausencia radicales. La repetición de “no existe” en los tres últimos versos de la primera estrofa, referidos a “respuesta”, “rama” y “cielo”, nos enfrenta a un discurso de la carencia, en la que sólo a través del deseo es posible encontrar la respuesta que siempre será otro cuerpo que sueña. En la tercera estrofa del poema, el sujeto deseante va buscando en el cuerpo a un doble que sueñe con él. Una suerte de Narciso en el que él se refleja: “iguales en figura, iguales en amor, iguales en deseo”.

Otra de las obsesiones cernudianas es su fascinación por el cuerpo, la encarnación más plena del hombre. El cuerpo obsede sus poemas, la ensoñación y la avidez marcan el deseo de Cernuda.

Unos cuerpos son como flores,
 Otros como puñales
 Otros como cintas de agua;
 Pero todos, tarde o temprano,
 Serán quemaduras que en otro cuerpo se agranden
 Convirtiendo por virtud del fuego a una piedra en un hombre.⁸

Desolación de la quimera es uno de los libros más perfectos de Luis Cernuda. Poemas escritos en 1956, señalan un momento de madurez en la obra del autor, y forman parte de la tercera edición de *La realidad y el deseo*. Según alguno de sus críticos, los poemas de este libro son el resultado de una estancia en la Universidad de California y, de alguna manera, son como un renacer de la poesía cernudiana; la voz lírica a veces sigue las rutas de la poesía filosófica o trascendente.

⁷ L. Cernuda, *op. cit.*, pp. 69-70.

⁸ *Ibid.*, p. 72.

A Carlos Otero, con el que sostiene correspondencia por esos años, Cernuda le confiesa que se siente muy satisfecho de algunos de los poemas que configuran este libro, y le dice sobre el poema “Luis de Babiera”: “sí, creo poder decir que es el mejor en mi opinión (aunque presumo que no en la de los lectores españoles)”. Los poemas que forman parte de *Desolación de la quimera* no están escritos en la misma época; los primeros, “Mozart” y “Música cautiva” fueron escritos en 1956; otros como “Malibú”, “El díptico español” y “Luis de Baviera”, de 1960 a 1961; los treinta y un poemas nuevos se escribieron entre 1960 y febrero de 1962.

Música cautiva

A dos voces

Tus ojos son los ojos de un hombre enamorado;
Tus labios son los labios de un hombre que no cree
En el amor”. “Entonces dime el remedio, amigo,
Si están en desacuerdo realidad y deseo.⁹

67

Dicen los científicos que la mirada es el ámbito de la intuición y lo femenino, y el habla, en este caso referida a “labios”, el de la racionalidad y lo masculino; de modo que, si la intuición y la sensibilidad aman a través de la mirada, y los labios descreen y cuestionan a través de la razón y el habla. En esta situación paradójica, el amor queda escindido entre una realidad que lo vuelve como algo ajeno y lejano, y el deseo que posibilita la esperanza, de modo que el sujeto deseante siempre se está moviendo en forma pendular. Dos voces cuyos vectores de fuerza se acercan y se alejan simultáneamente.

En este mismo volumen encontramos dos de los poemas más profundos de la obra cernudiana. En uno de ellos, “Pregunta vieja, vieja respuesta”, el poeta sigue el viejo topoi *Usont Leneigedantan* que nos remite a la obsesión humana en torno a la fugacidad de la vida y a la terrible conciencia que el hombre tiene de esa fugacidad en el momento mismo del gozo. Dice George Steiner: “La esperanza encierra el temor al no cumplimiento; el miedo tiene en sí un granito de esperanza, el presentimiento de su superación”.¹⁰ En términos de este investigador, la gramática propuesta por el topoi se construye a partir de la relación sintáctica de la enunciación entre la esperanza y el temor, que es el motor más poderoso de la conducta humana. La voz poética se inicia en este poema con una pregunta retórica que, a pesar de serlo, despierta en el receptor una reacción en cadena, en la cual la incertidumbre y el temor a

⁹ *Ibid.*, p. 213.

¹⁰ George Steiner, *Gramáticas de la creación*. 2a. ed. Madrid, Siruela, 2001 (Biblioteca de Ensayo, 18), p. 16.

la pérdida y al olvido marcan las sucesivas respuestas que a lo largo de siete estrofas el poeta va formulando, para subrayar el desencuentro profundo entre él y la realidad que sólo a través del sueño y el deseo pueden subsistir. “¿A dónde va el amor cuando se olvida? No aquel a quien hicieras la pregunta / es quien hoy te responde”, Versos que abren y cierran el poema y que, a lo largo de las cinco metamorfosis que la estrofa va sufriendo, van profundizando sobre el topoi de la fugacidad, ligado ineluctablemente a la pérdida de la juventud. En la segunda estrofa, el sujeto deseante se habla a sí mismo y subraya la diferencia entre la “sabiduría” del viejo y la del joven, quien por no haber vivido no tiene la respuesta. La tercera estrofa toma como objeto emblemático los juguetes del niño, o sea, se refiere a la infancia y la pérdida de la inocencia. La cuarta estrofa nos habla del destino de esos juguetes, con todas las posibilidades o virtualidades de sentido que éstos tienen. “Nada queda de ellos: sus ruinas / informes e incoloras, entre el polvo, / el tiempo se ha llevado”. A la niñez sucede la juventud con los amores, y aumenta en el sujeto deseante la conciencia de la pérdida del amor: “Mas si muere el amor, no queda libre / el hombre del amor: queda su sombra, / queda en pie la lujuria”. El poema retoma la estrofa primera, y en un círculo cerrado de desencanto e incertidumbre entre el hombre que fue y el hombre que es, entre el hombre de la *mirada* y el hombre de los *labios*, entre el hombre del deseo y el hombre de la realidad, el poema completa su círculo ominoso.

Pareciera que el itinerario poético de Cernuda estuvo marcado desde el principio por una conciencia de las contradicciones del mundo, de las pulsiones profundas entre la realidad y el deseo, que se manifestaron desde los primeros poemas hasta estos últimos de *Desolación de la quimera*, título que ya en sí mismo subraya una relación paradójica entre la quimera como sueño deseado, como imposibilidad intuida y seductora, y la aguda conciencia de no poder acceder a ella. En ese sentido, este poema sería el testamento poético de nuestro autor.

Muda y en sombra, parece la quimera retraerse
 A la noche ancestral del caos primero;
 Mas ni dioses, ni hombres, ni sus obras
 Se anulan si una vez son: existir deben
 Hasta el amargo fin, perdiéndose en el polvo.
 Inmóvil, triste, la quimera sin nariz olfatea
 Frescor de alba naciente, alba de otra jornada
 Que no habrá de traerle piadosa la muerte,
 Sino que su existir desolado prolongue todavía.¹¹

¹¹ L. Cernuda, *op. cit.*, p. 225.

Desolación de la quimera (1956-1962)¹

Raquel Serur

El 27 de enero de 1933, Cernuda abre un pequeño tomo de poemas titulado *La invitación a la poesía* con un epígrafe tomado de Gerard de Nerval que dice así:

He escrito mis primeros versos
Por entusiasmo de juventud,
Los segundos por amor,
los últimos por desesperación.²

“Desolación de la quimera”, que forma la sección XI de *La realidad y el deseo*, reúne los poemas que escribió Cernuda entre 1956 y 1962. Son los poemas de sus últimos siete años de vida, en los que el epígrafe que escogiera en 1933 cobra sentido a cabalidad. Los poemas de la quimera en su desolación equivalen a la tercera etapa de Nerval, a la de los versos que se escriben desde la desesperación que se instala en quien se descubre ya en el crepúsculo de la vida.

“Desolación de la quimera” es un libro crepuscular en el sentido de que está hecho bajo la luz oblicua que la inminencia de la muerte echa sobre el amor a la vida. Es el libro de un poeta que, temeroso de la muerte, pretende conjurarla adelantándose a ella, mirándose desde después de ella, dolorido por sí mismo. El adelanto de la muerte, el anuncio de su cercanía se da para percepción la vejez, del deterioro del cuerpo. Para Cernuda, el cuerpo es el lugar del amor, y el amor corporal es la condición *sine qua non* de la existencia de un amor que trasciende hacia las otras cosas del mundo, comenzando por las más sencillas e insignificantes: una hoja que cae, las nubes casi inmóviles, el agua sonora, el aire impredecible, un paisaje indescifrable, etcétera.

Algunos críticos literarios se empeñan en mostrar a Cernuda como un poeta en busca de una Verdad con mayúsculas. Yo, sinceramente, creo que lo que movía a Cernuda era la necesidad de plasmar una verdad más personal e íntima; necesidad que se vincula desde luego con otra, la de afirmar su identidad

¹ Luis Cernuda, *La realidad y el deseo*. México, FCE, 1975.

² L. Cernuda, *La invitación a la poesía*. Madrid, Ediciones “La tentativa poética”, 1933.

—en un mundo hostil y represivo—: su difícil identidad de poeta español y más aun de poeta español que descubre la vida, la belleza, la verdad desde el ángulo declarado imposible del amor homosexual. Un poeta que quiso a la España de su infancia y también a la otra, a la que pudo ser y no fue y que, al no ser, lo empujó a un exilio que duraría toda la vida.

70 La imagen de España en la poesía de Cernuda es la imagen de una España terrible. Esta visión ya se anuncia antes del exilio cuando, en 1933, en la revista que fundó Rafael Alberti, *Octubre: escritores y artistas revolucionarios*, escribe: “Esta sociedad chupa, agosta, destruye las energías jóvenes que ahora surgen a la luz. Debe dársele muerte; debe destruirse antes de que ella destruya tales energías y, con ellas, la vida misma. Confío para esto en una revolución que el comunismo inspire. La vida se salvará así”.³

Para el final de su vida, la España franquista, la España que destruyó a su juventud, a su posibilidad de ser, es descrita por Cernuda de esta manera:

Así ocurre en tu tierra, la tierra de los muertos,
Adonde ahora todo nace muerto,
Vive muerto y muere muerto;
todos mudos,
Desolados del desorden endémico
Que el temor, sin domarlo, así doblega.⁴

Desde mi perspectiva, la preocupación vital de Cernuda se bifurca. Se dirige por un lado a “su” España como patria imposible y, por otro, a su intimidad de poeta. Se centra en el hombre íntegro que reivindica la homosexualidad para la sociedad liberada y se acerca a la vida con dolor pero sin reticencias, pero también en la vocación poética, como un don que le permite explorar, desde un ángulo propio, las cosas que la vida ofrece a todo el que es capaz de leer la música que hay en ella, de atender a su poesía espontánea, de recomponer el colorido de sus imágenes.

Desolación de la quimera es el libro de un español que casi reniega de serlo. De un español a regañadientes que, en el exilio, sólo reconoce un vínculo permanente con España, el que lo ata a su lengua y a la historia de la literatura producida con ella.

La real para ti no es esa España obscena y deprimente
En la que regatea hoy la canalla

³ L. Cernuda, “Los que se incorporan”, en *Octubre*, núms. 4-5 (octubre-noviembre, 1933), p. 37.

⁴ L. Cernuda, *Díptico español*, I, p. 337.

Sino esta España viva y siempre noble
Que Galdós en sus libros ha creado.
De aquélla nos consuela y cura ésta.⁵

Desolación de la quimera es un libro de un poeta que resiente al mundo. Y este resentimiento se muestra en sus relaciones con “lo español”, con el mundo de las letras, con el *establishment* cultural, con los poetas que traicionan a la poesía y se regocijan en su traición dedicándose a la vida cultural o académica. En 1958, entrevistado por Emanuel Carballo para el suplemento de *Novedades*, “México en la Cultura”, dice: “Mi resentimiento del conformismo me hacía difícil, a veces, hablar con algunos de mis conocidos; entonces comencé a advertir el fondo burgués de varios de los poetas de mi generación: de Salinas, de Guillén, del mismo Aleixandre”.⁶

71

Para Cernuda, los valores burgueses eran incompatibles con las necesidades de la poesía. El matrimonio, el hogar, los hijos, la domesticidad, lo hacen experimentar un sentimiento que está más cercano a la repulsión que a la nostalgia.

Recibido el nombramiento de lector, al despedirme de Salinas un atardecer, con el frío invernal ya cercano, la estufa y la luz encendidas en su casa, me atacó insidiosamente la sensación de algo que yo no tenía, un hogar, hacia el cual, y hacia lo que representa, siempre he experimentado menos atracción que repulsión.⁷

Este resentimiento del que hablo más arriba deriva de la falta de reconocimiento, por parte del mundo, del genio, del que se atreve a vivir al margen de lo establecido. Cernuda parece percibir que, como una especie de venganza póstuma, el mundo de la cultura se apodera de seres extraordinarios y hace uso de ellos para sus propios beneficios, para la gloria de las instituciones nacionales. Sin embargo, en vida —como a él mismo le sucedió tantas veces— no se le reconoce. En *Birds in The Night*, poema homenaje a Rimbaud y Verlaine, queda al descubierto el mismo dolor y amargura de Cernuda:

¿Oyen los muertos lo que los vivos dicen luego de ellos?
Ojalá nada oigan: ha de ser un alivio ese silencio interminable
Para aquellos que vivieron por la palabra y murieron por ella,
Como Rimbaud y Verlaine. Pero el silencio allá no evita
Acá la farsa elogiosa repugnante. Alguna vez deseó uno

⁵ L. Cernuda, *Díptico Español*, II, p. 342.

⁶ Emmanuel Carballo, “Luis Cernuda”, “México en la Cultura”, Suplemento de *Novedades*, núm. 505, 16 de noviembre de 1958, p. 12.

⁷ L. Cernuda, *Poesía y literatura*. Barcelona/México, Seix Barral, 1960, p. 244.

Que la humanidad tuviese una sola cabeza, para así cortársela.
Tal vez exageraba: si fuera sólo una cucaracha aplastarla.⁸

El tono que predomina en *Desolación de la quimera* es el de un antimachismo moral, el de la autocompasión. Es un libro de lamentos que descansa en una inspiración romántica. De un mundo gris, mezquino, de la generalidad de las personas, del que está en el poder, del que domina, Cernuda rescata como únicos valores el amor y la belleza. Un amor y una belleza corporales que impugnan el mundo establecido y que son aplastados por él.

72 Este romanticismo quedaría expuesto de manera programática en “Luis de Baviera escucha Lohengrin”. En este poema la alquimia hace que el amor se transmute en belleza, en belleza musical en este caso, y hace que ambos estén sometidos a la incomprensión y el escarnio del mundo y de los poderes establecidos. Luis de Baviera, como rey, debería reinar, dirigir, guiar, organizar los asuntos del mundo y, en lugar de esto, huye, se aparta y, encaminado por el culto del amor nunca satisfecho, transmutado en amor a la belleza estética se dirige, más bien, hacia la muerte. Reniega de su ser rey y se hunde en la melancolía y en el suicidio. En palabras de Cernuda:

La melodía le ayuda a conocerse,
A enamorarse de lo que él mismo es. Y para siempre en la
Música vive.⁹

Habría que destacar en este libro otro gran poema que da título a “Desolación de la quimera”; en él, Cernuda nos sugiere que la noción de lo enigmático, de lo misterioso, de lo indescifrable es esencial para lo humano. La quimera es la encarnación de lo divino. Plantea la idea de que la poesía, la belleza, sin conexión con lo divino no son nada.

lo divino subsiste,
Proteico y multiforme, aunque mueran los dioses.
Por eso vive en mí este afán que no pasa,
Aunque pasó mi forma, aunque ni sombra soy;
Afán que se concreta en ver rendido al hombre
Temeroso ante mí, ante mi tentador secreto indescifrable.¹⁰

Quisiera mencionar aquí de paso un rasgo de la poesía de Cernuda que me llama la atención porque parece encerrar la clave del peculiar encanto que

⁸ L. Cernuda, “Birds In The Night”, en *La realidad y el deseo*, pp. 333-334.

⁹ L. Cernuda, “Luis de Baviera escucha Lohengrin”, en *ibid.*, p. 350.

¹⁰ L. Cernuda, “Desolación de la quimera”, en *ibid.*, p. 359.

emana de ella; me refiero al hecho de que reduce al mínimo posible el uso de la metáfora. En el siglo xx la metáfora, con el halo de enigma y misterio que trae consigo, es esencial para la poesía; pocos son los que se atreven a prescindir de ella y prefieren la claridad mediterránea del símil. En “Desolación de la quimera”, Cernuda es uno de ellos; emplea una prosa rítmica que concentra el efecto poético en la musicalidad del habla. La belleza, parece decirnos, no proviene del juego del poeta que tortura a la lengua, sino más bien del objeto mismo reflejado en la sensibilidad del poeta. Es casi retador el distanciamiento que tiene con el proceder poético de su época —centrado en la metáfora y la metonimia—, la insistencia que pone en hacer de la poesía un recuento mediante un prosa ritmada, musical, de situaciones o de objetos, que son natural o espontáneamente poéticos.

En “Historial de un libro”, texto que aparece en el libro *Poesía y literatura*, Cernuda reconoce que: “Sólo tenía oído o, mejor dicho, instinto del ritmo, que en todo caso es cualidad primaria del poeta”.¹¹

En *Desolación de la quimera*, Cernuda presiente y siente la presencia de la muerte en un cuerpo envejecido, el suyo. Para un poeta homosexual, con la sensibilidad a flor de piel, como lo fue Cernuda, portar un cuerpo que se deteriora, que envejece, es cobrar conciencia de cómo la vida comienza a marginar al habitante de ese cuerpo, de cómo le anuncia que pronto prescindirá de él. En *Desolación de la quimera*, Cernuda se despide del mundo con un concreto y claro adiós.

Leo completo el poema “Despedida” porque me gusta más hoy que ayer.

Despedida

Muchachos

Que nunca fuisteis compañeros de mi vida,

Adiós.

Muchachos

Que no seréis nunca compañeros de mi vida,

Adiós.

El tiempo de una vida nos separa

Infranqueable:

A un lado la juventud libre y risueña;

A otro la vejez humillante e inhóspita.

De joven no sabía

Ver la hermosura, codiciarla, poseerla;

¹¹ L. Cernuda, *Poesía y literatura*, p. 234.

De viejo la he aprendido
Y veo a la hermosura, más la codicio inútilmente

Mano de viejo mancha
El cuerpo juvenil si intenta acariciarlo.
Con solitaria dignidad el viejo debe
Pasar de largo junto a la tentación tardía.

Frescos y codiciables son los labios besados,
Labios nunca besados más codiciables y frescos aparecen.
¿Qué remedio, amigos? ¿Qué remedio?
Bien lo sé: no lo hay.

74

Qué dulce hubiera sido
En vuestra compañía vivir un tiempo:
Bañarse juntos en aguas de una playa caliente,
Compartir bebida y alimento en una mesa,
Sonreír, conversar, pasearse
Mirando cerca, en vuestros ojos, esa luz y esa música.

Seguid, seguid así, tan descuidadamente,
Atrayendo al amor, atrayendo al deseo.
No cuidéis de la herida que la hermosura vuestra y vuestra
Gracia abren
En este transeúnte inmune en apariencia a ellas.

Adiós, adiós, manojos de gracia y donaires.
Que yo pronto he de irme, confiado,
Adonde, anudado el roto hilo, diga y haga
Lo que aquí falta, lo que a tiempo decir y hacer aquí no supe.

Adiós, adiós, compañeros imposibles.
Que ya tan sólo aprendo
A morir, deseando
Veros de nuevo, hermosos igualmente
En alguna otra vida.¹²

Para terminar, una confesión personal. *Desolación de la quimera*, el último de los libros reunidos en *La realidad y el deseo*, es un libro que marcó mi juventud. Su tono de nostalgia y reclamo, de lamento por lo que puede ser y no es, me decían mucho entonces y, me dicen mucho más ahora.

¹² L. Cernuda, "Despedida", en *Desolación de la quimera*, p. 363.

Cernuda y su dulce prosa atormentada

Juan Coronado

Luis Cernuda nunca quiso pertenecer ni a un tiempo ni a un espacio determinados. La realidad se empeñaba en situarlo en tiempos y espacios que sistemáticamente rechazaba. El deseo, en cambio, le permitía situarse a sí mismo en tiempos y espacios conformados por la propia voluntad. La tensión entre estos dos extremos fue confabulando su manera de existir en el mundo. En este sentido, su producción poética quedó encerrada en el título que abarca toda su escritura: *La realidad y el deseo*. Nunca escribió una sola palabra que escapara a este encierro, a esta condena o a esta libertad, a esta gloria, lo que finalmente es lo mismo. En el espacio, la realidad lo apartó de Sevilla y nunca se curó la herida. En el tiempo, el deseo lo fue situando donde dolía menos el olvido, es decir, en el tiempo sin tiempo de la poesía. La poesía conjuga tiempo y espacio y por acción directa del deseo construye la casa donde con mayor holgura puede vivir el poeta Cernuda: su poesía. No es verdad que nació en Sevilla en 1902. Y ciertamente tampoco pertenece a la Generación del 27 ni a ninguna otra. El joven Cernuda construyó su domicilio en el caracol que formó su propia saliva: la poesía. ¿Lo tocaron las corrientes estéticas de su momento? Tal vez. Pero al final su deseo lo llevó siempre por un camino estético que él mismo edificó: un romanticismo hecho a su medida, como buen dandi que siempre fue.

Como muchos de los poetas románticos, quiso a momentos hablar en prosa. Y a ese tono de su voz me quiero referir en estas páginas. Se dice que los románticos del siglo XIX inventaron ese género mixto que llaman prosa poética. Luis Cernuda es un poeta, poeta por todos los ángulos; poeta con aire de condena, poeta con aire de libertad. Cuando decide hablar en prosa no puede dejar atrás su aliento de poeta. Su libro *Ocnos* es poesía prosificada. Sus *Variaciones sobre tema mexicano* son prosas con fuerte aliento poético. Y en fin, sus *Tres narraciones* que, aunque tienen el aire de ese otro género, no se apartan nunca de lo poético. La manera como Cernuda concibe el mundo es siempre la estructura anímica y mental de un poeta. En estos tres libros que he mencionado se prueba claramente esta afirmación. El grado de “poeticidad” de esos textos es variable; mayor en *Ocnos* y menor en las *Tres narraciones*. Incluso en este último libro existen grados en los textos que lo conforman: “El viento en la colina”, “El indolente” y “El sarao”. Este último relato es el que está conformado con mayor carga en la estructura narrativa, sin abandonar, por supuesto, la calidad poética. “El sarao” es una auténtica

novela corta, un texto brillantísimo muy poco frecuentado por la crítica. Hay en ese relato el mismo aire de familia de “noveletas” como *Las olas*, de Virginia Woolf; *Sinfonía pastoral*, de Gide; *Muerte en Venecia*, de Mann; *Novela como nube*, de Owen; *Margarita de niebla*, de Torres Bodet, o *Dama de corazones*, de Villaurrutia.

“El sarao” es un texto narrativo envuelto en una atmósfera poética. Tiene la dulzura y suavidad de un texto trabajado con parsimonia de artesano y al mismo tiempo la calidad tormentosa de la mano de un poeta romántico y maldito, o maldito y romántico, lo mismo da. Bécquer y Baudelaire se dan la mano en las páginas de este relato.

76

La escritura cernudiana alcanza aquí una suavidad y una dulzura pasmosas. Se diría que estamos frente al romántico de más pura cepa. Pero debajo de esta cáscara escritural descubrimos los más oscuros tormentos de los escritores malditos. La cara serena del lago no deja ver con facilidad las turbulencias del fondo. En la poesía, Cernuda deja ver con mayor desnudez sus retorcimientos existenciales, su vocación de poeta romántico, y léase aquí como “romántico”, atormentado. Una de las peculiaridades del escritor romántico es su concepción de sí mismo como una especie de héroe que sufre la existencia y la desnuda en sus escritos; el “ser real” y el “ser escritor” están ineludiblemente conjugados en sus tareas de vivir y escribir. Cernuda nunca deja atrás el matiz biográfico en sus escritos. Obra es vida y vida es obra en la estructura mental de escritores de esta especie.

El tema central de “El sarao” (1942) es el amor o, más específicamente, el amor roto por la guerra, por la muerte o simplemente por la fatalidad. Lotario y Diana se aman en cuerpo y alma; los separa la guerra momentáneamente y la muerte finalmente. Diana abandonada vuelve a encontrar el amor. Dentro de esta estructura tan simple se mueven curvas mucho más complicadas. ¿Por qué muere tan repentinamente Lotario cuando va a caballo acompañado por el joven Gabriel? Todo el texto está sembrado de ambigüedades; es como un campo minado donde hay que pisar con suavidad si no se quiere caer fulminado.

Resulta ser que el relato es la historia de una palabra, como lo dice el escritor en un texto que introduce el relato:

La palabra colocada al frente de estas páginas hace largos años que preocupa mi fantasía. Siempre he evocado, al oírla, algo fastuoso, ardiente y remoto, que brillaba como diamante escondido entre los bucles de una cabellera o susurraba como rumor de seda que se desliza nocturnamente sobre escalinatas de mármol.

¿No parece el tono de esta cita salida de los labios de un romántico, de un modernista o de un escritor decadentista? Muy fin del siglo XIX parecen estas

voces que se escriben ya más de cuarenta años nacido el siglo XX. ¿Por qué se aferra Cernuda a ese estilo viejo si ya aprendió todas las tretas nuevas de los movimientos de la Vanguardia? ¿Será por su renuncia al tiempo y al espacio de que hablábamos unos renglones atrás? ¿Su voluntad de estilo lo lleva a renunciar a la corriente estética que le ofrece el presente? Nada quiere saber del “aquí y ahora” y se lanza a lo remoto. Y no es una evasión romántica la que practica, pues el texto representa un fuerte compromiso con su “yo” más íntimo. El motor de todo es la palabra misma, como lo dicen su voz. El relato es eso, un *sarao* (con todo el sabor portugués de la palabra) “una reunión nocturna de personas de distinción, para divertirse con baile o música”, como reza el diccionario. Y así es el relato: crepuscular, de medios tonos, de una alegría de vivir sin estridencias; elegante, divertido,ailable y musical; con pequeños gritos en sordina y azules melancolías.

77

A cada momento encontramos dentro del texto pequeños autorretratos: “Lotario nunca hallaría su propia época: era un alma sin tiempo, condenada a vivir entre desconocidos y a ser él mismo para los demás un desconocido”.

La historia avanza y está siempre en el mismo lugar y esto le da su calidad de narrativa y de poesía al mismo tiempo. La tensión la realizan los polos opuestos hermanados, prosa y poesía. Prosa poética es lo que desfila frente a nuestros ojos en “El sarao”, como poesía prosaica es lo que danza en muchos de los versos de Cernuda.

A nadie le va mejor que a Cernuda la etiqueta de “poeta de la soledad”. Se aleja conscientemente de los escritores de su generación, la del 27; se aleja de los Contemporáneos, con quienes hubiera podido estar hombro con hombro en las luchas vitales y estéticas. Voluntariamente se acerca al romanticismo para que no lo enlode el presente. En otro espacio estético se siente a sus anchas, en ese espacio que eligió y no en el que el tiempo le había designado.

Su romanticismo estético y su dandismo vital son las dos caras de la misma moneda. Dice en “El indolente”, otra de sus narraciones: “el dandismo no sería sino una forma entre otras de aspirar a la soledad ascética del yermo”.

Luis Cernuda, el hombre de carne y hueso, fue un dandi, un vividor hastiado de la vida. Luis Cernuda, el hombre de papel y tinta, fue un romántico, un hacedor de su propia cara estética.

Cernuda y Schopenhauer

Josu Landa

El pensamiento tiene una notoria relevancia en la poesía de Luis Cernuda. De entrada, es bastante raro toparse con una obra poética titulada con una frase tan conceptual como “la realidad y el deseo”. En general, se espera que una colección de poemas lleve un título considerado como “poético”, es decir, ajeno a categorías filosóficas. Si el escritor andaluz recurre sin miramientos a la mencionada expresión, para nombrar lo más importante de su labor creativa, es porque tiene la intención de poner de relieve los nexos que ésta tiene con una visión del mundo.

Cernuda es un poeta dotado de una gran cultura poética, un sentido crítico agudo y profundo, una clara conciencia del lenguaje y una notable familiaridad con importantes teorías acerca de la literatura, el hombre y la vida. De ahí que su poesía se presente como una síntesis de sensibilidad, sentimiento y reflexión.

Abundan los estudios que dan cuenta de los vínculos de Cernuda con el surrealismo y los romanticismos inglés y germánico, sin excluir al español, al francés y al italiano, por lo que toca a Bécquer, Nerval y Leopardi. Asimismo, se ha registrado el influjo de Baudelaire, a quien Paz considera figura central de una “segunda generación romántica”.¹ Por su parte, estas referencias pueden haber actuado como mediaciones para un contacto “natural” del poeta con las más poderosas expresiones de las filosofías de la experiencia o de la subjetividad, es decir, las que brotan de las meditaciones cartesianas y definen el rumbo del pensamiento en toda la época Moderna. También deben tenerse en cuenta los decisivos acercamientos cernudianos a autores de enérgico continente como Gide y Unamuno, lo mismo que las simpatías iniciales del poeta por el socialismo marxista. No es necesario el contacto directo con un corpus doctrinal o ideológico dado para ser afectado por él. Cernuda supo procesar críticamente todo un cúmulo de antecedentes teóricos, del que aquí sólo puede darse una noticia parcial y sumaria. Entabló un riguroso diálogo con algunos de sus exponentes, en términos de una relación intertextual, como sostiene con pertinencia Manuel Ulacia.² Todo ello nos lo presenta como un

¹ Octavio Paz, “La palabra edificante (Luis Cernuda)”, en *Cuadrivio*. 3a. ed. México, Joaquín Mortiz, 1972, p. 184.

² Manuel Ulacia, *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*. Barcelona, Laia, 1986, p. 11.

ecléctico —en la acepción etimológica del adjetivo—, aplicado en forjar un pensamiento y una poética propios.

Es asombroso que Schopenhauer no haya sido más justamente valorado como parte de los más destacables antecedentes del modo cernudiano de concebir el mundo y la poesía. A reserva de que se trate de una simple limitación personal mía, en la ya abundante bibliografía sobre el gran poeta sevillano, sólo he podido encontrar un par de alusiones explícitas —bastante limitadas, por lo demás— a las afinidades de su obra con algunas de las tesis centrales del pensador alemán.³

80 En su relación de la génesis y los fundamentos de *La realidad y el deseo*, conocida como *Historial de un libro*, Cernuda mismo confiesa que “por mi cuenta leí algo de Schopenhauer y Nietzsche”.⁴ Esta declaración debe ser tomada muy en serio.⁵ Pone en evidencia su interés por el autor de *El mundo como voluntad y representación* y quien durante un tiempo fuera su más connotado adepto. Señala los alcances del vínculo entre el poeta y el filósofo: “leí algo de Schopenhauer”. Da un basamento relativo a la presumible raigambre schopenhaueriana de esa gran síntesis de realidad y deseo que expresa la visión cernudiana del mundo y del hombre.

Es difícil —si no imposible— determinar ese “algo” que Cernuda leyó de Schopenhauer. A falta de bases documentales precisas, sólo me atrevo a formular una hipótesis. Dado que desconozco referencias explícitas a *El mundo como voluntad...*, por parte del poeta, y se cuenta con la evidencia de que conoció, al menos, parte de los *Parerga y paralipomena*, lo más probable es que el “algo” mencionado remita a zonas de este último libro, en virtud de las cuales Cernuda accede a la médula del pensamiento del filósofo: la doble verdad de que el mundo es representación y voluntad. Juan Gil-Albert se inclina por una presunción similar —puesto que tampoco dispone de pruebas ciertas— con base en una especie de inferencia, a partir del talante de la

³ Me refiero a “Encuentro con Luis Cernuda”, de Juan Gil-Albert, texto compendiado en *Luis Cernuda* (Ed. de Derek Harris. Madrid, Taurus, 1977), y a “La invención del amor: Cernuda, Schopenhauer, Freud”, artículo de Guillermo Solana Díez, publicado en *La Balsa de la Medusa* (núm. 19-20. Madrid, 1991). El mismo año de la elaboración del texto que el lector tiene ahora en sus manos, apareció el libro de Ibon Zubiaur, *La construcción de la experiencia en la poesía de Luis Cernuda* (Barcelona, Reichenberg Ediciones, col. Problemata Literaria 57, 2002), donde se abordan con rigor y amplitud los nexos entre la poesía de Cernuda y la filosofía del autor de *El mundo como voluntad y representación*. Lamentablemente, tuve noticia de este hecho después de haber escrito y leído en público este trabajo.

⁴ Luis Cernuda, “Historial de un libro (*La realidad y el deseo*)”, en *Prosas completas*. Barcelona, Barral, Biblioteca Crítica, 1975, p. 902.

⁵ Y no sólo por lo que concierne a Schopenhauer, sino también a Nietzsche. Las marcas de este último en la poesía de Cernuda son fácilmente visibles y por sí solas justificarían un estudio a fondo.

obra de Cernuda. Según el escritor levantino, la poesía de éste “no brinda un sonido hispánico” y “su foco motor, su coincidencia filosófica, entendiendo por esto una característica vital de posición, más que de postura, ante la vida, está [...] en Schopenhauer”.⁶ Agrega Gil-Albert que “Cernuda pudo no haberlo leído”, lo que carecería de importancia, pues de lo que se trata es de “hallar las fuentes comunes, o simpáticas, que nos hacen situar a un artista en la rama conveniente de un árbol genealógico determinado”.⁷ Se equivoca obviamente Gil-Albert cuando duda de que Cernuda haya leído a Schopenhauer, puesto que aquél deja en claro haber leído “algo” de éste, pero su observación es fecunda, porque no es necesaria una familiaridad plena con el pensamiento del alemán para conocer y compartir la médula de su sistema.

Tiene razón Solana Díez, cuando advierte una clara impronta schopenhaueriana en el escueto prólogo de *Donde habite el olvido*:

Como los erizos, ya sabéis, los hombres un día sintieron su frío. Y quisieron compartirlo. Entonces inventaron el amor. El resultado fue, ya sabéis, como en los erizos.

¿Qué queda de las alegrías y penas del amor cuando éste desaparece? Nada, o peor que nada; queda el recuerdo de un olvido. Y menos mal cuando no lo punza la sombra de aquellas espinas; de aquellas espinas, ya sabéis.⁸

El sentido de este par de párrafos cernudianos —con todo y sus notorias diferencias— remite a la celebérrima parábola de los puercoespines, presente en la segunda parte de los *Parerga*, con la que Schopenhauer responde al problema de la “insociable sociabilidad” de los seres humanos ya planteado por Kant.⁹

Lo dicho hasta aquí basta para avanzar la conclusión tentativa de que Schopenhauer interesó a Cernuda, que éste leyó a aquél y que nada permite asegu-

⁶ J. Gil-Albert, “Encuentro con Luis Cernuda” en *op. cit.*, p. 21.

⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁸ L. Cernuda, “Donde habite el olvido”, en *La realidad y el deseo*. 1a. reimp. de la 4a. ed. México, FCE, 1970, p. 86.

⁹ En la útil versión que maneja Solana Díez, el pasaje de marras reza así: “Una sociedad de puercoespines se apiñaba, en un frío día de invierno, para defenderse de la congelación con el mutuo calor. Sin embargo, pronto se hirieron mutuamente con las púas, lo que los alejó de nuevo unos de otros. Cuando la necesidad de calentarse los aproximó otra vez, se repitió aquel segundo inconveniente; así fueron arrojados de aquí para allá entre sufrimientos, hasta que hubieron encontrado una distancia media entre sí, que era la que mejor podían soportar. [...] En virtud de esto se satisface sólo imperfectamente la necesidad de calor mutuo, pero a cambio no se siente el pinchazo de las púas. Quien, no obstante, tiene mucho calor interior propio prefiere permanecer apartado de la sociedad, para no dar ni recibir molestias”. (G. Solana Díez, “La invención del amor: Cernuda, Schopenhauer, Freud”, en *op. cit.*, p. 111.)

rar que tal lectura haya ido más allá de los *Parerga*. Ello explicaría el recurso cernudiano a las nociones de “realidad” y “deseo” para titular su poesía: la primera equivale a la schopenhaueriana “representación” y la segunda a la “voluntad”. Pero habría que considerar un dato adicional, también *ex hypothesi*: el posible influjo del proceso de recepción de Schopenhauer —y no sólo en el mundo de habla hispánica— tanto en Cernuda como en sus críticos. Si Cernuda no da muestras de una compenetración mayor con la obra del alemán, sobre todo, con *El mundo como voluntad...* y los estudiosos del poeta, en general, han sido tan poco sensibles a los indicios que evidencian los nexos entre aquéllos, es muy probable que se deba al tortuoso camino que ha debido recorrer el sistema schopenhaueriano para encontrar sus lectores.

82 Desde un principio, el pensamiento de Schopenhauer tuvo que vérselas con un obstáculo por mucho tiempo insalvable: su desventajosa coexistencia con la filosofía hegeliana. Mientras las obras de Hegel copaban el escenario académico y político alemán y la doctrina que transmitían hacía fortuna en los principales países europeos, cuando menos hasta 1848, *El mundo como voluntad...* —publicado por primera vez en 1819— era casi por completo desconocido, a excepción de ciertos epígonos que se contaban con los dedos de una mano; entre ellos, Nietzsche, por cierto. Hubo de darse el declive del sistema hegeliano para que el público —en especial, intelectuales y artistas sin vínculos firmes con los ambientes filosóficos académicos— descubriera el pensamiento schopenhaueriano, a partir de una obra tardía y secundaria, como los *Parerga*; esto es, un amplio conjunto de ensayos, aforismos y breves tratados de evidente cariz sapiencial. Es fácil imaginar la aceptación que hubieron de tener estos textos, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, en sociedades decepcionadas por el curso de la política europea luego de la Revolución francesa, las catástrofes protagonizadas por las huestes de Napoleón, las grandes revueltas del 48, la inestabilidad inherente a los acelerados cambios económicos y sociales de la época, los horrores alrededor de la Comuna de París, la irrupción de los grandes movimientos de masas, el paroxismo de la fe en el progreso y demás fenómenos conexos. Todo indica que la difusión fragmentaria de los *Parerga* contribuyó a una rápida y superficial vulgarización de las ideas de Schopenhauer.

El mundo de habla hispana no parece haber salido de esa pauta general, a juzgar por la versión de las obras del filósofo al castellano. La primera traducción datada con certeza, en 1889, es de los *Parerga*, a cargo de Antonio Zozaya. En 1902 aparece la traslación de una muy conocida sección de ese libro: *El amor, las mujeres y la muerte*, gracias a López White. Habrá que esperar a 1911 para que aparezca la versión española del principal antecedente de *El mundo como voluntad...: Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, por obra de Eduardo Ovejero y Mauri. Y todavía habría que esperar a 1942

para que este mismo traductor vertiera al español la obra cumbre del también autor de *Los dos fundamentos de la ética*. Curiosamente, más de 50 años antes de este acontecimiento, también en 1889, apareció en castellano, gracias a Unamuno, un opúsculo titulado *Sobre la voluntad en la naturaleza*, con el que Schopenhauer pretendía demostrar cómo las ciencias naturales confirmaban su filosofía. Entre 1889 y 1942, se registra una proliferación de ediciones de obras menores y toda una variada pedacería de los *Parerga*. Y es que la crisis de fin de siglo y la agitación intelectual que tiene lugar hasta la Primera Guerra Mundial, en Europa y también en España, hicieron que Schopenhauer se pusiera de moda en los ambientes artísticos y literarios. De hecho, algunos miembros de la Generación del 98, como Unamuno y Baroja, tenían un apreciable contacto con el universo teórico-ideológico emanado de la obra de Schopenhauer.

A pesar de que acierta Octavio Paz cuando señala que Cernuda “fue ante todo y sobre todo un poeta”,¹⁰ no hay que olvidar que éste reconoce expresamente un fuerte interés por la filosofía.¹¹ Sin embargo, tal inclinación no comporta necesariamente —ni en Cernuda ni en muchos otros, aunque sean filósofos profesionales— la lectura de obras filosóficas importantes en su lengua originaria. En el mismo escrito, el poeta admite, por ejemplo, que leyó *El capital* de Marx “en traducción pésima y podada en extremo”.¹² Según informa el propio Cernuda, su lectura de Hölderlin en alemán, con la intención de verterlo al castellano, data de 1934.¹³ Así que estamos hablando de fechas posteriores a 1932-1933, que es cuando se forjan los poemas de *Donde habite el olvido*. No he encontrado ninguna referencia al hecho de que Cernuda haya leído *El mundo como voluntad...* en alemán, después de haber incursionado seriamente en el idioma, nada menos que por la puerta hölderliniana. Y, por supuesto, hay una gran distancia entre la primera aparición de *La realidad y el deseo* (1936) y la primera versión de *El mundo como voluntad...* al español (1942). Todo ello permite conjeturar, con cierto fundamento, que el eslabón que une a Cernuda con el pensamiento de Schopenhauer, en lo que hace a la ética “pesimista” de los erizos y a la denominación de su obra en verso, *La Realidad y el Deseo*,¹⁴ fueron los *Parerga* leídos en español.

¹⁰ O. Paz, “Juegos de memoria y olvido”, en *La familia interrumpida precedido de Juegos de memoria y olvido*. Barcelona, Sirmio, 1988, p. 19.

¹¹ Cf. L. Cernuda, “Historial de un libro”, en *op. cit.*, p. 902.

¹² *Ibid.*, p. 902.

¹³ *Ibid.*, p. 916. El resultado de ese acercamiento, que contó con el apoyo del poeta alemán Hans Gebser, apareció en el número 32 de la revista *Cruz y Raya*, en noviembre de 1935; no “a comienzos de 1936”, como declara el poeta.

¹⁴ Las mayúsculas en estos sustantivos no son gratuitas.

Por lo demás, es altamente probable que los críticos de Cernuda hayan tenido una relación similar con la obra de Schopenhauer. Y no es denigrante suponer que muchos de ellos, con independencia de su gran perspicacia y cultura filosófica, hayan sostenido un vínculo aún más débil que el poeta con el pensamiento schopenhaueriano. Sólo así podría explicarse la escasa importancia que, en general, se ha dado a los vínculos entre el pensador alemán y el poeta andaluz.

84

Lo que comparten Cernuda y Schopenhauer no es sólo un conjunto de ideas, sino también una actitud ante la vida y unos referentes culturales. Por ejemplo, está la rebeldía ante un orden de valores que regula todo lo que hace a la existencia humana. Así como Schopenhauer no deja títere con cabeza en el mundo de la filosofía académica, por referir un caso, Cernuda es capaz de llevar su negatividad a extremos de muy difícil aceptación, como lo demuestra la irritación de un poeta de tanta amplitud de criterio como Tomás Segovia, cuando descubre en aquél “un instrumento que la vulgaridad rencorosa utiliza para vengarse de toda nobleza”.¹⁵ Derek Harris llega a hablar de una “hostilidad antisocial que emerge con [...] pujanza en *Los placeres prohibidos*”¹⁶ De modo semejante al filósofo alemán, como observa Octavio Paz, Cernuda “no cesó nunca de afirmar su disidencia”.¹⁷ Asimismo, pueden señalarse las afinidades entre ambos en torno al romanticismo. Como apunta Paz, en determinada etapa de su existencia, el romanticismo fue una obsesión para Cernuda.¹⁸ Pero una relación tan intensa con el mencionado fenómeno cultural no supone, en el caso del poeta, una abjuración de su sentido crítico. En realidad, Cernuda se sumerge de manera creativa —lejos de todo anacronismo y mostrando una nítida conciencia moderna— en una corriente que contiene un modo de entender la cultura, esto es, el proceso humano de creación de formas para la vida, que no puede ceñirse a ningún límite temporal ni espacial, como la Europa de cierto tramo del siglo XIX, póngase por caso. Hay un elemento romántico inherente al género humano, transtemporal y transterritorial, del que participa Cernuda, a propósito de sus principales avatares europeos. Por eso dialoga y coincide parcial y momentáneamente con sus mejores exponentes. Algo parecido puede decirse de Schopenhauer: no puede concordar plenamente con un F. Schlegel o un Hölderlin o un Novalis, pero comulga con ellos, por lo menos, en la postulación de una realidad

¹⁵ Tomás Segovia, “La realidad y el deseo”, en James Valender, comp., *Luis Cernuda ante la crítica mexicana. Una antología*. México, FCE, 1990, p. 39. Cabe tener presente la observación hecha por Valender, en el sentido de que, con el tiempo, Tomás Segovia modificó ésta y otras opiniones.

¹⁶ D. Harris, *La poesía de Luis Cernuda*. Granada, Universidad de Granada, 1992, p. 75.

¹⁷ O. Paz, “La palabra edificante...”, en *op. cit.*, p. 167.

¹⁸ Cf., O. Paz, “Juegos de memoria...”, en *op. cit.*, p. 26.

absoluta, unitaria y total, como lo es la voluntad cósmica schopenhaueriana, así como en la percepción doliente de la vida, en la condición soteriológica del arte y en la relevancia de la pasión, ese modo del deseo.

Como ha observado Philip Silver, siguiendo en esto a críticos de gran calado teórico como Paul de Man, el pensamiento poético de Cernuda está marcado por una ambigüedad que refiere a una “división del Ser”.¹⁹ Esta intuición y vivencia de la escisión determina por completo la obra de Cernuda y le confiere la fuerte tonalidad “metafísica” que Ulacia señala, sobre todo, a partir de momentos como la composición de su libro *Invocaciones*.²⁰ No es descabellado señalar que la principal señal de esa visión cernudiana —no exenta de ribetes trágicos, como sugiere Paz—²¹ es la explícita contraposición entre deseo y realidad.

No carecen de pertinencia las tentativas de remitir el modo en que Cernuda asume el mundo de la vida, el pensamiento y la poesía a las vertientes de la conciencia moderna que apuestan por la identidad sujeto-objeto, como los exponentes de la “poesía meditativa” inglesa, lo mismo que los escritores románticos y los filósofos idealistas alemanes, con Hegel a la cabeza. Hay, sin duda, un Cernuda dispuesto a proclamar el ideal de Schlegel: alcanzar la infinita plenitud en la infinita unidad. El arrobo de Cernuda ante la existencia —en especial, la naturaleza—, todo lo que en él hay de contemplativo, lo que entiende por momentos como “acorde”, autoriza esa interpretación.

Sin embargo, ya se ha señalado el eclecticismo de Cernuda, lo que permite verificar sin extrañeza que, así como se deja llevar por el anhelo de unidad, de fusión con el Absoluto, su poesía no evade las consecuencias existenciales de la escisión entre el ámbito de la voluntad y la motivación ajena a la razón —es decir, el deseo— y el de la objetividad sometida al principio de razón suficiente —la realidad. Para simplificar de manera abrupta: en Cernuda se da el milagro de la coexistencia problemática y fecunda de Hegel y Schopenhauer. Dicho en clave más poética: la conjunción —a modo de simples ejemplos— de un poema como “Río vespertino” con “Los fantasmas del deseo”.²²

¹⁹ Ph. Silver, “Cernuda, poeta ontológico”, en D. Harris, ed., *op. cit.*, p. 206.

²⁰ Cf. M. Ulacia, “El teatro de Narciso: Luis de Baviera escucha *Lohengrin*”, en J. Valender, comp., *op. cit.*, p. 178.

²¹ Cf. O. Paz, “La palabra edificante...”, en *op. cit.*, p. 191.

²² “Río vespertino” pertenece a *Como quien espera el alba*. En él se lee lo siguiente: “Está todo abstraído en una pausa / De silencio y quietud. Tan sólo un mirlo / Estremece con el canto la tarde. / Su destino es más puro que el del hombre / Que para el hombre canta, pretendiendo / Ser voz significante de la grey, / La conciencia insistente en esa huida / De las almas. Contemplación, sosiego, / El instante perfecto, que tal fruto / Madura, inútil es para los otros, / Condenando el poeta y su tarea / De ver en unidad el ser disperso, / El mundo fragmentario donde viven. / Sueño no es lo que al poeta ocupa, / Mas la verdad oculta, como el fuego / Sub-

Dado que, como ha señalado Vicente Quirarte, entre otros, en Cernuda “vida y creación coinciden”,²³ no es violencia hermenéutica asumir sus poemas como “documentos” en los que se exponen contenidos teóricos e ideológicos. Sin embargo, no es posible hacer aquí un seguimiento detallado de los versos, estrofas y pasajes donde aparece la huella del pensamiento schopenhaueriano y aun del nietzscheano. Habrá que conformarse, entonces, con señalar que donde más se deja ver esa impronta, en la poesía del sevillano, es en todo lo atingente al deseo. Para sintetizarlo técnicamente, este fenómeno es intuido por Cernuda como una tendencia irrefrenable del sujeto hacia la realización de una meta o la posesión de un objeto. La pulsión en pos de la belleza perfecta o su realización concreta en el cuerpo joven es un tópico cernudiano más que elocuente en este punto.²⁴ Así que Cernuda comulga plenamente con la consigna de Shakespeare: “El deseo es mi piloto, la hermosura mi sueño”.

Pero lo que identifica a Cernuda con Schopenhauer, en este punto, no es tanto la proclamación poética del deseo cuanto su intuición de que se trata de una fuerza cósmica, de que constituye una verdad omniabarcante a la que se subordina el amor como avatar parcial y de que su acción en el orden de la llamada “realidad” —es decir, el schopenhaueriano “mundo de la representación”— se concreta en términos del sufrimiento y el tedio que sigue irremisible y permanentemente a toda tentativa de satisfacerlo.²⁵

yacente en la tierra...” (*La realidad y el deseo*, p. 226). Por su parte, “Los fantasmas del deseo” se adscribe a *Donde habite el olvido*. Una de sus estrofas dice: “Bien sé ahora que eres tú [tierra] / Quien me dicta esta forma y esta ansia; / Sé al fin que el mar esbelto, / La enamorada luz, los niños sonrientes, / No son sino tú misma; / Que los vivos, los muertos, / El placer y la pena, / La soledad, la amistad, / La miseria, el poderoso estúpido, / El hombre enamorado, el canalla, / Son tan dignos de mí como de ellos yo lo soy: / Mis brazos, tierra, son ya más anchos, ágiles, / Para llevar tu afán que nada satisface”. (*Ibid.*, p. 100.)

²³ Vicente Quirarte, *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda*. México, UNAM, 1985, p. 40. A su modo, Quirarte coincide con Paz cuando éste afirma que *La realidad y el deseo* es la “biografía espiritual” de Cernuda (“La palabra edificante...”, en *op. cit.*, p. 170). También concuerda con José Emilio Pacheco cuando éste asevera que “en la poesía ha cifrado [Cernuda] su destino”. (“Grandeza y soledad de Luis Cernuda”, en J. Valender, comp., *op. cit.*, p. 48.)

²⁴ D. Harris destaca el ideal cernudiano de “la hermosura juvenil”. (*Op. cit.*, p. 81.)

²⁵ Acierta M. Ulacia cuando señala el carácter cósmico del deseo en Cernuda (*Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*, p. 171). D. Harris, por su parte, ronda lo correcto cuando halla en Cernuda un “concepto casi panteísta del deseo”, pues no es fácil de entender que algo sea *casi* panteísta y técnicamente es más apropiado hablar de una entidad “panenteísta”. T. Segovia está en lo cierto cuando precisa que el amor —fenómeno de capital importancia en la poesía cernudiana— se subordina al deseo (Cf. “La realidad y el deseo”, en James Valender, comp., *op. cit.*, p. 41); lo mismo que J. E. Pacheco, cuando destaca como secuela de la dinámica del deseo, el “desacuerdo entre lo que pedimos y lo que obtenemos”. (“Grandeza y soledad de Luis Cernuda”, en J. Valender, comp., *op. cit.*, p. 49.)

Otro punto de afinidad estriba en la importancia del cuerpo en todo lo que concierne al deseo. Así como en el mundo de Cernuda, según la atinada observación de Paz, reina el cuerpo,²⁶ Schopenhauer reconoce al cuerpo la doble función de ser condición de la representación —en tanto que sede de la sensibilidad, que a su vez es la base originaria de toda objetividad— y fuente de conocimiento inmediato de la voluntad *nouménica*, la voluntad entendida como cosa en sí, realidad absoluta. El cuerpo está en el centro del sistema schopenhaueriano, ya que “la voluntad es el conocimiento *a priori* del cuerpo y el cuerpo, el conocimiento *a posteriori* de la voluntad”.²⁷ Todo esto permite entender por qué, como apunta Couso Cadahya, “Cernuda defiende la supremacía del amor sexual sobre cualquier otra forma del amor. El placer erótico es una urgencia de todo el ser y la manifestación palpitante de la vida”.²⁸

87

El deseo, en la visión de Schopenhauer, es la objetivación fenoménica de la voluntad de vivir absoluta. De un modo que recuerda al Platón de *El banquete*, el pensador alemán reconoce la tendencia de las especies —incluyendo a la humana, desde luego— a perpetuarse; sólo que, a diferencia del gran griego, este último ve en la sexualidad la manifestación más completa de la fuerza ciega de la voluntad, que al impulsar a los animales a su reproducción prolonga indefinidamente el dolor, el sufrimiento y la muerte. Ahora bien, esto habla sólo de una de las posibilidades de la voluntad universal; pues ésta también puede dar cauce a una negación de sí, por medio del conocimiento —o sea, la ciencia y la filosofía—, el arte y el ascetismo.

Cernuda no fue precisamente un modelo de apego a ningún ideal ascético. Tampoco pretendió ser un filósofo o un científico. Fue un ser humano que, por encima de todo, atendió en cuerpo y alma a su vocación de poeta, de artista de la palabra. En cierto modo, Cernuda encarna el ideal platónico de una afirmación-negación de la voluntad, mediante la entrega a un amor uránico, de estirpe órfica (hoy se le tipifica de “homosexual”), que habría de proyectarse en una obra artística. Por eso puede hacer suya la recomendación de Alfeo de Mitilene de “no huir del dulce Deseo, sino perseguirlo: Eros es la piedra en la que se afila el alma”.²⁹ Pero en tanto que orfebre del verbo, su misión estriba en acceder a la esencia de las cosas, sin atenerse a las exigencias del principio de razón. Para Schopenhauer, la obra de arte supone la

²⁶ O. Paz, “La palabra edificante...”, en *op. cit.*, p. 194.

²⁷ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Trad. de Eduardo Ovejero y Maury. México, Porrúa, 1983, p. 91.

²⁸ J. Luis Couso Cadahya, “Búsqueda de lo absoluto en la poesía de Luis Cernuda”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 316. Madrid, 1976, p. 27.

²⁹ *Epigramas eróticos griegos. Antología palatina*, lib. V y XII. Introd., trad. y notas de Guillermo Galán Vioque. Madrid, Alianza, 2001, p. 142.

aprehensión de la Idea, en el sentido platónico del término, que él traduce como “objetivación inmediata y adecuada de la cosa en sí o voluntad”.³⁰ Por lo demás, dadas las ligas que Schopenhauer, siguiendo a Kant, detecta entre arte y genialidad —ya que “es el arte obra del genio”—,³¹ no sería exagerado situar a un poeta de la talla de Cernuda en el reino del genio. Como dice el filósofo en *Sobre la voluntad en la naturaleza*, el genio comprende a ésta “a media palabra y expresa de un modo acabado lo que ella sólo balbucea”.³² De esa forma, la unión de amor y escritura que pone en práctica Cernuda, en tanto que emanación de la voluntad en su modo de deseo, se nos muestra como la realización de una de las vías de redención humana reconocidas por Schopenhauer. Así pues, es tal vez en la manera en que conjuga vida y escritura poética —más que en la identificación con determinadas tesis puntuales del pensador alemán— donde mejor se evidencian las ligas de Cernuda con los más significativos ideales schopenhauerianos.

³⁰ A. Schopenhauer, *op. cit.*, p. 153. En ese mismo lugar, Schopenhauer añade: “El arte reproduce las Ideas eternas concebidas en la pura contemplación, lo esencial y permanente de todos los fenómenos de este mundo, y según la materia de que se vale para esta reproducción será arte plástico, poesía o música”.

³¹ *Ibid.*, p. 153.

³² A. Schopenhauer, *Sobre la voluntad en la naturaleza*. Trad. de Miguel de Unamuno. Madrid, Alianza, 1979, p. 179.

Luis Cernuda: una fotografía y el exilio del viento y el alma

Angelina Muñiz-Huberman

Tengo ante mí una foto de Luis Cernuda que ha abierto la puerta de la nostalgia y de los recuerdos. Esa foto apareció el 21 de septiembre de 2002 en el periódico español *El País*. La foto muestra a un grupo de jóvenes en traje de baño corriendo hacia el mar: tres hombres y tres mujeres. El periodista sólo ha identificado a dos personas: Manuel Altoaguirre y Luis Cernuda, y yo identifiqué a otra más. La mujer de la extrema derecha es Sara Hernández-Catá. Se preguntarán quién es. En su época fue una mujer famosa, relacionada con el mundo literario y diplomático de España, siendo su padre el escritor y embajador cubano Alfonso Hernández-Catá. En una nota al ensayo de James Valender sobre “Luis Cernuda y María Zambrano”¹ se la menciona como amiga de María Zambrano. Pero Luis y Sara se conocían desde antes y ahora, por la foto, constato que desde 1937 por lo menos.

¿Y por qué darle importancia a este hecho? Pues porque Sara gozaba de la confianza de Luis Cernuda hasta el punto de que, años después (1952), durante su estancia en Cuba, recibía correspondencia en el domicilio de su amiga. Pero eso no es todo; yo había vivido en la isla entre los dos y cinco años de edad con mis padres, refugiados de la Guerra civil española. Mi padre, periodista, marcado por la tragedia de la muerte de su primogénito y de la pérdida de la guerra, quiso huir del mundo y vivir en el campo para olvidar su dolor. Eligió un pequeño pueblo, Caimito del Guayabal en la provincia habanera, para su especial retiro de las vanaglorias. En ese lugar nos visitaba Sara Hernández-Catá, amiga de mis padres en Madrid y en París. Y no lo sé, porque es tarde para hacer preguntas, pero la amiga en común pudo haber sido un tenue vínculo desconocido entonces por mí.

Claro que en esa época yo no preguntaba por poetas. Vivía en el campo, rodeada de adultos, y sin siquiera ir a la escuela. Las fotos anunciaban su poder persecutorio y las que tengo de Sara, tomadas por Luis G. Wangüemert, me hacen pensar que es la misma persona de la foto con Cernuda. Porque intuyo o presiento, pero carezco de certezas.

Volví a ver a Sara Hernández-Catá en México hacia 1964 y nunca se me ocurrió que hubiera conocido a nuestro poeta sevillano, por lo que tampoco

¹ James Valender *et al.*, *Homenaje a María Zambrano*. México, El Colegio de México, 1988.

pregunté por él. Lo había visto, años atrás, caminando por los pasillos de esta nuestra Facultad, como un *lord* inglés, vestido de *tweed* y blandiendo un paraguas con ligereza y elegancia. Esperaba tomar un curso con él en el siguiente semestre, pero su repentina muerte me lo impidió.

90 Después, me propuse leer su obra y he continuado en su lectura. He escrito sobre él y ahora, de nuevo. Por eso me di a la tarea de recoger las fotos que han aparecido en los periódicos, revistas y libros hasta la fecha. Tengo una buena colección de papel. Un Luis Cernuda de papel. Y lo repaso, en ese su delirio de ser fotografiado en toda pose, en todo lugar, a pie, montado en una cabalgadura, caminando, corriendo, sentado en una roca, pretendiendo leer un libro, en un muelle y con la chaqueta en el brazo, todo de blanco o de traje oscuro con chaleco y flor en el ojal. Obsesión de fijar la instantaneidad en busca de la eternidad. Obsesión que también lo llevó a retratar él a sus amigos, a los jóvenes y niños que tanto amó, a las ciudades, las calles, los paisajes, los personajes. Una deleitosa vanidad en busca de detener la imagen del amor. Si se le acusa de silencioso y hosco, se desquitó con la forma y la imagen. Ésas fueron sus maneras de hablar.

Poeta de limpia factura, incomprendido y hasta repudiado en su época, porque se atrevió a ser él ante los demás: que no siguió órdenes, cánones ni preceptos, que no se traicionó y que se aceptó como era, sin necesidad de cambiar o de ocultar. Heredero de la luminosidad griega, criticó crudamente la oscuridad del cristianismo y consideró a España una cruel madrastra, que no lo entendió entonces y que, a pesar de los homenajes, tal vez tampoco ahora lo entienda. Hay otro tono de falsedad, de inevitable hipocresía en toda oficialidad.

También Cernuda se apartó y se encerró en sí. Necesariamente. Eligió poetas de otras lenguas, francesa, inglesa, alemana, como sus preceptores, y defendió la poética filosófica de Miguel de Unamuno adoptando su credo poético: "Piensa el sentimiento, siente el pensamiento". Amigo de María Zambrano, discutió con ella, coincidió y discrepó. Junto a estos dos pensadores eligió a san Juan de la Cruz como guía espiritual de una obra, "externamente estética, internamente ética".²

A partir de su infancia encarnó en sí todos los grados del exilio, aun antes de padecerlo. Ni siquiera pensó en el retorno, pues sabía que no era para él. Inglaterra, Escocia, Estados Unidos, Cuba, México fueron una prueba de la vida en tránsito que eligió. Huía del frío al calor, del altiplano a la playa y sólo esperaba el golpe de la muerte para descansar:

² Citado por José Ángel Valente, en *Las palabras de la tribu*. Barcelona, Tusquets, 1994, p. 122.

Sigue, sigue adelante y no regreses,
fiel hasta el fin del camino y tu vida,
no echés de menos un destino más fácil,
tus pies sobre la tierra antes no hollada,
tus ojos frente a lo antes nunca visto.³

Su tarea como poeta reflejó su íntimo debate en su acertado título, *La realidad y el deseo*. Aspiró, en palabras de Luis García Montero, “a la reivindicación de la soledad moral del individuo como único ámbito en el que se pueden defender los sueños colectivos y la dignidad humana”.⁴

Su poesía de madurez, de índole filosófica, significó la depuración de toda una vida entregada a un destino que supo amargo, pero que no eludió. Como protagonista de tragedia griega, llegó a escribir lo siguiente en una de sus últimas cartas a María Zambrano: “Uno no reina, ni siquiera gobierna en su vida”.⁵

Para el poeta y ensayista José Ángel Valente: “La obra de Cernuda rebasa su propia órbita —esa órbita en la que, como muy bien ha señalado Octavio Paz, se producen ‘algunos de los poemas más intensos, lúcidos y punzantes de la historia de nuestra lengua’— para venir a dar una nueva inflexión a la tradición literaria a la que pertenece.”⁶ Tradición que el propio Cernuda acepta o rechaza según sea el caso.

Poeta de los cuatro elementos, escogió el viento como el depositario del misterio, el de la fuerza invisible y el de la metáfora oculta. Uno de sus poemas así lo expresa:

El viento y el alma

Con tal vehemencia el viento
viene del mar, que sus sonos
elementales contagian
el silencio de la noche.

Solo en tu cama le escuchas
insistente en los cristales
tocar, llorando y llamando
como perdido sin nadie.

³ Citado por Bernard Sicot, en *Quête de Luis Cernuda*. París, L'Harmattan, 1955, p. 342.

⁴ *El País*, 21 de septiembre de 2002.

⁵ J. A. Valente, *op. cit.*, p. 194.

⁶ J. Valender *et al.*, *op. cit.*, p. 111.

Mas no es él quien en desvelo
te tiene, sino otra fuerza
de que tu cuerpo es hoy cárcel,
fue viento libre, y recuerda.⁷

92

Hay poetas cuya marca del exilio puede desplegarse antes de padecerlo. O, tal vez, la verdadera poesía sea la portadora del exilio, la que lo propicie, la que lo defina. La que indague escrupulosamente en el desamparo y la soledad. En el ritmo del desengaño. Luis Cernuda se debate en los múltiples exilios que marcaron su vida: personales, generacionales, históricos. Entre el alma y el viento: entre el yo poético desdoblado entre el tú y en el otro. Ese otro que fue él. El otro encarnado en el yo que, a su vez, es el tú. La frontera de la individualidad traspasada y borrada en el universo de las palabras. La unicidad que se desvanece en el silencio y el apartamiento. La amargura de una España que condena a la orfandad. El poeta refugiado en la inquietante calma de un jardín por él diseñado hacia una muerte paradisiaca. Las eternas preguntas que a ninguna respuesta conducen. La ineludible presencia de puertas selladas sin llave a la mano. En medio del mundo agobiante, ¿quién es Luis Cernuda? Para ello recurre al mejor compañero del interno diálogo: dos es uno y uno se duplica.

El tú de Cernuda es su yo, y su yo pasa a ser nuestro yo. El viento que busca un cuerpo y el alma que ha perdido su libertad, son ambos el mismo viento. El cuerpo que yace desvelado se debate entre un viento que lo busca y un alma que recuerda su origen. Tal parece que viento y alma quisieran fundirse y acallar su soledad. Pero el alma, encarcelada dentro del cuerpo, y el cuerpo encarcelado en la habitación no pueden recobrar su libertad. Tampoco el viento puede penetrar en ese mundo cerrado que llora y grita en el silencio de la noche. Se acalla lo que más importa, lo que no debe nombrarse, y así la palabra alma no se manifiesta, sólo se revela en el título, mas no en el poema.

El viento, con ese sonido ancestral que ya había escuchado el hombre primero, es la fuerza elemental. Tan antiguo como la vida, el viento la propicia, esparce semillas, arrastra arenas, es aliento vital, riza lagos y mares. Es también la oscuridad. Para algunos presocráticos, el viento era la noche y era el sonido. Guíaba el laberinto pitagórico como una interpretación del signo de la vida y la relación entre el universo y el hombre. Para Cernuda el viento se oye de noche y es la presencia de la intimidad más profunda, del movimiento de los elementos astrales y de la elaboración metafórica. El poeta, partiendo de una situación concreta (estar sólo en la cama), se eleva por medio del alma-viento

⁷ Luis Cernuda, *Invitación a la poesía*. Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 41.

a una situación cósmica: el alma hoy prisionera recuerda que fue aire en su origen. Espejismo platónico que aspira a liberar las fuerzas ocultas entre la imagen y su reflejo.

La sensación de soledad y de vacío de amor está reforzada más aún por esa parte del viento amante que busca, implorando por la noche, a su cautiva alma amada, imposible de alcanzar. El viento toca, llora y llama a la puerta del poeta que ha atrapado parte de su ser. El viento, perdido y sin nadie, como el poeta, no podrá romper la pared invisible de lo fragmentario, de lo deleznable, de la separación a que está condenado.

Así, el amor es una lucha de imposibles, una barrera que no se palpa, una lejanía que va hundiéndose en capas de desesperación hacia horizontes desmayados. Si acaso, sólo queda el recuerdo de una unión original, de un paraíso perdido, de una integración total con el universo, con Dios, con el amor y con la naturaleza. La idea de la separación, de un corte, de un desgarrero como aprendizaje para la última de todas, intuita al nacer, es dolorosa, hiriente, incapaz de apartarse del pensar y del sentir.

En tres estrofas, Cernuda ha sintetizado un tema universal cuya preocupación es objeto de la filosofía. En la primera, da nacimiento al tema con el rumor del viento; en la segunda, es el tú-yo de Cernuda el que escucha el lamento del aire; y en la tercera, es el tú-nosotros que recoge, en amplitud cósmica, la fragilidad y vanidad de cosas y seres en la inmensidad del espacio abandonado. Es el regusto de una melancolía, de una nostalgia, de un no-sé-qué indecible, semejante a la ley mística de san Juan de la Cruz. Equivale a la atemporalidad nocturna que se revela en la fuerza del sonido y en la carencia de luz y vista. Es una realidad y un deseo del exilio que, en palabras de María Zambrano evita los espejismos y hace escuchar las voces. Es un don de la poesía saber escuchar antes que ver y, en todo caso, es ver lo invisible. O darle forma a lo informe, de nuevo en palabras de María Zambrano.

Recoger los sonidos de la noche es penetrar en el sentido del exilio. La imagen del mar como la inmensidad del origen: el lugar de donde viene el aire y donde se pierde el alma, es también la imagen del verso y de la medida confirmada. Por un lado el mar como la periodicidad, y por el otro, como los infinitos caminos sin ruta sólo compenetrados por la fuerza de la rosa de los vientos.

Por último, la memoria de las cosas es la libertad asumida, ya que el alma encarcelada en el cuerpo puede huir de su encierro al oír el sonido del viento del cual provenía. Conclusión que revela al poeta que no es el aire el que lo mantiene despierto, sino el alma enamorada que lo acompaña mientras viva como promesa del fin del exilio y retorno al origen.

El viento amado por el poeta es ese mismo que, invisible, empuja a los jóvenes de la fotografía que, en ese momento no saben que no es el mar lo

que los espera sino el exilio y la muerte. O el mar como cita con la muerte, recordando el poema medieval tan amado por Luis Cernuda.

Una fotografía lleva a otra fotografía, unos recuerdos se asocian con otros. Al final sólo importa ese momento inaprehensible en que la oportunidad de conocer algo se perdió y su total desamparo, a destiempo, que no conduce a nada sino a estas breves palabras que he escrito aquí, sin remedio.

94



Cernuda y sus amigos.

Cernuda y “el otro”

Paciencia Ontañón de Lope

En la poesía de Cernuda en general, y en particular en la de los últimos años, es frecuente que aparezca un diálogo con un personaje incógnito, con el cual entabla una comunicación que pareciera estar establecida previamente.

El poeta ha hablado con frecuencia de las “voces de la poesía”, voces de distintos tonos, voces que no son sino él mismo, dialogando consigo mismo, una forma de sumergirse en su intimidad, de apartarse del mundo, de vivir su soledad. Esta voz —o voces— se convierte en el “amigo” que lo protege y al que de la misma manera hay que proteger de las amenazas de afuera, del mundo exterior hostil y acorralador: “El excesivo contacto con el exterior, si no traiciona, daña a este amigo incomparable, que sentimos diferente e idéntico a nosotros”¹ ha dicho el poeta. Y en su poema en prosa “Ocnos” se refiere a la forma en que se constituyen sus dos yoes y de cómo existen por medio de la soledad: “Entre los otros y tú, entre el amor y tú, entre la vida y tú, está la soledad: mas esa soledad que de todo te separa, no te apena”.

Este desdoblamiento que experimenta Cernuda es un fenómeno bien conocido. Desde los tiempos más antiguos se ha considerado al cuerpo y al alma como una dualidad, que juntamente constituyen al ser humano. Lo mismo sucedió con el hombre y su sombra como una dualidad también, pero esta última con un significado particular y ambivalente: por un lado representó la inmortalidad; por otro, una especie de amenaza, un recuerdo de la presencia de la muerte.²

La presencia de este “otro” tampoco es un elemento nuevo en la literatura. Con diferentísimos matices, y especialmente en el romanticismo, el desdoblamiento se proyectó frecuentemente en las letras. Psicológicamente se ha visto como una consecuencia de las tendencias de aislamiento, como una regresión del artista a lo más profundo de sí mismo, regresión que él puede controlar y a la que puede acudir cuantas veces tenga necesidad de recluirse en su propia intimidad. Fuente indudable, por otro lado, de su inspiración artística.³

Otra forma de manifestarse el doble es por medio del espejo. La imagen que allí se encuentra cada individuo es un otro yo, que a veces se reconoce y a

¹ Luis Cernuda, *Poesía y literatura*. Barcelona, Seix y Barral, 1971, pp. 52-53.

² Cf. Otto Rank, *The Double*. Chapel Hill, The University of Carolina Press, 1971, p. xvi.

³ Cf. Charles Baudouin, *Psicoanálisis del arte*. Buenos Aires, Psique, 1972, cap. iv.

veces no se acepta. Es una forma de identificación, de reconocimiento de una instancia, que nos revela nuestra propia identidad, aunque ocasionalmente no la aceptemos como tal. La imagen del espejo es el umbral del mundo visible y también la presencia de realidades psíquicas que se le presentan al ser que se contempla.⁴

Al espejo se refiere Cernuda como forma de alcanzar la interioridad propia:

Que de espejo nos sirva
El prójimo, y nuestra propia imagen
Observemos en él, mas no la suya⁵

96

Como ya he señalado, el diálogo que el poeta mantiene consigo mismo (o con su “otro”) se hace mucho más frecuente en las últimas obras, y aparece constantemente a partir de *Con las horas contadas*, para ya no desaparecer más. Sin embargo, lo podemos encontrar tempranamente, aunque sea de manera esporádica. En *Los placeres prohibidos*, de 1931, por ejemplo, se refiere ya a la sombra y describe al individuo desdoblado en sus dos mitades:

Una mirada fugaz entre las sombras
Bastan para que el cuerpo se abra en dos,
Ávido de recibir en sí mismo
Otro cuerpo que sueñe:
Mitad y mitad, sueño y sueño, carne y carne,
Iguales en figura, iguales en amor, iguales en deseo⁶

Pero el “otro”, en forma de sombra, puede ser el más fuerte, invadir todo, dominar todo. Así lo expresa el poeta en un poema en prosa: “Sentado sobre un golfo de sombra vas siendo ya sombra tú todo. Sombra tu cabeza, sombra tu vientre, sombra tu vida misma [...]. Cuida tu sombra: dentro de tiempo ni sombra serás”.⁷

La sombra llega a ser tan importante que equivale a “existencia”: “Ya entre ellos y tú falta su sombra”.⁸

El concepto de “sombra”, representando otra parte del ser mismo es muy frecuente en la poesía de Cernuda. En muchas ocasiones se relaciona con el paso del tiempo, con la juventud ya ida y, en ese sentido, y aunque no de

⁴ Cf. Jacques Lacan, *Escritos*, I. México, Siglo XXI Editores, 1977, pp. 12-13.

⁵ Luis Cernuda, “Un contemporáneo”, en “Vivir sin estar viviendo”, en *La realidad y el deseo*. México, Tezontle/FCE, 1958, p. 261.

⁶ L. Cernuda, “No decía palabras”, en “Los placeres prohibidos”, en *ibid.*, p. 72.

⁷ L. Cernuda, “Sentado en un banco de sombras”, en *ibid.*, pp. 78-79.

⁸ L. Cernuda, “In memoriam A. G.”, en *Con las horas contadas*, p. 300.

manera explícita, con la presencia de la muerte. En el poema “La sombra”, se puede ver, desde el título, su ubicación inmediata al cuerpo:

Al despertar de un sueño buscas
Tu juventud, como si fuera el cuerpo
Del camarada que durmiese
A tu lado y que al alba no encuentras.

El poema termina con una clara referencia al pasado, a los cambios, desde la juventud inquieta, al presente, que ya se ha hecho indiferente, insensible:

Sin voz le llamas, cuántas veces
Olvidado que de su mocedad se alimentaba;
Aquella pena aguda, la conciencia
De tu vivir ayer. Ahora

Ida también, es sólo
Un vago malestar, una inconsciencia
Acallando el pasado, dejando indiferente
Al otro que tú eres, sin pena ni alivio⁹

Lo mejor de la existencia del poeta se lo dio a su sombra. es decir, a sí mismo. Y sabemos que lo mejor es para él su propia obra:

Lo mejor que has sido, diste,
Lo mejor de tu existencia,
A una sombra¹⁰

El diálogo máximo consigo mismo, uno de los más íntimos expresados, lleno de sensaciones, de recuerdos, tiene lugar en “Cuatro poemas a una sombra” que encabezan el libro *Vivo sin estar viviendo*. Allí, amor, vida / muerte, presencia / ausencia, pasado / presente se confunden. La naturaleza es el único signo externo. El chopo caído, cuya sombra fue contemplada antes, deja al poeta sin parte de su ser.¹¹ En una estrofa del poema II expresa su desdoblamiento con mucha claridad:

No le busques afuera, Él ya no puede
Ser distinto de ti, ni tú tampoco

⁹ L. Cernuda, “La sombra”, en “Vivir sin estar viviendo”, en *op. cit.*, p. 267.

¹⁰ L. Cernuda, “Nocturno yanqui”, en *Con las horas contadas*, p. 295.

¹¹ L. Cernuda, “Cuatro poemas a una sombra”, en “Vivir sin estar viviendo”, en *op. cit.*, p. 246.

Ser distinto de él: unidos vais,
Formando un solo ser de dos impulsos,
Como al pájaro solo hacen dos alas.¹²

Es evidente que la presencia de el “otro” no es un sentimiento inconsciente en Cernuda. Con lucidez explica no sólo su presencia, sino los cambios que experimenta, que son los mismos o equivalentes a los que él mismo va experimentando:

98

Irías y verías
Todo igual, cambiado todo,
Así como tú eres
El mismo y otro. ¿Un río
A cada instante
No es él y diferente?¹³

El poeta se refiere a “los dos” o a sí mismo de manera indistinta, con lo cual deja en claro que es la misma cosa, que ser los dos o ser él no es más que una forma de describir el estado vital que experimenta:

Así, esta historia nuestra, mía y tuya
(Mejor sería decir nada más mía,
Aunque a tu parte queden la ocasión y el motivo,
Que no es poco), otra vez viviremos
Tú y yo (o viviré yo solo)¹⁴

Y para dejarlo más transparente, equipara la soledad, el estar consigo mismo, a estar con el “otro”:

Y como ser primero
Inocente, estoy solo
Con mí mismo y contigo¹⁵

Con frecuencia se refiere Cernuda a un pasado, que es el antecedente del presente, que lo condiciona. Pero eso hace del presente un momento todavía más difícil que el antes:

¹² *Ibid.*, p. 244.

¹³ L. Cernuda, “Viendo volver”, en “Vivir sin estar viviendo”, en *op. cit.*, p. 279.

¹⁴ L. Cernuda, “El amante divaga”, en *Con las horas contadas*, pp. 319 y 320.

¹⁵ L. Cernuda, “Fin de la apariencia”, en *op. cit.*, p. 321.

Estás aquí, de regreso
Del mundo, ayer vivo, hoy
Cuerpo en pena,
Esperando locamente,
Alrededor tuyo, amigos
Y sus voces.

Y continúa insistiendo en lo inseparable de las dos voces:

Quien eres, tu vida era;
Uno sin otro no sois
Tú lo sabes¹⁶

99

Pero no siempre el “otro” es un amigo amable y pacificador. Puede ser también causa de serios conflictos. No hay que olvidar que la existencia del “otro” tiene su origen, generalmente, en turbulencias profundas del individuo.¹⁷ Equivale, sí, a un hermano, pero puede haber diferencias con él. El poeta le pide a su doble palabras amables, palabras que necesita y que el “otro” no le da. Por eso le reprocha lo poco frecuentemente que las escucha:

Dime. Dime. No esas cosas amargas, las sutiles
Hondas, afectuosas, que mi oído
Jamás escucha.

Como los dos hermanos originarios, Caín y Abel, ambos pueden amarse y odiarse, parte humana de ese vivir habitual que abarca todos los sentimientos:

Infierno y paraíso
Los creamos aquí, con nuestros actos
Donde el amor y el odio brotan juntos,
Animando el vivir. Y yo no quiero
Vida en la cual ya tú no tengas parte¹⁸

El desdoblamiento puede incluir toda clase de sentimientos, entre los cuales no está ausente la indiferencia, y hasta la crueldad:

Tú nada sabes de ello,
Tú estás allá, cruel como el día¹⁹

¹⁶ L. Cernuda, “Nocturno yanqui”, en *op. cit.*, pp. 292 y 296.

¹⁷ Cf. O. Rank, *op. cit.*, p. 76.

¹⁸ L. Cernuda, “Retrato del poeta”, en *Con las horas contadas*, p. 297.

¹⁹ L. Cernuda, “Telarañas cuelgan de la razón”, en *Los placeres prohibidos*, p. 69.

El destierro es un hecho histórico importante en la vida de Cernuda. Pero es un acontecimiento más interno que externo. Su manera de sentirlo marca un proceso profundo que evoluciona desde su origen, evolución que puede advertirse en su poesía. Se refleja, primero, como un desasimiento, hasta llegar, después, hasta el repudio. En un principio lo experimenta como si le hubiesen arrancado algo que formase parte intrínseca de sí mismo:

Ellos, los vencedores,
Caínes sempiternos,
De todo me arrancaron,
Me dejan el destierro.

100

Pero poco a poco se va liberando de este sentimiento de desposesión, el cual se va tornando en alivio vital, en una especie de sensación de libertad: el peso del pasado se ha hecho más leve. El poeta puede sentirse a sí mismo y así puede encontrarse con su otro yo:

Un día, tú ya libre
De la mentira de ellos,
Me buscarás²⁰

Esta sensación de libertad se prolonga por mucho tiempo; aun puede percibirse en poemas muy posteriores, en los que todavía se puede advertir cómo esa libertad permite que el “otro” aflore, lo que produce dulces sentimientos de paz. Es en el poema “La sombra” donde describe este estado, el cual permite relacionar la presencia del “otro” con la sombra. Sombra, aquí, sinónimo de espíritu. Y también de muerte, como ya se ha visto.²¹

Muerte, en ese poema, de la juventud; muerte que permite olvidar el pasado y permite aflorar un presente más maduro:

Acallando el pasado, dejando indiferente
Al otro que tú eres, sin pena, sin alivio²²

El renacimiento del “otro” le permite al poeta una visión más clara y más completa de sí mismo; una especie de reconocimiento interno que produce una sensación de bienestar, de liberación, de desprendimiento de un peso —su pasado— que venía oprimiéndolo.

²⁰ L. Cernuda, “Un español habla de su tierra”, en *Las nubes*, p. 182.

²¹ Cf. O. Rank, *op. cit.*, pp. 49-52.

²² L. Cernuda, “La sombra”, en *op. cit.*, p. 267.

En el poema “El viajero” se refiere a “otro clima”, cálido, de hojas perennes, un clima diferente, en fin, que le produce, también, sensaciones de liberación semejantes a las anteriores:

Ir así, en el halago
De otro clima? Parece
Maravilla imposible
Estar tan libre. Mira
Desde una palma oscura
Gotear las estrellas.²³

El poeta ha sufrido una dura lucha dentro de sí, pero finalmente siente que su mundo interno se ha aclarado. Ha renunciado a la patria anterior, que ha dejado de tener significación para él:

101

Tu tierra está perdida
Para tí. Y hasta olvidas,
Por cerrada, la herida²⁴

La sensación de haberse liberado es lo que le permite al poeta el descubrimiento de una nueva patria, que describirá con deleite:

Aires claros, nopal y palma,
En los alrededores saben,
Si no igual, casi igual a como
La tierra tuya aquella antes.
También tú igual me pareces,
O casi igual, al que antes eras:
En el casi solo consiste,
De ayer a hoy, la diferencia²⁵

Pero, lo que es más importante es el descubrimiento de que el concepto de patria es un sentimiento interno, algo que, en realidad, sólo existía muy dentro de él. Y tal descubrimiento le lleva al reconocimiento del “otro”:

¿Mi tierra?
Mi tierra eres tú.
¿Mi gente?
Mi gente eres tú.
El destierro y la muerte

²³ L. Cernuda, en *Con las horas contadas*, p. 302.

²⁴ L. Cernuda, “Pasatiempo”, en *ibid.*, p. 304.

²⁵ L. Cernuda, “Otra fecha”, en *ibid.*, p. 309.

Para mí están adonde
No estés tú²⁶

“Tú”, es decir, el “otro” y él mismo a la vez, unidos en una intimidad total. Por medio del desasimiento de la patria, el poeta se ha liberado, además, de los lazos familiares. La familia se ha quedado también incluida en un ámbito particular que se podría llamar olvido y que está representado por un pasado sin contornos, de un pasado que ha perdido su contenido:

102

Si alguna vez te oigo
Hablar de padre, madre, hermanos,
Mi imaginar no vence a la extrañeza
De que sea tu existir originado en otros²⁵

Sentimientos que pasan ya a formar parte del poeta y que repetirá más adelante en sus poemas:

Por tu sangre adentro
Recuerdas los tuyos
Idos este año
Dejándote el único.

Ahora tú sostienes

Solo la memoria:
El hogar remoto
Familiares, sombras.²⁷

El poeta, ya dueño y seguro de sus sentimientos, se interroga sobre la hipotética posibilidad de volver, del regreso a la antigua patria. A esta posibilidad dedica un poema muy revelador, donde puede advertirse cómo su desarraigo ya no tiene camino de regreso, que ha perdido a su tierra para siempre:

¿Volver? vuelva el que tenga,
Tras largos años, tras largo viaje,
Cansancio del camino y la codicia
De su tierra, su casa, sus amigos,
Del amor que al regreso fiel le espera.

²⁶ L. Cernuda, “Contigo”, en *ibid.*, pp. 318-319.

²⁷ L. Cernuda, “De dónde vienes”, en *ibid.*, p. 316.

²⁸ L. Cernuda, “Dos de noviembre”, en *Sin título, inacabada*, pp. 345-356.

Mas ¿tú? ¿volver? Regresar no piensas
Sino seguir libre adelante
[...]
Sigue, sigue adelante y no regreses,
Fiel hasta el fin del camino.²⁹

Terminaré con un comentario a un interesante poema, de los últimos escritos por Cernuda, titulado “A sus paisanos” (*sus paisanos*; no se refiere ya a *mis paisanos*), bastante agresivo y amargo en muchos momentos. El poeta siente la falta de amor que se le profesa en su antigua patria. ¿Fue cierto? ¿Fue un sentimiento suyo, exclusivamente? Pero la realidad es que así lo experimenta él, muy arraigadamente en el fondo de su alma:

103

No me quereis, lo sé, y que os molesta
Cuanto escribo. ¿Os molesta? Os ofende.
¿Culpa mía tal vez o de vosotros?

La lengua común, la que comparte con esas gentes que lo rechazan, no le parece un lazo suficiente y se muestra dispuesto a maldecirla:

Si vuestra lengua es la materia
Que emplee en mí escribir y, si por eso,
Habreis de ser vosotros los testigos
De mi existencia y su trabajo,
En hora mala fuera vuestra lengua
La mía, la que hablo, la que escribo

Todos estos sentimientos negativos le llevan al poeta a vislumbrar el futuro: cuando desaparezca llegará el olvido que, como capa de cenizas, descenderá sobre él para que su memoria y su obra desaparezcan para siempre:

Contra vosotros y esa vuestra ignorancia voluntaria,
vivo aún, sé y puedo, si así quiero, defenderme.
Pero aguardais al día cuando ya no me encuentre
Aquí. Y entonces la ignorancia,
La indiferencia y el olvido, vuestras armas
De siempre, sobre mí caerán, como la piedra,
Cubriéndome por fin, lo mismo que cubristeis
A otros que, superiores a mí, esa ignorancia
Precipitó en la nada, como al gran Aldama³⁰

Sus predicciones no se cumplieron ni aquí ni allá. No lo olvidamos.

²⁹ L. Cernuda, “Peregrino”, en *ibid.*

³⁰ L. Cernuda, “A sus paisanos”, en *ibid.*, pp. 374-375.

Luis Cernuda: los años del compromiso (1931-1938)

Bernard Sicot

Querer aclarar puntos de la vida de un poeta como Cernuda no presupone pretender convencer a nadie de la absoluta necesidad de las indagaciones biográficas para acercarse a *La realidad y el deseo*. Aunque, en el caso de este libro, prescindir de ellas equivaldría a privarse (masoquista e inútilmente) de una serie de conocimientos que pueden completar el tono de humanidad de la voz poética —en el caso de la de Cernuda, raras veces reducida a mera instancia— y arrojar algo de luz sobre parte de la obra, esa “biografía de un poeta moderno de España [...] de una conciencia poética europea”¹ de la que hablaba Octavio Paz. Sin disimular un posicionamiento teórico que no reduce el hecho literario a la mera experiencia textual y que es, por consiguiente, favorable a un justo retorno del autor en el proceso de comunicación literaria, se trata aquí, en primer lugar, de seguir reaccionando contra el déficit de información documentada de la que disponemos o, incluso, contra lo erróneo y, principalmente, la inútil, habitual repetición de lo consabido (“Historial de un libro” y su cuestionable pacto autobiográfico). También contra la general tendencia a minimizar el compromiso de Cernuda.

En este intento, no evitaré repetir en parte lo que ya escribí en otros dos artículos a propósito del compromiso político de Luis Cernuda.² Pero quisiera precisarlo y completarlo, aclarando, en la medida de lo posible, zonas todavía parcialmente oscuras, sin pretender agotar este importante, hasta hace poco mal conocido y, a menudo, distorsionado tema.

En literatura, como en otras áreas, sabemos que nuestros trabajos raras veces consiguen yuxtaponerse con la exacta precisión de un rompecabezas y que, al sucederse, difícilmente evitan superposiciones parciales. Además, casi siempre dejan de lado algunos “restos”, sobras aprovechables luego para nuevos desarrollos. El nuevo platillo, ni refrito ni ropa vieja, echa mano de esos restos que, con los recubrimientos parciales, pasan a constituir la base,

¹ Octavio Paz, “La palabra edificante”, en *Obras completas*, t. 3, *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*. México, Círculo de Lectores/FCE, 1994, p. 240.

² Bernard Sicot, “El compromiso político de Luis Cernuda: algunas puntualizaciones y un texto olvidado”, en *Ínsula*, núm. 669, septiembre de 2002, pp. 28-29 y “1938: l'exil politique de Luis Cernuda”, en *Les Langues Néo-Latines*, núm. 323. París, diciembre de 2002, pp. 49-65.

los cimientos, de nuevas demostraciones o hipótesis. Algo así ocurre en el caso de este trabajo: se apoya en los dos artículos anteriormente aludidos pero, al mismo tiempo, utiliza algunas informaciones de las que yo carecía anteriormente y, al parecer, también otros especialistas.

106 Sobre este compromiso, ya se dispone de datos suficientes para corregir la imagen un tanto falseada que se suele manejar. Una imagen demasiado deformada por la ironía, a veces el sarcasmo, a menudo la homofobia. Por ejemplo la de Juan Ramón Jiménez del que Francisco Ayala recuerda estas palabras, pronunciadas en una conversación mantenida en Estados Unidos, no mucho tiempo después de la llegada de Cernuda a Mount Holyoke, en septiembre de 1947: “Cernuda ha incurrido en el error de colocarse para enseñar en un colegio de señoritas. Y dígame Ayala, ¿qué tiene que hacer Cernuda en un colegio de señoritas?”

Y, ante las protestas de Zenobia, añade el poeta de Moguer estas amenas palabras: “Pues bueno es que se sepa bien quién es Cernuda”.³

Importa, efectivamente, que se sepa bien quién fue Cernuda durante los años decisivos de la República y de la guerra. Y saberlo podrá reequilibrar la visión que se tiene de un poeta y de un hombre que, por su discreción al respecto, también tiene algo de responsabilidad en la imagen que nos ha dejado.

*

Desde que se publicó el catálogo de la exposición del Centenario de su nacimiento,⁴ disponemos en un mismo volumen de algunos de los trabajos biográficos más recientes y mejor informados sobre varios aspectos de la actividad de Cernuda en el campo político entre 1931 y 1938. Sobre todo, tres de esos trabajos permiten cerciorarse de la intensidad y de las varias facetas del compromiso del poeta con la situación política de España. A Nigel Dennis se le debe el amplio estudio⁵ que se echaba de menos sobre la doble labor de Cernuda en las Misiones Pedagógicas, a partir de la creación de su Patronato a poco de proclamarse la Segunda República, en 1931, como participante activo en varias expediciones a provincias del Museo del Pueblo y, a la vez, como “encargado de bibliotecas”. Por su parte, el director del mismo catálogo, James Valender, ofrece una nutrida cronología biográfica⁶ y un ar-

³ Francisco Ayala, *Recuerdos*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 410.

⁴ James Valender, ed., *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2002.

⁵ Nigel Dennis, “La II República y las Misiones Pedagógicas, 1931-1936”, en *ibid.*, pp. 235-251.

⁶ J. Valender, “Cronología: 1902-1963”, en *ibid.*, pp. 107-181. Véase también, del mismo autor, una biografía ampliada en *Luis Cernuda. Album*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2002.

título sobre Cernuda y la Guerra civil,⁷ gracias a los cuales se aclaran y precisan los distintos e incesantes vínculos del poeta con la política de la República en su actuación en favor de la cultura y la libertad: el puesto en la embajada española en París con el embajador Álvaro de Albornoz⁸ (julio-septiembre de 1936); de vuelta a Madrid, su adhesión a la Alianza de Escritores y Artistas Antifascistas creada por Alberti; los programas de radio en los que participó junto a Arturo Serrano Plaja; desde finales de noviembre o, más probablemente, desde octubre de 1936 hasta enero de 1937, su breve pero significativa presencia en el Batallón Alpino basado en la Sierra de Guadarrama; en abril del mismo año, su traslado a Valencia, sede entonces del gobierno republicano y, allá, su vinculación con los escritores que publicaban *Hora de España* y *El Mono Azul*, su participación en el homenaje a Lorca con la representación de *Mariana Pineda* y su problemática participación en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura; en octubre de 1937, su vuelta a Madrid y su testimonio de fidelidad republicana al rechazar un puesto de lector en Oslo; su salida, en un principio no definitiva, para Inglaterra en febrero de 1938 para pronunciar una serie de conferencias en apoyo a la causa republicana. Y, durante todo ese tiempo, textos, poéticos o no, publicados en *Hora de España* y en *El Mono Azul*, dos de las publicaciones más vinculadas con la República.

Por mi parte, en los dos artículos anteriormente aludidos, informé sobre unos cuantos documentos recientemente encontrados, gracias a los que se precisan algunos de los datos de los que disponíamos y se aportan otros nuevos:

En octubre de 1936 (con fecha de nombramiento que podría ser la del 23 del mismo mes), el nombre de Cernuda aparece, en tercer lugar, después del de Arturo Serrano Plaja, los dos con el cargo de “redactor”, en la relación del personal del Subcomisariado de Propaganda, dirigido por Miguel Nistal.⁹ Este organismo dependía del recién creado y muy político Comisariado General de Guerra cuyo primer responsable fue Julio Álvarez del Vayo,¹⁰ miembro del PSOE, apreciado o criticado por su prosovietismo, ministro de Estado en varios gobiernos republicanos.

El 26 de octubre de 1936, una breve nota del periódico *El Liberal* hace referencia a la presencia del poeta en el Batallón Alpino (antes pues de lo que se suele pen-

⁷ J. Valender, “Poesía y política: Luis Cernuda y la Guerra civil, 1936-1938”, en *op. cit.*, pp. 253-273.

⁸ Ulteriormente, Álvaro de Albornoz será varias veces ministro en distintos gobiernos republicanos y presidente del gobierno de la República en el exilio entre 1947 y 1951.

⁹ No dispongo de ninguna información sobre este primer responsable del Subcomisariado.

¹⁰ Véase Anexo: Documento 1, facilitado por el Archivo General de la Guerra civil (Salamanca), acompañado por la siguiente ficha: “Cernuda Luis. Escritor, figura en relación del Personal del Subcomisariado de Propaganda. S. M. Leg. 10728, fol. 177”.

sar¹¹), a propósito de su intervención en un acto de despedida de dicho batallón, en nombre de su Comisión de Cultura.¹²

El 18 de febrero de 1937, Cernuda publica, en el diario socialista madrileño *Ahora*, un importante texto, olvidado hasta ahora, titulado “El miliciano y el simpatizante en fuga”, cuyo contenido ayuda a precisar su posicionamiento político ya bien entrada la guerra, poco antes de su estancia en Valencia.¹³

Cuando se suponía generalmente que el compromiso de Cernuda con las Misiones Pedagógicas se podía dar por terminado con el inicio de la guerra, una nómina del Patronato revela que el poeta siguió cobrando un sueldo de esta entidad, por lo menos hasta octubre de 1937.¹⁴ Y esta fecha, a partir de la cual ya no disponemos de más nóminas, conviene ponerla en relación lógica con la anterior fusión del Patronato con la Oficina de Intercambio y Adquisición de Libros, en abril de 1937.¹⁵ El documento contable publicado en anexo parece indicar que el Patronato sobrevivió durante unos meses, con un reducidísimo número de empleados, entre ellos Luis Cernuda. Por consiguiente, la desaparición operativa del Patronato no pone un punto final al vínculo que Cernuda venía manteniendo con este organismo desde noviembre de 1931, aunque sí probablemente a la efectividad de las funciones del “encargado de bibliotecas”;

Por fin, con fecha del 10 de enero de 1938, poco más de un mes antes de su salida para Inglaterra, su nombre aparece en el registro de socios de “Solidaridad Internacional Antifascista”.¹⁶

108

¹¹ Fecha que, curiosamente, casi coincide con su nombramiento en el Subcomisariado de Propaganda: ¿caso típico de pluriempleo (sin olvidar el Patronato) motivado por razones económicas o señal de convergencia entre las dos actividades?

¹² Véase Anexo: Documento 2, misma procedencia. La ficha reza: “Cernuda Luis. En representación del Batallón Alpino Juventud interviene en un acto de despedida de dicho batallón. “El Liberal”, M. N. 20062, pág. 7, día 26 de octubre 1936”.

¹³ “Documento 3”, con la misma procedencia y una ficha que reza: “Cernuda Luis. Escribe en el periódico comunista (*sic*), “AHORA”. 18 de febrero de 1937 pág. 8”.

¹⁴ “Documento 4”, fotocopiado en la Residencia de Estudiantes (Madrid), pero cuyo original figura en el Archivo General de la Administración, en Alcalá de Henares (caja 2545, leg. 11377. Misiones Pedagógicas. Contabilidad y Presupuesto, 1937, AGA-EC).

¹⁵ Fecha que, para Ana Martínez Rus, corresponde a la fusión, dentro de la Oficina de Adquisición y Distribución de Libros, del Patronato de Misiones Pedagógicas y de la Junta de Intercambio y Adquisición de Libros. La misma autora añade: “El 28 de mayo de 1937 se dispuso que todas las bibliotecas populares creadas en el ámbito rural por el Patronato, así como la red de bibliotecas rurales de Valencia y la Biblioteca-Escuela que funcionaba allí como central de la red, pasasen a depender de la Sección de Bibliotecas del Consejo Central. Este nuevo organismo se encargó de la coordinación y suministro de las bibliotecas, así como de la instalación de nuevos establecimientos”. (Ana Martínez Rus, *La política del libro durante la Segunda República: socialización de la lectura*. Tesis inédita. Madrid, Universidad Complutense, 2001, p. 164.). No sé si cabría suponer que, estando en Valencia, le tocaría a Cernuda ejercer de “liquidador”, en el campo que le correspondía dentro del Patronato, en favor de la nueva Oficina.

¹⁶ “Documento 5”, Archivo General de la Guerra civil (Salamanca). Ficha: “Cernuda Luis. Afiliado a la Solidaridad Internacional Antifascista. Leg. 1524, fol. 60, P. S. Madrid”.

En el Archivo General de la Guerra Civil, en Salamanca, otras fichas se refieren a protestas, manifiestos, publicados en periódicos de la izquierda, en los que aparece, con otras, la firma de Cernuda.¹⁷

*

A pesar de tantas evidencias, se sigue minimizando el compromiso político de Cernuda con la República y se atribuye, por ejemplo a meras razones de tipo económico el hecho de que hubiera aceptado ciertos puestos como el que desempeñó durante seis años en el Patronato de las Misiones Pedagógicas. Sin que ello revele un desmedido ánimo de lucro en el poeta,¹⁸ obviamente pueden haber existido tales razones, pero ellas no le quitarían nada al hecho en sí: el de haber estado vinculado largo tiempo, con un puesto relevante, a una de las empresas más emblemáticas de la política cultural de la República, directamente orientada hacia la democratización del país.¹⁹ Algo parecido se podría decir del puesto de secretario o de agregado de prensa desempeñado por el poeta en la primera embajada republicana en París en tiempo de guerra: por el lugar, por las fechas, se trataba de un puesto de primera fila, políticamente arriesgado. Lo era más aún el cargo de “redactor” en el primer Subcomisariado de Propaganda, dependencia del Comisariado General de Guerra, organismo encargado del control ideológico del ejército republicano y que pronto caería en manos de los comunistas, a quienes no se les escapó

109

¹⁷ *Verdad*, núm. 2, 1 de agosto de 1936: con ocasión de su adhesión a la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la defensa de la cultura; *Mundo Obrero*, núm. 278, 19 de noviembre de 1936: manifiesto de la Alianza de Intelectuales Antifascistas; *Frente Rojo*, núm. 114, 2 de junio de 1937: protesta contra el bombardeo de Almería y la intervención fascista en España. Por su lado, Manuel Aznar Soler, en *II Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la cultura (1937). Literatura española y antifascismo (1927-1939)*, vol. II (Valencia, Generalitat Valenciana, 1987), registra no menos de otras seis apariciones de la firma de Cernuda en protestas, declaraciones, telegramas, publicados en la prensa de izquierdas, entre enero de 1936 y diciembre de 1937.

¹⁸ Otras actividades hubieran sido más lucrativas. La nómina de octubre de 1937 menciona para nuestro poeta, “encargado de bibliotecas”, un haber anual devengado de 3 125 pesetas, cantidad bastante modesta comparada con las 4 000 que ganaba, en el mismo año, un maestro de milicias o las 6 000 de un miliciano de batallón. (Véase Christopher H. Cobb, *Los milicianos de la cultura*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 1995, p. 54.) Ello tal vez explique el aparente pluriempleo señalado en la nota 11.

¹⁹ J. Lasso de la Vega escribía: “Sin libros, sin prensa, sin bibliotecas públicas, España no podrá ser un país democrático”. (Véase: “Política bibliotecaria”, en *Boletín de Bibliotecas y Bibliografía*, t. I, núm. 1. Madrid, julio-septiembre de 1934, p. 10; citado por Ana Martínez Rus, “De la lectura popular instructiva a la lectura como derecho público. Las Misiones Pedagógicas y el medio rural”, en Jesús A. Martínez Martín, dir., *Historia de la edición en España 1836-1936*. Madrid, Marcial Pons, 2001, p. 446).

su importancia.²⁰ Infelizmente, no se dispone de más datos sobre el papel concreto de Cernuda en dicho organismo ni sobre el tiempo durante el cual estuvo trabajando en él.

También carecemos de información sobre las fechas exactas en que estuvo el poeta alistado en el Batallón Alpino durante el otoño y el invierno de 1936-1937. Tampoco sabemos por qué escogió esta, para un andaluz sevillano, peregrina unidad miliciana ni por qué permaneció en ella tan poco tiempo y la falta de datos²¹ deja el campo libre a conjeturas de todo tipo —no siempre decorosas— sobre este corto episodio militar. Según la breve nota aparecida en el periódico *El Liberal* del 26 de octubre de 1937, parece ser que Cernuda se desempeñó en el Batallón Alpino como miembro o responsable de su Comisión de Cultura, lo cual cuadraría bastante bien con su anterior o simultánea responsabilidad de “redactor” en el Subcomisariado de Propaganda. Al mismo tiempo, ello sería una respuesta a los que, como Octavio Paz, quizás con una pizca de ironía homofóbica, se preguntan si Cernuda llegó a disparar en sus funciones de miliciano.²² En aquellos momentos, como en otros, al igual que en el Subcomisariado de Propaganda, sus armas serían otras.²³

²⁰ Véase, a propósito del papel del Comisariado General de Guerra: Pierre Broué y Émile Temine, *La révolution et la guerre d'Espagne*. París, Les Éditions de Minuit, 1961, pp. 201-202.

²¹ Hasta ahora, mis distintas intentonas por encontrar información sobre dicho batallón en los archivos de Salamanca, Segovia y Guadalajara se han visto frustradas. Rafael Alberti también recordaría la extraña, rápida e imprevista vuelta de Cernuda a Madrid, pero sin aportar explicación alguna: “*De pronto, un día bajó* y nos preguntó si nos parecía mal irse a una universidad inglesa, adonde estaba invitado”. (Rafael Alberti, “Algo sobre Luis Cernuda”, en Andrés Trapiello y Juan Manuel Bonet, dirs., *A una verdad. Luis Cernuda [1902-1963]*. Sevilla, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1988, pp. 12-13. Las cursivas son mías.)

²² Octavio Paz escribe: “Se fue a la sierra de Guadarrama con un fusil y un tomo de Hölderlin en la chaqueta, según me contó Arturo Serrano Plaja. ¿Disparó? Me inclino a pensar que, si lo hizo, fue un disparo al aire”. (O. Paz, “La pregunta de Cernuda”, en *op. cit.*, p. 275). Al hacer mención de un arma y de un libro (naturalmente de poesía en el caso de Cernuda), Octavio Paz se refiere tal vez a un hecho real, aunque en el contexto de su frase, el libro de Hölderlin, irónicamente, parece anular la eficiencia del miliciano armado. Consciente o inconscientemente, además de la ironía, el poeta mexicano se vale de una imagen, arquetípica y simbólica, habitual en aquellos años, la del miliciano doblemente armado, militar y culturalmente (aunque sólo fuera de la cartilla de alfabetización). Christopher H. Cobb cita, por ejemplo, un semanario de la 31a. División del Ejército del Este cuyo título era: *Fusil y libro*, p. 87.

²³ “En todas las actividades culturales de la España republicana, miembros de la Alianza ocupan destacados puestos de trabajo y responsabilidad, muy especialmente en el Comisariado y trabajo cultural del ejército”. (María Zambrano, “La Alianza de Intelectuales Antifascistas”, en “Labor cultural de la República española”, en *Tierra Firme*, núms. 3 y 4, 1936. Citada por M. Aznar Soler, *op. cit.*, p. 118.). María Zambrano se refiere aquí al Comisariado de Cultura donde era natural que figuraran artistas y escritores: lo sería menos el que prestaran servicios en el Comisariado General de Guerra.

Algo problemática también resulta su larga estancia en Valencia, sobre todo durante aquellos días de julio en que tuvo lugar, del 2 al 12 de 1937, el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Significativamente, confirmando la imagen dominante, una importante revista literaria española, *Ínsula*, en un reciente número monográfico dedicado al poeta, publicó en su portada una foto donde se le ve, un día de aquel verano valenciano, en traje de baño, en alegre y agradable compañía.²⁴ Elena Garro, que acompañó a Octavio Paz, miembro oficial de la delegación mexicana a dicho congreso, recordó a Cernuda “dorado como una linterna japonesa”²⁵ gracias a sus visitas cotidianas²⁶ a la playa, “separado del mundo por una cortina invisible”²⁷ y añadió: “[...] se había vuelto invisible. No asistía al Congreso”.²⁸ Lo cual puede concordar con lo que se sabe de su carácter y de su afición al sol y a las playas, pero no con el hecho, bastante olvidado por cierto, de que, con personalidades literarias y políticas de primer plano, fue uno de los quince miembros de la delegación oficial española en ese II Congreso.²⁹

111

*

No creo que existan razones para no dar crédito a lo que Elena Garro recordó de aquellos días valencianos. Pero el hecho de que Cernuda no asistiera al Congreso, a pesar de su cargo representativo en tan importante encuentro político-cultural internacional, quizás pueda proporcionar una indicación bastante precisa en cuanto al momento en que el poeta puso fin, definitivamente, a su recorrido de “compañero de viaje” del partido comunista. Bien sabido es que esa relación con el PCE se declaró en 1933, con un famoso texto publicado en *Octubre* —[“Los que se incorporan”]— que terminaba con estas palabras: “Confío [...] en una revolución que el comunismo inspire”.³⁰ Esta

²⁴ “La poesía revelada: Luis Cernuda (1902-1963)”, en *Ínsula*, núm. 669. Madrid, septiembre de 2002, p. 1.

²⁵ O. Paz, *Memorias de España. 1937*. México, Siglo XXI, 1982, p. 40.

²⁶ *Ibid.*, p. 32.

²⁷ *Ibid.*, p. 40.

²⁸ *Ibid.*, p. 17.

²⁹ Manuel Aznar Soler proporcionó la lista de dicha delegación que constaba de quince nombres: el de Cernuda es el último después de los de Antonio Machado, Julio Álvarez del Vayo, Ricardo Baeza, Margarita Nelken, María Teresa León, José Bergamín, Corpus Barga, Rafael Alberti, T. Navarro Tomás, León Felipe, Rosario del Olmo, Luis Araquistáin, Vicente Aleixandre y César M. Arconada.

³⁰ Véase Luis Cernuda, *Prosa II*, vol. III. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, 1994, p. 63. Del mismo año y de la misma veta es el poema “Vientres sentados”, escrito en octubre de 1933, publicado luego en *Octubre*, en abril de 1934 pero no recogido en *La realidad*

“incorporación”, de la que hasta hace poco la crítica se preguntaba si correspondía o no a una adhesión formal, la confirmó al año siguiente (Moscú, 1934) el propio Alberti en su discurso ante el I Congreso de Escritores Soviéticos, al citar a Cernuda, junto con otros, entre los “novelistas y poetas, de quienes se puede decir que son los iniciadores de una literatura de carácter social”³¹ (*sic*). Recientemente, al publicar una carta antes desconocida, con fecha del 23 de marzo de 1935 y dirigida por Cernuda a García Lorca, James Valender ha documentado, clara y definitivamente, la no adhesión del poeta al PCE pero, al mismo tiempo, su aparente anhelo de fidelidad y de disciplina hacia una clara línea política. En esa carta, el “compañero de viaje” escribe a Lorca para comunicarle que finalmente se ha decidido por no firmar un homenaje a Neruda, firma que, en su opinión, se podía interpretar como una manifestación en contra de Huidobro, miembro entonces del Partido, cuando Neruda todavía no lo era.³²

El 18 de febrero de 1937, de vuelta ya del Batallón Alpino y poco antes de ir a Valencia (abril), en una época en que se encuentra totalmente involuntario en la Alianza de Intelectuales Antifascistas que, desde su creación, “no podía soslayar la impronta comunista”,³³ Cernuda, que se sepa (?) todavía “redactor” en el Subcomisariado de Propaganda (y “encargado de bibliotecas” en el Patronato de Misiones Pedagógicas), publica en el diario *Ahora* “El miliciano y el simpatizante en fuga”, un artículo desconocido hasta ahora por la crítica cernudiana. Entre otras cosas interesantes, en este escrito cabe

y el deseo. (Véase D. Harris y L. Maristany, eds., L. Cernuda, *Poesía completa*. Madrid, Siruela, 1993, p. 846.)

³¹ M. Aznar Soler, *op. cit.*, pp. 58-59, n. 76. Alberti cita nominalmente a Joaquín Arderius, María Teresa León, César M. Arconada, Ramón J. Sender, Emilio Prados, Arturo Serrano Plaia y Luis Cernuda.

³² Para este asunto, véase J. Valender, “Una carta de Luis Cernuda a Federico García Lorca”, en “Homenaje a Luis Cernuda”, *Biblioteca de México*, núm. 72. México, noviembre-diciembre de 2002, pp. 9-13. La importancia de esta carta no conocida hasta ahora puede justificar que se cite aquí enteramente: “Mi querido Federico: el otro día, una vez que firmé tus líneas de homenaje a Neruda, al enterarme de que Huidobro ha ingresado en el partido dudé acerca de si debía o no mantener mi firma en ese documento. / Pienso en conclusión que no. Deseo que no aparezca mi nombre en el asunto. Aunque yo no esté inscrito en el partido no por ello debo ir tan abiertamente contra un camarada. / Tú sabes bien, por lo demás, mi admiración hacia la obra de Neruda. Y como todos vosotros estaréis representados en el homenaje mi abstención no tiene importancia alguna. / Un abrazo de Luis”.

³³ “El carácter frentepopular de la Alianza, su condición de ‘cauce apropiado de la pasión de la inteligencia en nuestra lucha’, no podía soslayar la impronta comunista en su iniciativa cultural, aun cuando era rigurosamente cierto que ‘todas las posiciones del intelectual de España, desde Alberti a Bergamín, están integradas en la Alianza’”. (M. Aznar Soler, *op. cit.*, pp. 109-110. Las últimas palabras que cita Aznar Soler son de María Zambrano.) Sobre la relación entre la Alianza y el PCE, véase también, *ibid.*, la nota 175 de la p. 109.

destacar dos puntos que parecen estar directamente en relación con el tema que nos interesa.

¿En quién pensaría Cernuda al evocar en forma tan sibilina, después de “la maravillosa aportación de la juventud española en esta guerra actual”, al “combatiente de más edad” encontrado, dice, unos días atrás por casualidad? Si recordamos que, por esas fechas, el poeta acababa de llegar del frente de la Sierra de Guadarrama, donde se encontraba el Batallón Alpino, que era miembro del Subcomisariado de Propaganda, que, en dicho Batallón, su labor habrá sido más cultural que propiamente militar, algún parecido se le puede encontrar con el retrato anónimo que ofrece el artículo de *Ahora*:

Es un soldado entre otros muchos, con las mismas características que todos ellos. *No parece que lucha; habla de la guerra*, recorre las trincheras, se bate con la misma naturalidad y sencillez de quien está realizando los actos más espontáneos de una apacible existencia. Ni el menor asomo de vanagloria por lo que hace, ni palabra o gesto que pretenda poner de manifiesto el riesgo que le acecha a cada paso.³⁴

113

Además de que todo el texto parece corresponder a lo que se podría esperar de un “redactor” de la Subcomisaría de Propaganda, se percibe en estas líneas una como especie de reivindicación *pro domo sua*, en tono de modestia declarada, de un Cernuda “soldado” que no disparó, que parecía que no luchaba porque su cometido era otro: hablar de la guerra. Sin que esta otra forma de lucha supusiera menos riesgos que la armada, el “combatiente de más edad” trocó —no como todos y aunque sólo fuera por poco tiempo— la tranquilidad de, por ejemplo, las oficinas de la Alianza o del Patronato por el fragor de las trincheras recorridas.

Por otro lado, la doble alusión a la “guerra capitalista”, primero en referencia a la Primera Guerra Mundial y, luego, para calificar la Guerra civil —“guerra final contra la guerra capitalista”—, el anuncio, después, de la “victoria del proletariado” —“Camaradas, estáis luchando como un solo hombre por la victoria del proletariado”— son evidentes señales de un discurso político que, sin referencias directas al comunismo, presentes en el texto de 1933, por lo menos sigue compartiendo con él, en 1937, palabras y expresiones características, lo cual, con todo lo expuesto anteriormente, lleva a descartar la opinión, bastante extendida, según la cual lo de 1933 sólo fue la expresión de una rebeldía de juventud, ética —casi estética— más que política, debida a la influencia del surrealismo. Por consiguiente, poco antes de llegar a Valencia, Cernuda seguía, en forma tal vez más ingenua que firmemente ideológica, en la línea revolucionaria-comunista expresada cuatro años antes en *Octubre*.

³⁴ Las cursivas son mías.

Después de la estancia en Valencia, no se conocen —al menos de momento— otros documentos, hechos o testimonios que puedan sugerir la permanencia de vínculos de cualquier orden con el comunismo, ni el alargamiento de su recorrido de “compañero de viaje” más allá del verano de 1937. La ruptura parece darse, pues, en Valencia sin que ello suponga que Cernuda no haya podido dudar frente a los métodos del PCE durante aquellos años. Por ejemplo, al recordar las circunstancias de la breve embajada en París de Álvaro de Albornoz y de su secretario, durante el verano de 1936, James Valender ha aportado recientemente una interesante información sobre la responsabilidad que en ello tuvo una comisión encabezada por La Pasionaria.³⁵ Pero será en Valencia donde tendrá oportunidad de vivir la guerra en la guerra y de padecer, en carne propia o de cerca, por lo menos dos o tres veces, el peso de la política de control, y de represión, de los comunistas. A Wenceslao Roces, miembro influyente del partido, entonces subsecretario, “autoritario” e “intransigente”,³⁶ de Instrucción Pública en el gobierno republicano, le debió el poeta la censura de “A un poeta muerto”, su elegía a García Lorca escrita en abril del 37, de la que tuvo que aceptar³⁷ la supresión de la sexta estrofa para que el poema se pudiera publicar en *Hora de España*. Estos versos, censurados porque entonces los juzgó políticamente incorrectos un partido, sólo se pudieron conocer a partir de 1940, en la segunda edición de *La realidad y el deseo*, preparada en México por la editorial Séneca:

Aquí la primavera luce ahora.
Mira los radiantes mancebos
Que vivo tanto amaste
Efimeros pasar juntos al fulgor del mar.
Desnudos cuerpos bellos que se llevan
Tras de sí los deseos
Con su exquisita forma, y sólo encierran
Amargo zumo, que no alberga su espíritu
Un destello de amor ni de alto pensamiento.

Se ignora si Cernuda, en otras ocasiones, tuvo que padecer de la homofobia del partido (¿algo de eso pasaría en el Batallón Alpino?), pero sí se sabe que,

³⁵ James Valender, “Cronología”, en *op. cit.*, p. 140.

³⁶ Dos adjetivos que, aunque reconociendo la gran eficacia del alto funcionario comunista, emplea Christopher H. Cobb a propósito de Roces (*op. cit.*, p. 43), y el mismo autor añade: “el sectarismo del Subsecretario asumió a veces proporciones lamentables”. (*Ibid.*, p. 44.)

³⁷ ¿Hasta qué punto, en efecto, hay que dar crédito a las primeras palabras de la nota editorial que decía: “Por desecharlo así el autor, la versión aquí publicada del anterior poema es incompleta. Si algún día se reunieran en volumen las *Elegías españolas*, entre las cuales figura, allí se restablecería el texto original”? (*Poesía completa, op. cit.*, p. 793).

también en Valencia, hubo reacciones oficiales bastante discordantes con la representación de *Mariana Pineda*, promovida, en honor a Lorca, por el Ministerio de Instrucción Pública, dentro del programa de actividades culturales del II Congreso. Ni la estética de los decorados y de los trajes, ni la dirección de la obra, a cargo de Manuel Altolaguirre, parecieron gustar a los responsables políticos o a los que, desde su cargo (Roces), tuvieron que costearla con subvenciones oficiales, provocando que “cierta pluma incipiente y ‘agit-prop’ del ‘partido’ [viera] un estilo ‘a la federica’ en el vestuario” y que Altolaguirre cayera “en desgracia”, según recordó Víctor Cortezo, amigo de Cernuda, diseñador del vestuario y de los decorados.³⁸ A Cernuda también le habrán afectado esas reacciones de hostilidad ya que, en el papel de don Pedro —con más convicción que profesionalismo parece ser, lógicamente³⁹— él tendría plena conciencia de la importancia de su participación en un homenaje al poeta asesinado a quien, pocos meses antes, ya había dedicado una de sus más bellas elegías.

115

Asimismo habrá jugado algún papel en el abandono de su (tal vez) ingenuo comunismo el ambiente de inseguridad que el partido hacía reinar directa o indirectamente en Valencia. Lo evoca Víctor Cortezo en su artículo sobre la representación de *Mariana Pineda*, sin decir que lo vivió en carne propia, y que Cernuda recordaría, muchos años después, en un poema de *Desolación de la quimera*, “Amigos: Víctor Cortezo”. Otros amigos íntimos del poeta también conocieron en aquella época experiencias parecidas. Entre otros, Concha de Albornoz, acusada de espionaje, “hostigada y perseguida por las autoridades”⁴⁰ y Rosa Chacel, “perseguida por haber pronunciado una con-

³⁸ Para este episodio, véase Víctor Cortezo, “Una representación de *Mariana Pineda* en la Valencia de 1937” [Ya, 8 de diciembre de 1974], en *Manuel Altolaguirre. Los pasos profundos, Litoral*, núms. 181-182, 1989, pp. 167-169, recopilación, cronología y estudio biográfico de James Valender. Del mismo crítico, véase también, “Poesía y política: Luis Cernuda y la Guerra civil”, art. cit., pp. 264-265, y “Luis Cernuda y Víctor Cortezo”, en *Ínsula*, núm. 669, pp. 30-32.

³⁹ Si algunos, al pasar el tiempo, se acordaron más fácilmente de que el poeta-actor “veía colmado su dandismo y [...] decía que se sentía feliz y olvidaba las tristezas y sinsabores cada vez que se probaba el frac de terciopelo verde con encajes [y que] pensaba corregir con el maquillaje su graciosa nariz respingona que hería su oculto narcisismo” (V. Cortezo, “Una representación de *Mariana Pineda* en la Valencia de 1937”, en *op. cit.*, p. 169), o que “dijo una tirada de versos de un modo, a la vez, tan poético y poco profesional que hubiera valido la pena de recoger y hacer transmisible” (Juan Gil-Albert, *Memorabilia*. Barcelona, Tusquets Editor, 1975, p. 258); otros, como Ramón Gaya, sin ocultar el mismo defecto señalado por Gil-Albert, fueron más elogiosos en aquella época: “Y cuando en el segundo acto aparece “Don Pedro”, todos comprendimos quién había salido a escena realmente, ya que empleaba un amor y un respeto tan grandes en recitar los versos de su papel, que sólo un poeta, otro poeta, podía así decirlos”. (R[amón] G[aya], “Representación de *Mariana Pineda*”, en *Hora de España*, núm. VIII. Valencia, agosto de 1937, pp. 75-76; reproducido en Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, pp. 347-248).

⁴⁰ J. Valender, “Poesía y política: Luis Cernuda y la guerra civil”, en *op. cit.*, p. 264.

ferencia bellísima sobre ‘Dios insiste en España’”.⁴¹ Según el testimonio de Antonio Sánchez Barbudo, con quien había convivido años antes en varias expediciones del Museo del Pueblo, el propio Cernuda “estaba asustado, temeroso [...] al no estar ‘encuadrado’ en puesto oficial o militar alguno, de que lo agarraran en la calle un día y le metieran en la cárcel o en un batallón de castigo, o que desapareciera”.⁴² Este testimonio concuerda con el de Octavio Paz que recordó también cómo el papel de Wenceslao Roces, en relación con nuestro poeta, fue tal vez más que el de un simple censor: “[...] 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”.⁴³ Elena Garro también se acordará del peligro de aquellos días y del miedo que, por ejemplo, León Felipe le tenía a Roces: “Sí, sí, pequeña, los poetas les estorbamos a los listos...” y completaba la escritora: “[León Felipe] volvió a hablar de Wenceslao, que se proponía matarlo, sólo porque [...] maldecía y creo, no estoy segura, que se inclinaba ligeramente hacia los anarquistas”.⁴⁴

Estos hechos y la concordancia de los testimonios ya serían suficientes para explicar la distancia que, sobre todo a partir de Valencia, marca Cernuda con el comunismo. También podrían justificar su desilusión y, por consecuencia, su ausencia en las sesiones del II Congreso Internacional para la Defensa de la Cultura, a pesar de que su nombre constaba en la lista oficial de los representantes españoles en dicho congreso. Pero, en lo que se refiere propiamente a este acto, indudablemente habrá sido relevante para explicar la actitud de Cernuda, la decisión que los comunistas, que lo controlaban a través del Ministerio de Instrucción Pública⁴⁵ (Roces, otra vez), lograron en

⁴¹ Víctor Cortezo, “Una representación de *Mariana Pineda* en la Valencia de 1937”, en *op. cit.*, p. 168.

⁴² Carta de Antonio Sánchez Barbudo, citada por James Valender en “Poesía y política: Luis Cernuda y la guerra civil”, en *op. cit.*, p. 265. ¿Falló algo la memoria de Sánchez Barbudo? Ningún documento conocido permite saber hasta cuándo Cernuda estuvo trabajando para el Subcomisariado de Propaganda, pero existen los que obviamente atestiguan que, en Valencia, seguía cobrando del Patronato de Misiones Pedagógicas y que formó parte de la delegación oficial española en el II Congreso.

⁴³ Octavio Paz, “La palabra edificante”, en Derek Harris, ed., *Luis Cernuda*. Madrid, Taurus, 1977 (El Escritor y la Crítica) p. 151, n. 3. (Las cursivas son mías.)

⁴⁴ Elena Garro, *op. cit.*, p. 115. Aunque sea “bajar” a lo más anecdótico, cabe preguntarse en qué forma se saludarían, años después, en el exilio mexicano, el traductor de Marx y el poeta de *La realidad y el deseo*, al cruzarse por los pasillos de la UNAM donde los dos llegaron a coincidir como maestros.

⁴⁵ Carta de Rafael Dieste a Manuel Aznar Soler, en *op. cit.*, “Apéndices”, p. 371. Dieste escribe que dicho Ministerio “había subvencionado el Congreso y lo controlaba a su modo en

contra de Gide y de su *Retour de l'URSS*. Cualesquiera que fueran las razones y las maniobras de los organizadores del Congreso,⁴⁶ Gide no acudió

[y] aunque no existan documentos que puedan probarlo, parece plausible imaginar que la organización aceptó las presiones de la delegación soviética para que el escritor francés fuese excluido de este II Congreso. Posiblemente pesaron sobre la organización española varias razones que decidieron su exclusión: por una parte el prestigio e inmensa simpatía de que gozaba entonces la Unión Soviética entre los escritores españoles republicanos y, por otra, el propósito firme de evitar que, con la presencia del escritor francés, el II Congreso se convirtiese en un debate sobre André Gide y su libro, debate que enfrentara, dentro del bloque intelectual antifascista, a escritores comunistas militantes y a “compañeros de viaje”.⁴⁷

117

Se evitaría el enfrentamiento que se temía pero no el hecho de que, por lo menos para los “compañeros de viaje”, dicha decisión resultara difícil de aceptar, o de “tragar” para decirlo con una palabra empleada al respecto por Arturo Serrano Plaja.⁴⁸ Teniendo en cuenta la admiración que Cernuda manifestaba desde hacía tiempo, y que siempre manifestó, por el escritor francés, la influencia vital, moral, literaria que de la obra de Gide se percibe en muchos textos cernudianos, el hecho también de que su presencia en Valencia hubiera sido para el poeta la oportunidad que, al parecer, nunca tuvo de encontrarse con él,⁴⁹ se hace comprensible la desilusión, seguramente más personal que política, ante una decisión cuya responsabilidad recaía en los comunistas soviéticos y

diversos aspectos”. Arturo Serrano Plaja, uno de los organizadores del Congreso, añade: “para todo lo relacionado con la organización del Congreso dependíamos de Instrucción Pública y habíamos de informar regularmente al entonces subsecretario, Wenceslao Roces”. (Carta de Arturo Serrano Plaja a Manuel Aznar Soler, en *op. cit.*, p. 384).

⁴⁶ Manuel Aznar Soler las analiza detalladamente en “La organización del segundo congreso” (*op. cit.*, pp. 227-238).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 228.

⁴⁸ “claro está que me pareció entonces y me parece ahora aquella exclusión, una de tantas cosas que hubo que ‘tragar’ a la fuerza. Y, aun sin querer entrar aquí en amargos pormenores y recuerdos de aquellos días, si quisiera dejar constancia de algo más. No se produjo, como algunas delegaciones poderosas quisieron, especial condenación de Gide, condenación que se quería más o menos abiertamente endosar a la delegación española. Y no se produjo tal condenación, estoy convencido de ello, gracias al inmenso prestigio de que gozaba Malraux por aquellos días, prestigio que puso en juego con todo el peso de su autoridad política y de su integridad moral frente a la poderosa delegación a que me refiero”. (Carta de Arturo Serrano Plaja a Manuel Aznar Soler, en *ibid.*, p. 383.)

⁴⁹ ¿Habrá visto y escuchado Cernuda a Gide en Estados Unidos? Andrés Soria Olmedo no lo aclara pero, al referirse a una carta del sevillano a Salinas, escribe: “Entretanto, el 3 de abril [¿1948?] le escribe para asistir a una conferencia de Gide en Baltimore, ‘porque ésa sería la única vez en que yo pudiera oír a un escritor que tanto me interesó siempre’” (“Luis Cernuda en las Américas”, en J. Valender, dir., *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963*, p. 315.)

españoles. Lo más probable es que, al contrario, la presencia de Gide en el II Congreso hubiera sido razón suficiente para motivar la de Cernuda.

En resumidas cuentas, lo que se quiebra en Valencia es el vínculo que, como “compañero de viaje”, Cernuda tenía desde 1933 con el comunismo y su partido. Pero obviamente no sus convicciones antifascistas ni su compromiso con la democracia y la República. Después del Congreso, en agosto del 37, publica en *Hora de España* una nota crítica sobre la antología *Poetas en la España leal*, en la que expresa su reticencia ante una “breve selección [...] probablemente llamada a tener un eco histórico, aunque no tuviese cierto el puramente literario”, y deja percibir su claro distanciamiento con las circunstancias expresado por formulaciones como la “sombra acumulada sobre la luz y tierra españolas”, “la actual inseguridad de la vida española”, “el tumultuoso y terrible aire español”. Pero, en dicha nota, todavía se lee que “estar al lado de los poetas [...] equivale ahora a decir al lado del pueblo”.⁵⁰ De vuelta a Madrid, después del verano valenciano, Cernuda sigue en la Alianza de Intelectuales Antifascistas, firma, en diciembre de 1937, con otros escritores, un manifiesto alentando a la defensa de Madrid, “con el pueblo y sus soldados”⁵¹ y, como se ha señalado anteriormente, su nombre aparece, el 10 de enero de 1938, en el registro de socios de “Solidaridad Internacional Antifascista”. Tampoco estaría de más recordar que su salida para Inglaterra, el 14 de febrero del mismo año, tenía como meta una gira de conferencias en apoyo a la República.

Para terminar este panorama de los años de compromiso anteriores al exilio, quedaría por averiguar si, de alguna forma, la actividad de Cernuda en París durante el verano de 1938 pudo tener cierta relación con las circunstancias políticas. Es bastante improbable, pero la verdad es que apenas se sabe nada de aquellos escasos tres meses sino que fueron, para retomar sus propias palabras, “una de las épocas más miserables de [su] vida”.⁵² Lo poco que sabemos, se lo debemos desde hace tiempo a Rafael Martínez Nadal: el reencuentro con Rosa Chacel, el Hotel Médicis en el Barrio Latino, la falta de dinero, la necesidad por lo tanto de ganar algo, la breve ilusión por un posible pacto entre los contrincantes que permitiera el regreso a España, la decisión luego de no volver a Barcelona, la espera —más larga de lo deseado— de un puesto en Inglaterra.⁵³

⁵⁰ L. Cernuda, *Prosa II*, pp. 123-126.

⁵¹ “Manifiesto de la Alianza de Intelectuales. Diciembre de 1937”, en *El Mono Azul*, núm. 44, 9 de diciembre de 1937. Reproducido en M. Aznar Soler, *op. cit.*, “Apéndices”, p. 354.

⁵² L. Cernuda, Derek Harris y Luis Maristany, eds., *Prosa I*, vol. II. Madrid, Siruela, 1994, p. 644.

⁵³ Véase, Rafael Martínez Nadal, *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda. El hombre y los temas*. Madrid, Hiperión, 1983, pp. 33-48.

Sin embargo, de las cartas escritas en París y publicadas por Martínez Nadal, una llama especialmente la atención, la del 5 de julio, en la que Cernuda alude a “[sus] amigos franceses muy cariñosos y serviciales”, antes de añadir: “El otro día estuve en casa del hijo de Bourdet, el comediógrafo, que dirige con Maritain y Mendizábal un comité para la paz civil. Tal vez estén un poco fuera de la realidad”.⁵⁴ Cernuda se refiere al hijo de Edouard Bourdet (1887-1945, dramaturgo), Claude que, efectivamente, era en aquella época secretario del “Comité français pour la Paix Civile”. Poco después, desempeñaría un papel relevante en la Resistencia durante la Segunda Guerra Mundial y, luego, desde la izquierda no comunista, en el periodismo político francés.⁵⁵ Ese Comité reunía personalidades tan dispares como importantes,⁵⁶ intelectuales, escritores, filósofos, de tendencia centrista o centroizquierdista, marcados por el humanismo, el existencialismo cristiano, el personalismo, y estaba en relación con el Comité español por la Paz Civil, cuyo presidente de Honor era Salvador de Madariaga. El editorial del primer número del boletín del comité francés, *Pour la Paix Civile* (diciembre 37), abogaba “Por la Verdad, fuera de todo partido; por la Justicia, fuera de cualquier comprometimiento; y por la Paz, al servicio del pueblo español entero”, declaración muy afín naturalmente con la posición de Madariaga respecto a la guerra, sin que ese llamamiento a la Verdad, la Justicia y la Paz significara, ni mucho menos, cualquier culpable debilidad hacia el bando que se encontraba en trance de ganar la guerra. Lo más probable es que Cernuda, del que se sabe todo lo que recibirá de Madariaga en cuanto a visión política e histórica de España,⁵⁷ sin aprobar su posición neutral en cuanto a la guerra,⁵⁸ podía fácilmente compartir esos amplios y generosos objetivos, a pesar de la incredulidad que demuestra al

⁵⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁵ Miembro del Consejo Nacional de la Resistencia, Claude Bourdet (1909-1996) fue deportado a Buchenwald durante la guerra. Creó, con Henri Frenay, el movimiento de resistencia “combat” y dirigió, entre 1947 y 1950, el célebre diario parisino que llevaría el mismo nombre. En 1950, fundó con Gilles Martinet y Roger Stéphane el semanario *L'Observateur* que se transformaría luego en *Le Nouvel Observateur*. Personalidad importante de la izquierda no comunista, Claude Bourdet militó activamente contra la política francesa de represión en Argelia y por los derechos humanos. Fue uno de los fundadores del Partido Socialista Unificado (PSU). Volviendo al periodismo en 1967, colaboró en *Témoignage chrétien, Politique Hebdo* y, en 1988, en la revista *Politis*.

⁵⁶ Además de las ya mencionadas, y entre otras: Georges Duhamel, Gabriel Marcel, Louis Massignon, François Mauriac y Emmanuel Mounier.

⁵⁷ Véase, Gabriel Insausti, “Luis Cernuda en Gran Bretaña”, en J. Valender, *op. cit.*, pp. 294-311.

⁵⁸ Ello aparece claramente en una carta del 15 de diciembre de 1942, dirigida por Cernuda a Nieves de Madariaga, la hija del escritor: “creo que la objetividad que acaso pretende tu padre sea imposible para mí: sólo el nombre de franquista basta para levantar una ola de asco y repulsión

preguntarse si los miembros del Comité no andarían “fuera de la realidad”. Sin embargo, no deja de llamar la atención el hecho de que el contacto que tuvo Cernuda con el Comité parisino fue con Claude Bourdet, el miembro más marcado probablemente por convicciones de izquierdas. Y la carta por la que nos enteramos de que, en los mismos días, rechazó la publicación de algunos poemas suyos en una revista católica inglesa, no por ser católica sino por mostrar afinidades franquistas, es prueba de la no vacilante firmeza del que no quiere actuar en una forma que se pueda interpretar como “un intento [suyo] de abandonar a los casi vencidos por los vencedores”. Unos renglones después, añade: “[...] está demasiado cerca mi salida de España, y los republicanos en demasiado mala situación para que esa colaboración pareciera poco generosa de parte mía”.⁵⁹ Que yo sepa y de momento, más no se puede decir a propósito del verano parisino de 1938, ni de los contactos con Claude Bourdet y el Comité francés por la Paz Civil.⁶⁰

*

Todo lo anterior, aclara en gran parte quién fue Cernuda en aquellos años decisivos de la historia de España: un poeta “más inmerso en la historia de su país de lo que se suele creer”.⁶¹ Su hoja de servicios comprobados debería evitar que, en adelante, se sucumba a la tentación de ver en su exilio principalmente la continuación o la consecuencia de un sentimiento ontológico anterior, negándole obvias razones históricas y políticas. Asimismo, el tenerla

en mis sentimientos. Para mí el levantamiento es responsable no sólo de la muerte de miles de españoles, de la ruina de España y de la venta de su futuro, sino que todos los crímenes y delitos que pueden achacarse a los del lado opuesto fueron ocasionados también por los franquistas”. (R. Martínez Nadal, *op. cit.*, p. 117.)

⁵⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁰ Sin embargo, quedaría pendiente, en otro orden de ideas, averiguar cómo pudo Cernuda entrar en contacto con Bourdet, tan poco tiempo después de llegar a París y probablemente sin conocerlo antes. Sin arriesgarme demasiado, formularía la hipótesis de que fue gracias a Madariaga —¿alguna carta de recomendación?— con quien pudo coincidir al pasar por Oxford en su gira de conferencias y con quien se sabe que tuvo luego una relación asidua y amistosa durante su larga estancia en Inglaterra. Otra hipótesis tendría que ver con la dificultad (y la necesidad) que tenía Cernuda de ganar algún dinero para subsistir en París. ¿Cómo ganó, por ejemplo, los 500 francos a los que alude en una carta del 20 de julio? ¿Recibió algún apoyo del Comité francés? ¿Realizó algún trabajo, por ejemplo de traducción, para el boletín que publicaba el Comité y donde aparecen cuatro textos de Madariaga traducidos? He hojeado los ocho números de ese boletín, publicados entre diciembre de 1937 y abril-mayo de 1939, y no aparece ningún indicio al respecto en los números publicados durante o después de la estancia de Cernuda en París. Habría que buscar en los archivos del Comité y de Bourdet, si es que se han conservado.

⁶¹ J. Valender, “Poesía y política: Luis Cernuda y la guerra civil”, en *op. cit.*, p. 262.

en cuenta hará más difíciles las tentativas de recuperación (conscientes o inconscientes), siempre al acecho, especialmente a través de lecturas marcadas por idealismos de todo tipo. A este respecto, Luis Antonio de Villena escribió, en el año del Centenario del poeta, estas vigorosas líneas:

José María Aznar —actual presidente del Gobierno— se declara admirador de la poesía de Cernuda y alienta sus homenajes. Bien está si no le quita a Luis Cernuda lo que es suyo, su radical desdén por el Orden establecido, por el Orden cristiano-derechista, o su desprecio hacia quienes pretenden hacer una lectura mansa, de aquellos que en vida no lo fueron. En el poema, “Otra vez con sentimiento”, al final Cernuda sale en defensa de un Lorca que está siendo domesticado por las lecturas *derechistas*, ahí en concreto, por los ajenos piropos de Dámaso Alonso. Son duros los versos: “¿Príncipe tú de un sapo? ¿No les basta / A tus compatriotas haberte asesinado?” Cuidemos con rigor a Luis Cernuda, rebelde puro. Si hoy puede parecer triunfador, no lo fue. Y no le gustó esa carta, a costa de severas renunciadas.⁶²

121

Por otra parte, la supuesta contradicción entre lo que revelan los *documentos* de los que nos podemos valer para recordar su compromiso y el contenido fuertemente distanciado de los *poemas* escritos durante la guerra, sólo es aparente y no creo que pueda invalidar lo dicho anteriormente. Buscar, en estos textos poéticos, argumentos para matizar o, incluso, contradecir lo que los documentos muestran, es en este caso preciso, llevar demasiado lejos la porosidad entre vida y poesía. Porosidad sin embargo inevitable, que Cernuda reconocía cuando escribía, en “Historial de un libro”, a propósito de “Poemas para un cuerpo”: “no siempre he sabido, o podido, mantener la distancia entre el hombre que sufre y el poeta que crea”.⁶³ Pero lo consiguió bastante bien en aquellos años de lucha política y militar en que gran parte de la poesía que se escribía llevaba las señales abundantes de lo inminente político o propagandístico y, de ambos lados, aceptaba el riesgo de quedar reducida para la posteridad, precisamente por falta de distanciamiento, a “un eco histórico” y no a lo “puramente literario”.⁶⁴ En aquellos años, Cernuda entendió que, más que nunca, el hombre que sufría, cuya lucha consistía en *hablar* de la guerra, y el poeta que creaba, no podían coincidir como sí ocurriría en otras ocasiones. Para acceder a lo literario más o menos “puro”, lo político tenía que esfumarse casi totalmente y, lo histórico, debía trascender las circunstancias para acercarse al mito.

⁶² Luis Antonio de Villena, “Cernuda, radicalidad y clasicismo”, en *Revista cultural de Ávila, Segovia y Salamanca*, núm. 38, septiembre de 2002, p. 15. El subrayado es del autor.

⁶³ L. Cernuda, *Prosa I*, vol. II, p. 660.

⁶⁴ Véase, *supra*, la cita de la nota crítica escrita por Cernuda sobre la antología *Poetas en la España leal*, en agosto de 1937.

El compromiso del hombre —tal vez, todavía, del subcomisario de Propaganda— que publicaba el 18 de febrero de 1937 al volver del frente, en un periódico de izquierdas, “El miliciano y el simpatizante en fuga” está directamente en relación con lo político circunstancial. El del poeta que, simultáneamente (del 25 al 27 de febrero de 1937),⁶⁵ escribía “Elegía española [I]” tiene que ver esencialmente con lo poético y su deseo de eternidad. Si bien se pueden rastrear, entre los dos textos tan vecinos en el tiempo, varios puntos comunes, como sería el de la condena de los que se fugan al extranjero, en vez de defender a la que no puede ser sino la República amenazada (los “traidores”, los “cobardes”), o la alusión también a “[q]uien jamás alentó bajo la guerra”,⁶⁶ contrariamente al poeta; si, sutilmente, son los deícticos los que entran en juego retórico para representar los dos bandos, entre los que sin embargo se distingue una preferencia evidente (“el cuerpo mío / Sufre y lucha *con unos enfrente de esos otros*”; “por encima de *estos* y *esos* muertos / Y encima de *estos* y *esos* vivos que combaten”), antes de aparecer reunidos en un adjetivo totalizador y unificador (“Algo advierte que tú sufres *con todos*”),⁶⁷ no deja de expresarse desde qué lado se manifiestan esa compasión y esa voz aparentemente tan distante. En el alto concepto que Cernuda tenía de la poesía, no cabía nada que pudiera asemejarla a una cartilla de alfabetización política y, así, en “Lamento y esperanza”, la referencia a “la gran Rusia dolorida”,⁶⁸ se borrará en la edición de 1940 de *La realidad y el deseo*.⁶⁹ El anhelo del poeta por escribir, también en aquella época, para la posteridad hacía que su labor de poetización alcanzara, más allá de las circunstancias, incluso de lo histórico, la altura de los mitos: el “odio” secular, la madre-España, “remota” y “enigmática”, pero “eterna”. Y lo que se borra con un artículo indefinido y

⁶⁵ L. Cernuda, *Poesía completa*, p. 793.

⁶⁶ *Ibid.*, respectivamente, versos 50-51 y 59, p. 260.

⁶⁷ *Ibid.*, respectivamente, versos 64-65, 79-80 y 81, pp. 260-261. (Los subrayados son míos.)

⁶⁸ *El Mono Azul*, octubre de 1937 y *Hora de España*, noviembre de 1937.

⁶⁹ El verso “Le alentó únicamente la gran Rusia dolorida”, presente en las dos primeras ediciones del poema, se transforma en: “Le alienta únicamente su propia historia dolorida”. Esta modificación pudiera estar en relación con lo dicho anteriormente a propósito de la ruptura, clara a partir del verano de 1937, con el comunismo, pero la primera versión se publicó dos veces, después del verano, durante el otoño de 1937. Sin descartar sin embargo esta posibilidad, se podría aducir que una tan evidente referencia a las circunstancias histórico-políticas quedaba como una “mancha” estética y tenía que desaparecer de *La realidad y el deseo*, por esa misma razón: ¿no recordaría Cernuda las cartillas de alfabetización que pudo haber visto en el frente, o en otras partes, y que tanto tenían que concordar con la política del Frente Popular, haciendo uso de fórmulas como “La Unión Soviética nos ayuda” o “Rusia es nuestro pueblo hermano”? (Véase, Christopher H. Cobb, *op. cit.*, p. 82.)

simples iniciales, en un título como “A un poeta muerto (F. G. L.)”,⁷⁰ está en relación con esa ambiciosa estética que, además, aquí, hace más obvia aún la denuncia elíptica del asesinato del poeta granadino. Luego, sí aparecerán, en el exilio, textos de otra índole, en los que, más dueño y seguro de la depuración de su poesía, ayudado también por un distanciamiento de otro tipo, el del tiempo y el del espacio, Cernuda podrá no aparecer tan precavido con lo histórico, al fin y al cabo ya no tan circunstancial, y, al título anterior, se le podría entonces oponer el de “1936”, poema que figura en *Desolación de la quimera*. También, en “Otra vez con sentimiento”, se podría subrayar el hecho de que aparecen referencias concretas al asesinato y al crimen⁷¹ de las que carecía “A un poeta muerto”.

La poesía comprometida de Cernuda, cualquiera que sea el lugar donde aparece en *La realidad y el deseo*, pero más la compuesta en 1937, tiene que ver con unas líneas escritas en 1943 por Jean Starobinsky cuando el crítico suizo se encontraba reflexionando sobre los textos que escribían en Francia los poetas de la Resistencia durante la Segunda Guerra Mundial, poemas que, a veces, le recordaban la voz del coro en la tragedia antigua, cuyo papel consistía en representar los “acontecimientos míticos o colectivos”. Haciendo uso de un vocabulario de tipo administrativo-jurídico, que de paso subrayo, escribe:

123

Existe, obviamente, un *testimonio* de otro tipo, la *confesión*, la *declaración* sincera de una experiencia singular y personal. Pero, por muy verídico que sea, y a menudo tan conforme a un deber, ese *atestado* no desarrolla el sentido pleno de la noción de testimonio. Su forma más completa, yo la vería en el momento en que, con los ojos abiertos ante los acontecimientos, un poeta se funde en la eternidad para elevar, a la vez a partir de su yo singular y de la dura prueba compartida, un canto que dice el sufrimiento y que da forma a una esperanza en la que todos podrán reconocerse [...] Así se establece una serie de relaciones complejas entre tres términos: el yo del poeta, el acontecimiento presente, y un tercer término, trascendente, en función del cual toda gran poesía adquiere su intensidad.⁷²

Interiorizando los acontecimientos, expresándolos líricamente, prescindiendo del juicio y de la exhortación, sin pasar apenas por lo político y lo histórico, Cernuda salta directamente a lo mítico, escribiendo de esa forma, atemporal pero no “neutra”, algunos de los textos más logrados en aquella época. Probablemente lo entenderían así los que aceptaron que esos poemas,

⁷⁰ *Hora de España*, junio de 1937.

⁷¹ L. Cernuda, *Poesía completa*, vv. 20 y 21, p. 511.

⁷² Jean Starobinsky, “Introduction à la poésie de l'événement” [1943], en *La poésie et la guerre. Chroniques 1942-1944*, Carouge-Genève, Minizoé, 1999, p. 10. (La traducción es mía.)

cuya fuerza elíptica a algunos les puede parecer ambigua, se publicaran en revistas como *Hora de España* y *El Mono Azul*, tan directamente comprometidas con la causa política de la República.

Anexo

124

RELACION DEL PERSONAL DEL SUBCOMISARIADO DE PROPAGANDA		
<u>MEMORANDA n.º 12</u>		
<u>Fechas de nombramientos</u>	<u>Expresion de Comités</u>	<u>Nombres y Apellidos</u>
	Responsable	Miguel Nistel
	Arturo Serrano Flaja	Redactor
	Redactor	Luis Corrada
23-10-36	Sección de Prensa	REDACTOR JESUS BARRIOS
	Prensa en Cuarteles	Josefina Landera Boeco
23-10-36	Dibujante	Jana Indreta
	Prensa de frentes	Modesto Terol
	Trabajo femenino	Francisca Herrains
	Mitinas en Cuarteles	Elvira Herrains
23-10-36	Expediciones Prensa	José Alcalde Mayor
23-10-36	Empaquetador y S.A.	José Becha Magan
23-10-36	Empaquetador y Servi.	Alberto Manzano San Martin
	Enlace	Victorio Vila
	Personal de Enlaces	Esteban Ugena
	iden	Eugenio Campos
	iden	Antonio Gonzalez
	iden	Pedro Vega
	iden	Domingo Acebran
	iden	Luis Sanchez
	Servicio de Propaganda	Hermenegildo Valencia Valenci
<u>OFO</u>	Sección de frentes	Arturo Acobes Barrico
	Conductor de Coches	Antoeto Navarro
	id	Santiago Salicrú
	id	José Nivas
	Limpieza	Matea Ouesta
	otra	Romana Cruz

Por el batallón alpino Juventud

Mañana martes, a las seis de la tarde, se celebrará en el cine Parodiñas un acto de despedida a los milicianos del batallón alpino Juventud que marchan al frente, con arreglo al siguiente programa:

Primero. Comenzará el acto con la actuación de la banda de los batallones de la Federación de Juventudes Socialistas Unificadas.

Segundo. Proyección del formidable film ruso «Juventud Triunfante».

Tercero. Intervención del camarada Luis Cernuda por la Comisión de cultura del batallón.

Cuarto. Lectura de poesías por el poeta Rafael Alberti.

Quinto. Intervención de un camarada por la Federación Nacional de Juventudes Socialistas Unificadas.

Sexto. La gran producción rusa «Los marinos de Cronstad».

La entrada al acto será pública.

EL MILICIANO Y EL SIMPATIZANTE EN FUGA

126

Hace tiempo encontré en las páginas de un gran novelista francés contemporáneo la figura de una señora de alta burguesía, la cual leía por la mañana los periódicos que comentaban los terribles acontecimientos de la guerra europea, mientras tomaba el desayuno, y entre sopa y sopa del bollo se horrorizaba cómodamente de unos sucesos en los que creía participar por ser compatriota de los soldados de su país, siendo, en verdad, ajena, totalmente extraña, por su cobardía y egoísmo, a todo ello. Porque su país, la más alta representación de su país, eran entonces sus soldados, aquellos que al defenderlo le permitían continuar más adelante su destino histórico.

Han pasado los años y aquella guerra europea, que tan terrible y cruel nos dicen que fué, queda eclipsada por la intensidad y ferocidad que los facciosos españoles, con dirigentes extranjeros, armamento y pertrechos mucho más modernos y precisos, aportan a esta nueva. No hablo de la otra gran diferencia entre esta lucha y aquella, que era una guerra capitalista, porque todos tienen presente esa separación. Pero se mantiene en pie la figura simbólica de la persona que, en medio de su seguridad personal y de sus comodidades inviolables, lamenta los sufrimientos ajenos. A su lado, cómo crecen los cuerpos de nuestros soldados.

No sé si se ha insistido bastante en la maravillosa aportación de la juventud española en esta guerra actual, guerra final contra la guerra capitalista. En los campos de lucha, en las trincheras, esa juventud está combatiendo desde el primer día, con un olvido de su propia persona y vida, de su interés individual, para no ser sino un hombre más en la gran muralla popular que con el pecho contiene el ataque rebelde; y si algunos de ellos caen, otros ocupan sus puestos; que creo existirán pocas cosas humanas tan hermosas como ese espectáculo que nos ofrece la juventud española. Gestos que lo atestiguan tenemos a montones; nombres que lo confirman, en la memoria de todos nosotros están.

Pero no creo que se haya hablado bastante, en cambio, del combatiente de más edad. Hace días el azar me puso en contacto con uno de éstos, que bien puede representarlos en gran parte. ¿Nombre? ¿Para qué? Es un soldado entre otros muchos, con las mismas características de todos ellos. No parece que lucha; habla de la guerra, recorre las trincheras, se bate con la misma naturalidad y sencillez de quien está realizando los actos más espontáneos de una apacible existencia. Ni el menor asomo de vanagloria por lo que hace, ni palabra o gesto que pretenda poner de manifiesto el riesgo que le acecha a cada paso.

Siempre fué España un pueblo, un país en quien el empuje, el aliento es del pueblo; no un país de grandes personalidades dirigentes. Y si recordamos ahora cualquier nombre de héroe, de artista o de personaje relevante en general de nuestra historia, no dejaremos de percibir claramente que ese mismo nombre va como empujado a primera línea por un oculto aliento popular. Los grandes hechos de nuestro pasado ¿qué son sino

epopeyas del pueblo, del pueblo solo, como siempre lo estuvo el pueblo español en nuestra historia? Aquellos guerrilleros de la Independencia cómo renacen ahora, con distintos nombres e impulso, es verdad; pero la savia que los anima es exactamente la misma de aquellos del pasado siglo.

A ellos solamente me dirijo hoy; a ellos y a quienes con ellos están íntimamente compenetrados en la lucha y en el espíritu, para indicarles esa figura novelesca a que me refería más arriba. Para decirles: Camaradas, estáis luchando como un solo hombre por la victoria del proletariado; cuidada bien desde ahora, en estos mismos días de lucha, cuando aun no ha nacido esa victoria. Porque nadie debe arrebatarosla luego ni torcerla. Y recordad siempre ese personaje simbólico de quien lamenta y deplora externamente vuestros sufrimientos actuales, cómodamente sentado en su sillón, sintiéndose uno de los vuestros, aunque en terreno seguro y a salvo su mezquina existencia, porque ese es uno de los dos buitres que te acechan. Hay el buitre fascista que acecha tu muerte. Pero hay también el buitre más flaco y macilento del egoísmo cobarde, que no lucha en uno ni en otro bando, pero que acecha el triunfo de la presa que ha elegido para devorarla más tarde y medrar así a costa de vuestra victoria.

Luis CERNUDA

- 3 -

MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA
Y BELLAS ARTES

Presupuesto de 1937

Mes de OCTUBRE de 1937

Sección _____ Capítulo _____ Artículo _____
PATRONATO DE MISIONES PEDAGÓGICAS
Colegio Nacional de Sordomudos

NÓMINA de los haberes que en dicho mes han correspondido a los individuos que a continuación se expresan, los cuales declaran, bajo su responsabilidad, que no perciben otros haberes de fondos generales, provinciales ni municipales que los que en la misma se acreditan.

127

DESTINOS que acompañan y fecha de sus acreditaciones	HABER que disfruta — Meses	NOMBRES	DESBUENOS						HABER líquido que se percibe	Dato por 100 aproximado al mes	
			HABER mensual ordinario		IMPORTE del sueldo de retención		IMPORTE del sueldo de gratificación				TOTAL
			Puestos	Días	Puestos	Días	Puestos	Días			
PERSONAL DE SECRETARIA											
Secretaría Admín.	7,000	Constantino Suárez Fernández RECIBI <i>Constantino Suárez</i>	300,33	32,00	-	-	332,00	551,25	5,0		
Oficial Secretaría	5,000	José López Jiménez RECIBI <i>José López Jiménez</i>	416,60	18,74	-	-	435,34	297,92	4,5		
PERSONAL TÉCNICO											
Bibliotecas	3,125	Luis Cernuda Vidor RECIBI <i>Luis Cernuda</i>	260,41	10,41	-	-	270,82	250,00	4.		
Servicio Misiones	2,500	Modesto Medina Bravo RECIBI <i>Modesto Medina Bravo</i>	208,33	7,29	-	-	215,62	201,04	3,5		
Dir. p. maestro	2,500	Vicente Valls Anglés RECIBI <i>Vicente Valls Anglés</i>	208,33	7,29	-	-	215,62	201,04	3,5		
PERSONAL SUBALTERNADO											
Conserje	Formal	Fernando Santos Martín Por 35 días de jornada de cuatro horas RECIBI <i>Fernando Santos</i>	175,00	-	-	-	175,00	-	-		
Dep. de libros	Formal	Mariano Nogués Maso Por 35 días de jornada de ocho horas RECIBI <i>Mariano Nogués</i>	250,00	-	-	-	250,00	-	-		

128

		1937	1938	1939	1940	1941	1942
Limpieza	Jornal Manuel González Arribas Por ciento cuarenta horas de jornada R S C I B I <i>Manuel González</i>	140,00	-	-	-	140,00	140,00
Portero	Jornal Amós Rodríguez Mancha Por cuarenta y cinco horas de jornada. R S C I B I <i>Amós Rodríguez Mancha</i>	45,00	-	-	-	-	45,00
TOTAL		185,00	75,81	-	-	75,81	2,211,25

Importe esta nómina las expresadas DOS MIL DOSCIENTAS OCHENTA Y SIETE PESETAS CON SEIS CENTIMOS. De las que, deducidas SETENTA Y CINCO PESETAS CON OCHENTA Y UN CENTIMOS, arrojan un líquido de DOS MIL DOSCIENTAS OCHO PESETAS CON VEINTICINCO CENTIMOS.

Madrid, treinta y uno de octubre de mil novecientos treinta y siete.

CONFORME
EL SECRETARIO ADMINISTRATIVO
Constantino Sáenz



Suma pagar.....

860

NÚMERO DE ORDEN	NÚMERO DE SOCIO	NOMBRE Y APELLIDOS	ESCRIBIÓ A NOMBRE DE	PROFESIÓN U OFICIO	PLAZA
	7098				
	7099				
	7100				
	7101	Francisco Velázquez Lavaler			Madrid
	7102	Hernando López			"
	7103	Ángel Fernández Bellán			"
	7104	Francisco Díaz Vázquez			"
	7105	Emilio Martí García			"
	7106	José Morales Aldeanora			"
	7107	Julio Kotaris Extermora			"
	7108	Marcelino Matamoros González			"
	7109	Juan Fernández Contreras			"
	7110	José Fraile García			"
	7111	José Faurón Alcalá			"
	7112	Francisco Larro Canselo			"
	7113	Agustín López Astorjón			"
	7114	Francisco Fernández			"
	7115	Agustín Gómez Arrolle			"
	7116	Agustín Costas Pérez			"
	7117	Filipe Salas Fontán			"
	7118	Francisco López Fosal			"
	7119	José Blas Méndez			"
	7120	Francisco Reyes Bonce			"
	7121	Jos. María Pérez			"
	7122	Alejandro Hernández Hernández			"
	7123	Balthusa Mayoral			"
	7124	Xosé Chamelido Alcon			"
	7125	Ramón López Jimeno			"
	7126	Aracelis Cortés Pariente			"
	7127	Manuel Benito López			"
	7128	Emilio Calabuig Vela			"
	7129	Luis Cernuda			"
	7130	Ramón Tomás Costello			"

130

1

DOMICILIO	TELÉFONO	ALTA			BAJA			OBSERVACIONES
		DÍA	MESES	AÑO	DÍA	MESES	AÑO	
<p>El presente libro compuesto de <u>150</u> folios hábiles y destinado a <u>Registro de Socios</u> de la <u>"Solidaridad Internacional Antifascista"</u></p> <p>Se está presentado en el día de la fecha en esta Dirección General de Seguridad, en cumplimiento de lo que dispone el D. de 10 de Mayo de 1923. Madrid <u>17</u> de <u>Mayo</u> de 19<u>38</u></p> <p style="text-align: right;">El Comisario General, </p>   								

Cernuda con intermitencias

Federico Patán

Nada agrego al mundo cuando afirmo que cada uno de nosotros tiene sus preferencias poéticas, incluso cuando ignora que lo habitan. Llegan de los lugares más insospechados para adherirse, en ocasiones lentamente, a nuestra piel cultural. Se las adquiere a lo largo del tiempo, se las cambia según uno cambia y en veces se las extravía, como terminé por extraviar la obra de Manuel M. Flores. Pero las hay que perduran e insisten en no separarse de nosotros. Pablo Neruda es un ejemplo en mi vida, Miguel Hernández otro y, desde luego, Antonio Machado. “Caminante, no hay camino...” me ha llenado el alma de meditaciones. ¿Y Luis Cernuda? se me preguntará, pidiéndome que entre ya en materia. Empiezo con una perplejidad: descubro que a Cernuda lo leo con intermitencias, como si declarando en esas separaciones una actitud de ponderación, que no deja de escandalizar a una parte de mi conformación poética. Pero a la vez sucede que, cuando regreso a sus poemas, me digo: indudablemente, estoy ante un escritor de excelencia.

¿Qué encuentro en él para así adjetivarlo? Iré por etapas. Primero, me veo ante un poeta de inicios titubeantes o si se prefiere exploradores, quizá seguidor de Jorge Guillén en algunos de sus aspectos formales. Un poeta que va construyendo su oficio y va buscando sus temas al parecer sin prisas, como si no quisiera encontrarse demasiado pronto con ellos. Pero inevitablemente, como le sucede a todo poeta verdadero, habrá de enfrentárseles, y lo hará, como todo poeta verdadero, para acatarlos. Y se diría entonces que su madurez formal se da en razón de su madurez temática, como si el ensamble de ambas fuera el requerimiento para crecer. Mi lectura, la de un mero lector atento, me hace pensar que Cernuda avanza desde un verso ceñido a ciertas prescripciones métricas a otro que se va liberando de tales seguimientos para alcanzar una fluidez rítmica que se transforma en gran poesía. Basta ir de las propuestas hechas en las primeras poesías, de 1924, a la edición definitiva de *La realidad y el deseo*, según mis datos, de 1965.

Esto lo compruebo si me asomo a un poema dedicado a “un ventilador cautivo”, lleno de buen humor y que rescata para el lector un momento de solaz, y de él paso a versos como “única realidad clara del mundo”, palabras estas últimas que se refieren a la muerte y establecen una posición ante la existencia humana. Si medito en el significado absoluto del verso, he de aceptarlo como una realidad terrena que me permite conocer mejor al poeta. Me pregunto entonces si “clara” significa luminosa, si quiere decir sin enigmas

o si abarca las dos propuestas. Algo en mí se inclina por esta interpretación última. Y a partir de ella uno el verso de Cernuda al de distintos poetas que han visto en la muerte un punto de significación absoluto.

132 En un poema claramente dedicado a Federico García Lorca, bien que no lo nombre directamente, Cernuda afirma que “Leve es la parte de la vida / Que como dioses rescatan los poetas”, y les atribuye una tarea que no habré de desmentir: la de penetrar en los secretos del mundo. Porque la vida cotidiana no parece interesarse en las honduras de la existencia, y queda a los poetas, dice Cernuda, el asomarse a las zonas oscuras que también conforman al ser humano, que tal vez conforman lo más perdurable del ser humano. Es quizá por eso que la poesía de Cernuda transita de una relativa calma inicial hacia la angustia última. Cernuda se ha asomado al hombre cotidiano y lo encuentra menguado de virtudes. Piensa que “la tierra ha sido medida por los hombres / con sus casas estrechas y matrimonios sórdidos”, versos de una dureza extrema pero también de una profunda desolación. Quizás a eso se refiera el título general dado a su obra: *La realidad y el deseo*, el enfrentamiento de lo que se tiene con lo que se quiere, el desencuentro entre ambos elementos.

Una de las razones de tal amargura, porque amargura siento en la poesía de Cernuda, la encuentro surgida del exilio. Exilio en el cual percibo una doble naturaleza que, ¿paradoja?, se complementa. Hablo de aquel sufrido por los republicanos españoles, provocado por la traición política de Franco, pero también de otro personal. Su poema “Impresión de destierro” es uno de los primeros en referirse a la primera realidad, la geográfica. Cernuda lo sitúa en Londres y uno de sus versos tajantes dice: “¿España?... Un nombre. España ha muerto” y el hombre sombrío que ha expulsado de sí estas palabras se borra entre la sombra húmeda. Y así era y así fue: la España de los exiliados había muerto, para dejar paso a una España que sólo habría de vivir en los recuerdos. ¿Y no es el recordar una de las tareas de la poesía?

El otro exilio es de orden espiritual. ¿Lo resume acaso el verso “De qué país eres tú”? Cernuda era homosexual y expresó claramente sus preferencias eróticas. Las expresó en un medio social y en unos tiempos reacios a conceder libertades de este tipo a una persona. *Los placeres prohibidos*, de 1931, no es parco en aceptar esta realidad, percibida de la siguiente manera: “como nace un deseo sobre torres de espanto”. Por lo mismo es una realidad amarga porque significa un aislamiento profundo. *Vivir sin estar viviendo* titulará Cernuda a un libro de 1944.

Con esto llego al que tal vez sea el sentimiento central del poeta: aquel de la soledad. “Como llenarte, soledad, sino contigo misma...” dirá entonces en un par de versos estremecedores. Pero es una soledad que, pese a su terrible significado, aporta un consuelo mínimo: el aislarse de los hostigamientos del mundo. Por eso, la soledad se llena a plenitud con soledad. Sin embargo, el tra-

to inicial con ella es de lamento. “Soledad sin amor ni claro día” dirá entonces el poeta. Por la misma época describirá su condición: “En soledad. No se siente el mundo...”, versos donde encuentro un asomo de satisfacción porque el mundo queda fuera de uno. Poco a poco ese mundo se vuelve “un muro frente al cual estoy solo”. Finalmente, la soledad se transforma en respuesta a la incomodidad de cohabitar con el mundo. Se da entonces el intento de vivir “donde habite el olvido”, allí “donde el deseo no exista”. Esta renuncia última me parece muy significativa como punto de llegada.

Si vamos cronológicamente por la obra de Cernuda, veremos su lenta pero segura aceptación de las condiciones sentimentales que lo mueven. Siempre será un cuerpo joven, apenas florecido, al que se aprecia en su conformación física y rara, si es que alguna vez, en la espiritual. Hay un gozo enorme en contemplar esa belleza en vías de maduración. Escuchemos: “Yo te adoraba como cifra de todo cuerpo bello”, palabras que resumen la situación, pienso yo. En cada cuerpo se ve la suma de todos los cuerpos deseados. Pero, ay, también existe en el mundo el envejecimiento, que se vuelve otro tema de la poesía cernudiana. “Mientras los años, muertos como un muerto, / abren su tumba de estrellas apagadas” comentará entonces el poeta. Una triste seguridad de ir hacia los años últimos, de ir perdiendo la juventud primero y la madurez más tarde ciñe la poesía de Cernuda. La tristeza se asienta entonces en muchos de los poemas del autor.

Quizá, me digo entonces, por eso el mar tiene una presencia tan definitiva en esta poesía. ¿Será en su sentido manriqueano? Atendamos: “Aquella noche el mar no tuvo sueño” es una manera metafórica de describir el quehacer del mar, pero el verso final del poema es muy claro: se llega “adonde acaba el mundo”. O bien la afirmación “Quién podría vivir en la tierra / si no fuera por el mar”, donde a la rutina de lo cotidiano se opone la posibilidad de aventura que casi todo mar encierra. Más adelante se afirma que el mar calma con su presencia y finalmente se declara “El mar, y nada más”. Entonces no es un símbolo de muerte, sino una presencia positiva, que se opone a aquella patibularia de la tierra. ¿Nos dirá con esto Cernuda que lo valioso del hombre es lo espiritual?

Pienso que Cernuda encontró que el mundo era un lugar de hostigamiento y que, por tanto, la soledad era el estado preferible para el hombre. Todo esto mediante una poesía cada vez más enriquecida de talento, en la que la precisión del ritmo y la belleza de las imágenes elevan ciertos poemas hasta la gran poesía, dejando otros en excelentes. “Busqué lo que pensaba” es un verso que puede tenerlo a uno entretenido un tiempo largo, sacándole sus significados. O escucho que “el hechizo del agua detiene los instantes” y me regodeo en el sonido y en la imagen o uno de mis versos preferidos: “La noche por ser triste carece de fronteras”. Son ideas transformadas en poesía que hacen meditar deleitando.

Ahora bien, hay otro Cernuda menos frecuentado por los lectores: el ensayista. No es cuestión de entrar ahora en los detalles de esta producción, pero sí de recordar que incluye 1 600 páginas de buena prosa en torno de temas que a Cernuda le fueron importantes, entre ellos su libro *Variaciones sobre tema mexicano*, de 1952, donde ha dejado constancia de la visión que tuvo de México. No es de marginar sus estudios sobre poesía española e inglesa o sus anotaciones, donde un profundo sentido de la ironía surge constantemente. Cuando se examina la obra total de Cernuda, no cabe sino ponerlo entre los mejores exponentes de su generación y uno de los mejores en la poesía española del siglo XX, no quedándose como tarea sino el preguntarme: entonces ¿por qué un Cernuda intermitente?

Investigación



Medea ex machina. Instrucciones inapropiadas para salir de la tragedia

Magdalena Okhuysen Casal

En el reino de la imaginación, el infinito es la región donde aquella se afirma como imaginación pura, donde está libre y sola, vencida y vencedora, orgullosa y temblando. Entonces las imágenes se lanzan y se pierden, se elevan y se aplastan en su altura misma. Entonces se impone el realismo de la irrealidad. Se comprenden las figuras por su transfiguración. La palabra es una profecía. La imaginación es así un más allá psicológico. Toma el aire de un psiquismo precursor que *proyecta su ser*.¹

Si se pudiera indicar brevemente una característica o cualidad de *Medea*, cuidando usar una expresión acertada, se estaría de acuerdo, tal vez, en decir que es una tragedia *extraña*. Se trata de una obra llena de irregularidades, o de anomalías: tiene en su centro una de las protagonistas más polémicas del teatro antiguo (y es probable que también del moderno), una *mujer extranjera* —es necesario el énfasis— con una clara caracterización de perfiles heroicos, a cuyo código se adhiere sin titubeos para justificar la voluntad de su venganza casi de manera legítima, apelando a una de esas leyes no escritas pero aceptadas y loadas por “todo” griego honorable: *ser dura con los enemigos y amiga con los amigos, pues la vida de tal clase de seres es la más gloriosa* (vv. 806-810). Esa venganza va dirigida, en principio, contra Jasón, su marido, antiguo héroe que a estas alturas no sólo ha dejado de serlo, sino que se ha transformado ya en un antihéroe innoble, a quien caracteriza sobre todo su ambición.

El deseo de venganza está motivado porque se ha traicionado el juramento de matrimonio que Jasón había hecho a Medea a cambio de que ella lo ayudara a obtener el vellocino de oro; con ese juramento ella se aseguraba un lugar más o menos cierto en tierra helena, a la que habría de llegar después de tener que abandonar su patria por la traición que implicaba su ayuda. Después de

¹ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*.

algunos años y de haber procreado dos hijos con Medea, Jasón planea nuevas bodas con la hija de Creonte, rey de Corinto, pues Corinto es la tierra que habitan después de haber tenido que huir de un lugar y otros lugares, y es también la sede de esta tragedia.

138 La forma de la venganza es al principio difusa; un poco se debe a que Medea no sabe qué va a hacer (mucho menos cómo), pero conforme la obra avanza se oscurece hasta la penumbra toda la atmósfera de la protagonista; sucede, sin embargo, y paradójicamente, que al mismo tiempo algo en ella se ilumina (su creatividad criminal, tal vez, o su aguda conciencia, muy estimulada por la hostilidad y las adversidades del entorno, o su odio, algo muy difícil de sustantivar es lo que se ilumina) al grado de convertir la venganza en cuatro asesinatos que conforman dos tipos de crimen: un magnicidio y un infanticidio (o filicidio).

Con el magnicidio, tenemos ilustrado lo que podríamos llamar el crimen perfecto; la consumación de las muertes de la princesa y de su padre, el rey Creonte, ha implicado una operación elaboradísima desde el ángulo que quiera verse: su construcción ficcional, por ejemplo, es perfecta, no hay una sola falla, todo se integra orgánicamente al resto del curso dramático; tampoco hay una sola falla dentro ya de la realidad ficcional: el azar opera de manera impecable, sin dejar rastro que pueda frustrar la misión, y sin dejar un solo momento de ser azar, unido por supuesto quién sabe a qué tantos otros factores (pero así es el azar), uno de los cuales puede ser la audaz perspicacia de Medea, otro, la ceguera autocomplaciente de sus antagonistas, etcétera. El infanticidio es un crimen absurdo, es algo que está en un plano fuera de la razón; abordar un análisis de lo que pueda significar este aspecto de la tragedia —dos niños que mueren a manos de su madre, quien se vale, además, de una espada, instrumental mucho menos “limpio”, ciertamente, que la corona, el peplo y los venenos que usó para matar a los reyes sin siquiera tener que verlos— requiere un estudio aparte. Pero podemos decir, en síntesis, que la venganza, ya diseñada y evaluada como lo peor que puede hacer contra sus enemigos, presenta la siguiente forma: *todos los que no sean Jasón y estén vinculados jurídica o sentimentalmente con él (y es obvio que yo he dejado de estarlo, diría Medea), habrán de perecer*. Es decir: *Jasón no debe morir, su condena será vivir miserablemente después de haber culminado este plan que se me acaba de ocurrir y del que saldré victoriosa (en menos de veinticuatro horas ¡!, dadas las prisas impuestas por la unidad de acción)*. Pero puesto que Medea habrá de permanecer también con vida, se hace partícipe de ese miserable destino que está tejiendo, casi pacientemente, casi.

Esto es lo que se planea, paso a paso, y la tragedia consiste en mostrar cómo es que sucede, cómo es que esto se concreta poco a poco y para el asombro de todos los que asisten atenta y puntualmente al progreso escénico. Podemos

entonces confirmar lo que decíamos al principio: la situación es extraña, sobre todo si la comparamos con las demás tragedias, en las que el asunto trágico está ligado a la caída, siempre lamentable, del héroe. En cambio, a Medea todo se le da como lo pide; se podría decir que sus deseos son órdenes, aunque sólo hasta después del tercer episodio, porque antes de éste, le va muy mal.

Y entonces tenemos que hablar también de las irregularidades en la estructura, pues se trata aquí de una estructura particularmente anómala, sobre todo por la construcción de dos escenas: la que nos presenta a Egeo abriendo sin previo aviso el tercer episodio, cuando la obra ya ha avanzado bastante y la situación de la protagonista es casi desesperada; se ha dicho, entonces, que Egeo aparece en escena de manera súbita, como un as bajo la manga del dramaturgo, que por lo visto necesita hacer que la obra gire en alguna dirección más favorable a Medea... Así es como algunos críticos, en cierta medida adheridos a la tradición aristotélica,² han interpretado la entrada de Egeo, como una irrupción, inapropiada desde el punto de vista de la construcción dramática, y con ésta y otras observaciones se añade un signo de interrogación a la construcción de la secuencia escénica y se concluye, de manera más o menos velada, que algo no anda muy bien con la obra, pues además de la escena de Egeo está esa otra escena “cuestionable”: la de Medea *ex machina*, es decir, la escena del éxodo, que es la que analizaremos en este trabajo, y que parece muy estrechamente vinculada con Egeo y con el sentido trágico propuesto por Eurípides.

139

El hecho de que el personaje protagonista sea femenino nos lleva también a una zona de anomalías; pensemos, esencialmente, desde el punto de vista de su caracterización: ¿qué características distinguen a este personaje? El lugar más común en torno al personaje de Medea es, precisa e imprecisamente, el de su caracterización como hechicera peligrosísima y cruel, su crueldad y sus poderes siniestros se ven acentuados por unos celos descomunales, como sólo una mujer así, sin ningún pudor y sin ninguna moderación, puesto que es ajena a los valores de la civilización, puede sentir. Así, pues, las aso-

² Hay un pasaje en la *Poética* (1461b19-20) que habla de Egeo; el contexto de la mención es muy vago, y en realidad no se puede asegurar que tenga que ver con esta escena de Medea; sin embargo, ha marcado toda una tendencia crítica que hace de la escena de Egeo uno de los aspectos más discutidos de la obra. El asunto es muy complejo; para un análisis detallado y preciso del lugar de esta escena en la unidad textual; véase el estudio completo T. V. Buttrey, “Accident and Design in Euripides’ *Medea*”, en *American Journal of Philology*, núm. 79, 1958, pp. 1-17; A. Sestili, *La Medea di Euripide*. Torino, Dante Alighieri, 2002, pp. 212-213; cf. D. L. Page, *Euripides’ “Medea”*. Oxford, Oxford University Press, 1938, pp. xxi-xxx; A. Elliott, *Euripides’ Medea*. Oxford, Oxford University Press, 1969, *comm.* 663; para un resumen de la cuestión y la significación que tiene la escena de Egeo en la obra como estructura orgánica, véase M. Okhuysen, *La imagen de Medea en Eurípides. La hechicera en espiral*. Tesis. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2006, pp. 71-89.

ciaciones más inmediatas a ella son su condición de hechicera, sus celos y, por supuesto, el acto infanticida. Esto sería más o menos preciso si habláramos de otras Medeas; sin embargo, no es así de llano y simple el caso de la Medea de Eurípides, y lo que sucede es que conforme la tradición literaria asimiló para sí, como parte de su herencia, la tragedia de Eurípides, la condición de Medea resultó tan poderosa e inspiradora que provocó una larga cadena de recodificaciones³ en las que fue transformándose y estereotipándose como hechicera, debido a toda la complejidad que implica como personaje trágico. Es obvio que asociados al perfil de hechicera hay también muchos aspectos, que son los que dan complejidad a esas otras Medeas y hacen de su estudio un asunto fascinante. Sin embargo, decíamos que no es el estereotipo lo que conviene considerar en el caso de la Medea de Eurípides, sino algo mucho más sutil, pues en el caso de la tragedia se construye una mujer dotada, por una parte, de dignidad heroica, y por otra, de sabiduría (los personajes —Creonte (v. 285), Jasón (v. 539), también Egeo (vid. vv. 676–7)— dicen de ella que es *sophé*). Mientras que en las recodificaciones de la Antigüedad clásica se construye un personaje que ejecuta, casi dócilmente, y a la vista de todos los lectores, las funciones de una hechicera, en la obra de Eurípides esto no sucede en ningún momento.⁴

³ Damos cuenta de las que se conservan de la Antigüedad clásica; las tres tienen en común un personaje más cercano al estereotipo de hechicera: en el siglo III a. C., Apolonio Rodio compuso las *Argonáuticas*, un poema épico dividido en cuatro cantos: el tercero y el cuarto están centrados en la figura de Medea; después, en el siglo I a. C., Ovidio dejó alusiones de Medea a lo largo de casi toda su obra; según Quintiliano, Ovidio produjo la mejor de sus obras con su tragedia *Medea*, información que no podemos corroborar, pues el texto no se conserva; sin embargo, podemos suponer un interés muy acentuado en esta figura por parte de Ovidio, pues también hay retratos de Medea en las cartas de las *Heroidas* (la VI y la XII presentan un trazo muy interesante del personaje), y en el libro VII de las *Metamorfosis*, que concentra sus primeros 425 versos en la historia de Medea, para culminar con su elevación en el carro tirado por serpientes. Séneca, en el siglo I d. C., escribió una serie de tragedias sin el propósito de representarlas; las compuso para que fueran leídas, tal vez, en la comodidad del hogar, pues son tan catárticas que el lector habrá necesitado de todos los recursos posibles para superar las fuertes impresiones producidas por ellas. Entre esas tragedias hay, por supuesto, una *Medea*. Y la historia de las recodificaciones sigue y atraviesa los siglos, hasta llegar al siglo XX: Jean Anouilh, Christa Wolf, Heiner Müller, Ignacio Arriola Haro, por citar solamente las de la esfera literaria (incluida la literatura dramática) que he podido revisar, pero hay muchas más.

⁴ También en la estrategia de escenificación atiende Eurípides lo sutil: el dramaturgo recrea situaciones de los cuentos populares en algunas escenas. En la escena de Egeo, por ejemplo, sucede que Medea le pregunta al rey, quien la ha saludado muy cordialmente, como amigo que la conoce (nadie sabe de dónde, ni los críticos más eruditos): —¿Y qué te ha traído a esta tierra, Egeo? Y él responde que está ahí de regreso de su visita al oráculo, resulta que no puede procrear herederos, y eso es grave para un rey. —¿Qué ha dicho el oráculo? ¿Nos es dado saberlo?— pregunta otra vez Medea. —Sí— responde Egeo —pues tales palabras requieren de un espíritu

La fusión de estas dos características —la sabiduría y el honor heroico— genera una situación dramática muy particular, los impulsos que mueven a Medea no tienen nada que ver con los valores asignados por la sociedad ateniense a las mujeres, distinguidas siempre, en el caso de las mejores, claro, por la moderación (*sophrosyne*); ese sentido heroico que se asocia a la honorabilidad construye un código válido entre hombres, o entre pares (y los únicos pares de Medea en la tragedia son, relativamente, pues ella no es griega, las mujeres del coro y la princesa; para nada Jasón, y mucho menos Creonte). Por otra parte, la sabiduría no es, en el fondo, una cualidad bien vista, en general, en ningún ser vivo dotado de razón, pues como dice Creonte, apelando al sentido común: *es más fácil cuidarse de una mujer —o de un hombre, es igual— de ánimo irritado, que de un sabio inescrutable.*

141

Éste es un dato fiable —me parece— aportado por esta acotación interna en el parlamento de Creonte para plantear elementos de la caracterización de la protagonista, pues permite orientarnos en lo relativo a la imagen proyectada por Medea: muy contenida, y no esa mujer furiosa del estereotipo que tanta interferencia hace en las lecturas de Eurípides. Si al principio de la obra manifiesta su sufrimiento abiertamente, no es esa vulnerabilidad lo que ve Creonte; de hecho *nadie la ve* en ese estado; sus lamentos se perciben sólo en el campo acústico (una voz en *off*); después, todo parece indicar que se mantiene en contención, desde su entrada en escena y hasta el final; esta contención es también algo extraño.

Si integramos los grados de anomalía expuestos hasta ahora podemos considerar que la irregularidad no es una coincidencia, sino que responde a la propuesta estética de Eurípides: hay que valerse de todos los recursos disponibles, y descubrir y hacerse de los que nos son inhibidos por el razonamiento lógico, para seguir las rutas en apariencia imposibles del azar. Ésta

sabio. Me ha dicho... Y le refiere las palabras del oráculo; añade también que va a buscar Piteo, pues su sabiduría puede orientarlo. —Ah— dice Medea —¡ojalá seas feliz y alcances cuanto ansías! Y después, cuando ha llegado el momento de pedir el asilo que necesita, lo hace *jurarle* protección, y le ofrece a cambio el remedio (los *phármaka*) para su problema de esterilidad. Ésta es una situación ilustrada comúnmente en los cuentos populares con personajes variables (dependiendo del contexto), al igual que lo que vemos escenificado en el cuarto episodio, en el que Medea le da a Jasón regalos para su rival, la hija de Creonte. Es tan común esta artimaña que implica una operación de alto riesgo (Medea no sólo está jugándose la vida, sino el fracaso de sus planes); decía que es un plan tan ordinario, que en la obra de Séneca se da este diálogo entre el coro y el mensajero: Mens. —*¡Ya todo ha perecido! ¡Se ha derrumbado el trono! ¡Hija y padre cayeron, mezclando sus cenizas!* C. —*¿Qué fraude los sedujo?* Mens. —*El que suele a los reyes: los dones.* C. —*¿En aquéllos pudo ocultarse engaño?* Mens. —*De eso mismo me asombro; y apenas fe dar puedo del daño consumado* (vv. 879-884). Sobre los motivos recurrentes en cuentos populares, véase S. M. Mills, "The Sorrows of Medea", en *Classical Philology*, núm. 75, 1980, pp. 289-296; p. 292 y n. 18; M. Okhuysen, *op. cit.*, pp. 64-68 y 91-103.

es una de las “razones” por las que aparece Egeo, como si surgiera de la nada, para ofrecer a Medea, no así nada más, sino con juramentos solemnes, asilo en Atenas. *Te ofrezco protección, le dice, pero no me comprometo a llevarte... habrás de llegar a mi casa por tus propios medios* (vv. 726-30). *Así será*, responde ella (v. 731). Y probablemente nadie, al menos no en esos momentos, se habrá preguntado, *¿Ah, sí? Y ¿cómo?* Sólo dejamos que las acciones sigan su curso, porque a estas alturas ya nos interesa muy en serio ver qué va a pasar.

La alogía del azar

- 142 El aspecto fundamental de la última escena de la tragedia vuelve a ser el azar; pero, esta vez, el resultado de su vertiginosa corriente rige su lógica absurda: la sinrazón explicándolo todo, la necesaria suspensión del juicio; el mudo asombro de las mujeres del coro. Pensemos por un momento en la difícil situación de estas mujeres, de pie ahí, sin poder abandonar la escena, y que solamente al final se atreven a musitar, si es que los últimos versos de la obra los puso ahí Eurípides (1415-9):⁵

*Mil cosas cumple Zeus en el Olimpo,
muchas cosas cumplen los dioses contra lo que esperábamos;
muchas que esperábamos no se nos conceden,
y la divinidad halla caminos para cosas imprevistas.
Tal fue el fin de esta tragedia.*

Medea entra en su casa después de su célebre “monólogo fatal”. Está decidida ya; ¿dónde guardé esa espada? Ah, aquí está: hijitos, vengan acá.

Así se da fin al quinto episodio, mientras entre los versos del quinto estésimo se atraviesan los gritos de los niños. El coro se encuentra aquí en una situación inusitada: “the Chorus’ famous difficulty”, en palabras de Kitto. Mujeres corintias, ¿qué hacemos? ¿Es que acaso no podemos impedir esto? Se pone en evidencia la incomodidad de ese elemento original de la tragedia en

⁵ Véase L. D. Page, *op. cit.*, “These lines occur also at the end of *Alk.*, *Andr.*, *Hel.* (with a different beginning), *Ba.* Here they seem a little inapposite. There is little doubt that these lines were a floating epilogue which could be attached to the end of any play”. (Véase también Elliott, *Euripides’ Medea*. Oxford, Oxford University Press, 1969.) “There is no need to look for profundity here. The last four lines recur at the end of four other plays by E. If E. himself put them there, they could still be merely a convenient way of signing off, maybe to get the Chorus out of the Orchestra, and even possibly to give the signal to the audience to relax. *cf.* on 520”. (Véase también A. Sestili, *op. cit.*, p. 292): “Gli ultimi versi (vv. 1415-1419) costituiscono una chiusa [...]; a questo punto gli spettatori stavano sfollando dal teatro e quindi i versi hanno poca importanza ai fini della pièce”.

una trama que atiende, en última instancia, el acontecer de lo privado; ¿qué hacen esas mujeres afuera de la casa, advertidas del crimen que se comete dentro?⁶ Escuchan a los niños gritar, los escuchan pedirles ayuda y suplicar que los salven.

Alguna de estas mujeres se pregunta en voz muy alta (pues los niños la oyen): *¿Entraré en el palacio? Quiero impedir la muerte de los niños*. Y uno de ellos responde: *Sí, ayúdenos, por los dioses; es necesario...* Y el otro refuerza: *Estamos cerca ya de la trampa tendida por la espada*.⁷ Pero parece que no hay nada más que estas mujeres puedan o deban hacer sino escuchar.

Tal situación ha dado muchas cosas de qué hablar a los comentaristas de esta tragedia. Puesto que Eurípides es un dramaturgo muy agudo e innovador —“racionalista” es un término asociado a su creación artística—, se realiza uno de los sentidos de esta escena: se trata de una más de sus críticas a los patrones escénicos. En este caso, vemos una crítica al coro como elemento impuesto por la tradición a la estructura trágica; demasiado ingenioso, perspicaz resulta Eurípides para mostrar el anquilosamiento de esas fórmulas tradicionales.⁸

Pero encontramos, además, que esta situación es extraordinariamente elocuente desde la concepción interna del tejido dramático: al enfrentar a estas mujeres a tan absurda y dolorosa impotencia, vemos con nitidez cómo

⁶ Véase H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy*. Londres, Routledge, 1961, p. 194: “...and such a chorus, natural enough when the theme of the play is one which involves the city, as in the *Antigone* and *Tyrannus*, becomes more difficult to manage convincingly when the theme and setting are not eminently public ones, and is a positive nuisance when private intrigue has to be represented on the stage. In this respect the *Medea* is half-way between two conventions, and a certain uneasiness is inevitable”. (Véase también D. L. Page, *op. cit.*, *comm.* 1275). “For the threatened activity of the Chorus”, *cf.* A. Ag. 1347 sqq., *Hipp.* 782 sqq., and Murray’s admirable treatment of these lines in *Euripides and his Age*, pp. 240 sqq.

⁷ Hay dificultad para la escansión de éstos vv., véase D. L. Page, 1271 sqq., particularmente cuando dice: “As Snell observes, *ió moi* is appropriate to the children (better, *one* child), not to the Chorus”. Y remite a n. 1: “It is customary in Tragedy for one voice to be heard from behind the scenes, especially when it is a voice from those who are *kophà prósoipa* (*personajes mudos*) on the stage: *cf.* Wilamowitz, en *Hermes*, xv, 486 sqq”; véase también A., Elliott, *op. cit.*

⁸ Véase E. A. McDermott, “Medea, line 37: a note”, en *American Journal of Philology*, núm. 108, 1987, p. 158: “A recent article by R. P. Winnington-Ingram elucidates Euripides’ penchant for clever ‘jokes’ at the expense of the literary traditions or the stage conventions within which he worked. [...] A keynote of the examples of cleverness noted by these scholars is their self-conscious and essentially anomalous calling of attention to tragic traditions or conventions which —to be serious— must be kept silent; thus, Winnington-Ingram notes the wry humor involved when Elektra assumes that the intended murder of Aigisthus must have failed, “For where are the messengers?” Winnington-Ingram characterizes such bits of humor as clever novelties aimed at an Aristophanes or an Alcibiades, or at the younger, more restless, more sophisticatedly oriented population in general”.

dan de sí las apretadas costuras de esta camisa de fuerza, vemos al coro en clara representación de la sociedad; sobre todo, en situación trágica. En este pasaje se desdoblán y se manifiestan las aberraciones de dos universos: el mundo escénico y sus imposiciones, y cierta porción abstracta de la realidad, que sirve a ese mundo como punto de partida, pero también como punto de expansión. Hay que reconocer que a estas mujeres corintias las ha rebasado la situación; ¿cómo hubieran podido siquiera sospechar que iban a participar en algo así? La eventualidad las ha tomado por sorpresa y ellas quedan en medio, presas de su función. ¿Qué haremos, amigas? Y alguna sugiere, o tal vez idea en su cabeza: ¿y si mejor nos vamos? Pero es imposible que el coro abandone la escena.

144 Así que los niños mueren rodeados de testigos, pues recordemos que incluso los hay dentro de la casa: por lo menos el pedagogo está ahí. Tengamos presente que Medea le ha ordenado, después de recibir las noticias que éste le trae del palacio, una vez que Jasón y los niños han entregado los regalos, que entre para preparar todas las cosas que sus hijos necesiten (vv. 1019-20), pero es probable y válido que este detalle se pase por alto. Quedan las mujeres que están fuera y que sólo pueden lamentarse en su canto coral, lo único que les queda. Adentro impera ahora la locura, sin importar quién esté ahí; todos estarán igualmente ofuscados, y los niños, muertos.

El motor sin alas de Medea

La estructura del éxodo funciona para explicar el principio estético de Eurípides: se divide en dos escenas; en la primera, entra Jasón, que se encuentra con las mujeres corintias y se entera de la muerte de sus hijos. En la segunda escena, reaparece Medea, el coro enmudece, y Jasón se queda frente a ella. Se establece entonces entre ellos un diálogo “muy extraño”. Las palabras de Medea son directas y precisas; con las solas palabras controla la situación; su discurso se ha transformado, es contundente. Jasón sólo atina a responder dominado por el estupor y la ira, y a pedir “favores” que le son negados en forma rotunda.

La primera escena del éxodo sirve de preámbulo a la segunda, y presenta un acento muy claro con el que se marca la transición de una a otra: concentrar la atención en las puertas de la casa. Al aparecer Medea en el aire, dueña del carro de Helios, Eurípides, con un sólo movimiento, hace girar tanto la ruta de la tradición como la mirada de Jasón y de todo el público presente ese día en el teatro, al transportar a Medea y a los niños, ya muertos, de la tierra al aire.

Veamos la primera escena: la entrada de Jasón (v. 1293). Pregunta a las mujeres por Medea, aunque ella no le importa; debería o bien esconderse

bajo la tierra o bien llevar su cuerpo a lo más alto del éter para escapar del castigo que merece y que recibirá —¡esto que lo tenga por seguro!—, de la guardia real (vv. 1296-8).

Con estas palabras, Jasón en ningún momento expresa que imagine siquiera que tal imposibilidad de escape —aéreo o subterráneo— pueda concretarse. Es una más de sus frases hechas; sólo quiere decir, acostumbrado a la grandilocuencia aun en medio de estos trances, que él ni siquiera se tomará la molestia de buscar a Medea para darle el castigo que merece, pues lo recibirá de cualquier modo. A él le preocupa especialmente salvar a sus hijos de la venganza de la corte corintia.

Las mujeres del coro, confundidas y sin saber ya quién deba ser el destinatario de sus manifestaciones de simpatía, comienzan a darle a Jasón la terrible noticia: “¡Oh, desdichado! Si supieras cómo están las cosas, / no habrías pronunciado esas palabras...” (vv. 1306-7).

¿Cómo? pregunta Jasón, un tanto inquieto: “¿Quiere matarme a mí también?” (v. 1308).

Y las mujeres le aclaran que no, que esta vez no se trata de él, sino de sus hijos. Parece que Jasón encuentra dificultades para creerlo, pues ellas insisten en que se haga a la idea de que sus hijos ya no están vivos. Y todavía turbado se pregunta, en voz alta: “¿Dónde les dio muerte? ¿Dentro o fuera de la casa?” (v. 1312).

Su pregunta podría ser para las mujeres del coro, aunque parece, más bien, una pregunta muy interna, como si buscara en medio del horror palabras para articular algo, algún sentido.

Entonces, Jasón ordena a gritos a los sirvientes que abran las puertas;⁹ quiere ver a sus hijos, y sobre todo, encontrarse con Medea para acabar con ella. Y sucede aquí algo notable, que se sale totalmente de programa. Es obvio que la atención del público está en las puertas. La misma situación tiene lugar en otras tragedias¹⁰ y parece que a estas alturas de la historia del teatro se ha convertido en otro de sus lugares comunes, pues lo que normalmente aparece

⁹ Véase D. L. Page, *op. cit.*, “The bolts and bars can of course only be undone from *inside* the house: the *prospoloi* to whom Jason calls are therefore off-stage”. (Véase también A. Elliott, *op. cit.*): “J.’s order to the servants inside the house to open the door has not been immediately obeyed. He therefore moves, or makes servants move, to the door to force it, by levering it up off its hinges. Hence M.’s first line”.

¹⁰ Véase A. Elliott, *op. cit.*, “This happens, probably in E. *Heracles*, 1030, and certainly in Aesch. Ag. 1372”. (Véase también P. D. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*. Londres/Nueva York, 1989, p.116: “Here Euripides shows his mastery of dramatic situations. He deliberately uses a well-known formula; commands to ‘open the door’ in such passages of tragedy are commonly preludes to the appearance of the *ekkyklema* with the bodies of the dead upon it. So the eyes of the audience are riveted on the central door, watching for it to open and reveal the customary tableau”.

cuando las puertas se abren son los cadáveres de las víctimas que ha cobrado el curso dramático; éstos aparecen sobre el *enkiklema*, una especie de carrito empleado, por convención, para este propósito de exponer los cuerpos. No fue así en esta tragedia. Antes de que las puertas se abran, se interrumpe la secuencia por todos conocida y esperada; desde *lo más alto del éter* se oye la voz de Medea (vv. 1317-22):

¿Por qué tanto alboroto con esas puertas? ¿Pretendes encontrar ahí los cadáveres? Deja ya ese trabajo, hombre. Si quieres algo de mí, di lo que quieras, pero no vas a tocarme con tu mano. Tal es el carro que me ha dado Helios, el padre de mi padre, fortaleza contra las manos enemigas.

146

Volvamos a los versos de Jasón que concentran la profunda ironía con la que podríamos resumir toda la obra: Medea tendría que hundirse en lo más profundo de la tierra, o bien ascender a lo más elevado del éter para escapar del castigo que merece. La ironía de estas palabras no sólo concentra una gran porción del sentido con el que la escena se satura conforme progresa, sino que espera también, con una precisión de profunda conciencia creativa, el final hacia el que está orientada; toma, además, realce y va más allá de sí misma, pues remata en un lugar común: en un mundo mejor que éste, cuando la ley de Zeus reinaba entre los hombres, era costumbre corriente poner en términos de absoluta imposibilidad la posibilidad de escapar de un castigo considerado ineludible. La expresión constituía en sí misma una ironía. En este otro escenario, en el contexto de esta ficción, la ironía de las palabras de los héroes se transforma en una fanfarronería aberrante, y el sentido irónico se invierte de modo muy violento.

Podría parecer que se trata de una cuestión estructural, semejante a la planteada por la escena de Egeo; pero la mancuerna de esta ironía y la imagen con que se esboza la escena trasciende por mucho el análisis de la estructura, pues no estamos ya en ese terreno. Como dice Kitto,¹¹ nada más imaginativo que este final, que esta escena, y, dada su naturaleza, ha sido discutida por la crítica una y otra vez; se trata de una escena insólita que contagia todo el texto con su inverosimilitud.

¹¹ p. 193: "In the matter of the ending Euripides is un-Aristotelian by inspiration, not by mischance". Véase también p. 201: "Sun and Earth, the most elemental things in the universe, have been outraged by these terrible crimes; what will they do? What Earth will do we shall not be told, but we are told what the Sun does: he sends a chariot to rescue the murderess. Is this illogical? Could anything be finer, more imaginative? The end of the *Medea* does not come out of the logic of the action by the law of necessity and probability, but is contrived by Euripides, deliberately, as the final revelation of his thought. [...] This imaginative and necessary climax is not the logical ending to the story of Medea the ill-used wife of Corinth, but it is the climax to Euripides' underlying tragic conception".

Aristóteles dice de manera explícita que los finales de las obras deben surgir de la misma trama; puesto que para esta tragedia no hay una conclusión lógica o que pueda parecer consecuente con los acontecimientos que hemos visto, su final parece obligado. Pero no parece que Eurípides aspire en ningún momento a la consistencia lógica, sino a la manifestación desconcertante de todas las *alogías* “posibles” y del azar; la obra está construida con este propósito, y en ese sentido la conclusión, aparentemente ilógica, resulta exacta, regida, simplemente, por *otro* principio estético.

Tenemos en los versos de Jasón la oposición de la tierra y el aire, que nos hace pensar en lo pesado opuesto a lo ligero. Eurípides opta por el aire, ¿por lo ligero? Después de tanto sacrificio humano en esta obra, Eurípides asocia la fuga al aire. ¿No es increíble? Y, obviamente, nos preguntamos por qué tanta osadía, en qué estaba pensando.

147

En primer lugar, es pertinente preguntarse cómo podemos saber que el carro de Medea está suspendido en el aire. Si el texto no fue acotado por Eurípides¹² debido a que él mismo produjo la obra, ¿cómo podemos definir las características escénicas del éxodo? ¿Qué hay en el texto que permita la recreación más exacta posible de esta escena? ¿Quién puede asegurarnos que no es nuestra imaginación arraigada a la tradición la que construye la escena desarrollándose en *lo más alto del éter*? Honestamente, creo que nadie, y creo que nada en el texto puede garantizarlo con absoluta amplitud. Sólo tenemos material para conjeturas.

En los versos 1321-2, Medea dice: *Tal es el carro que me ha dado Helios, el padre de mi padre, fortaleza contra las manos enemigas*, y con estas palabras nos asegura no sólo el carro, sino el artefacto divino, el mismo con el que Helios, el padre de su padre, recorre todos los días su trayecto celeste.¹³

Ésta es la única certeza que nos ofrece el texto; hay que reconocerlo y conformarnos con ella, pues a partir de este elemento es posible analizar la cuestión desde otros ángulos. Hay suficientes datos que permiten suponer con un margen considerable de certeza que la escena fue aérea desde la puesta de Eurípides. Pero es necesario reconocer que la escena, o mejor dicho, el carro, contiene elementos que reclaman un análisis más cuidadoso. Si atendemos las características del carro desde la denominación de la crítica ceñida a la convención, encontraremos algunas dificultades para considerarlo verosímil

¹² Las acotaciones que aparecen en algunas de las versiones modernas tienen la intención de orientar la lectura de quien no está muy enterado de los detalles y circunstancias en que se producía el teatro en el siglo V a. C.; se adhieren así estas ediciones a una convención moderna de la literatura dramática; esto, en mi opinión, representa un problema, pues tiene un impacto significativo, se podría decir incluso signficante, en la imaginación del lector.

¹³ Y aquí cabría considerar que ni Faetón, hijo de Helios, fue capaz de conducir este carro; cabe también el énfasis de que el mismo hecho de querer conducirlo significara su ruina.

o, al menos, en consonancia con la producción e intención de Eurípides, pues está adornado graciosamente por la fantasía *estereotipante*.

Es más frecuente encontrarlo designado como “el carro de serpientes” que como “el carro de Helios”, que sería más exacto. Ya desde la Antigüedad se hacen referencias a él en este tenor. Uno de las primeras descripciones proviene de un escoliasta (*Med.* 1320) que para definir las circunstancias escénicas explica que Medea aparece en un carro tirado por serpientes.¹⁴ Otros mitógrafos ampliaron un tanto esta descripción, agregando a las serpientes las alas.¹⁵ Las serpientes representan un problema crítico en los dos casos, pues en la tradición mitográfica no corresponden al carro de Helios. Y lo curioso es que para hacer coincidir este carro con la idea preconcebida que se tiene de él —la construida por la tradición posteurípídea—, se ha tratado de demostrar la pertinencia de las serpientes a través de las representaciones del carro en piezas de cerámica del sur de Italia; se ha argumentado, sin embargo, que estas piezas son tardías, todas del siglo IV; así que tampoco resulta relevante el hecho de que a Horacio, Ovidio, Apolodoro e Higino les sean familiares las serpientes. De cualquier manera, Page considera que si las serpientes no son apropiadas al carro del sol, sin duda son adecuadas para *el establo de una hechicera oriental* (tal vez podrían ser incluso su mascota favorita); y nos dice que la conexión de Medea con las serpientes se confirma en la representación de una vasija que puede datarse alrededor del 500 a. C. (p. xxvii).

En realidad, parecería más preciso conformarse con un carro un poco más austero (¿qué tan austero, además, podría parecer el carro de Helios?), pues las serpientes parecen contaminar el decorado con elementos propios de la Medea oriental, bárbara, la fantástica hechicera del estereotipo, más que ser consistentes con el propósito perseguido por Eurípides en esta escena, y ni siquiera tendrían la función de aportar al vehículo el impulso equivalente al que se hace referencia ahora con la metáfora de los “caballos de fuerza”, pues el carro de Helios representa, por sí mismo, un transporte automotor cuya característica es, precisamente, la de acompañar al dios en su recorrido por el perímetro celeste del orbe.

Otra situación que queda segura desde el texto es que Medea está fuera del alcance de Jasón; sobre este “detalle” se hace, incluso, un énfasis especial en el diálogo cuando Medea se dirige a Jasón desde el carro de su abuelo (vv. 1320-2), asegurándole que no puede tocarla y que el carro es fortaleza contra las manos enemigas. La primera fuente que permite suponer que esa distancia es la establecida por una máquina es Aristóteles (*Poet.* 1454b1),¹⁶

¹⁴ *epì hypsous parafáinetai he Médeia, ochouméne drakontínois hármasi.*

¹⁵ *háрма drakónton pterotón, ho par' Heliou élaben.* (Véase L. D. Page, *op. cit.*, p. xxvii.)

¹⁶ Las versiones de la *Poética* que se presentan aquí son de García Baca.

quien habla específicamente de Medea ex machina (apò mechanês): “Así pues, es evidente que los desenlaces deben surgir de la trama, y no, como en la Medea, de una máquina”.

El comentario que encontramos en Platón sobre la máquina (Crat. 425D) es muy general, y ni siquiera podemos decir que se refiera a alguna de las obras de Eurípides;¹⁷ sin embargo, resulta útil pues refuerza el supuesto de que el recurso de la máquina consistía en elevar al personaje por los aires.¹⁸ “Cuando los dramaturgos no encuentran solución a su obra, hacen que los dioses escapen por los aires sobre una máquina”.

Pero es posible también relacionar los datos aportados por el análisis de estos elementos con la lógica interna de la obra, con lo que ha ido aportándonos de sentido en su transcurso.

Está, por una parte, la construcción de la estructura del drama y, particularmente, la disposición escénica del éxodo. Como hemos visto, es relevante la manera de transitar de la primera escena a la segunda, sobre todo si se considera que es la antesala de la reaparición de Medea en el escenario. Y es claro que Medea no aparece donde se había esperado que aparecería; es válido volver una vez más a las palabras de Jasón sobre la imposibilidad de que Medea escape al castigo que merece. Evidentemente, Medea escapa del castigo; así culmina esta tragedia. No es inoportuno considerar que Eurípides hubiera decidido comprimir en esta graciosa huida el sentido orgánico de toda la obra. Y la fuga es en sí misma una ironía... exponencial, si la relacionamos con el retruécano con que se invierte la ironía de las palabras de Jasón. Y diría más, pues con el sentido de los versos que abren el éxodo se cierra el éxodo: la conclusión de la obra desmantela el sentido de esas palabras y, al hacerlo, se construye una metáfora extraordinariamente compleja: el vuelo, la fuga aérea de Medea.¹⁹ En esta metáfora se condensa toda la fuerza de la imagen que proyecta esta mujer de extraña procedencia y siniestros poderes.

Tenemos, además, el tono del discurso de Medea en la escena final; de acuerdo con el análisis que Knox hace de este discurso,²⁰ podemos comparar

¹⁷ Véase P. D. Arnott, *op. cit.*, p. 43: “It was a common criticism that when a tragic plot became too complicated all the dramatist had to do was introduce a ‘god from the machine’ [...] to unravel it. In the plays we possess it is not overworked, though inferior playwrights may have used it more often”.

¹⁸ *Ibid.*: “Like other theatrical conventions, it (*sc. mechane*) provided material for the comedians to exercise their wit. One character appears flying to heaven on a monstrous dung-beetle, parodying the flying horse, and another appeals frantically to the stage-hand working the crane to let him down when he hears the right cue”.

¹⁹ Véase B. M. W. Knox, “The Medea of Euripides”, *YCS*, 25 (1977); pp. 193-225. (1979¿?), p. 209: “It is very hard to imagine what it meant to them (*sc. Euripides’ audience*) (and what it should mean to us), for there is no parallel to it in Attic drama”.

²⁰ *Ibid.*, pp. 206-211.

150

la actitud de Medea con la de una *theá*. Su situación y su discurso son los de los dioses que aparecen *ex machina* en otras tragedias. En principio, Medea ocupa un lugar que no es propio de los mortales.²¹ Y su manera de conducirse es la misma que la de las divinidades que aparecen hacia el final de algunas obras de Eurípides. Medea, desde su posición inabordable, interrumpe a Jasón en su intento de derribar las puertas; lo mismo hace Apolo en el *Orestes*, Atenea en el *Ión* y en *Ifigenia en Táuride*, los Dióscuros en *Helena* y Hermes en *Antíope*. Medea justifica su venganza en función del honor que ha custodiado como toda una figura heroica, e incluso, nos dice Knox, *como lo hace Dionisos en las Bacantes*. Profetiza la muerte de Jasón, de la misma forma que Tetis lo hace en *Andrómaca*, Atenea en las *Suplicantes* y en el *Ión*, los Dióscuros en *Helena* y *Electra*, Apolo en el *Orestes* y *Dionisos en las Bacantes*. Anuncia que se establecerá el culto de sus hijos en el templo de Hera Acrea, como hace Ártemis en el *Hipólito* y Atenea en *Ifigenia en Táuride* y en *Erecteo*. Anuncia también que se va a Atenas, y Knox añade que los Dióscuros hacen lo mismo en *Electra* y Apolo en el *Orestes*. El tono del discurso de Medea es el de los dioses: inmisericorde, y se niega a conceder nada a Jasón; además le ordena que vaya a enterrar a su mujer, y nos da paralelos de las divinidades que hacen lo mismo en otras tragedias.

Este análisis de Knox se complementa con el apunte que sobre esta función de la máquina encontramos en Aristóteles (*Poet.* 1454b4-7):

Hay que emplear, por el contrario, un artilugio (sc. una máquina, *mechané*) para cosas fuera del drama, o para aquellas que pasaron cuando hombre alguno pudo saberlas de vista o para aquellas otras posteriores que, por ser tales, necesitan de predicción y anuncio, ya que concedemos saberlas todas, y de vista, a los dioses.

Pensemos licenciosamente por un momento e imaginemos a la Afrodita de *Hipólito* transformada o encarnada en Fedra por algún misterioso castigo, o por alguna broma de Zeus; imaginémosla víctima del dolor de la pasión que atormenta a esta mujer, cuyo destino está en destruir al hombre que ama y que no le corresponde; imaginémosla a ella, una diosa, ajena, por supuesto, a los incómodos valores humanos de la *sophrosyne* y dueña del poder necesario para castigar a ese hombre de la forma más dolorosa; imaginémosla atrapada en la debilidad humana del deseo y en la condena de la humillación. Un poco así se explica Medea a estas alturas de la obra; más o menos así es posible explicar esta transformación de la escena final. Con esta escena, Eurípides busca, así

²¹ *Ibid.* p. 206: “she (sc. Medea) is high up and out of reach. But this is the place reserved in Attic tragedy for gods; this is not, as the chorus of the *Electra* says, the pathway of mortals (ou gâr thnetôn g’ hêde kéleuthos)”.

parece, trascender el sufrimiento, la culpa, la responsabilidad humana. Los dioses están interesados en otros asuntos; en nada les preocupa la locura de las pasiones de los hombres; se trata, en todo caso, de una desproporción que les resulta completamente ajena.

El conflicto de esta obra tiene su origen en la traición de Jasón, una traición a los juramentos que había ofrecido a Medea a cambio de ayuda y, en consecuencia, a cambio de la renuncia del mundo de ella para pertenecer o, al menos, tratar de incorporarse al de él.

Cuando Jasón le lanza, casi desde lo más profundo de la tierra, tremendas palabras en las que se mezclan el dolor, un amargo resentimiento y una desolación desesperada, Medea, desde lo alto del éter, le aclara que Zeus tiene bien claro el asunto de la traición a esos juramentos solemnes: Jasón juraba mientras sostenía su mano derecha. Por lo mismo, porque Zeus lo tiene claro, ella no se tomará la molestia de dar respuesta a sus palabras necias.

151

Y los juramentos tienen que ver con un aspecto fundamental de la vida en comunidad: cierta esencia, muy difícil de definir, que, a través de la palabra, nos permite entrar en conexión con una existencia consistente, conducida por principios como el honor y la justicia. En esta tragedia, la traición a esos juramentos tiene una relación muy estrecha con la crisis desatada por el estado de incertidumbre propio de las vísperas de la guerra, y con los rasgos de descomposición social que ya se percibían agudizados en determinadas esferas de poder por algunas licencias abusivas del ejercicio político de la retórica. Esa solidez, ese margen de certeza que permitía establecer conexión entre los actos y el *lógos*, se ven quebrantados en esta obra; ésta es la razón por la cual se hace tan importante para Medea el juramento que pide de Egeo, rey de Atenas, justo al centro de la estructura dramática, en el tercer episodio. Si no hay consistencia entre los actos y la palabra, la justicia que pretenden los hombres es pura fatuidad.

Jasón ha sido presentado a lo largo del drama como incapaz de hablar con honestidad; miente aun sin darse cuenta, y su discurso parece dictado por la desmesura de su egoísmo, una costumbre que lo ha rebasado. Medea puede irse, escapar de ese mundo que se descompone; puede dejar ese mundo en el que la razón y la justicia no conservan ya la relación que tenían con el honor. *Aidós kai díke*, “pudor y justicia”, responden a los ideales del pasado. Medea puede dejar ese mundo en el que todo está ya abandonado al caos; los actos y las palabras no tienen relación, el valor de los juramentos se ha perdido.

En esta escena, Jasón no está ya frente a la mujer que fue su esposa; se encuentra ahora frente a la nieta de Helios, y parece que lo sabe, parece que por fin entiende la relevancia de todo lo que ha sucedido, y su tragedia consiste en hacerse consciente de ello, como si de golpe abriera los ojos, como si bruscamente la realidad entera, que le resultaba velada, se precipitara con

todo su peso sobre él; una visión insoportable, sin duda, al mismo tiempo deslumbrada y sumida en la penumbra más pavorosa. Y digo que parece que él lo sabe, pues en sus palabras se asoma una intuición fuerte y saturada de dolor cuando, en medio de insultos amargos, se detiene, reconoce algo indeterminado y le dice a Medea que ya no puede herirla ni siquiera con sus múltiples reproches (vv. 1344-5). Como nieta de Helios, tiene a los dioses de su parte, y ellos se disponen a prestarle recursos.

152 Medea se va, así lo anuncia; huye impunemente hacia la tierra de Egeo, pero antes dará sepultura a sus hijos en el templo de Hera Acreea, para que se les rinda culto, y para perpetuar también la memoria absurda de este crimen. Eurípides busca trascender el sufrimiento y la culpa, pero se debate en el asunto de la responsabilidad humana, y sobre este punto vuelve a trazarse el círculo trágico.

Es claro que la estructura de la obra se encuentra absolutamente cerrada en sí misma, como el resultado de una implosión. Se ha sugerido que Eurípides mantiene una distancia objetiva respecto a sus personajes,²² que no está involucrado en sus trazos. Es cierto que, como dramaturgo, mantiene ese margen necesario. Pero él mismo, como poeta, se percibe contrariado; esta confusión se refleja en el trazo apretado de su sentido trágico, muy asociado también a las profundas, muy profundas ironías que lo complementan; es fácil recordar aquí la súplica que le lanza Medea al rey de Corinto, y que éste recibe con complacencia: “No me destierres, Creonte... Aunque ultrajados, mantendremos silencio, vencidos por quienes son más fuertes” (vv. 304-5).

Esta obra, con su lógica ambigua, permite suponer que el artista respira a través de ella, y que ese aire de la Hélade no era del todo respirable para él. Los horrores de la muerte de la princesa, del rey, de los niños, llevan al espectador al estremecimiento, e incluso al escalofrío, especialmente si repara en el hecho de haber estado involucrado, junto con el coro, al esperar que la venganza, la primera parte de la venganza, reportara ‘buenos’ resultados.²³ Se trata, según parece, de la catarsis que experimenta el espectador al asimilar la desproporción de la naturaleza anímica de Medea, atrapada en la red de las pasiones;²⁴ pero es también la catarsis del poeta, que declara su angustia en los reflejos de esta lucha demasiado intensa, como un grito, un doloroso alarido que parece suspendido en la perpetuación del sufrimiento y, sobre todo, en la amarga y poderosa ilusión de la venganza.

²² Véase H. D. F. Kitto, *op. cit.*, pp. 194-195.

²³ Véase T. V. Buttrey, *op. cit.*, p. 17.

²⁴ Véase H. D. F. Kitto, *op. cit.*, p. 197.

Propuesta para la representación del *Auto sacramental de la viña*, de Juan Antonio de Ibarra*

Julián Saldierna

A continuación se ofrece una propuesta de representación para un auto sacramental del siglo XVII. He tomado como modelo teórico el libro de Erika Fischer, *Semiótica del teatro*.¹ Seleccioné un fragmento del texto para proponer su puesta en escena con base en los modelos del teatro barroco, principalmente en lo que se refiere al auto sacramental, para lo que me sirvió el estudio que hace Eduardo González Pedroso en su libro,² así como las acotaciones y memorias de apariencias hechas a los autos sacramentales de la época.³

El texto

El *auto sacramental de la viña*⁴ fue hallado en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional en una edición de 1645;⁵ el autor es Juan Antonio de Ibarra, de quien se conoce muy poco, tan solo se cree que es sevillano, como lo sugiere él mismo en la introducción a la edición de su obra.⁶

* El presente trabajo es sólo un ensayo de lo que será mi propuesta para obtener el grado de maestro en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

¹ Erika Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*. Madrid, Arco/Libros, 1999.

² Eduardo González Pedroso, *Autos sacramentales desde su origen hasta finales del siglo XVII*. Madrid, Atlas, 1951.

³ Pedro Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*. Selec., introd. y notas de Ricardo Arias. México, Porrúa, 1991; P. Calderón de la Barca, "La viña del señor", en E. González Pedroso, *op. cit.*, p. 473.

⁴ Para ver este texto se puede consultar la impresión de 1643 que se encuentra en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional (R 933 LAF) o mi tesis de licenciatura *La historia del pueblo judeocristiano en El auto de la viña de Juan Antonio de Ibarra: exégesis y análisis estilístico*, 2004.

⁵ Dicho hallazgo fue producto del Seminario de Edición Crítica de textos inéditos novohispanos dirigido por el doctor Rubén Darío Medina Jaime.

⁶ "Yo lo escribí tercera vez, yo lo dispuse a mi arbitrio, yo le acomodé en cuanto supe el genio sevillano". (Juan Antonio de Ibarra, *Auto sacramental de la viña*, p. 9.)

El texto está inspirado en la parábola de los viñadores infieles que se encuentra en los evangelios sinópticos (Mt. 21 33-42; Mc 12 1-12; Lc 20 9-19). La historia es la siguiente: un propietario plantó una viña, la arrendó a unos labradores y se ausentó; cuando llegó el tiempo de la cosecha envió a sus trabajadores para recibir los frutos de la misma, pero éstos fueron apedreados, golpeados y algunos asesinados. Nuevamente el dueño mandó a otros, aunque en mayor número, pero les hicieron lo mismo. Finalmente les envió a su hijo y también lo mataron. Entonces regresa el dueño de la viña y mata a los labradores para después arrendarla a otros más justos.

154 El auto sacramental inicia con la aparición del Padre y el Hijo sobre un navío "a toda vela" y un ángel al timón. La acción empieza con el monólogo del Padre en el que primero, da orden para detener el barco, luego, lo describe y por último teme por su destrucción, pues se encuentra fuera del lugar donde se construyó. Sin embargo, el Hijo lo tranquiliza al recordarle que todo lo creado está a sus órdenes. El Hijo, pues, describe asombrado la naturaleza de la viña; aquél, al ver que se aproximan unos labradores (Envidia, Gula y Judaísmo), les pregunta si desean arrendarla. Judaísmo, portavoz de aquéllos, acepta. En seguida sale el Custodio, a quien el dueño lo presenta como el vigía de la hacienda, es decir, el encargado de ver que se trabaje y pague a tiempo. Sin embargo, los labradores deciden quedarse con la herencia; el Custodio, se da cuenta de ello, por tanto les recuerda que deben pagar la renta. Aquéllos se niegan e intentan sobornarlo, aunque no acepta; mientras tanto, el Hijo regresa vestido de villano para ver cómo trabajan su hacienda. Transcurre el tiempo y llega la hora de la vendimia La Envidia no quiere trabajar, porque hace mucho calor. Ésta descubre sus intenciones a Judaísmo y al ver que sus planes coinciden se unen junto con Gula para conspirar contra el dueño de la viña. El Hijo se da cuenta, pero decide pasar inadvertido, hasta que cumpla la misión que le ha encomendado el Padre.

Llega la Gentilidad y se presenta. El Hijo, al verla, queda cautivado por su presencia. Después aparece el Custodio con una guirnalda destinada al ganador de un juego que él mismo propone; éste consiste en que cada uno de los participantes se cubra los ojos y adivine quién le llama con la voz o las palmas. El Hijo los vence y recibe la corona de flores, aunque la Envidia enfadada se la cambia por una de espinas. Aquél la acepta y la Gentilidad decide seguir sus pasos. Ambos se ausentan.

Los labradores coléricos planean la muerte del heredero. La Gula pregunta al Custodio por la duración de la viña; éste ordena a la Envidia que lo haga por haber perdido en el juego; ella obedece y cuando concluye alienta a sus compañeros para que maten al heredero.

El Padre y Juan se aproximan a la viña en un navío. Aquél ordena a éste cobrar la renta. Así lo hace, pero los labradores se niegan a pagar y lo asesinan.

Sale el Hijo junto con la Gentilidad y los reprende, a su vez les destituye la hacienda y se la entrega a la Gentilidad. Los villanos molestos matan al Hijo.

La Gula advierte que el cielo está despejado mientras aparece la Fe con un cáliz. Por último, sale el Padre y da la bienvenida a la Gentilidad, nueva heredera de las riquezas de la hacienda; ésta anuncia la conclusión del auto y los músicos cantan el *tantum ergo*.

La representación

Para la propuesta de representación he tomado como modelo teórico a Erika Fischer. Por tanto, he dividido cada apartado en signos espaciales,⁷ signos de la apariencia externa⁸ y signos cinéticos.⁹ Cada apartado se dividió a su vez en contexto, descripción y significado; en contexto ofrezco una justificación de la representación en el ámbito del espacio, apariencia externa y movimientos; en el segundo propongo la representación a partir de lo expuesto en el texto (didascalias implícitas y explícitas) y de algunos modelos del teatro de la época; por último, en el tercero explico el significado de dicha representación para lo cual me fundamento en el contexto del teatro barroco.

155

Signos espaciales

a) Contexto

En el teatro barroco español, tanto el decorado como la iluminación y los accesorios contribuían de forma importante para la transmisión de un significado, como lo confirma la cita: “Shergold describe la sencilla pero eficaz maquinaria capaz de cambiar el fondo del escenario, de abrir nuevos compartimentos, de subir o bajar las tablas mediante el uso de devanaderas, bofetones, rastrillos y otros mecanismos”.¹⁰ Los autos sacramentales eran representados en carros ambulantes que podían fijarse y era tanta la importancia del espacio que se llegó a adaptar hasta ocho carros:

⁷ Es decir, el lugar en el que se realiza la representación (el cual tiene un significado a partir de los discursos de los personajes y la representación propiamente dicha), los accesorios, el decorado y la luz.

⁸ Esto es: las máscaras, el peinado, el maquillaje, el vestuario y algunos objetos distintivos (como la guadaña de la muerte).

⁹ Estos signos tienen que ver con el desplazamiento en el escenario de los personajes, sus movimientos, expresiones gestuales, corporales, así como las relaciones entre los mismos (ya sea mediante las miradas, los saludos, la distancia entre ellos, etc.).

¹⁰ R. Arias, “Introducción”, en P. Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, p. XVII.

En el curso de sus adelantos, estos teatrillos que tanto ensanche tenían ya se elevaron por otra parte hasta la altura de dos cuerpos; merced a lo cual pudieron los poetas conceder mayor libertad a su fecunda inventiva disponiendo en los cuatro carros, hasta de ocho pisos independientes, donde unos en pos de otros, o todos a un tiempo aparecieran a vista del público diversos personajes y decoraciones.¹¹

b) Descripción

156

En el lugar de la representación hay un viñedo,¹² el cual debe estar delimitado por una cerca que inicia en los límites del escenario (que lo vinculan con el público) del lado izquierdo y termina también en los límites de este espacio pero del lado derecho, con una puerta por la que entrarán los personajes. En el centro, una choza de paja y, como a diez pasos a la derecha, una escalera pegada a la pared que conecta con un pequeño segundo piso en forma de nube por la que bajará el Custodio. Deberá haber una pintura como imagen de fondo que muestre el cielo y la tierra de la viña con sus vides y colmenas.

Para el navío se recomienda ver las pinturas y esculturas sobre las naves de la Iglesia, por ejemplo la que se encuentra en la portada principal de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México, realizada por Miguel Ximénez, o incluso tomar como modelo algunos carros como los que aparecen en los cuadros ubicados en la sacristía de esta misma catedral titulados *El triunfo de la Iglesia o de la Eucaristía* (1689) y *La Iglesia triunfante y la Iglesia militante* (1685), de Cristóbal de Villalpando.

c) Significado

La cerca representa el límite no sólo entre la dramatización y la realidad, sino también entre la vida y la muerte, de tal manera que la entrada de los personajes significará su nacimiento al mundo.

La nube como segundo piso del escenario representa la intromisión de la divinidad (vigilancia, supervisión, protección) en la vida de los hombres, pero también es la meta que debe perseguirse, es por ello que hay una escalera (por la que bajará y subirá constantemente el Custodio).

Los colmenas son símbolo de la Iglesia, de Cristo y de la vida en paz,¹³ en armonía, pues es una alegorización cristiana del mito griego sobre la Edad

¹¹ E. González Pedroso, *op. cit.*, p. XLIL

¹² Tanto para la escenografía como para la comprensión de su significado se ha tomado como modelo la memoria de las apariencias y las acotaciones propuestas por Calderón de la Barca a su auto sacramental titulado *La viña del Señor*, en *ibid.*, p. 465.

¹³ “La colmena fue tomada por ideograma oportuno de la vida en común, sabiamente regulada, apacible y fructífera, bajo el gobierno de un jefe único [...] Por otro simbolismo paralelo al del Arca de Noé, la colmena se relaciona también con el Salvador del mundo en el sentido de que es en Él, donde las almas cristianas, abejas místicas, encuentran el saludable refugio,

de Oro, el cual está asociado a la vida de las abejas en las colmenas, como lo confirma Robert Graves al explicar el mito griego de las cinco edades.¹⁴ Algunos autos sacramentales como *El colmenero divino*, de Tirso de Molina, toman a la abeja para simbolizar el alma humana, y a Cristo como al colmenero que entrega su miel, símbolo del pan eucarístico.

La nave tiene muchos significados, entre los que destacan la transición entre un mundo y otro (divino y terreno), la cuna y por lo tanto el nacimiento a una vida nueva, así como a la Iglesia.

La historia del pueblo judeocristiano inicia en el capítulo doce del Génesis, justo uno después del diluvio, por tanto el navío también puede expresar el momento posdiluviano en que Dios elegirá a Abraham para iniciar las promesas de salvación, tal como sucederá en el auto sacramental cuando el Padre hable con Judaísmo.

157

El navío saldrá del lado izquierdo del escenario porque en realidad es la derecha de los personajes y porque en nuestra cultura la lectura inicia desde este punto, además de que la diestra representa al bien.

De esta manera, mediante signos gráficos, visuales, se contribuye a la construcción del significado del auto sacramental y se valora la importancia del teatro como texto y representación.

Signos de la apariencia externa

a) Contexto

El maquillaje, la vestimenta, el peinado y las máscaras importaban mucho para la construcción del significado en los autos sacramentales, como dice Eduardo González Pedroso:

No sólo a recrear los ojos, sino a explicar la acción de los poemas, contribuía el atavío de nuevos recitantes [...]. Interviniendo en los autos personajes simbólicos, dejábase conocer, por ejemplo, luego que salían a la escena, la Vida empuñando su antorcha, la Muerte blandiendo su guadaña, en traje de loco el Pensamiento, como ciego el Apetito, armada y con alas la Ira, la Culpa de salteadora, y la Iglesia con ropas imperiales, tiara en la cabeza, en la una mano el báculo de tres cruces

la paz, la ayuda espiritual y el alimento confortante que da “la ciencia de las cosas de Dios”. (Louis Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Vol II. Barcelona, Sophia Perennis, 1997, pp. 873, 874.)

¹⁴ “Aunque el mito de la Edad de Oro proviene definitivamente de una tradición de subordinación tribal a la diosa Abeja, la barbarie de su reinado en los tiempos preagrícolas había sido ya olvidada en la época de Hesíodo y lo único que quedó fue la convicción idealista de que una vez los hombres habían vivido juntos en armonía, como las abejas”. (Robert Graves, *Los mitos griegos* 1. 2a. ed. Madrid, Alianza, 2006, p. 44.)

y en la otra una llave dorada [...], y ya entonces se usaban vestiduras simbólicas hasta por sus colores, saliendo la Justicia de celeste, la Verdad de blanco, de verde el Deseo, y la Misericordia de morado, en memoria de la encarnación.¹⁵

b) Descripción

Los músicos deben estar vestidos como naturales de una viña; el Padre debe ser un anciano de atuendos blancos, el Hijo un joven de vestimenta blanca y roja, y el ángel que conduce el navío un niño.

Envidia, Judaísmo y Gentilidad deben estar vestidos de villanos, pero su comportamiento debe ser como los galanes de la comedia de capa y espada y con algún signo que los distinga como el espino (Judaísmo) y el laurel (Gentilidad).¹⁶

158

Gula debe ser gordito y alto, se recomienda un vestido popular y también algún signo distintivo como un costalito con comida o algo similar.

La apariencia externa del Custodio ya está descrita en el auto,¹⁷ aunque se recomienda ver pinturas en las que se representan a los ángeles como la de *San Miguel expulsando a Luzbel*, de Bonifacio Veronese (1530), o *La anunciación* (c. 1472-1475), de Leonardo da Vinci.

San Juan debe vestir ropas de ermitaño propias de un esenio que vive en el desierto, de igual manera se recomienda la consulta de pinturas de la época.

La Fe debe ser una mujer, la cual saldrá en un carro con el cáliz y la ostia. Su vestimenta debe ser similar a la del cuadro titulado *El triunfo de la fe*, que se ubica en la capilla de San José de la Catedral Metropolitana.

c) Significado

El atuendo de los personajes está inspirado en el auto sacramental *La viña del Señor*, de Calderón de la Barca: “salen los músicos, de villanos [...] luego el Padre de familias, viejo venerable de mayoral, con la mano en el hombro del Hijo, vestido de zagal”.¹⁸

El Padre debe ser un anciano porque mediante la apariencia física de la vejez se quiere representar en el plano de la intersubjetividad una relación jerárquica en la que el más sabio es el de mayor edad. El Hijo apenas es joven, porque será llamado a la salvación de la humanidad muriendo en la cruz a

¹⁵ E. González Pedroso, *op. cit.*, p. XLIII.

¹⁶ “[Se] veían conversar mano a mano dos farsantes extrañamente ataviados con vestidura de ramas y follaje [...]; estos seres humanos representaban al Espino y al Laurel, arbustos que simbolizan al Hebraísmo y la gentilidad”. (E. González Pedroso, “Prólogo”, en *op. cit.*, p. LII.)

¹⁷ “Entra el Custodio con banderilla en la mano, apretador en la frente, y coturnos, etc.”, en Juan Antonio de Ibarra, *Auto sacramental de la viña*, p. 12.

¹⁸ P. Calderón de la Barca, “La viña del Señor”, en E. González Pedroso, *op. cit.*, p. 467.

los treinta y tres años. Su ropa es blanca y roja, porque mediante el blanco se representa la pureza, la verdad,¹⁹ con el rojo el misterio de la encarnación²⁰ como una anticipación de lo que va suceder cuando el Hijo aparezca por segunda vez ya en el piso y vestido de villano, como los demás.

Tanto el contexto como los signos verbales me sirvieron para proponer una misma actitud y vestimenta a Envidia, Gentilidad y Judaísmo, pues el lenguaje de éstos es culto, en cambio el de Gula es más popular; además, la relación entre los personajes de la comedia de los Siglos de Oro español y los autos sacramentales era muy común, no sólo porque muchas veces eran los mismos actores para ambas, sino que también por la equivalencia entre las clases sociales y la jerarquía teológica, así, por ejemplo, Dios es la figura del rey, el Diablo, del malvado y Cristo del galán, y en nuestro auto la Gula es el equivalente al gracioso.

159

Gula debe ser gordito y alto porque mediante estos signos de la apariencia externa quiero transmitir al espectador (con base en lo expresado por el autor en el texto y en los modelos culturales de la época) su carácter concupiscente, hedonista que valora el cuerpo sobre el alma. Su vestido es popular porque de esta manera se hace énfasis en el descuido de su apariencia personal e intelectual, vinculados con el espíritu y el alma.

La Fe debe ser mujer porque no conozco alguna representación masculina de ésta, quizás debido a la influencia de la cultura grecolatina a través de las musas, las ninfas o las diosas griegas.

Signos cinéticos

a) Contexto

El desplazamiento, las posturas, los gestos, las distancias y los lugares ocupados en escena eran muy importantes para proyectar un significado durante la representación de los autos sacramentales, como lo confirma Ricardo Arias: “Se presenta también gran cuidado [...] a los movimientos y manera de agruparse, como podemos darnos cuenta siguiendo las acotaciones que

¹⁹ El blanco representa en nuestros días a la pureza, sin embargo, de acuerdo con la ideología renacentista es símbolo de la verdad: “La escrupulosidad de los que dispusieron la representación de esta última obra aparece, además, en haber dispuesto que la *Verdad* saliese de blanco”. (*Ibid.*, p. XVI.)

²⁰ El color rojo de la ropa representa la encarnación como lo confirma el auto sacramental *La siega*, de Lope de Vega: “no te admires de esa capa, / que si es *encarnada* ahora, / después le verá con *blanca* / en su cabaña, su Esposa”. (Lope de Vega, *La siega* (vv. 110-115); la explicación al definir “encarnada” es la siguiente: “juega con un doble significado; roja, hecha carne: Dios hecho hombre en Cristo”. (R. Arias, “Notas aclaratorias” a Lope de Vega, “La siega” en *Autos sacramentales (el auto sacramental antes de Calderón)*. México, Porrúa, 1997, p. 196).

todo lo van regulando. El efecto debería ser semejante al movimiento fluido y estructurado de un moderno ballet”.²¹

El espacio dispuesto por los dramaturgos servía para que los actores pudieran desplazarse libremente incluso por los aires, como es el caso del auto que se analiza. Eduardo González Pedroso dice al respecto:

y por último, cual si nada quisieran desperdiciar los dramaturgos del Corpus, representóse a veces sobre la cima del piso alto, levantándose por los aires los personajes, en tramoyas que rebasaban también, y se movían por derecha e izquierda para establecer comunicación entre unos carros y otros.²²

160

b) Descripción

Para los signos cinéticos he tomado en cuenta la escena del arrendamiento como un avance de lo que se desarrollará con mayor amplitud en mi tesis de maestría. Por lo tanto, el estudio de estos signos se iniciará a partir de la salida de los villanos (Músicos, Envidia, Gula y Judaísmo) y concluirá con el soliloquio de Envidia.

Una vez que ha terminado la escena del Padre y el Hijo, quienes en el navío han elogiado la belleza de la viña, el Padre decide arrendarla a los villanos que van entrando.

Los villanos deberán entrar juntos; hasta el frente Judaísmo y Gula, detrás la Envidia; al momento de la negociación es Judaísmo quien da un paso al frente. El Padre y el Hijo no bajarán del navío.

La actitud corporal del Padre debe ser digna, de carácter ceremonial, casi ritual. Naturalmente, cuando el Padre hable los villanos no deben mantener ningún contacto físico entre sí, e incluso la mirada al Padre no debe ser de forma tan directa, sino mesurada, disimulada.

La Envidia deberá moverse lentamente y con cierto aire de indiferencia, desinterés, de vez en cuando dando la espalda a los otros dos personajes; además, cuando Judaísmo acepte arrendar la viña, la Envidia se mostrará molesta, evitará dirigir la mirada hacia lo alto del navío en donde se encuentran las divinidades, deberá balancearse sobre sus pies, apretar ligeramente los puños y dar un paso hacia el frente cuando termine el segundo canto de los músicos.

Gula debe hacer movimientos lentos también, cortos y casi torpes e inocentes; sus brazos de preferencia pegados al cuerpo procurando mover sólo los antebrazos. Se aferrará constantemente a su bolsa con comida y de vez en cuando comerá algo.

²¹ R. Arias, “Introducción”, en P. Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. XVII.

²² E. González Pedroso, “Prólogo”, en *op. cit.*, p. XLII.

Judaísmo se moverá un poco más en el espacio de tal manera que se reconozca en él una cierta emoción.

c) Significado

Judaísmo da un paso al frente porque a través de este signo se muestra el inicio del pacto que Dios hace con su pueblo elegido, es decir, los judíos. Gula entra junto con Judaísmo y atrás Envidia porque son los vicios quienes influirán para que dicho pueblo pierda las propuestas divinas.

El Padre y el Hijo no bajarán del navío debido a que mediante esta división espacial (arriba: divino, sagrado / abajo: terreno, efímero) muestra la diferencia de personajes y la calidad de la oferta, es decir, hay una jerarquía de personajes en donde el más importante es el dueño, quien ofrece su tierra para arrendarla. La actitud corporal del Padre debe ser digna, de carácter ceremonial, casi ritual, porque transmite la trascendencia de su propuesta de arrendamiento a los villanos y también al público.

161

No debe existir ningún contacto visual entre los villanos y los “navegantes” para expresar el respeto, temor y humildad frente a la presencia divina. Así, mediante la relación gestual, corporal y dinámica entre los personajes se construye el significado de la obra, esto es a lo que Erika Fischer llama plano de la intersubjetividad.

Envidia se mueve lentamente y con cierto aire de indiferencia, porque marca su distancia con los otros personajes que no pertenecen a su naturaleza angélica, además se encuentra distante de la divinidad debido a su condición de ángel caído.

Por último, tomo como modelo el estudio de Erika Fischer²³ para proponer una representación de la escena de Envidia.

²³ E. Fischer-Lichte, “Análisis del texto teatral de Pirandello ‘Enrique IV’ en la escenificación de A. Fernández”, en *op. cit.*, pp. 652, 714.

SIGNOS VERBALES	SIGNOS CINÉTICOS
<p><i>Envidia (aparte):</i> Esta cólera impaciente</p> <p>dentro de mi pecho lidia; qué mucho que tenga envidia</p> <p>Si lo soy por accidente</p> <p>Fértil viña, umbrosa fuente, dulces y rubias colmenas</p>	<p>La <i>Envidia</i> se dirige a la izquierda del escenario, dando la espalda a los viñadores y a la nave, como escondiéndose de la mirada del Padre, sus pasos deberán ser largos, decididos, sus brazos enérgicos y los puños apretados.</p> <p><i>Judaísmo</i> está de pie, mirando atentamente a la cabaña y la torre, como reconociendo la viña, la buena temporada, las manos se frotan delante del pecho como maquinando un plan.</p> <p><i>Gula</i> mira los racimos de uvas, y se aferra más a su bolsa de comida.</p> <p><i>El Padre</i> está erguido orgullosamente, junto al Hijo, a orillas de la nave.</p> <p>La <i>Envidia</i> debe mantener un movimiento que refleje el conflicto interno justo cuando pronuncie las últimas palabras de verso que riman en la primera parte (redondilla) de la primera décima: lidia-envidia</p> <p>Gira a su derecha y queda de frente al público; cuando pronuncie la palabra “accidente” debe efectuar un movimiento y/o gesto que coincida con el realizado cuando dijo la palabra “impaciente”. De esta manera se toma en cuenta el valor acústico de los versos para hacer el énfasis en el significado.</p> <p>Ahora sus movimientos deben ser dirigidos a la viña, su gesto pretende representar la admiración ante la belleza del lugar. Su discurso tiene que ser más pausado, deteniéndose en la importancia del significado de las palabras. En este segundo verso de enlace habrá un cambio de postura</p>

de tantos misterios llenas

si me despeña mi enojo
hoy seréis civil despojo
de mis iras y mis penas

Que en esta viña naciste

has de decir, aunque mientes

pues entre luces valientes

belleza infeliz saliste

y sus movimientos se encaminarán a expresar lo significado en el siguiente cuarteto.

Aquí el significado ha cambiado desde el verso anterior, el cual está enlazando ambos cuartetos (redondillas), pues una vez que se ha mencionado a la colmena se añade la cualidad de sus misterios, por ello la Envidia deberá dirigirse hacia donde se encuentran los colmenares.

Una vez que la *Envidia* ha visto las colmenas se molesta, por lo que su actitud debe ser tal, (ahora aparece una nueva rima, cuyo tema nuevamente es el coraje, la cólera, es decir, la envidia).

Ya que ha terminado el verso, la Envidia deberá cambiar de postura, hacer una breve pausa y expresar con sus movimientos quién es verdaderamente. Ahora se debe mostrar menos forzada, más libre y suelta; con naturalidad.

En este verso habrá dos posturas: en “has de decir” el volumen será alto (con ello se subraya la importancia que tiene el decir como recurso para la mentira), y cuando inicia la adversativa “aunque mientes” debe bajar el volumen (para mostrar que oculta algo al engañar).

La mirada debe dirigirse hacia la escalera por donde bajará el Custodio, un poco hacia arriba donde provienen las estrellas.

En este verso, la postura nuevamente cambia para ser más cabizbaja, triste. Tanto “naciste”, como “saliste” (rimas del primero y cuarto versos de la se-

A ser tormento caíste

de los logros e intereses
de esta viña, ¡oh!, nunca ceses

ya que tus cóleras mides
de ser cierzo entre las vides
y cizaña entre las mieses

gunda décima) se refieren a distintos orígenes: el primero es falso (ser un viñador) y el segundo, auténtico (ángel réprobo); así, su desplazamiento por el escenario debió haber cambiado para apoyar lo dicho mediante los versos y reforzado mediante la rima.

Envidia ahora se muestra cabizbaja, triste y más distante de los personajes. Justo cuando menciona “caíste”, da al menos tres pasos que la alejen más de los otros y la acerquen casi al pie de la escalera por donde bajará Custodio. Con estos movimientos se dirá que a pesar de ser un ángel (mostrado mediante el distanciamiento que toma en relación con los otros personajes que pisan la viña) se encuentra por debajo de ellos (explicado con el acercamiento a la escalera, que no sólo representa el ascenso a lo divino, sino el descenso a lo terrenal, lo humano); su mirada debe dirigirse desde lo alto de la escalera hacia abajo.

Se gira y da la espalda a la escalera, levanta un poco la mirada y con sus manos representa ante el público los “logros e intereses”. Hace una pausa y se yergue para exclamar el “¡oh!” y expresar su voluntad.

Por fin se dirige hacia donde se encuentran los personajes, da algunos pasos que lo aproximen lentamente y se detiene junto a ellos justo al final de su discurso (así, mediante sus movimientos confirma lo que acaba de decir: ser “cizaña” entre las “mieses”).

De esta manera, mediante los signos cinéticos se apoya lo dicho por el personaje. Como se vio, los esquemas métricos han servido para dirigir los movimientos y gestos de los personajes.

La Envidia se mueve en dos planos bien marcados del escenario porque así se representa simbólicamente su naturaleza dual: de vicio y de ángel expulsado. Esto lo confirma su discurso dividido en dos décimas. Como vicio se comporta más humana por ser éste un defecto propio de esta condición y también por corresponder a las actitudes de un viñador como el que finge ser; sus pasos son más firmes, más duros como aferrándose al piso.

Como naturaleza angélica se ha desplazado hacia la escalera porque ésta (como ya se dijo) representa la conexión con lo espiritual; los pasos ahora son más ligeros, desinteresados, para reflejar su naturaleza superior, angélica.

El tono y volumen de la voz son distintos en cada una de las dos décimas, debido a que es un ser dual: ángel y vicio. Como Envidia (primera décima) habla fuerte y en tono un poco grave porque así refuerza la emoción colérica y la actitud de aferrarse al mundo, a la vida terrena (a la cual va influir para encaminarla al mal). En cambio, como ángel réprobo, el tono es un poco más suave, como quien confiesa un secreto, porque eso está revelando al público.

Así, pues, una propuesta para la representación de un texto teatral por ningún motivo es algo exclusivo de un director de escena o de un actor; es necesario el conocimiento del subgénero literario al que pertenece la obra (en este caso el auto sacramental) y de las normas estético literarias dispuestas por la época para su puesta en escena; es decir, la métrica, la rima, el ritmo, etcétera, son indispensables (como se ha demostrado) para la dirección teatral.

También se demostró que un auto sacramental no es aburrido, plano o monótono; al contrario, posee elementos que son propios de la espectacularidad de este género, tales como el vestuario, la escenografía, los movimientos, los gestos y sobre todo la música (que, dicho sea de paso, se prescindió de ella en este trabajo por considerarla un elemento tan importante que merece un estudio aparte).

Por último, se ha visto que no es lo mismo entender un texto teatral a partir de la simple lectura que apreciarlo para aquello a lo que fue dispuesto, es decir, para su representación, tal como lo confirma Eduardo González Pedroso:

Quien pretenda en los tiempos que corren trabar conocimiento con los poetas sacramentales, sentirá lo primero, al pasear la vista por sus anticuadas obras, un impulso de extrañeza tan profundo, como no se lo habrán inspirado monumentos literarios más característicos de otras edades y naciones. Parecerá a quien ve un baile sin oír la música, o a quien contempla un objeto arqueológico, cuya preciosa materia revela la importancia que tuvo, pero cuyo fin y aplicaciones no se comprenden.²⁴

²⁴ E. González Pedroso, "Prólogo", en *op. cit.*, p. XLVII.

Índice de autores

Coronado, Juan. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Especializado en literatura latinoamericana y Siglos de Oro. Ha trabajado extensamente a José Lezama Lima y el neobarroco latinoamericano. Ha publicado *Fabuladores de dos mundos*, *Ensayos de literatura europea e hispanoamericana*, *Vuelo de palabras*, *Antología poética mexicana* y *Paradiso múltiple: un acercamiento a Lezama Lima*, entre otros trabajos, además de un gran número de artículos sobre temas latinoamericanos.

Fernández, Sergio. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Premio Nacional de Artes y Ciencias 2007. Distinguido ensayista de la literatura española de los Siglos de Oro y de las letras mexicanas. Autor de novelas y relatos fundamentales en la historia de la literatura mexicana contemporánea. De entre de sus ensayos más importantes podemos citar: *Retratos del fuego y la ceniza*, *La copa derramada*, *Las grandes figuras del Renacimiento y del barroco* y *Ensayos sobre literatura española de los siglos XVI y XVII*; entre su obra de ficción destacan: *Los peces*, *Segundo sueño*, *Los signos perdidos*, *Todo para los dioses*, *Olvidame* y *Los desfiguros de mi corazón*.

Landa, Josu. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Maestro en Filosofía por la UNAM. Ejerce la docencia en el Colegio de Filosofía de esta Facultad desde 1988. Es autor de *Poética* (México, FCE, 2002) y otros libros teóricos. Entre sus poemarios destacan: *Treno a la mujer que se fue con el tiempo* (México, Arlequín, 1996 y 2006) y *Alisios* (Vitoria, España, Bassarai, 2004). En 1996, obtuvo el Premio Carlos Pellicer de Poesía y la Orden Andrés Bello.

Muñiz-Huberman, Angelina. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Narradora, forma parte de la generación de los escritores transterrados. Entre sus obras más importantes podemos citar: *El mercader de Tudela*, *Castillos en la tierra* y *Molinos sin viento*.

Okhuysen, Magdalena. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Actualmente estudia la maestría en Letras y su tema de investigación se centra en la construcción de Medea como imagen. Se interesa en los modos de representación de diferentes medios visuales, especialmente los que surgen a partir de las relaciones entre literatura, teatro y cine.

Ontañón, Paciencia. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Especialista en crítica literaria. Ha publicado diferentes artículos sobre psicoanálisis y literatura.

Patán, Federico. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Especializado en literatura inglesa y norteamericana. Ha publicado tanto trabajos de creación como un sinnúmero de ensayos en torno a problemas teóricos de literatura inglesa y española. Entre los primeros puede mencionarse: *Último exilio* (novela, premio Xavier Villaurrutia 1986), *El espejo y la nada* (ensayo, 1998), *El rumor de su sangre* (novela, 1999) y *Encuentros* (relatos, 2006).

Quirarte, Vicente. Facultad de Filosofía y Letras e Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM. Poeta, dramaturgo, investigador y académico de la lengua. Entre sus títulos destacados puede mencionarse: *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda*, *Perderse para reencontrarse: Bitácora de Contemporáneos* y *El azogue y la granada. Gilberto Owen en su discurso amoroso*.

168

Revueltas, Eugenia. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Especializada en teoría y crítica literarias. Entre sus últimas publicaciones están *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón*, *Texto y representación* y *Eros y Ethos, 7 calas en el discurso de Juan Ruiz de Alarcón*. En prensa: *La galaxia de los signos. Ensayos de semiótica del teatro*.

Saldierna Rangel, José Julián. Facultad de Filosofía y Letras. Labora en el Colegio Ángela Segovia de Serrano (colegio salesiano, incorporado a la UNAM). Realiza una edición crítica sobre textos inéditos novohispanos, coordinada por el doctor Rubén Darío Medina Jaime, de la FES Acatlán. Actualmente realiza estudios de maestría en Letras Españolas.

Serur, Raquel. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Profesora del Departamento de Letras Inglesas de la Facultad. Ha escrito un gran número de artículos y ensayos, publicados en revistas especializadas. Actualmente realiza una investigación en profundidad sobre *La Regenta*, de Clarín.

Sicot, Bernard. Universidad de Nanterre-Universidad de París X. Distinguido hispanista que ha dedicado la mayor parte de sus trabajos al estudio de la obra de los intelectuales transterrados, tanto poetas, como narradores y ensayistas, pero sus investigaciones más destacadas giran en torno a la obra de Luis Cernuda. Entre sus títulos se pueden citar: "Luis Cernuda:

los años del compromiso (1931-1938), 1938” y “Lexil politique de Luis Cernuda ‘...porque es imperdonable la voluntaria tontería”.

Valender, James. El Colegio de México. Distinguido investigador inglés, referente obligado para el estudio de la obra de Luis Cernuda. Ha escrito *Estudio de la lírica y la prosa narrativa de Luis Cernuda*, publicado por la Universidad de Londres (1979), además de un sinnúmero de ensayos y de ediciones dedicados al poeta andaluz.

La Experiencia Literaria, núm. 16, editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir en febrero de 2009 en los talleres de la Editorial Cromo Color, S. A. de C. V., Miravalle núm. 703, Col. Portales, México, D. F. Se tiraron doscientos ejemplares en papel cultural de 90 gramos. Se utilizaron en la composición, elaborada por Elizabeth Díaz Salaberría, tipos Berkeley 18:26, 11:13, 10.5:13, 9.5:12 y 8.5:11. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Concepción Rodríguez Rivera, y el diseño de la cubierta fue realizado por Gabriela Carrillo.

