

## EL MURO Y LA VENTANA: LA "OTREDAD" DE LUIS CERNUDA

Para JOE HAAKONSTAD.

*Who is he that will tell me who I am?*

LEAR

### I. TRAS LAS PUERTAS CERRADAS

Es importante hablar de la homosexualidad de Cernuda, porque, tras su silenciamiento por parte de la crítica, se forman juicios que o son decididamente falsos o, si no lo son, necesitan ser matizados. Bastarán dos ejemplos: desde hace años, casi desde el primer comentario que alguien dedica a su poesía<sup>1</sup>, se viene repitiendo que Luis Cernuda es un poeta romántico; la otra gran polémica sobre su obra que parece interesar a la «Historia de la Literatura» se da sobre la filiación de Cernuda al movimiento surrealista, hasta qué punto aparece el surrealismo en su poesía, etc.

De ahí que nos encontremos con la siguiente paradoja: a la obra que consiste en un grito de angustia y de denuncia frente a una sociedad que le obliga a reprimir toda manifestación de su sexualidad se le da la vuelta, se tergiversa su significado, tratándola de «becqueriana», o se lo quitan, estudiándola desde el punto de vista del automatismo de las imágenes, la metáfora, la musicalidad. Nos la devuelven vacía o falseada. Con ello se sigue reprimiendo, ahora *post mortem*, a Cernuda, que es su obra, que luchó por la indisociabilidad del poeta y su obra y que, a fin de cuentas, si le conocemos y nos interesa es por la obra que dejó. La represión sigue persiguiéndolo con un arma que él mismo manejó muchas veces con toda intención y pleno conocimiento de su poder: el silencio.

<sup>1</sup> Ver PEDRO SALINAS: «Nueve o diez poetas», en *Ensayos de Literatura Hispánica*, Madrid, 1958, y «Luis Cernuda, poeta», en *Literatura española siglo XX*, México, 1949. Artículos como el de JUAN DE DIOS RUIZ COPETE: «Luis Cernuda, un romántico en el XX», en *Poetas de Sevilla*, 1971, que no he podido consultar, parecen apuntar a este tipo de lectura.

Y este silencio constituye una mentira que en último término no hace más que justificar el odio que Cernuda sentía por los críticos, o por la mayoría de ellos. Mentira que, por otro lado, oculta una reprobación contra la sexualidad de Cernuda. En este sentido la rabia, la desesperación, el rechazo que son efecto de su represión siguen siendo, tras esta condena del silencio, tan justificados y por ello tan vivos como cuando escribió *Los placeres prohibidos*.

Pero es el caso que Cernuda se ha encontrado a sí mismo en el sufrimiento, el furor, la agonía de saberse, sentirse rechazado. Y ese juicio, con su condena, de los otros, esa mirada de los demás que, rechazándolo, lo convierte en objeto de su ira, su desprecio, su escarnio, Cernuda, desde su primer libro de poesía, la vuelve sobre sí mismo: desde un principio es el que mira, como los otros, y es mirado. Y este objeto de la mirada de los otros es un objeto más de los que le rodean, si bien un objeto distinto, pues de él mismo parte esa mirada vertida sobre sí mismo que lo convierte en *otro*, obsesiva a lo largo de toda su poesía. Y él es *otro* porque todo a su alrededor (la realidad, la sociedad que erige y nombra esa realidad) le expulsa, le rechaza, le prohíbe *ser* Luis Cernuda, uno, indisociado, de sí mismo, de ellos. Esa realidad le hace *otro*, y esta es la causa de su desdoblamiento: paradójicamente, *se ve distinto*, tan distinto como él ve a todo objeto fuera de él. Y es esta contradicción la que forma la base de toda su poesía, aparente ya en el título mismo que le dio. Pues esa «y» de *La realidad y el deseo* puede indicar tanto unión («acorde») como oposición<sup>2</sup>.

Ancet<sup>3</sup> ha estudiado el fondo narcisista de la homosexualidad de Cernuda. Y se detiene en este punto. Pero este narcisismo va más allá de sus tendencias sexuales: lo impregna todo. Cernuda es un hombre inclinado sobre sí mismo continua y totalmente: «No hay en él conciencia inmediata que una mirada punzante no traspase. Para nosotros basta ver el árbol o la casa; totalmente absorbidos en su contemplación, nos olvidamos de nosotros mismos. [Cernuda] es el hombre que [...] jamás se olvida. Se mira ver; mira para verse mirar; contempla su conciencia del árbol, de la casa, y las cosas sólo se le aparecen a través de ella»<sup>4</sup>.

La mirada vigilante, censora, enjuiciadora, condenadora, la mirada de los otros internalizada en él, se vuelve constantemente de él mismo hacia él y, en la medida en que es ajena, lo en-ajena de sí, lo objetiviza, lo convierte en cosa. Es sujeto y objeto para sí mismo.

<sup>2</sup> Ver ROMAN JAKOBSON: «En torno a los problemas lingüísticos de la traducción», en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, 1965.

<sup>3</sup> JACQUES ANCKET: *Luis Cernuda*, Ed. Pierre Séghers, París, 1972.

<sup>4</sup> JEAN PAUL SARTRE: *Baudelaire*, trad. esp., Ed. Losada, Buenos Aires, 1957, pág. 18.

El insulto es perpetuo. No está solamente en la boca de éste o aquél, explícito, sino en todos los labios que me nombran; está en el «ser» mismo, en mi ser, y lo encuentro en todos los ojos que me miran. Está en todos los corazones que tienen que habérselas conmigo; está en mi sangre e inscrito en mi rostro con letras de fuego. Me acompaña siempre y a todas partes, en este mundo y en el otro. Es yo mismo y es Dios en persona quien lo profiere al proferirme, quien eternamente me da ese nombre execrable, quien me ve desde el punto de vista de la ira<sup>5</sup>.

Esa mirada es apropiación al mismo tiempo que asegura la inacción y el distanciamiento. Porque el primer efecto de esa mirada es que «paraliza». La mirada sobre sí mismo, dado el peligro que supone todo movimiento de su parte, todo contacto con lo otro que mancha, recoge e internaliza la amenaza de todo lo exterior. Y la primera amenaza es la de castración: es la cristalización del temor ante todo movimiento que surja de él, ante todo contacto con el mundo al que corrompe. La mirada le obliga a una quietud total, a una inmovilidad que en ocasiones llega al hieratismo, al tiempo que es lo único que le permite ponerse en contacto con los objetos, con el mundo, con lo que está afuera, con lo otro, con él que es lo otro, a la vez que le permite apropiarse de ellos y de sí. Es una mirada cuya razón de existir se basa únicamente en la distancia y la inmovilidad que impone el terror, terror al movimiento, a la acción.

... cuando se hace sufrir a los niños, desde su edad más temprana, una presión social considerable; cuando su Ser-para-los-Otros es objeto de una representación colectiva acompañada por juicios de valor y prohibiciones sociales, sucede que la enajenación se hace total y definitiva. Es el caso de los parias en las sociedades de castas: interiorizan los juicios objetivos y exteriores que la colectividad les aplica y se piensan a sí mismos en su singularidad subjetiva partiendo de un «carácter étnico», de una «naturaleza», de una «esencia» que no hacen sino expresar el desprecio en que se los tiene. El intocable de la India piensa que es efectivamente *intocable*<sup>6</sup>.

Para el tiempo de paz la sociedad, prudentemente, ha creado, si me atrevo a decirlo, malvados profesionales. Estos «hombres del mal» son tan necesarios para los hombres de bien como las prostitutas para las mujeres honradas: son abscesos de fijación. ¡Por un solo sádico, cuántas conciencias apaciguadas, purificadas, tranquilizadas! Por eso su reclutamiento es muy vigilado. Es necesario, en efecto, que sean malvados de nacimiento y sin esperanza de cambio<sup>7</sup>.

Cernuda sabe, desde antes del recuerdo, que todo gesto de su mano, toda palabra, toda entonación, todo paso, toda actitud, todo descuido

<sup>5</sup> JEAN PAUL SARTRE: *San Genet, comediante y mártir*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1967, pág. 27.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pág. 43.

<sup>7</sup> *Ibid.*, págs. 39-40.

pueden delatarle como el ser que su sociedad, sus padres, sus compañeros de colegio más desprecian, insultan, escarnecen y castigan. Si quiere salvarse tiene que tener cuidado, tiene que observarse, tiene que conseguir que sus gestos, sus palabras, sus actitudes no le delaten, que sean radicalmente reprimidas, que coincidan con lo que los otros exigen de él: ser nada menos que todo un hombre. Y si llega un día en que recoge este rechazo y se lo echa en cara a los otros, quedan, sin embargo, siempre constantes, unos rasgos que le caracterizan, le constituyen, hacen de él Luis Cernuda: el énfasis que en su poesía recae sobre el silencio, la quietud, la soledad, es significativo. Estos elementos buscados obsesivamente son el resultado de la internalización de aquella amenaza exterior de castigo, que él vuelve, una vez que se ha adueñado de ella, contra la sociedad que la utilizó contra él, convertidos ahora en rasgos constitutivos de su carácter y temas recurrentes de su poesía.

Frente a esta terrible amenaza exterior, Cernuda se acoge a un refugio que aparecerá continuamente a lo largo de su obra: el recinto cerrado, que es, fundamentalmente, la habitación, el patio, el jardín o, como ampliación de ellos, a veces la casa y la ciudad. Y si este refugio es tibio, acogedor, protector, relacionado fundamentalmente (sobre todo en *Ocnos*) con la infancia, no es necesario decir, por lo menos todavía, lo que en su nostalgia quiere representar.

Ya desde su libro inicial *Primeras poesías* un tema central es el de la habitación. El poeta se demora en los objetos que le rodean: la lámpara, el ventilador «cautivo», la cama, el espejo... Es un libro escrito *en* la habitación, *sobre* la habitación. Su cuarto constituye un pequeño universo donde el joven Cernuda deambula, medita, se aburre, observa el misterio de las cosas. Una «atmósfera ceñida» le rodea, un universo donde la lámpara es el solo «astro» que luce tamizadamente, «vertiendo luz de alabastro / con pantalla adormecida» (PP 17), lámpara que alumbra la soledad creadora del poeta: «La soledad, tras las puertas cerradas, / abre la luz sobre el papel vacío» (PP 15). Pero hay que tener cuidado con esa soledad: Cernuda no se queja todavía. Al contrario, esa soledad es querida, buscada y lograda por él: «He cerrado la puerta [...]» (*Prosa* 1137). Así está seguro frente a toda intromisión del exterior, incluso la menos amenazadora: «No cercarán amistades / la tierna imagen ajena» (PP 16).

Esta «imagen ajena» debe ponernos en guardia: ya desde el comienzo de su producción poética Cernuda es el otro que se observa. Y se observa como una cosa más, como otro objeto, tan distante, tan misterioso como los demás que constituyen ese pequeño mundo del cuarto: «Se goza en sueño encantado, / tras espacio infranqueable, / su belleza irreparable / el Narciso enamorado» (PP 18). El espejo no hace más

que corporeizar lo ajeno de sí mismo. Si en adelante los espejos serán reemplazados por las fuentes, o por los ojos del deseado, o incluso por la corriente de música en que Luis de Baviera (*DQ* 338), al inclinarse sobre ella, ve devuelta su imagen querida<sup>8</sup>, no hay que olvidar que la frontera, constituida no tanto por la superficie que refleja como por la mirada siempre autoconsciente de Cernuda, es definitiva, «infranqueable», tanto entre él y los otros como entre él y ese otro que es él.

En ese sentido, la mirada es el espejo, es la que frena todo movimiento encaminado al contacto, es la que cierra la puerta. Los amigos no turbarán la atmósfera que ciñe «un llanto entre las manos / solo» (*PP* 17). Si hay un acercamiento, éste ocurrirá solamente cuando sea querido, conscientemente, es decir, consentido por sus ojos que le vigilan, por el Cernuda que es y el que se mira ser. Desde el momento en que es una proximidad «mirada», su realidad, su realización, serán analizadas, escrutinizadas, diseccionadas: si no es imposible, es una proximidad por lo menos cuestionable, «una noche que finja / lo distante inmediato» (*PP* 19).

Pero no debemos olvidar que ese acercamiento es negado por Cernuda precisamente porque el mundo le rechaza. Su respuesta a este confinamiento forzoso es, desde sus primeros poemas, la que será siempre: «En soledad. No se siente / el mundo, que un muro sella» (*PP* 23). Un muro que si el mundo ha erigido a su alrededor para rechazarle, él lo toma, lo acepta, lo hace suyo, llega incluso a sentirlo necesario para protegerse del afuera hiriente, de «el horror a los poderes contrarios al hombre sueltos y al acecho en la vida» (*O* 24-25). La soledad ofrecida por el cuarto será lo único que le permita descansar de las miradas de afuera, del miedo que impone ese afuera amenazador: «¿Le alcanzaría fuera de la casa y de la ciudad la noche, de cuya oscuridad creciente le habían protegido hasta entonces las paredes amigas, la lámpara encendida sobre el libro de estampas?» (*O* 24). La habitación es una luz en la noche aterradora de los cuentos, la promesa de un refugio en la tormenta: «Surge viva la lámpara / en la noche desierta, / defendiendo el recinto / con sus fuerzas ligeras» (*PP* 23).

Si el mundo le aísla, si le confina en esa celda de castigo, será Cernuda mismo quien acabe refugiándose en esa soledad; pero ahora será porque él «quiere»: «La soledad está en todo para ti, y todo para ti está en la soledad. Isla feliz adonde tantas veces te acogiste [...]» (*O* 163). A la reclusión causadora de su rabia, su desesperación y su furor contra el mundo, Cernuda le da la vuelta: la transforma ahora en «felicidad». Pero si es así es sólo porque la soledad, al evitar todo contacto con el «horror» de afuera, significa un descanso del miedo,

<sup>8</sup> Ver *ANCST*, *loc. cit.*, págs. 77-78.

un punto de respiro, es el alivio que nace y que él sólo puede sentir al cerrar la puerta de su cuarto, al hacer de ella un límite «infranqueable»: «Entre los otros y tú, entre el amor y tú, entre la vida y tú, está la soledad» (O 164). Y con grito típico de Cernuda («¡no sois vosotros quienes me lo imponéis, soy yo quien lo elijo!»), añade: «Mas esa soledad, que de todo te separa, no te apena» (O 164).

Como la mirada escrutadora de los otros, también los muros que le recluyen han sido internalizados. Cernuda se encuentra con que el muro protector de su soledad le acompaña siempre, vaya donde vaya: «Mas por una incapacidad típica mía, la de serme difícil, en el trato con los demás, exteriorizar lo que lleve dentro, es decir, entrar en comunicación con los otros, aunque algunas veces lo desee [...]» (HL 235).

Los que le conocieron en sus años jóvenes (Salinas, Aleixandre<sup>9</sup>) nos lo presentan como un joven serio, retraído, tímido, elegante. Elegante: en una fotografía que nos queda de él con Salinas, su profesor, en Sevilla, Giralda al fondo, las dos figuras ofrecen un contraste marcado. Frente a un Salinas descuidado, con chaqueta y pantalones de contornos redondeados por el uso (esa ropa usada, cómoda, que parece ser el ideal de la vida casera: Cernuda criticará años después a Guillén y a Salinas como exponentes típicos de la poesía burguesa de su generación), Cernuda presenta un traje impecable, oscuro, de rigidez angular: la armadura que se pone todas las mañanas para poder salir de su cuarto. Dice un amigo suyo (Adriano del Valle) en 1934: «Ya entonces usaba monóculo, y ese pormenor de elegancia centroeuropea trasnochada acentuaba aún más la estricta corrección de sus finos modales suntuarios [...] cristal inquisitivo del monóculo, esa especie de Ojo de Divinidad venido a menos, que todo lo presidía en él, desde su traje, de corte impecable, a su corbata cuidadosamente elegida, con visos de claro de luna; desde sus guantes amarillos, como desinfladas manos de dioses mutilados, al charolado nocturno de sus zapatos»<sup>10</sup>. Un pasaje del mismo Cernuda nos informa del sentido que para él tenía, o quería que tuviera, esa elegancia: «Había notado, o creído notar, que si bien la mujer elegante atrae, el hombre elegante repele. Según dicha teoría el dandismo no sería sino una forma entre otras de aspirar a la soledad ascética del yermo. Lo cual puede ser cierto. Al menos los más escépticos deberán reconocer que de todas las formas

<sup>9</sup> Ver PEDRO SALINAS, *loc. cit.*, y VICENTE ALEIXANDRE: «Luis Cernuda deja Sevilla» y «Luis Cernuda en la ciudad», en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1968.

<sup>10</sup> Citado por PHILIP SILVER: «*Et in Arcadia ego*»: *A Study of the Poetry of Luis Cernuda*, Londres, Tamesis Books, 1965, pág. 18.

que ha revestido esa vieja aspiración humana a la soledad, ésta del dandismo aparece así como la más refinada de todas»<sup>11</sup>.

«Su dandismo es la defensa de su timidez. Su limpieza meticulosa, la pulcritud de su aspecto, son consecuencia de una perpetua vigilancia y representan una negativa a dejarse pescar jamás en falta: quiere estar impecable bajo todas las miradas»<sup>12</sup>. Y es que Cernuda no quiere que le golpeen sin haberlo consentido primero. Si le van a castigar quiere que sea por decreto suyo. Como de todas maneras se va a sentir observado, quiere desconcertar al observador: «La agresividad de su aspecto es casi un acto; este desaffo es casi una mirada de bravata: el que se ríe al mirarlo se siente *previsto* por esta extravagancia y *blanco* de ella; si se escandaliza es porque descubre en los pliegues de la tela un pensamiento agudo que se vuelve contra él y le grita: 'Yo sabía que ibas a reírte.' Indignado, ya es un poco menos 'observador', un poco más 'observado'»<sup>13</sup>.

Pero es éste un mecanismo que se complica, ya que «al mismo tiempo que se inclina sobre la imagen que acaba de pintar en la conciencia de los demás, y queda fascinado»<sup>14</sup>, es él quien observa, a través de los ojos de los otros, la distancia infranqueable que le separa de ellos, mira complacido su soledad, su exclusión, su *otredad*, reflejadas en los ojos que decididamente atrae para repeler. Pero este «casi acto» requiere su «renuncia a toda espontaneidad: su lucidez la traspasa en seguida»<sup>15</sup>. Este precio que debe pagar le proporciona, por lo menos momentáneamente, la seguridad de «ser su propio amo; la creación viene de él; al mismo tiempo él es el objeto creado»<sup>16</sup>: es una seguridad de dos filos.

Así que cuando sale al «horror» de afuera ya sale protegido: su traje es la habitación; se asoma al mundo por la ventana del monóculo. Pues si nos habla de aquel miedo que sintió en su infancia, no hay que olvidar que «aquel despertar del terror primario y ancestral» seguirá vivo «en un alma predestinada a sentirlo siempre, aunque intermitente» (O 25). Y este continuo terror será el que continuamente le hará buscar el elemento que le ha formado como lo que es, la soledad: «Cuenta hecha con todo, con la tierra, con la tradición, con los hombres, a ninguno debes tanto como a la soledad. Poco o mucho, lo que tú seas, a ella se lo debes» (O 164).

Estos muros, el cuarto, protegen, aseguran, hacen posible la inac-

<sup>11</sup> LUIS CERNUDA: «El indolente», en *Tres narraciones*, Ed. Imán, Buenos Aires, 1958. Citado por PHILIP SILVER, *loc. cit.*, pág. 7.

<sup>12</sup> JEAN PAUL SARTRE: *Baudelaire*, pág. 108.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pág. 108.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pág. 109.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pág. 112.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pág. 112.

ción de Cernuda, su «indolencia». Afuera, en el mundo, la vida pasa: hasta su cuarto llegan músicas de ferias, correr de carruajes donde parejas furtivas «se aman», aromas de magnolios, gritos de pescadores, «en la playa remota / el mar no visto canta» (PP 18)... pero «cuán lejano todo» (PP 17). Y es que afuera, no en la habitación, «pasan» cosas. Pasa, sobre todo, el tiempo: en estos primeros poemas surgen siempre el verano, el crepúsculo, la aurora, la noche, el tiempo, obsesión que perseguirá a Cernuda durante toda su vida, el mejor, más activo y primordial aliado del mundo y de la vida. Frente a esa turbulencia de lo que pasa afuera, la habitación es un refugio que le ofrece la posibilidad de encontrar la quietud, el silencio, la calma, la «paz necesaria» (PP 23); «no se siente / el mundo, que un muro sella» (PP 23). «Los muros nada más» (PP 21) hacen posible la vida: «Yace la vida inerte, / sin vida, sin ruido, / sin palabras crueles» (PP 21). Es esa inmovilidad lo que late bajo la «indolencia» de Cernuda, lo que posibilita su «ingrávido presente» (PP 18), su yacer «en un limbo extático» (PP 12).

En el muro de la habitación la ventana se abre hacia el exterior, pero, como el monóculo, no deja de seguir imponiendo el límite que asegura la protección: «Y el cristal ya se afirma / contra la noche incierta, / de arrebatadas lluvias» (PP 21). La ventana permite contemplar el mundo, su tiempo, su frío, sin salir a él: «He cerrado la puerta dejando fuera el invierno» (Prosa 1137). Permite mirar con seguridad de no ser mirado: «Una ventana, sólo una ventana basta a mi melancolía. Acodado, contemplo un cielo que ha filtrado ya las últimas aguas de otoño» (Prosa 1138).

Antes dije que la suya era poesía escrita en la habitación, sobre la habitación. Lo fundamental es que está escrita *dentro de* la habitación. Desde ella contempla el mundo sin entrar en él; ella le permite mirarlo: es poesía de la mirada. La habitación es un ojo; la ventana es su pupila... o el monóculo.

Y es que ese recinto cerrado, tan querido, tan necesario, es una cámara oscura que le proporciona tres dones siempre unidos: penumbra, silencio, soledad. Estos tres elementos, en diversas combinaciones, explícitas o implícadas en el contexto, aparecen con tanta frecuencia en *Ocnos* que no habrá más remedio que detenerse en ellos.

Lo primero que hay que pensar es que *Ocnos* es un libro dedicado primordialmente a la rememoración de la infancia y de la adolescencia del poeta. A lo largo de todos esos años, el cuarto, el patio de su casa sevillana, le han ofrecido estos tres dones que se le han hecho imprescindibles: «Recuerdo aquel rincón del patio en la casa natal, yo a solas y sentado en el primer peldaño de la escalera de mármol. La vela es



taba echada, sumiendo el ambiente en una fresca penumbra, y sobre la lona, por donde se filtraba tamizada la luz del mediodía, una estrella destacaba sus seis puntas de paño rojo» (O 29). Nunca aparecen compañeros de juego en esa infancia solitaria; sólo una vez menciona a los de su clase, que le envidian por ser el más aventajado. El niño Luis Cernuda «prefiere» alejarse de ellos, empieza a crear un mundo en su fantasía que en sus años maduros tendrá una potencia insólita: en la inmovilidad total del niño que lee, la única vida, el único movimiento se desarrolla en su mente: «Y con un libro voluminoso bajo la lámpara de invierno o sobre uno de los peldaños (lo fresco del mármol era otro aliciente durante la lectura estival) de la escalera que bajaba al patio, a la luz dulce tamizada por el toldo, leía y leía, veía y veía, atesorando en la mente ríos y mares, paisajes y ciudades, edificios y monumentos» (O 76).

Los ruidos que llegan del exterior no hacen más que acentuar el silencio del recinto, el retorno a la indolencia: «Lo mismo que un vago despertar en medio de la noche, [el grito '¡Los pejerreyes!'] traía consigo la conciencia justa para que sintiéramos tan sólo la calma y el silencio en torno, adormeciéndonos de nuevo» (O 32).

Silencio, soledad, penumbra, son los ingredientes que constituyen el filtro que hace posible su «presente ingrávido», la negación del tiempo o el pasarlo sin sentir: «Allí, en el absoluto silencio estival, subrayado por el rumor del agua, los ojos abiertos a una clara penumbra que realizaba la vida misteriosa de las cosas, he visto cómo las horas quedaban inmóviles, suspensas en el aire, tal la nube que oculta un dios, puras y aéreas, sin pasar» (O 30).

Estos recintos se encuentran al final de oscuros corredores: si al fondo resplandece la luz, es siempre una luz filtrada, tamizada, atemperada; la violencia exterior llega amortiguada al recinto: «Se atravesaba primero un largo corredor oscuro. Al fondo, a través de un arco, aparecía la luz del jardín, una luz cuyo dorado resplandor teñía de verde las hojas y el agua de un estanque» (O 53).

Esos arcos son el umbral de un mundo que no es de aquí: «El portón. Los arcos. (Para un andaluz, la felicidad aguarda siempre tras de un arco.)» (O 91). Mundo que no es éste, porque lo que representa está perdido para siempre; esa felicidad sólo existe en el recuerdo: «Intentaba forzar sus recuerdos para recuperar conocimiento de dónde, tranquilo e inconsciente, entre nubes de limbo, le había tomado la mano de Dios, arrojándole al tiempo y a la vida [...]» (O 18).

Ciertamente, los únicos paraísos que existen son los paraísos perdidos. Para Cernuda existen sólo en el pasado, en la memoria. Si cree en ellos, si puede recrearlos, es porque en el recuerdo se ha anulado

el tiempo. Es que Cernuda, en su terrible presente, se debate entre un pasado irrecuperable, cuya acumulación significa la vejez, la cada vez mayor imposibilidad de satisfacer el deseo, y un futuro, el acercamiento de la muerte, que se abalanza inexorablemente sobre él: «Sentía la vida atacada por dos enemigos, uno frente a él y otro a sus espaldas, sin querer seguir adelante y sin poder volver atrás» (O 18). Y es que su mirada es demasiado lúcida para que en su poder de disección no alcance a ver cuál es el papel que juega el tiempo que pasa. Por eso su presente es un estado de ensoñación (pero cuidado: también es objeto de su mirada vigilante: «¿Soñar? Soñaremos que sueño» [PP 23]), un continuo pensar en el pasado, con menos frecuencia en el futuro; un volver atosigante a aquellos momentos en que el tiempo no existía (pero éstos, paradójicamente, están olvidados, son anteriores al recuerdo), o en que «ahora» imagina, prefiere imaginar, que no existía. Como cuando niño, bajo la lámpara o a la luz tamizada del patio, atesoraba imágenes en la mente, solitario y silencioso, de adulto sigue comportándose básicamente igual. Su poesía es un volver sobre otro tiempo, imaginado, porque ya ha pasado; su poesía es su presente, esa meditación sobre el tiempo que es una manra de anularlo, de hacerlo «ingrávido». Su habitación es el «limbo» aquel de donde fue arrojado, o por lo menos la que le permite su ensoñación constante sobre él, meditación que únicamente la soledad de su cuarto puede proporcionarle. La habitación hace posible el «vivir sin estar viviendo»: el presente.

El terror al exterior, que es el tiempo, aparece desde sus *Primeras poesías*: «¿Dónde huir?» (PP 14). Si el afuera horroriza no hay más que una «salida»: «la fuga hacia dentro» (PP 15). Este es el camino que lleva al recinto protector: «Esto, de haber sido posible, es lo que hubiera preferido: volver atrás, regresar a aquella región vaga y sin memoria de donde había venido al mundo [...]» (O 18).

Pero quizá la obsesión con que aparecen estos tres elementos oculte algo más profundo: «Nada tenemos que decir de la soledad, el silencio y la oscuridad, salvo que éstos son realmente los factores con los cuales se vincula la angustia infantil, jamás extinguida totalmente en la mayoría de los seres»<sup>17</sup>.

Si es cierto que el mecanismo de la repetición nos sirve para atemperar, dominar, dirigir hacia el exterior el dolor causado por nuestras primeras experiencias angustiosas; si lo que intentamos, al volver una y otra vez a aquella situación, es una venganza que constituye la base sadomasoquista de la compulsión repetitiva<sup>18</sup>, habrá que buscar alguna

<sup>17</sup> SIGMUND FREUD: «Lo siniestro», 1919, en *Obras Completas*, tomo VII, Madrid, Biblioteca Nueva, pág. 2505.

<sup>18</sup> SIGMUND FREUD: «Más allá del principio del placer», en *Obras completas*, tomo VII, páginas 2522-2527.

pista de lo que haya podido causar en Cernuda «su miedo, su desesperación y su apatía» (O 156).

«Además: ¿de dónde procede el carácter siniestro del silencio, de la soledad, de la oscuridad? ¿Acaso estos tres factores no indican la intervención del peligro en la génesis de lo siniestro, aunque son las mismas condiciones en las cuales vemos que los niños sienten miedo con mayor frecuencia?»<sup>19</sup>

Algo espeluznante intenta mitigar Cernuda en su búsqueda obsesiva de unos elementos unidos al parecer indisolublemente al terror sentido en la infancia.

En una página de *Ocnos* (57) Cernuda se da a sí mismo el nombre de Albano: sugeridor de blancura, y con ella de pureza, de virginidad, limpieza «inmaculada», quizá de frialdad, de la distancia que el Narciso quiere imponer para no ser manchado por el contacto de los otros. A Albano le gustaba seguir «el brotar oscuro de las plantas y sus flores»; sorprender «su movimiento, su crecimiento invisible [...] le llenaba de asombro». Le gustaba sembrar el «renuevo tierno [...] con mano que él deseaba de aire blando y suave». Inclinado sobre la planta, observa cómo las hojas rompen, al fin, «acusando en relieve las venas», las mira «oscurecerse poco a poco con la savia más fuerte». El mismo nos aclara qué tipo de placer encuentra en esta «actividad» repetidamente buscada: «Sentía como si él mismo hubiese obrado el milagro de dar vida, de despertar sobre la tierra fundamental, tal un dios, la forma antes dormida en el sueño de lo inexistente» (O 11-12).

El jardinero y su mujer que cuidan el huerto al que de niño va (¿con sus padres? No nos lo dice. El silencio en Cernuda es una manera de eliminación, como el que le imponen a él) a comprar plantas para el patio de la casa «no tenían hijos, y cuidaban de su huerto y hablaban de él tal si fuera una criatura» (O 19). Yo veo aquí un rechazo de toda idea de copulación. Por otra parte, el huerto, que ya es en sí mismo un recinto cerrado, encierra otro, conjunción perfecta de habitación y jardín: «el invernadero, túnel de cristales ciegos en cuyo extremo se abría una puertecilla verde» (O 19). Este recinto es quizá el que con más precisión en la obra de Cernuda indica el objeto de su nostalgia: «Dentro era un olor cálido, oscuro, que se subía a la cabeza: el olor de la tierra húmeda mezclado al perfume de las hojas» (O 20). El aire es casi un líquido espeso en el que Albano se sumerge: «La piel sentía el roce del aire, apoyándose insistente sobre ella, denso y húmedo» (O 20). Este reducido espacio cerrado «era para mí imagen perfecta de un edén, sugerido en aroma, en penumbra y en agua» (O 20-21).

<sup>19</sup> SIGMUND FREUD: «Lo siniestro», *loc. cit.*, pág. 2501.

Pero todo edén está incompleto sin su serpiente: en medio de todas aquellas plantas aparece la única flor monstruosa que encontramos en su poesía. Si Cernuda asocia siempre las flores al rostro de los adolescentes («esa extraña flor o fruto que es la faz humana [...]» [O 107]), o su cuerpo («unos cuerpos son como flores [...]» [PL 71]), o el desco que crece y se tiende afanoso como el miembro viril («tenía en la mano una flor [...]» [PL 72]; María Tudor, tras la visita de Felipe II, «ha conocido, si no la flor, su sombra» [CHC 284]), etc., en todo el esplendor de su exotismo, su rareza, su total otredad, surgen «las orquídeas, con sus pétalos como escamas irisadas, cruce imposible de la flor con la serpiente» (O 20). ¿Qué recuerdo yace encubierto<sup>20</sup> tras estas palabras de Cernuda? ¿Representa la orquídea el terrible sexo femenino castrador, la visión causadora del trauma no superado de aquella carencia de pene, serpiente negada vuelta hacia dentro, o quizá el espectáculo repugnante de una copulación entre macho y hembra, flor y serpiente en amalgama indisoluble, o la floración de sí mismo creada por sus blandas manos de aire, crecida monstruosamente en serpiente introductora, bajo la mirada ajena punitiva de la conciencia del mal?

El caso es que, unida a la aparición del cruce imposible de la orquídea, surge la autoobservación, una «íntima inquietud» (O 20). Aquellas manos «de aire blando y suave» se dedican a una actividad que requiere un recinto aislado, oscuro, un silencio donde toda aproximación desde el exterior pueda ser inmediatamente detectada como sonidos amenazadores, «casi dolorosos, punzando la carne como la espina de una flor» (O 13). Son manos que «fueron un día / flores en el jardín de un diminuto bolsillo» (PL 68); «los labios quieren esa flor / cuyo puño, besado por la noche, / abre las puertas del olvido [...]» (PL 61-62). La inocencia se ha perdido: Albano desde ahora conoce, y ese conocimiento le ha manchado irrecuperablemente. Admira en otro pasaje la pureza de un magnolio, cómo en él «se posaban en primavera, con ese sutil misterio de lo virgen, los copos nevados de sus flores» (O 63). Pero el niño que busca la soledad, la penumbra, el silencio de un cuarto, lo que admira en el magnolio es «aquel florecer sin testigos» (O 63). Si se siente afín al magnolio (para llegar a él «se entraba a la calle por un arco. Era estrecha, tanto [...] que podía tocar ambos muros [...] Al fondo de la calle sólo había una puertecilla siempre cerrada [...]» [O 63]) es porque «su propio ardor lo consumía, y brotaban en la soledad unas puras flores [...]» (O 63). El re-

<sup>20</sup> SIGMUND FREUD: «Recuerdos encubridores», en *Psicopatología de la vida cotidiana*, en *Obras Completas*, tomo III.

cinto le hará posible evitar que los deseos sean «cortados a raíz / antes de dar su flor» (PL 61).

Otros pasajes nos pueden ayudar a completar este cuadro: «Tenía en la mano una flor; no recuerdo qué flor era. Yo tenía la mano tendida [...] Mi mano quedó vacía. En su palma apareció una gota de sangre» (PL 72). Sangre de las venas ¿de qué planta?: ¿aquella cuyo «crecimiento invisible» observaba el niño con siempre renovado asombro?

Y las flores tienen aroma, tantas veces expresivo en Cernuda de la intensidad y profundidad del deseo: «Y el perfume de la dama de noche, que comenzaba a despertar su denso aroma nocturno, llegaba turbador, como el deseo que emana de un cuerpo joven, próximo en la tiniebla estival» (O 84). De su infancia rescata Cernuda un aroma relacionado con la fecundidad: «De las hojas mojadas, de la tierra húmeda brotaba un aroma delicioso, y el agua de la lluvia recogida en el hueco de tu mano tenía el sabor de aquel aroma, siendo tal la sustancia de donde aquél emanaba, oscuro y penetrante, como el de un pétalo ajado de magnolia» (O 14). Aroma que brota de lo profundo de un agua oscura, y al mismo tiempo blanca, de tierra húmeda, como aquellas puras flores que, una vez producido el líquido delicioso y penetrante, olvidan su tensión, ajadas.

Si él es Luis de Baviera (los dos comparten un mismo destino: «[...] y el destino del rey, / desearse a sí mismo, le transforma, / como en flor, en cosa hermosa, inerme [...]» [DQ 341]), no debe extrañarnos que quiera estar solo: sabe que esas flores puras brotan «como sacrificio inaceptado ante el altar de un dios» (O 63). Albanio sabe, conoce el mal, pero lo conoce como tal porque los otros se lo han prohibido, los otros que le observan, que le sorprenden en su ardorosa actividad solitaria, los otros que le dicen que «eso no se hace», que «fuera las manos de los bolsillos». Y el mal es castigado por los otros. A esa «mano tendida» con una flor habrá que escarmentarla. La mirada de ese Dios es castradora: «Pero ninguna [maravilla] era comparable a una mano de yeso cortada. Era tan bella que decidí robarla. Desde entonces llena mis noches y mis días; me acaricia y me ama» (PL 82). Es una mano que «sabe», que se sabe observada, merecedora del castigo más terrible, mutilada expresión de ese castigo. ¿Cómo podemos esperar entonces que Cernuda salga de su cuarto?: «Extender entonces la mano / es hallar un monte que prohíbe, / un bosque impenetrable que niega, / un mar que traga adolescentes rebeldes» (PL 68).

Han convertido a Luis Cernuda en un «adolescente mutilado» (PL 68): «Aislado estoy, / inerme y blanco tal una flor cortada» (I 123).

## II. PARA QUE ENTRE LA LUZ...

Esta aceptación del cuarto, este regusto en la protección que el cuarto le brinda, tiene un origen preciso. Hay cuartos, los más deseados, que ofrecen al niño Cernuda el mayor atractivo, por estar sumidos en la penumbra, en el silencio, en la soledad, en la inmovilidad, cuartos que le están vedados, y él mismo se encarga de aclararnos qué tipo de autoridad se los prohíbe: «En los estantes de la biblioteca paterna, y a escondidas, porque no le permitían su uso, halló el niño unos tomos en folio [...]» (O 75). La intrusión en esas habitaciones le condena al castigo en otras: «Fui niño, / prisionero entre muros cambiantes» (DO 91). Y esa prohibición, con su castigo correspondiente a estar encerrado en un cuarto, el niño Cernuda ha acabado aceptándola gustoso: de hecho se ha convertido en la única «actividad» que le proporciona placer, un placer que desde estos años infantiles hasta su vejez parece consistir, simplemente, en un amortiguamiento del miedo ante la amenaza exterior. Lo que la habitación proporciona es una neutralización de *todo*: la habitación es una ausencia, un vacío que encierra a un niño lleno de miedo. Lo que le proporciona es la falta de contacto con el mundo, la pura negación: «Ni gozo ni pena» (DO 91); «Sin vida está viviendo solo profundamente» (RA 48); «Vivo y no vivo, muerto y no muerto, / ni tierra ni cielo, ni cuerpo ni espíritu. / Soy eco de algo» (DO 89).

Es muy posible que en el exterior se pueda alcanzar la felicidad, saciar el deseo, coger la flor tendida de los cuerpos que se ofrecen, gozar de los perfumes, la música, el movimiento: «Quizá el aire afuera / suene cantando al mundo / el himno de la fiel alegría; / quizá, glorias enajenadas, / alas radiantes pasan» (DO 98). Cernuda imagina todo esto desde el encierro en su habitación. Pero cuando él ha salido al exterior ha acabado buscando con mayor ahínco que antes la calma, síntesis del silencio, de la penumbra, de la soledad que le brinda el cuarto frente a las heridas causadas por el mundo de afuera, calma que empieza a adquirir, con el tiempo, connotaciones de ansiedad, de nostalgia del fin de esta lucha de tensiones insoportables en que consiste la vida: «Sea propicia la muerte al hombre a quien mordió la vida, / caiga su frente cansadamente entre las manos / junto al fulgor redondo de una mesa con cualquier triste libro [...]» (I 116). Sigue buscando en su madurez lo mismo que buscó desde niño, el filtro, con los mismos ingredientes: «Mas la luz deja el campo. / Es tarde y nace el frío. / Cerrada está la puerta, / alumbrando la lámpara» (N 157).

Pero en esa habitación donde «los suyos» le confinan, pero que él ha convertido desde sus años infantiles en un regazo que le protege por-

que le aísla, Luis Cernuda va creciendo, se hace adolescente, hombre: surge de él la urgencia del deseo de otros cuerpos como el suyo. El cuarto empieza a transformarse en el reducto donde un ser acuciado por un afán prohibido se debate angustiadamente. La farsa en que consiste su vida social, ese tener que aparentar ser como los demás, no hace más que agrandar, hacer más intensa la mordedura del aislamiento y la frustración: «Y sonreías, conversabas, ¿de qué?, ¿con quién?, como otro cualquiera, aunque dentro de poco tuvieras que encerrarte en una habitación, tendido contigo a solas en un lecho, revolviendo por la memoria los episodios de aquel amor sórdido y lamentable [...]» (O 112). Si el único signo de vida en el niño era el casi acto de la mirada, ahora esa mirada se dirige hacia su interior, memoria inexorable (pues Luis Cernuda no olvida nunca, bien a su pesar) de ese mundo de afuera que seguirá atormentándole aquí dentro. El cuarto ya no es una escapatoria: «Ello existía y te aguardaba, ni siquiera fuera, sino dentro de ti, adonde tú no querías mirar [...]» (O 112).

Cernuda ha construido a su alrededor, para protegerse, un muro que ya no puede romper, y se encuentra con que ese solaz de la soledad es realmente una condena, un confinamiento, una cárcel: «Tú estás allá, cruel como el día; / el día, esa luz que abraza estrechamente un triste muro, / un muro, ¿no comprendes?, / un muro frente al cual estoy solo» (PL 67). Muros que son vivos, crecen y se fortifican a medida que se agranda e intensifica el deseo que se retuerce allá dentro: «Un deseo inmenso, / [...] / bate contra los muros, bate contra la carne, / como un mar entre hierros / [...] / La prisión, / la prisión viva» (DO 98).

Y es que los muros él los lleva puestos. Están en todas partes. Son las leyes que constituyen «la sociedad», esa sociedad que le excluye, «la familia», esa institución que rodea al enamorado, condenándole a la inmovilidad absoluta, a ser estatua humana donde sólo queda, ansiosa, al acecho, como último resto de vida, la mirada: «Sentado entre los suyos, como tú entre los tuyos, no lejos de ti le descubriste, para suscitar con su presencia, desde el fondo de tu ser, esa atracción ineludible [...]» (O 79).

Pero Luis Cernuda no puede pensar que lo que él es sea mentira, es decir, no sea. Se da cuenta de que su deseo es él: «'Aquello que te censuren, cultívalo, porque eso eres tú.' No digo que esa máxima sea sabia, ni prudente, pero yo la puse en práctica [...]» (HL 240).

Ese deseo que los muros intentan contener «como un mar entre hierros» (DO 98) es «afán de una verdad» (DO 98). Su poesía será el arma que intente romper esos muros, será la ruptura del silencio con-

denatorio, la voz que tratará de derrumbarlos «para saludar la verdad erguida en medio» (PL 70). Brota entonces su poesía como un grito reivindicador del placer que los muros le niegan: «Diré cómo nacisteis, placeres prohibidos, / como nace un deseo sobre torres de espanto, / amenazadores barrotes [...] / noche petrificada a fuerza de puños, / ante todos, incluso el más rebelde, / apto solamente en la vida sin muros» (PL 65). Su poesía es el grito del prisionero, un «acto» de protesta que brota desde el fondo de la cárcel, rebotando contra los muros: «Pero él con sus labios, / con sus labios no sabe sino decir palabras; / palabras hacia el techo, / palabras hacia el suelo» (RA 51).

La lucidez de su mirada le permite darse cuenta de que lo prohibido no es simplemente su homosexualidad. Si fuera así, su poesía no pasaría de ser anecdótica. Lo que esta sociedad, la suya, la de su tiempo y su país, y su mundo, prohíbe es la consecución del placer, sometiendo a la utilidad, a la producción mecánica de otros hijos que serán a su vez reprimidos y futuros represores. Sociedad que no niega sólo el deseo homosexual, sino el deseo sin más: «Si el hombre pudiera decir lo que ama, / [...] / si como muros que se derrumban, / para saludar la verdad erguida en medio, / pudiera derrumbar su cuerpo, dejando sólo la verdad de su amor, / la verdad de sí mismo, / que no se llama gloria, fortuna o ambición, / sino amor o deseo, / yo sería aquel que imaginaba [...]» (PL 77). Lo que denuncia Luis Cernuda es la hipocresía represora de la verdad del deseo, que se ha convertido en la norma básica del mundo en que le tocó vivir, norma férrea que aísla a los hombres, que los incomunica, que los envilece, y de la que él no es la víctima única: «El invisible muro / entre los brazos todos, / entre los cuerpos todos, / islas de maldad irrisoria. / No hay besos, sino losas; / no hay amor, sino losas / tantas veces medidas por el paso / febril del prisionero» (DO 97).

El deseo inmenso está siempre ahí, agazapado, siempre dispuesto a derribar los muros. Cernuda identifica ese deseo, que es ante todo el deseo de romper los muros que le sujetan, con el mar. El mar comparte con él los tres elementos queridos, constitutivos de la habitación, la soledad, la oscuridad, el silencio: «Allí estaba él [mar]: en lo oscuro, un lamento de gozo o de pena; una voz insomne llamando nadie sabe qué o quién en la vastedad sin nombre de la noche» (O 110).

Cernuda contempla el mar y ve en él el homólogo de su afán que se debate, de esa libertad primera, que el hombre, con todas sus normas y leyes, no ha podido sojuzgar: «Acodado al balcón miro insaciable el oleaje, / oigo sus oscuras imprecaciones, / contemplo sus blancas caricias» (I 108). «Recuérdale agitado, al mar, sacudiendo su entraña, / como demente que quisiera arrancar en la luz / el núcleo se-



creto de su mal, / torciendo en olas su pálido cuerpo, / su inagotable cuerpo dolido» (I 119). El mar es la fuerza irreprimible, la esperanza siempre erguida del deseo, verdad que lucha contra toda sujeción, promesa de la liberación que abolirá ese dominio de la hipocresía y la injusticia represoras: «Y en la revolución pensábamos: un mar / cuya ira azul tragase tanta fría miseria» (N 142).

Pero la revolución, la que sucedió en la historia, fue vencida en España, y el deseo de Cernuda, perdida aquella esperanza, se declara también vencido en una lucha demasiado desigual: «[...] plazuelas silenciosas, y tras ellas, al fin cercano en olor denso y amargo, brotó su rumor hondo, largo, extraño, como el de unas alas inmensas que chocaran en vuelo impotente» (O 110).

Si el mar ha sido aherrojado, al menos da testimonio de una lucha constante: «Al único maestro respondías: / el mar [...]» (I 113). Cernuda oscila en esta apreciación del mar: como su deseo, el mar es grandioso, extraño, misterioso y oscuro, irreprimible, y sin embargo sojuzgado: «[...] la gran criatura enigmática, el mar inexpresable, / [...] / que sin embargo hubiera conocido, a semejanza del hombre, / nuestros deseos estériles, nuestras penas perdidas» (I 118).

La tensión que se produce entre este deseo sin límite y los muros de la cárcel en que han convertido a Cernuda acaba por resultar difícilmente soportable. El es el campo de batalla donde se enfrentan su deseo y esos muros antes protectores. Su poesía es el resultado de la violencia de esa pelea, donde él va a ser agresor y agredido, cuchillo y carne penetrada, víctima y verdugo; es el intento de sobrevivir a la pugna que entablan por salir afuera «los elementos libres que aprisiona mi cuerpo» (CQ 202).

Elemento siempre presente es el miedo, el miedo a todo movimiento, a toda acción, instilado por los otros en Cernuda, que surge particularmente claro, todopoderoso e impuesto («extraño») en las ocasiones en que su homosexualidad se ve en trance de evidenciarse: «Un pudor extraño, defensa quizá de la personalidad a riesgo de enajenarse, tiraba hacia dentro de ti, mientras una simpatía instintiva tiraba hacia fuera de ti, hacia aquella criatura con la que no sabías cómo deseabas confundirte» (O 79-80).

No es de extrañar que a lo largo de toda la poesía de Cernuda aparezca, como una constante, esa apetencia de inmovilidad, ese afán de calma, esa busca del recinto cerrado, ese ansia de sueño, de descanso o de muerte que cuajan en la figura de la estatua. Como él, las estatuas son las ruinas de un pasado glorioso, dioses ahora olvidados para quienes el tiempo no existía, seres antes vivos, luminosos y plenos, hoy caídos y muertos en un mundo de miseria y horror, como él mutilados

e inmóviles: «Hoy yacéis, mutiladas y oscuras, / entre los grises jardines de las ciudades» (I 126). Como en él, la única «actividad» en las estatuas consiste en la contemplación estática y extática (significativamente hace de estas dos palabras sinónimos) de ese pasado perdido, de aquel vivir eterno del cual han sido arrojadas para siempre y que sólo existe en el recuerdo: «Hermosas y vencidas soñáis, / vueltos los ojos hacia el cielo, / mirando las remotas edades / de titánicos hombres [...]» (I 125). Como ellas, Cernuda, solitario e inmóvil en el tiempo que pasa, vuelve continuamente en el recuerdo a aquella edad de luz irrecuperable: «En tanto el poeta, en la noche otoñal, / [...] / mira las ramas que el verdor abandona / nevarse de luz beatamente, / y sueña con vuestro trono de oro / y vuestra faz cegadora, / lejos de los hombres, / allá en la altura impenetrable» (I 126).

La estatua del dios del poema «Resaca en Sansueña» nos revela el tormento que oculta su inmovilidad. Y es que la tensión se da también entre el recuerdo del paraíso, que es el pasado, y el presente: «Lleno estoy de recuerdos. Su tormento me abre / como llaga incurable el hueco de la gloria, / gloria que no soñé, gloria que yo llevaba / con su nimbo visible de luz sobre mi frente» (N 152). La estatua es ruina, resto de un pasado en que «la vida no era un delirio sombrío» (I 125), delirio que es el presente en el que viven caídas, calladas, vencidas, mutiladas, oscuras, impenetrables; imágenes, como Cernuda, de la muerte: «Y de la imagen del amor quedaban / sólo recuerdos vagos bajo el viento. El conocía que todo estaba muerto / en mí, que yo era un muerto / andando entre los muertos» (N 162).

A Cernuda, por otra parte, le repele (otra tensión) esa inmovilidad que es la negación de la vida, el resultado último de la prohibición inicial, el muro que aprisiona sus «elementos libres»: «La nieve que fue el agua, la sustancia maravillosamente fluida que aparece bajo tantas formas amadas: la fuente, el río, el mar, las nubes, la lluvia; todas ágiles, movedizas, inquietas, como la vida; yendo y viniendo, subiendo y bajando, con su rumor músico, su centelleo mágico, su libertad volada. Mas el hielo, matándola, la fija; y ahí queda yacente, sin luz el plumaje, sin son la garganta» (O 158).

Pero ya hemos visto cómo esa vida es amada a distancia, simplemente contemplada: al mínimo contacto con ella Cernuda resulta siempre herido, y vuelve, escarmentado, a la inmovilidad, torturada, pero placentera por amortiguadora del dolor. Inmovilidad que acabará buscando en los otros: de ahí su retorno al pasado, su vivencia de personajes históricos, que es una huida más del contacto con el exterior de la habitación, una búsqueda del interior de esos personajes, oculto tras una fachada tan hierática, tan impuesta en ellos como en él. Al fin

y al cabo son figuras odiadas. La sociedad, la suya, ha construido esas imágenes, ha fijado para siempre sus rasgos para odiarlas mejor, las ha petrificado en un único gesto, escogido entre todos y negador de todos los demás, impuesto, como el de toda estatua inmovilizada: «No conozco a los hombres. Años llevo / de buscarles y huírles sin remedio. / ¿No les comprendo? ¿O acaso les comprendo / demasiado? [...] / Muertos en la leyenda les comprendo / mejor. Y regreso de ellos a los vivos / [...]» (CQ 200).

Cernuda acude, entonces, a estos seres del pasado, desdeñosos y desdeñados, aristócratas no por linaje, sino por voluntad implacable de distanciarse de un «vulgo» («[...] príncipes, virreyes, duques altisonantes, / vulgo luciente no menos estúpido que el otro» [CQ 193]) que les rechaza y al que contestan con otro rechazo. Aislados, orgullosos, obstinadamente impenetrables, todos estos personajes son figuras solitarias que se proponen ser ellos, lo que los demás les censuran. La actitud de Cernuda es aquí la misma, básicamente, que vimos antes: a los seres que esta sociedad erige como encarnaciones de la odiosidad, la antipatía, el desprecio, Cernuda se acerca en solidaridad, acepta sus rasgos repelentes, los asume, para arrojarlos a la cara de la sociedad que los ha creado para escarnecerlos, la sociedad ñoña, pacata, mezquina, «de comerciantes y tenderos», tan fácilmente atemorizable, tan atemorizada, y por ello tan dispuesta a condenar, para así defender su propia estrechez: «Viva pues Góngora, puesto que así los otros / con desdén le ignoraron, menosprecio / tras del cual aparece su palabra encendida» (CQ 193).

De más está decir que lo que Cernuda ve en estos personajes no es la figura en su historia, sino el mito que de ellos ha creado y decidido crear esta sociedad. No se identifica con lo que «en realidad» fueron, sino con la imagen legendaria que de ellos han hecho. Y acto seguido se proyecta a sí mismo en estos rasgos deformados: y el fundamental de ellos que importa en este trabajo es el del aislamiento buscado, el rechazo de los otros, conseguido a costa de detener el movimiento, expresión a su vez de un tiempo sin tiempo, ido para siempre.

Nos presenta entonces a Felipe II, solitario en la altura del monte, contemplando inmóvil la construcción del Escorial, esos cuatro inmensos muros protectores de los que literalmente no saldrá nunca, que acogerán su vida y su muerte, elección y condena, habitación y ataúd: «Aquí sentado miro cómo crece / la obra, dulce y dura, vasta y una, / protegiendo, tras el muro de piedra, / la fe, mi diamante de un más claro día» (VV 264). Recinto que es a la vez jardín cerrado, defensa frente a la conjuración odiosa, las amenazadoras miradas de los otros en el mundo de afuera: «Y yo de tierra mala trazo un huerto / sellado

para el mundo todo, / que hurraño lo contempla concertando hundirlo» (VV 266). Y es que, como vimos al comienzo de este trabajo, la principal agresión del mundo exterior se da por manos del tiempo, del que el movimiento es simplemente medida. Felipe II erige esos muros defensores para la eternidad, porque «la mutación es mi desasosiego» (VV 266). Uno puede abolir el tiempo, o imaginar que lo consigue, en la absoluta inmovilidad. Queda sólo la vida interior al resguardo de toda herida: «Mi obra no está afuera, sino adentro» (VV 266).

Nos presenta también a un Luis de Baviera escuchando música en la soledad y oscuridad del teatro: «Sólo dos tonos rompen la penumbra» (DQ 338), «sombras la sala de auditorio nulo» (DQ 339), soledad que consiste primordialmente en abolir el mundo de afuera, a base de aquellas negaciones repetidas que vimos antes: «Ni existe el mundo, ni la presencia humana / interrumpe el encanto de reinar en sueños» (DQ 339). En esta sala oscura el rey homosexual se inclina sobre el caudal de música y se enamora de su imagen reflejada: «Mancebo todo blanco, rubio, hermoso que llega / hacia él y que es él mismo [...] / [...] / [...] como extraño contempla con emoción gemela su imagen desdoblada / y en éxtasis de amor y melodía queda suspenso» (DQ 340). «El es el otro» (DQ 340) con quien desea confundirse: la actitud del «Narciso enamorado» (PP 18) de sus principios poéticos no ha cambiado mucho en el último libro de Cernuda. El cuarto sigue siendo el protector de este Fénix que continuamente se autoconsume en su propio ardor solitario.

Nos presenta a un Góngora desengañado, en busca, como Cernuda, de un recinto donde protegerse del mundo: «Ya se resigna a ver pasar la vida tal sueño inconsistente / que el alba desvanece, a amar el rincón solo / adonde conllevar paciente su pobreza» (CQ 193).

Nos presenta a Paravicino, asomado a su marco, como Cernuda a su ventana, contemplando estático un tiempo detenido, como Cernuda desterrado «en este limbo» (CHC 288), como él recordando inmóvil aquel pasado al que no volverá nunca: «Estás mirando allá. Asistes / al tiempo aquel parado, cuando el pintor termina / y te deja mirando quietamente tu mundo / a la ventana [...] / [...] / Aquella tierra estás mirando, la ciudad aquella, / la gente aquella [...]» (CHC 289).

Nos presenta la figura abominable del César, en enfermiza búsqueda obsesiva de la soledad, la oscuridad, el silencio sólo acunado por el rumor del mar, acosado en un último reducto a seguro de la mirada insoportable de los otros, en «isla [...] inaccesible, / segura; sola morada para el César, como / el César solo ser para morar en ella. / [...] / [...] abajo el mar insomne; / [...] / Todo aquí en soledad, a solas, / como conciencia en alta noche, / mas libre de su angustia. Se-

guro / estoy de que la faz humana, ya insoportable / tiranía, no romperá esta magia» (VV 274). Figura vuelta hacia un pasado atosigante como una pesadilla: «Cuando en tregua fugaz, calmados cuerpo y mente, / quieto [...] / a oscuras, oigo en mi yacija / la lluvia, el surtidor, el oleaje, / batiendo contra el mármol o la roca, / resucitar parecen las aguas del pasado, / que vuelven y me ahogan, lentas, irreprimibles» (VV 276).

Frente al menosprecio, frente a la mirada odiosa de los otros, frente a la tiranía de la faz humana, los muros, en su interior, protegen el brote de la «palabra encendida» (CQ 193), «como diamante» (CQ 192), de Góngora, de la fe como «diamante de un más claro día» (VV 264) de Felipe II, de la palabra que «fulge igual que otros joyeles» (CHC 289) de Paravicino. Los muros encierran esa luminosa, ardorosa actividad poética («soy en la noche un diamante que gira...», dice el farero solitario en su monólogo [I 108]), que se quiere pura, excluyente, impenetrable, dura, inmaculada, ejercida, como la contemplación de sí mismo en el espejo de su habitación, como la contemplación de su flor brotando entre sus manos de niño en el jardín, en y desde la soledad, el silencio, la penumbra del recinto cerrado. Su poesía brota gracias a esos muros: la muralla suprema del Escorial canta, entonces, «el mundo bello [...] / con voz que nadie oye / [...] / y en la gloria nocturna, / divinamente solo, / sube su canto puro a las estrellas» (N 182). Cual su poesía, el Escorial brota, flor en el huerto monástico, como «lirio sereno en piedra erguido / [...] / ruiseñor claro entre los pinos / que un canto silencioso levantara» (N 179).

El Escorial es también la fuente que se yergue, brotando incansablemente en el centro de todos los jardines de Cernuda, en este caso duradera y pétreo: «Agua esculpida eres, / música helada en piedra. / La roca te levanta / como un ave en los aires; / piedra, columna, ala / erguida al sol, cantando / [...]» (N 181). El Escorial es «inútil como el lirio» (N 181). En medio del jardín monástico su erección eterna se levanta hacia las alturas, «[...] hacia los cielos anchos te alzas duro» (N 179). Brota «desnudo y puro como carne efímera, / pero tu entraña es dura [...]» (N 180). Como el Escorial, la fuente en el centro del jardín se alza en su afán solitario: «Hacia el pálido aire se yergue mi deseo / [...] / como esbelta columna [...]» (N 143), rodeada de estatuas mutiladas que contemplan su brotar, como Cernuda contemplaba el de aquella flor, «única entre las cosas, muero y renazco siempre» (N 143), ave fénix que mana líquidamente del fuego en que se consume, su poesía es esa fuente, surtidor entre muros que encierran ese claro ardor del deseo, «el fuego originario, / la pira donde el fénix muere y nace» (CQ 232). Su poesía es ese canto nocturno, monólogo

del insomnio (como en el caso del farero, del César), el intento obsesivo de fijar en el tiempo ese brotar incesante de la fuente hasta petrificarla en una total inmovilidad, el florecer de su afán solitario, oscuro y silencioso en el recinto protector, la inclinación enamorada sobre su propia imagen, como el niño que inclinado sobre su flor la miraba brotar absorto en un mundo sin tiempo.

Magia, encanto, sueño, éxtasis, recuerdo embelesado: la inmovilidad de estos seres del pasado, de la estatua, del ser entre muros, permite detener el tiempo, o mejor, hacer como si el tiempo hubiera sido abolido. Cernuda odia el hielo porque detiene el fluir del agua; pero ese fluir que trae consigo el fin de su propia belleza, el adiós al goce de la belleza de los otros, el acercamiento de la vejez y con ella la dificultad cada vez mayor de gratificar su deseo, el acrecentamiento de la soledad, la proximidad de la muerte, ese fluir es más terrible que la inmovilidad: por lo menos ésta permite olvidar el presente, el paso del tiempo ahí afuera. Su quehacer poético, su palabra en el tiempo, es resultado de esta obsesión, de ese ensimismamiento tajante, es el monólogo de la estatua, el afán de estar, o ser, «vivo sin tiempo» (CQ 219). El es el primero en ser consciente de ello, y lo extraño es que esta conciencia extremadamente lúcida no haya puesto fin a su oficio de escribir: al contrario, lo que sorprende de Cernuda es que haya hecho de esta conciencia, de su mirada sobre su poesía, materia poetizable: «Ha sido la palabra tu enemigo: / por ella de estar vivo te olvidaste. / [...] / El amargo placer de transformar el gesto / en son, sustituyendo el verbo al acto, / ha sido afán constante de mi vida» (CQ 223). Cernuda sabe demasiado bien que incluso la inmovilización en la palabra escrita está sujeta al cambio y a la muerte: «Quién le diera a tus versos [...] / [...] para volver después al éxtasis inmóvil, / vivir sin ti y sin nadie, con vida entera y libre» (CQ 214).

Si Cernuda sigue buscando en su madurez el silencio que en su infancia estaba preñado de amenazas, si busca la oscuridad ocultadora de las miradas y encubridora de sus actos, la soledad que le libra del contacto con el afuera que hiere, con los otros que hieren, es porque «concibe la existencia en dolor puro» (CQ 221), existencia que se da en el tiempo y de la que el cuerpo y la belleza, en su decaimiento, son los relojes preferidos: «El tiempo, insinuándose en tu cuerpo, / como nube de polvo en fuente pura, / aquella gracia antigua desordena / y clava en mí una pena silenciosa» (CQ 225). Para neutralizar este dolor busca todos esos elementos, la quietud absoluta de la estatua, la inmovilidad de los muertos en la leyenda, la fijación de su vida en su mismo escribir. La suya es una sensibilidad que siempre e invariablemente va a resultar herida. Este miedo al dolor, que todo contacto con el mundo va a oca-

sionarle, es lo que se agazapa tras su afán de muerte, que no es la muerte en sí, física, punto final de la vida, sino de ataraxia, de nirvana, de evitar esta existencia que es el presente, que es la conciencia del tiempo que pasa, de «vivir sin estar viviendo», pues vivir viviendo hace demasiado daño: «Si morir fuera esto, / un recordar tranquilo de la vida, / un contemplar sereno de las cosas, / cuán dichosa la muerte, rescatando el pasado / para soñarlo a solas cuando libre, / para pensarlo cual presente eterno / [...]» (VV 249). Pero la muerte, la otra, la de verdad, existe. El tiempo la aproxima: «Con tácita premura en cada ciclo / la primavera acerca más la muerte, / y adonde quiera que los ojos miren / memoria de la muerte sólo encuentran» (CQ 227). Cernuda, en su envejecer, en su deseo cada vez más frustrado, en su vida que, como parodia de lo que la vida debería ser, no hace de él y de los que como él sufren más que un muerto andando entre los muertos, ve el acercamiento ineludible de la suya. Y, como es de esperar en él ante toda imposición que le viene de fuera, irremediable, la asume, la acoge como a compañera de largos años, la recibe gustosamente y hace de esta aceptación un rasgo más que le diferenciará de los otros que le han marcado como diferente, esos otros que «[...] no asistieron / como yo insobornables al vencimiento amargo / de la muerte, renunciando a sus almas / con adiós inconsciente. Yo contemplo / la mía, como pájaro herido bajo un ala / que a tierra viene, mas lucha todavía / con plumas abolidas que no sostiene el aire» (CQ 206).

Le han marcado para diferenciarlo y él acentúa esos rasgos diferenciadores: la inversión invade sus actividades casi de manera ritual; de ella es muestra esta poesía nocturna. Si en una sociedad de comerciantes y tenderos el día se define por su rendimiento, él hace de la noche el centro de su vivir cotidiano: «Todos acaso duermen, / mientras él lleva su destino a solas» (RA 44). Hundido hasta el cuello en esa sociedad que le excluye, Cernuda se ha sentido ajeno a ella, y a lo que de ella hay dentro de él, desde siempre: «Siendo joven, bastante tímido y demasiado apasionado, lo que le pedía a la música eran alas para escapar de aquellas gentes extrañas que me rodeaban, de las costumbres extrañas que me imponían, y quién sabe si hasta de mí mismo» (O 108).

Sus deseos de huir de esta sociedad que le condena aparecen desde sus comienzos poéticos. Ya vimos que el cuarto y el jardín son un refugio frente al mundo que le rechaza, que le convierte en extraño: «Como él mismo extranjero, / como el viento huyo lejos» (RA 45). La habitación es el territorio único donde su extrañeza encuentra asilo. Si es el único sitio en que la sociedad le deja tranquilo es porque constituye un desierto en su propia tierra. Desde muy pronto Cernuda se ha preguntado: «de qué país eres tú, / [...] / vida de sueños azuzados» (PP 75).

Para él la respuesta es clara: la patria es otra convención, otra norma impuesta por una sociedad que, paradójicamente, le excluye, le recluye como una vergüenza que hay que ocultar en una «habitación», que es eufemismo de cárcel, y al mismo tiempo le exige respeto a sus sagradas instituciones. Convenciones y normas que le obligan, aunque rechazándolo, a pertenecer a ella, le obligan a permanecer dentro y fuera de ella, revelando a cualquier mirada mínimamente escrutadora su mentira: «El país es un nombre; / es igual que tú, recién nacido, vengas / al norte, al sur, a la niebla, a las luces; / tu destino será escuchar lo que digan / las sombras inclinadas sobre la cuna» (PP 75). Y son esas sombras las que han decretado arrojarle al mundo, el mundo de afuera, tempestuoso y enemigo, que a su vez le expulsa: «Bajo el anochecer inmenso, / bajo la lluvia desatada, iba / como un ángel que arrojan / de aquel edén nativo» (DO 93). La conciencia de su propia extrañeza y de la injusticia de la condena que le imponen le acompañará siempre, pues durará siempre: «Me perdí luego por la tierra injusta, / [...] / diverso con el mundo» (I 107).

Y vino la guerra, y con ella ese destierro se hace tangible. Ya no es un sentimiento suyo, una impresión subjetiva, si es que antes lo era; un síntoma de manía persecutoria. Si antes se sentía extraño en su tierra, ahora sabe que no podrá volver mientras los vencedores la ocupen. Y su destierro durará toda su vida. Cernuda no volvió, no quiso volver nunca a España. Violentamente arrojado de ella para siempre, España (la España de antes de la guerra), a partir de este momento de su poesía, se elabora y sueña como mito: el mito del edén perdido, del pasado sin tiempo, del lugar en que la indolencia se desentiende del provecho, tierra donde el trabajo no esclaviza (esclavizaba) al hombre. El paraíso aquel nativo de la niñez se localiza en aquella España de entonces, forma desde ahora parte de un pasado que, como el de su infancia, es mito porque no volverá jamás. España pasa a ser el recinto protector del que le han arrojado. Cernuda es ese Lázaro que vuelven a echar al mundo sin que él lo quiera, superviviente de una guerra fratricida de la que el odio salió vencedor («ellos, los vencedores, / caínes sempiternos, / [...]» [N 176]). Pero esta vez es un cadáver condenado a transitar por un mundo que ya no ofrece ninguna esperanza, en que la esperanza ha sido masacrada y sólo subsiste como mero recuerdo del pasado un mundo, como él mismo, muerto: «Encontré el pan amargo, sin sabor las frutas, / el agua sin frescor, los cuerpos sin deseo; / la palabra hermandad sonaba falsa, / y de la imagen del amor quedaban / sólo recuerdos vagos bajo el viento. / El conocía que todo estaba muerto / en mí, que yo era un muerto / andando entre los muertos» (N 162).

Posibilidad de vida, de realización del deseo, de hermandad, todo



aquello pertenece al mundo de antes, que la guerra ha destruido: «La vida con la historia, / tan dulces al recuerdo, / ellos, los vencedores, / caínes sempiternos, / de todo me arrancaron. / Me dejan el destierro» (N 176). El era ese ser divino del que sólo queda ahora la estatua mutilada y oscura, monologando solitaria en la noche silenciosa del mar de Sansueña, «[...] la piedra divina / que un desastre arrojara desde el templo al abismo, / poniendo al poderío término entre las sombras» (N 151). Después del desastre sólo queda el tiempo largo y sin vida del exilio: «Uno a uno los siglos morosos del destierro / pasaron sobre mí» (N 151). Vida en la que sólo merece el nombre de tal lo que pertenece al pasado, un pasado portador de promesas ciertas, que, y en esto consiste el presente, duele recordar porque han sido aniquiladas: «Lleno estoy de recuerdos. Su tormento me abre / como llaga incurable el hueco de la gloria, / gloria que no soñé, gloria que yo llevaba / con su nimbo visible de luz sobre mi frente» (N 152).

La habitación en la que sigue buscando refugio se convierte entonces en un destierro dentro del destierro. Pues la sociedad en la que está exilado sigue, como en «su» tierra, rechazándolo. Ahora es doblemente extraño: «[...] al final de la madrugada, entre febril y escalofriado, entraste en el vestíbulo oscuro y desierto del hotel. Qué vacío el de esa hora que antecede al alba; qué mundo increado o extinto el que se mira entonces» (O 185). La diferencia es que ahora ese cuarto ya no es el suyo. La soledad, la penumbra, el silencio, son realmente portadores de una angustia siniestra, signos de un mundo espectral: «Despojado bruscamente de la luz, del calor, de la compañía, te pareció entrar desencarnado en no sabías qué limbo ultraterreno. Y con angustia creciente volvías atrás la mirada hacia aquel rincón feliz, aquellos días claros, ya irrecobrables» (O 185-86). A partir de ahora, aquellos objetos cotidianos sobre los que descansaba la mirada desde las primeras poesías, que le rodeaban acogedores, cuya presencia y reconocimiento constituían la delicia de su soledad en la habitación, se convierte ahora en testigos implacables de su doble destierro: «Qué agonía en aquel alba desolada, entre los objetos sórdidos del existir cotidiano, hecho por y para aquellos que no pueden ser ni podrán ser nunca parte de ti» (O 186). Alienación del mundo en torno, extrañeza de unos objetos cuya única misión es recordarle su desarraigamiento, dando a su vida la misma falta de sentido que a ellos les caracteriza, enajenándole de sí mismo, signos, más crueles que los de antes, de esta autoalienación: «Al entrar en tanta extrañeza tu vida se volvió, ella también, otro objeto inerte y vacío, como concha de la cual arrancan su perla» (O 186). A doble destierro, doble mutilación. Antes, por muy enemiga que fuese su sociedad, era la suya, se sentía enraizado en ella. Ahora «[...] me he perdido / en el tiempo lo mismo

que en la vida, / sin cosa propia, fe ni gloria, / entre gentes ajenas / y sobre ajeno suelo / cuyo polvo no es el de mi cuerpo» (N 179).

Pero en esa extrañeza total, el destierro obligado de la habitación le ofrece, en medio de todo, el único refugio que le evita el siempre hiriente contacto con el mundo exterior tempestuoso, sigue siendo el reducto silencioso y nocturno que contiene «los elementos libres que aprisiona mi cuerpo» (CQ 202): «[...] en hora tardía, aún leyendo / bajo la lámpara luego me interrumpo / para escuchar la lluvia, pesada tal borracho / que orina en la tiniebla helada de la calle» (CQ 202).

Para la estatua la habitación es el museo polvoriento, almacén donde se apilan, desordenados, fragmentados y ruinosos, los restos de un pasado glorioso cuya memoria constituye un presente de agonía: «Trágicamente extraños, desprendidos / desde su eternidad, entre los astros / libres del tiempo, así aparecen hoy / por los museos. Pálidos fantasmas / en concilio [...] / sobre la escalinata polvorienta, / en el dintel de las columnas rotas» (VV 259). Habitación oscura, donde siempre acecha la mirada enajenadora, inoportuna y ofensiva de los otros: «En la penumbra polvorienta pasan hoy / seres grises; con ojos asombrados / miran sin ver aquellos cuerpos duros / orgullosos [...] / [...] los vestigios / del dios que fue [...] / y hostiles como extraños ofenden su agonía / con una admiración incrédula» (VV 260). Duro y orgulloso como su Góngora, Cernuda vive su presente sin vida en un cuarto que es el último reducto defensivo: «Ya se resigna a ver pasar la vida tal sueño inconsistente / que el alba desvanece, a amar el rincón solo / adonde conllevar paciente su pobreza» (CQ 193). Rincón que permite y que es su mundo interior, su intimidad, su ensimismamiento: «Vuelto hacia ti prosigues / [...] / y así la vida pasas, / morador de entresueños, / por esas galerías / donde a la luz más bella hace la sombra» (VV 249).

Doble destierro, que encierra a un muerto entre los muertos: «[...] Hoy la vida morimos / en ajeno rincón [...]» (VV 264). Rincón donde la única actividad consiste en contemplar aquel pasado luminoso: «Recuerdo bien el sur donde el olivo crece / junto al mar claro y el cortijo blanco» (N 179). Su no-vida es ese recordar interminable, volver continuamente a un deseo de realización imposible: «Ir de nuevo al jardín cerrado, / que tras los arcos de la tapia, / entre magnolios, limoneros, / guarda el encanto de las aguas. / [...] / Ver otra vez el cielo hondo / a lo lejos, la torre esbelta / tal flor de luz sobre las palmas; / las cosas todas siempre bellas / [...] / [...] sueño de un dios sin tiempo» (N 166). España es jardín o habitación, es los cuatro muros eternos del Escorial, aquel recinto cerrado adonde se dirige constantemente su recuerdo «y allí encuentra regazo» (N 179). Ahora, «[...] con el sosiego casi triste / de quien mira a lo lejos, de camino, / las tapias que de

niño le guardaran / dorarse al sol caído de la tarde, / a ti, Escorial, me vuelvo. / [...] / Tus muros no los veo / con estos ojos míos, / ni mis manos los tocan. / Están aquí, dentro de mí, tan claros [...]» (N 179-80). En Escorial le ofrece lo que Cernuda no tiene: «Porque eres la vida misma» (N 182).

En el presente de agonía, desde el que escribe Cernuda, el recuerdo de aquella vida sólo consigue azucar el dolor. Este presente de destierro está, además, localizado: en el Norte sombrío, sólo iluminado por el claro Sur de la memoria, por los muros de ese Escorial que a su mirada, al volver atrás, aparecen «[...] tan claros, / que con su luz borran la sombra / nórdica donde estoy [...]» (N 180). Norte de brumas, al que opone el sol del Sur; Norte de trabajo embrutecedor, al que opone una indolencia obstinada como actitud sureña; Norte de seres convertidos en sombras anónimas que le contaminan, donde vida es sinónimo de encarcelamiento: «El Norte nos devora, presos en esta tierra, / la fortaleza del fastidio atareado, / por donde sólo van sombras de hombres, / y entre ellas mi sombra, aunque ésta es ocio, / y en su ocio más la burla amarga / de nuestra suerte [...]» (VV 291).

El Norte es la ciudad por antonomasia, la extensión de su cuartoprisión, desde donde Cernuda contempla impotente y pobre su condena: «Esta ciudad ha sido cárcel tuya varios años [...]» (O 135), dice refiriéndose a uno de los productos más lúgubres de la sociedad industrial, el Glasgow (cuyo nombre no menciona) donde trabaja como lector de español. Para él las ciudades del Norte son la civilización del Norte, ciudades donde el horror, la injusticia, la miseria, en contraste con la inmensa riqueza acumulada de unos pocos, son algo nuevo a los ojos ansiosos de ver mundo de aquel niño que hojeaba libros de viajes en la luz tamizada de un patio sevillano: «Estoy en la ciudad alzada para su orgullo por el rico, / adonde la miseria oculta canta por las esquinas / o expone dibujos que me arrasan de lágrimas los ojos» (N 148). Esta ocultación de la miseria, esta hipocresía, afecta directamente a Cernuda, en ella basa el rechazo de que el Norte le hace objeto y que él rechaza a su vez: «Dueña de los talleres, las fábricas, los bares, / toda piedras oscuras bajo un cielo sombrío, / silenciosa a la noche, los domingos devota, / es la ciudad levítica que niega sus pecados» (N 175).

Frente a «aquella Escocia aborrecible» (O 175), la vida del Sur, por pobre que éste sea, se alza como un paraíso que, por perdido, Cernuda conforma míticamente: «Las mentiras solemnes no devoran sus vidas / como en el triste infierno de las ciudades grises» (N 150). Frente al trabajo alienante y embrutecedor del Norte, Cernuda levanta, como un valor positivo, el mito de la indolencia improductiva del Sur, centrado fundamentalmente en la renuncia a lo práctico, en el rechazo a la

perversión que trae consigo el dinero, en la defensa del valor de uso aún no contaminado, donde lo inútil es lo que vale: «Aquí [en el Sur] el ocio es costumbre. Su juventud espera. / La hermosura se precia. No alienta la codicia» (N 150). Frente a las sombras tristes, vacías y frías del Norte, los hombres del paraíso del Sur participan de la belleza de la obra artística, cada uno se mueve en el aura de su belleza individual, a la que otorga gracia la inocencia no manchada: «Con la gracia inocente de esbeltos animales / se mueven en el aire estos hombres sonoros, / bellos como la luna, cadenciosos de miembros, / elásticos, callados, que ennoblecen la fuerza» (N 150).

Tierra del Sur, donde la miseria, el sufrimiento y la muerte existen, pero en sociedad dispuesta a afrontarlos con el canto y redimida por él, donde el trabajo, que Cernuda tiene el cuidado de llamar «tarea», no es una esclavitud alienadora: «Esta es la gente clara y libre de Sansueña. / Aptos al sufrimiento, el canto les redime / de llorar la miseria [...]» (N 151).

Este es el mito, la visión del deseo. Es la visión de una clase, el «pueblo», con quien Cernuda se siente unido para oponerse a los «comerciantes y tenderos», unión en que la inocencia, que no conoce el pecado y que por eso no condena, juega un papel importante. Frente a esta visión mítica, la realidad implanta la suya: los vencedores, los «caínes sempiternos», los que imponen las leyes, los que condenan en nombre de ellas, los que le destierran. Muy pocas veces aparece en la poesía de Cernuda la primera persona del plural, y cuando aparece este «nosotros» es significativo: «Hoy la vida morimos / en ajeno rincón. Y mientras tanto / los gusanos, de ella [Sansueña] y su ruina irreparable, / crecen, prosperan» (VV 264). «Mucho enseña el destierro de nuestra propia tierra. / ¿Qué saben de ella quienes la gobiernan? / ¿quiénes obtienen de ella fácil vivir? [...] / De ella también somos los hijos / oscuros [...]» (N 179).

Ya antes de la guerra Cernuda se da cuenta de que si algo le une a los hombres es el dolor, la represión de un deseo, que no es sólo el suyo homosexual, sino un deseo que va por encima de él, que supera a todo individuo uniéndole a los otros en los que también el deseo vive agazapado y sojuzgado tras una serie de «nobles» enmascaramientos sonoros: «La caricia es mentira, el amor es mentira, la amistad es mentira. / Tú sola [tierra] 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» (DO 101). Cernuda descubre en la soledad del cuarto la urgencia irreprimible de este deseo, que va más allá de toda individualidad; soledad gracias a la cual sale al encuentro de los demás hombres como él acuciados, solitarios, aislados: «Por ti, mi

soledad, los busqué un día; / por ti, mi soledad, los amo ahora» (I 108). Gracias a esa distancia, primero impuesta en él, ahora asumida, puede recuperarlos: «Y así, lejos de ellos, / ya olvidados sus nombres, los amo en muchedumbres» (I 108). Pero con la guerra y el destierro su inclusión en una comunidad de sufrimiento, su voluntad de unión con los que sufren, se hace explícita. El uso del «nosotros» se hace entonces posible y no tiene otro sentido que esta voluntad. Ante un dios que en el contexto del poema es la totalidad antes de la fragmentación, dice ahora: «Mi sed eras tú [Dios], tú fuiste mi amor perdido, / mi casa rota, mi vida trabajada, y la casa y la vida / de tantos hombres como yo a la deriva / en el naufragio de un país» (N 149). Gracias a su homosexualidad, que le convierte en un otro total, descubre, intuye, simpatiza con otros dolores, otras soledades de otros hombres. El asumir su otredad le hace posible, con un rasgo típico suyo, convertirla en algo positivo: «Por mi dolor comprendo que otros inmensos sufren / hombres callados a quienes falta el ocio / para arrojar al cielo su tormento» (N 148). Su poesía surge de este ocio, es una llamada de auxilio tanto como un intento de llevar auxilio, de ponerse en contacto con esos otros a quienes hermana, con quienes le hermana, el dolor.

En su duro aislamiento aceptado, cambiado de signo con esta aceptación, le mantiene una esperanza: «Un sueño que conmigo / él [Dios] puso para siempre, / me aísla. Así está el chopo / entre encinas robustas. / Duro es hallarse solo / en medio de los cuerpos. / Pero esa forma tiene / su amor: la cruz sin nadie. / Por ese amor espero, / despierto en su regazo, / hallar un alba pura / comunión con los hombres» (N 157). El Lázaro arrojado por segunda vez a una vida sin vida, intuye, conoce, una salvación posible, a través de la cual la oscuridad se verá transformada en luz: «Así rogué, con lágrimas, / fuerza de soportar mi ignorancia resignado, trabajando, no por mi vida ni mi espíritu, / mas por una verdad en aquellos ojos entrevista / ahora. La hermosura es paciencia. / Sé que el lirio del campo, / tras de su humilde oscuridad de tantas noches / con larga espera bajo tierra, / del tallo verde erguido a la corola alba / irrumpe un día en gloria triunfante» (N 163).

Gloria que era el pasado de la estatua sumergida en la penumbra y el silencio del mar de Sansueña, dios caído, que espera la salvación, una vuelta a la plenitud de la vida que le arrancaron, en el presente destruida y fragmentada: «Aún espero el rescate de las aguas profundas, / la paz de las auroras futuras, devolviendo / a la tierra algún día este mármol caído» (N 152).

En esta fragmentación, disección, mutilación, de que él, su vida y su obra son víctimas, Cernuda se vuelve a su hermano posible, el poeta futuro, nosotros sus lectores, en un intento de recuperar, transmitir,

comunicar su sentido: una totalidad que implica una voluntad de afirmación creadora. La tarea del poeta es «ver en unidad el ser disperso» (CQ 226). «Ahora, cuando me catalogan ya los hombres / bajo sus clasificaciones y sus fechas, / disgusto a unos por frío y a los otros por raro, / y en mi temblor humano hallan reminiscencias / muertas. Nunca han de comprender que si mi lengua / el mundo cantó un día, fue amor quien la inspiraba. / Yo no podré decirte cuánto llevo luchando / para que mi palabra no se muera / silenciosa conmigo, y vaya como un eco / a ti, como tormenta que ha pasado / y un son vago recuerda por el aire tranquilo» (CQ 201).

La poesía de Cernuda es producto de ese terror que ha sentido siempre, pero que asume, y cambia así de signo, convirtiéndose en testimonio de valor que pugna por restaurar esta casi vida en su pérdida plenitud: «Tú no conocerás cómo domo mi miedo / para hacer de mi voz mi valentía, / dando al olvido inútiles desastres / que pululan en torno y pisotean / nuestra vida con estúpido gozo, / la vida que serás y que yo casi he sido» (CQ 202). Cernuda espera en el fin de una soledad que es suya porque es de todos aquellos que comparten su condena a este «mundo primitivo a que hemos vuelto / de tiniebla y de horror» (CQ 202), y presiente «cómo esta soledad será poblada un día» (CQ 202).

Su poesía es este vencimiento del miedo, este acto de sinceridad y responsabilidad consigo mismo, con sus compañeros en el dolor... y con los otros. Es una ruptura de la soledad de la que brota, el intento de iluminar la oscuridad de que le han rodeado y de que se ha rodeado, de quebrar el silencio que le han impuesto y que ha buscado siempre, de derribar, al fin, los muros de su cuarto. Su oficio de poeta es «ese sentir por otros la conciencia / aletargada en ellos, con su remordimiento, / y aceptar los pecados que ellos mismos rechazan» (CQ 224).

La lectura de un Cernuda satánico, brote romántico en pleno siglo XX, de un Cernuda como poeta maldito, no cuadra del todo con esta esperanza que surge, aunque breve y desolada, porque la sabe para él inalcanzable, en su poesía. El hecho de que esta esperanza brote como un valor positivo al socaire de su homosexualidad —a la que siempre pondrá por delante de toda mirada—; del deseo —al que no renuncia jamás—; del aislamiento y la amargura; del desenmascaramiento de sí mismo y de los otros; de la negación radical; de la destrucción de esta sociedad destructiva y fragmentaria... quizá ciega los ojos de lectores que se sienten medularmente insultados y amenazados en los pilares mismos que sustentan sus convenciones y convicciones que son, precisamente, las que niegan a Cernuda y su obra. El negarse a ver este aspecto esperanzado de su poesía no hace más que darle a él la razón, y muestra lo poco dispuesta que está una sociedad que se siente por su

obra atacada en lo más vivo (¿él diría lo más muerto?) a aceptar la comprensión, la comunicación, la totalidad significativa, la tolerancia y la libertad que busca y propone Cernuda. En último término, este rechazo, disfrazado de crítica, de incompreensión o de silencio, la retrata de nuevo, y consigue que su poesía sea tanto más irreductible cuanto esta sociedad más se afianza en sus propios principios reductores.

El no esperaba otra cosa, después de todas las heridas acumuladas: «Recuerda la sonrisa y, como aquel que aguarda, / álzate y ve, aunque aquí nada esperes» (CQ 225).

\* \* \*

«Para que entre la luz abrid las puertas» (CQ 208).

\* \* \*

FRANCISCO ROMERO

Amador de los Ríos, 8, 6.<sup>o</sup>  
MADRID

#### LISTA DE ABREVIATURAS UTILIZADAS

O	<i>Ocnos</i> (1963).
RD	<i>La realidad y el deseo</i> (1924-1962).
Prosa	<i>Prosa completa</i> (1975).
HL	«Historial de un libro» (1958).
PP	<i>Primeras poesías</i> (1924-1927).
RA	<i>Un río, un amor</i> (1929).
PL	<i>Los placeres prohibidos</i> (1931).
DO	<i>Donde habite el olvido</i> (1932-1933).
I	<i>Invocaciones</i> (1934-1935).
N	<i>Las nubes</i> (1937-1940).
CQ	<i>Como quien espera el alba</i> (1941-1944).
VV	<i>Vivir sin estar viviendo</i> (1944-1949).
CHC	<i>Con las horas contadas</i> (1950-1956).
DQ	<i>Desolación de la Quimera</i> (1956-1962).