

Las nubes; Ocnos. El exilio existencial de Luis Cernuda

MATÍAS ESCALERA CORDERO
I.E.S. Atenea, Alcalá de Henares

El exilio (anterior al destierro) como destino –previsto– auto-impuesto

«Biografía espiritual», llama Octavio Paz a la entera obra de Cernuda... Pero la biografía y la obra de un escritor no tienen por qué explicarse mutuamente; es más, a veces, saber demasiado de la primera –especialmente, si ésta se concibe en términos reductores– oscurece y desvirtúa la lectura de la segunda... Y el propio Luis Cernuda nos avisa:

[...] debo excusarme, al comenzar la historia del acontecer personal que se halla tras los versos de *La realidad y el deseo*, por tener que referir [...] las experiencias del poeta [...] no siempre será aparente la conexión entre unos y otras, y al lector corresponde establecerla, si cree que vale la pena y quiere tomarse la molestia... («Historial de un libro»).

Así, pues, si bien el carácter anónimo –o cuasi anónimo– de un texto o de una serie entera de textos no impide su correcta comprensión; por el contrario, quizá la facilite en muchas ocasiones; en este caso –y en algunos otros¹, especialmente cuando los artistas asumen el *prejuicio* de la «sinceridad romántica»–, la obra de Luis Cernuda, auténtica «*poesía de la experiencia*»: en los términos en que Langbaum utilizó tal concepto para dar cuenta de la poesía europea, a partir del Romanticismo; aún, acaso, se entienda mejor incardinada en la peripecia vital de su autor²; pues en ella, en su origen de clase, en la educación recibida, así como en las *afinidades* y

¹ Como sucede, por ejemplo, con Miguel de Unamuno, otro caso emblemático –exiliado también, por muchos conceptos– de nuestra literatura del siglo XX, tal como señala Fernando Savater en su «Introducción» a *El sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

² La originalidad de la poesía de Luis Cernuda, para Gil de Biedma –introdutor del concepto y conocedor de la obra del crítico norteamericano–, proviene precisamente de «la actitud o tesitura poética del autor, implícita en cada verso, en cada poema, que es radicalmente distinta de la de sus compañeros de promoción y no demasiado frecuente en la historia de la poesía española», *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, 1980. Y del hecho de que, cuando Cernuda escribe sus poemas, «[...] como niño encerrado en cuarto oscuro, no habla consigo mismo, se habla a sí mismo [...]», en J. Gil de Biedma, J. Gil-Albert, L. A. Villena, *Luis Cernuda*, Universidad de Sevilla, 1977.

elecciones (si tales elecciones se dan realmente) estéticas e ideológicas que el poeta hace, encontraremos la clave última de su radical «exilio existencial», anterior al definitivo destierro³.

De modo que tanto sus dos primeras obras escritas desde el destierro, *Las nubes*, escrita entre 1937 y 1940, y *Ocnos*, cuya primera edición londinense es de 1942, como el resto de su obra «desterrada» (hasta *Desolación de la Quimera*) serían, en realidad, podrían verse así, la materialización –histórica– de otros dos exilios –social y existencial– «precedentes»⁴. Aunque hay un exilio –especie de «auto-exilio», anunciado y enunciado por los poetas románticos y simbolistas⁵– que nos ayudará a entender y explicarnos mejor los demás exilios; aquel que el autor «se impone» a sí mismo –como tarea única y destino irrefutable– en su propia obra. Hasta tal punto es así, que sólo en ella –Cernuda lo repite, una y otra vez– «vivirá» realmente, cuando, en el futuro, un lector renovado –y depurado– por un tiempo distinto –otro poeta seguramente–, le escuche y le comprenda, y entonces sus «sueños y deseos» se cumplirán, por fin... Y «tendrán razón al fin, y habré vivido»: escribe el poeta⁶. Como escribe César de Vicente Hernando en la nota editorial del número monográfico que la revista *Alcores* dedicó a la vida y a la obra de Luis Cernuda, en febrero de 1986: «Exiliado forzosamente en sí y desde sí mismo, sólo su obra, la lectura de sus poemas y notas críticas puede reflejar la única verdad del hombre [...]». Esto es, que la verdadera –y única imposible– biografía de Luis Cernuda está –por propia convicción y deseo– en su obra.

La lógica frustración de lo absoluto

«Busqué lo que pensaba», escribe en el poema IV de *Donde habite el olvido*. Cernuda, por la misma enajenada «imposibilidad» de un destino poético así auto-impuesto, y por la absoluta «enormidad» del deseo así expresado, tenía la batalla perdida antes de empezar... La sincronía edénica y absoluta entre pensamiento –el *deseo*, *sensu stricto*– y acción (esto es, una infancia adolescente sin fin); su concepto del amor –del deseo de fusión en «otro cuerpo», como aspiración absoluta– eran (*son: ab initio*) inalcanzables. Para Luis Cernuda, imbuido de un sentido «romántico» de la vida –como de la escritura–, el amor –como el «ser poeta»– es una experiencia,

³ Muy semejante a la condición «exiliada» –épico-trágica– del poeta, que Théodore de Banville expresa en el poema titulado «Baudelaire», contenido en su libro *Les Exilés*, de 1867 (*Oeuvres de Théodore de Banville*, 9 vols., 1889-1892, édition Lemerre):

[...] *L'homme moderne, usant sa bravoure stérile*
En d'absurdes combats, plus durs que ceux d'Achille,
Et, fort de sa misère et de son désespoir,
Héros pensif, caché dans son mince habit noir,
S'abreuvant à longs traits de la douleur choisie,
Savourant lentement cette amère ambroisie,
Et gardant en son coeur, lutteur deshérité,
Le culte et le regret poignant de la beauté [...]
Impuissante à créer l'oubli d'une minute,
Pâtüre du Désir, jouet du noir Remord
Et souffrant sans répit jusqu'à ce que la Mort [...].

⁴ «Tres veces marginado en vida –por homosexual, poeta y exiliado–, Luis Cernuda ha terminado siendo el poeta del siglo», escribe Javier Rodríguez Marcos, en el diario *El País*, el 6 de abril de 2002.

⁵ Véase, sin ir más lejos, el poema «Baudelaire», de *Les Exilés*, de Théodore de Banville, citado, más arriba, en la nota número 3.

⁶ «A un poeta futuro», en *Como quien espera el alba*.

en efecto, absoluta o no lo es: es el logro de la absoluta comunión y unidad, o no lo es... No se trata sólo de unirse a un cuerpo –eso pudo hacerlo–, sino de «ser un cuerpo» en otro. El amor, como la plenitud y «vivencia» absoluta, sólo se consigue, pues, más allá de la memoria, y de la torturada soledad de los amantes (el tradicional espacio del amor petrarquista); tal vez, sólo sea posible, como suprema aspiración del deseo, en una nada ideal, sin tiempo, pero con memoria (la muerte ideal de los poetas y de los amantes: el recinto de una paz y un descanso finalmente conciliados)⁷; esto es, literalmente, «*donde habite el olvido*»⁸, allí donde perviva la esperanza de un recuerdo ideal e implorado⁹: dicho de otro modo, «fuera de la Historia», al margen de lo que «se sucede» y acontece... He aquí una de las claves para entender su posterior experiencia del destierro, en cuanto exilio definitivo (definitivamente «constatado», en realidad) de la vida misma. Que la *desolación*, la frustración y el desengaño; y una temprana e intransigente «impresión de desplazamiento» y soledad invencibles: «Cómo llenarte, soledad, / sino contigo misma»¹⁰; sean el «lógico final» del absoluto deseo de plenitud absoluta, resulta, pues, comprensible; y aparece ya en la «*Elegía*» –de *Égloga, Elegía, Oda*–; esto es, al principio mismo de su obra, aún en moldes clásicos de expresión:

[...] ¿Y qué esperar, amor? Sólo un hastío,
El amargor profundo, los despojos [...].

Sueño, ímpetu y resentimiento

El Primer *Manifiesto Surrealista* –dado a la imprenta por André Breton en 1924– comenzaba con la rotunda afirmación («reivindicación») del sueño y de la infancia¹¹ contra la acción deletérea de la realidad burguesa y sus artífices... Marcado de antes por el descubrimiento de una parte de la obra de André Gide –a través de Pedro Salinas–, a finales de los años veinte, Cernuda entra también en contacto con el Surrealismo durante su estancia en Toulouse; ambos descubrimientos le permiten alcanzar nuevos umbrales expresivos –tan sólo entrevistos, hasta entonces, por el joven poeta¹²–; pero esa aspiración y esa búsqueda de la realización absoluta del Deseo (así, con mayúsculas: tal como ha quedado establecido) le aboca «lógica» e indefectiblemente al sufrimiento y a la frustración; puesto que el espacio histórico de lo realmente dado es,

⁷ Tal como se expresa en los poemas «Deseo» (*Las nubes*) y «Pájaro muerto» (*Las nubes*); o, a través de la oración / deseo de Melchor, en «La adoración de los Magos»: «Señor danos la paz de los deseos / Satisfechos, de las vidas cumplidas...» (*Las nubes*).

⁸ Verso tomado, como es sabido, de la rima LXVI de Bécquer: la primera y más duradera influencia en la voz poética de Luis Cernuda.

⁹ Olvido que en Cernuda equivale a «recuerdo» (deseo de recuerdo), pues quien olvida es porque inevitablemente recuerda; como sucede con los muertos de «Cementerio en la ciudad» (*Las nubes*): Muertos «sin amigos que les olviden, muertos / Clandestinos [...]». Muertos humildes, realmente olvidados, de un barrio obrero, perdidos en el arrabal industrial, de los que «*acaso Dios también se olvida*», como los *olvida* el poeta...

¹⁰ De «Soliloquio del farero», segundo poema incluido en la quinta sección de *La realidad y el deseo* («Invocaciones»).

¹¹ «[...] Tanta fe se tiene en la vida, en la vida en su aspecto más precario, en la vida real, naturalmente, que al fin esta fe acaba por desaparecer. El hombre, soñador sin remedio, al sentirse de día en día más descontento de su sino, examina con dolor los objetos que le han enseñado a utilizar, y que ha obtenido a través de su indiferencia o de su interés [...] / no tiene más remedio que dirigir la vista hacia atrás, hacia su infancia [...]», *Manifiestos del surrealismo*, Barcelona, Labor, 1992.

¹² «[...] tales ejercicios sobre formas poéticas clásicas fueron sin duda provechosos para mi adiestramiento técnico; pero no dejaba de darme cuenta cómo mucha parte viva y esencial en mí no hallaba expresión [...]», en «Historial de un libro», *La realidad y el deseo*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 492.

por definición, el espacio de «lo relativo»: es decir, de los deseos en relación con sus posibilidades efectivas de realización... Y, si en cualquier espacio –histórico: real– de dominación, esto es así; en el tiempo / espacio del capitalismo (en las ciudades de «esos mercaderes», que tanto llega a aborrecer el propio Cernuda; en las que el solo «objeto de deseo» –universal y absoluto– es el lucro y la acumulación), la satisfacción práctica de las necesidades y de los deseos individuales no se contempla, si no es como mero espejismo y añagaza, para la sujeción y el sometimiento de la mayoría.

Y, por si fuera poco, la infancia, el pasado arcádico mítico personal; el tema medular de *Ocnos*; como la memoria mítica de la Grecia Clásica, tal como se concibe en el poema en prosa «Helena», incluido en el mismo libro; en cuanto tiempos pasados y estados inventados, «no realizables» e imposibles, no conducen más que a una melancolía circular y atascada –puesto que no tienen otra salida que el infortunio y la desazón–; por muy potente y extraordinario que sea el esfuerzo de «imaginación» realizado por el poeta o la radicalidad aplicada a la búsqueda de «lo esencial»; ni cual haya sido el grado de disfrute –extático, angustiado o ansioso: *Diré cómo nacisteis...*– de los «placeres prohibidos»:

Como nace un deseo sobre torres de espanto,
Amenazadores barrotes, hiel descolorida¹³.

Buscados con ahínco –incluso con heroica determinación– o casualmente encontrados. Nazcan de donde nazcan –los deseos y los placeres–, si nacen como aspiración absoluta de sentido, fuera de la historia (del tiempo / espacio relativo), nacen condenados a su frustración efectiva (material e «histórica»). Y eso lo presentía Luis Cernuda desde el principio...

El tiempo en las estrellas.
Desterrada la historia.
El cuerpo se adormece
aguardando su aurora.

Inútilmente, cabría añadir (también desde el principio)...

¿Qué ausencia, qué desvarío
a la belleza hizo ajena?
Tu juventud nula, en pena
De un blanco papel vacío¹⁴.

Aunque tan primordial y necesaria para comprender su obra, como esa primera –y *desoladora*– constatación (deudora de ella), es la indudable y creciente «hostilidad hacia [una] sociedad en medio de la cual vivía como extraño»; su «inadaptación» (la situación de crónica penuria económica, combinada con su prejuicio *pequeño burgués* a «trabajar para vivir»); y la dolorida experimentación de su «diferencia» (la imposibilidad de vivir abiertamente su homosexualidad).

¹³ «Diré cómo nacisteis», *Los placeres prohibidos* (1931).

¹⁴ Ambos fragmentos corresponden a dos poemas: «Desengaño indolente» y «En soledad. No se siente», incluidos en «Primeras poesías», la primera sección de *La realidad y el deseo*, cit.

La corriente de pensamiento, el automatismo verbal, la expresión libre de lo socialmente *negado*, o simplemente inconsciente, mediante símbolos –*imágenes visionarias*–, a los que se le otorga sentidos nuevos y personales; la convicción de que la poesía, como el amor, son «constructos» al arbitrio –«finalmente»– del poeta; el rabioso enfrentamiento con las convenciones sociales «instituidas» (ya sea por la moral católica o por la conducta hipócrita de los mercaderes «protestantes»); es decir, todas las puertas abiertas y todas las herramientas expresivas que ponía a su disposición el surrealismo le atrajeron, sin duda; pero el resentimiento era un ímpetu aún más enérgico y antiguo; como el previsto desengaño de la espera, y el inevitable vacío de la soledad, venía del origen mismo de su poesía (*Primeras poesías*, *Égloga*, *elegía*, *oda* y *Un río, un amor*); desde su «Poética» incluida en la primera antología de Gerardo Diego. De cualquier modo, ese *sentimiento trágico de la vida*, tan típico de la pequeña burguesía, el sentimiento de soledad y «desplazamiento existencial», y esa sensación de haber sido «expulsados del Paraíso»; el «exilio» y la «exclusión», en suma, son condiciones inexcusables del poeta romántico (sean Hölderlin, Blake, Coleridge, Wordsworth, Keats o Eliot; Baudelaire, Verlaine, Gide, Cadalso, Larra, Bécquer o Rubén Darío), y Cernuda lo es, sin duda, «vocacionalmente» (por origen y determinación de clase), desde el principio. Antes del destierro efectivo («histórico»), Cernuda es ya un «desplazado» (un exiliado «existencial»); como lo fue Larra...

[...]. De los que como tú, nacidos en su estepa,
Vieron mientras vivían morir la esperanza,
Y gritaron entonces, sumidos por tinieblas,
A hermanos irrisorios que jamás escucharon [...]¹⁵.

De un país, además, al que veía (como aquél) «decrépito y en descomposición»¹⁶...

La sola tarea: ser poeta

Un sueño, que conmigo
Él puso para siempre,
Me aísla. Así está el chopo
Entre encinas robustas.

Duro es hallarse solo
En medio de los cuerpos [...]¹⁷.

Luis Cernuda sólo acepta de buen grado un trabajo, ser poeta. Si el deseo (en cuanto aspiración a lo absoluto), tome éste la configuración que tome: del cuerpo amado, de la amistad buscada, de la infancia y de la patria lejanas, del reconocimiento público, etc., es, no sólo de modo práctico, sino «ontológicamente», irrealizable; queda el *trabajo*, primero y único, de «ser poeta» (al modo heroico y romántico, claro está; como oficiente herido del misterio y del sentido: «el trabajo poético era ra-

¹⁵ «A Larra, con unas violetas (1837-1937)», *Las nubes*.

¹⁶ «Historial de un libro», cit., p. 499.

¹⁷ «Cordura», *Las nubes*, cit.

zón principal, si no única, de mi existencia...»). Parafraseando al poeta, *nada importa*, si al final del dolor y del esfuerzo hay *un poema*. Éste es uno de los compromisos centrales de su vida, sostenido con fidelidad extraordinaria hasta el final; pero es también uno de los límites de Luis Cernuda.

Entreví entonces la existencia de una realidad diferente de la percibida a diario [...] así, en el sueño inconsciente del alma infantil, apareció ya el poder mágico que consuela de la vida, y desde entonces así lo veo flotar ante mis ojos («La poesía», *Ocnos*).

Aunque, en última instancia, es el límite de toda la poesía que bebe de la fuente romántica; que es reducida, junto a la música –y con la música: tal como quería Schopenhauer–, a la esfera del «consuelo» de existir; o al de las meras experiencias y *realidades* individuales; se obvian aquellas otras realidades, poderosas, materiales e históricas: de naturaleza económica, social y política, que sobrepasan los límites de la voluntad individual, incluso de la apasionada voluntad del poeta...

Sé que el lirio del campo,
Tras de su humilde oscuridad en tantas noches
Con larga espera bajo tierra,
Del tallo verde erguido a la corola alba
Irrumpe un día en gloria triunfante¹⁸.

La voz del poeta / oficiante del «misterio» y de la «hermosura» (palabra modernista donde las haya) no está sobre –o más allá de– la historia; tal como supo ver –y avisar– Antonio Machado. Y tal como los acontecimientos históricos se encargaron, trágicamente, de confirmar. Por eso, renuncia al presente: viable, efectivo e inexcusable; por un futuro (perfecto) potencial y «enajenado»:

[...] con respecto a la acogida que los lectores les dispensan, [hay] dos tipos de obras literarias: aquellas que encuentran a su público hecho y aquellas que necesitan que su público nazca; el gusto hacia las primeras existe ya, el de las segundas debe formarse. Creo que mi trabajo corresponde al segundo tipo¹⁹.

Entraña varios riesgos, pero uno fundamental, la incomunicación (y el extrañamiento); pues para que el papel «sacerdotal» del poeta se completase de un modo armónico y absoluto, y el «acto lector» se convirtiese en «acto de vida» efectivo, debería constituirse un mundo «ordenado» de modo absoluto (no conflictivo) que no puede darse en lo real.

Las nubes: objetivación de la experiencia, contención retórica y mistificación

Los primeros poemas de *Las nubes* son de 1937; el primero escrito fuera de España es «La fuente», de 1938; el poema titulado «Niño muerto» lo escribe ya en Londres. Esto es, *Las nubes* es un libro que se va construyendo en el camino del destierro (desde Valencia hasta Glasgow,

¹⁸ Final del poema «Lázaro», *Las nubes*, cit.

¹⁹ Luis Cernuda, *La realidad y el deseo (1924-1962)*, cit., p. 507.

pasando por París y Londres); a medida que Cernuda se va haciendo a la idea de que su regreso a España es imposible, y debe «instalarse» (al menos, por un largo periodo) en Inglaterra. Y la paulatina «objetivación lírica» de la experiencia vivida —el cambio de marco estilístico—, se percibe claramente en el transcurso del libro... En «Historial de un libro» en efecto, no sólo pone en cuestión la «*ampulosidad*» retórica de una parte de su propia poesía, anterior a *Las nubes*; sino también, en general, la que ha predominado tradicionalmente en la poesía española (incluso en la de su generación) y en los «gustos literarios» de los lectores y de la crítica españoles. Y confiesa que, a partir de un momento, el de su contacto con la poesía inglesa, «*el proceso de [su] experiencia se objetiva*», y se contiene —y reduce— desde el punto de vista retórico.

Ahora bien, ese indudable y paulatino giro hacia una poesía en la que el poema se convierte en «espacio de objetivación» (y objetivado) de la experiencia no debe ser confundido con lo que algunos han llegado a denominar como la definitiva «irrupción de la Historia» en la poesía de Cernuda, a partir de *Las nubes*. La poesía de Luis Cernuda, es cierto, se despega de las «mezquinas» (*sic.*) limitaciones de la «poesía pura» y se abre a «la vida y el mundo»; pero esta apertura se hace desde una perspectiva no histórica ni «material», sino esencialmente idealista, mítica y romántica, por el «filtro necesario» de la experiencia del poeta, como se comprueba fácilmente con la lectura atenta de la mayor parte de los poemas de *Las nubes* y de *Ocnos* (como aquellos que, años después, va a suscitar su reencuentro con el mundo hispánico, en *Variaciones sobre un tema mexicano*)²⁰. La muerte, rechazada, presentida, deseada; y el dolor de la pérdida, dos temas omnipresentes en *Las nubes*, no son esencialmente distintos de los que Luis Cernuda ha tratado en su obra anterior, pero los «referentes líricos» no son los mismos (el ímpetu gideano, de *Les nourritures terrestres*, o de *Pretéxtes*, que ha durado, tal como señala César de Vicente²¹, hasta *Invocaciones*, cesa en *Las nubes*). Ahora, las referencias son de origen histórico (una Guerra Civil, que en realidad es una «guerra de clases», como ha sabido ver Antonio Machado; cientos de miles de muertos, y el exilio de otros cientos de miles: todo, para frenar un proceso de profunda renovación histórica), pero el tratamiento poético no lo es.

Por ejemplo, en aquellos poemas en que se trata de la Guerra de España, se trata como una guerra *cainita*; un tratamiento básicamente noventayochista: «Ellos, los vencedores / Caínes sempiternos, de todo me arrancaron [...]» («Un español habla de su tierra»); en los que España misma es una realidad mítica, *maternal*, sustancial y eterna («tu pasado eres tú / Y al mismo tiempo eres / la aurora que aún no alumbra nuestros tiempos [...]»: «Elegía española [I]»); más que madre, «madrastra», por lo común, de unos hijos («hermanos») que se odian «desde la noche de los tiempos», enemigos de «cualquier don ilustre», y dados al «insulto, la mofa, el recelo profundo [...]» («A Larra, con unas violetas» y «A un poeta muerto»), y que «traicionan» su glorioso pasado entre los imperios y las naciones del mundo... Lo que resulta especialmente patente en los poemas que inician y terminan el libro: «Noche de luna» y «El ruiseñor sobre la piedra».

El poema «Lázaro», síntoma y resultado del giro estilístico, enunciado más arriba, hacia una cierta objetivación y «reducción» retórica de la expresión poética, anuncia lo que vendrá a continuación: la «muerte en vida» (en realidad, el desprecio de la vida presente, por un futuro «glorioso» y virtual: «y entonces en ti mismo mis sueños y deseos / tendrán razón al fin, y habré vi-

²⁰ Es interesantísimo, a este respecto, el análisis que hace Alfredo López-Pasarín Basabe sobre la respuesta que da Cernuda a la pobreza del pueblo mexicano (que es trasunto, en última instancia, del español), en su artículo «El idealismo de *Variaciones sobre un tema mexicano*», incluido en el número que la revista *Alcores* dedicó a Luis Cernuda, en febrero de 1986.

²¹ «Presencia de André Gide en la obra literaria de Cernuda», *Alcores* (homenaje a Luis Cernuda), febrero, 1986.

vido»)²²; o, de un modo más preciso, la espera de la muerte definitiva, consagrado a un solo objetivo: el cultivo de la «paciencia», partera de la «hermosura».

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 [...].

Ocnos: el reino de la nostalgia, el repliegue de la historia

Hacia 1940 comienza Cernuda la redacción de *Ocnos*, una serie de poemas en prosa (como luego, en 1952, hará con *Variaciones sobre un tema mexicano*) que vio tres ediciones; la última de ellas, póstuma, en México. En *Ocnos* –en la primera edición, sobre todo– dominan de modo absoluto la melancólica añoranza del tiempo de la infancia, como ese ámbito de plenitud arcádica y mítica de que hablábamos más arriba (por ejemplo, en los poemas «El tiempo» y «Destino»); y la naturaleza misteriosa –mística, en sentido recto– de la poesía y de la música (en los poemas «La poesía» y «El piano»). Pero, en las sucesivas ediciones del libro, se incorporan tres temas más: la hostilidad anti-burguesa (en «Maneras de vivir» y «Ciudad Caledonia»), el «extrañamiento» y la soledad (en «El amor» y «regreso a la sombra»), y el dramático encuentro y aceptación de una vida que no es –nunca lo será– su vida (en «Guerra y paz», «La llegada» y «La casa», entre otros). Porque, a fin de cuentas, eso es el destierro, tanto para quienes lo viven aislados de los otros –de un modo «individualista» y «a-histórico»–, igual que si de un castigo personal se tratase (o la mera constatación de otro destierro más íntimo, que lo precede); como para los que su destierro, y los de otros como ellos, no es más que el resultado «lógico» –analizable en términos materiales e históricos– de conflictos «supra-individuales» –políticos, económicos y sociales–; la condena a vivir unas vidas que no son, ni serán nunca, ya «sus vidas».

Tanto para los que «reaccionan» (en los ámbitos políticos, sindicales, laborales, profesionales o corporativos), como para los que se quedan paralizados por el golpe recibido:

Nuestra existencia durante este período ha sido pura expectativa, un absurdo vivir entre paréntesis, con el alma en un hilo, haciendo cábala sobre la conflagración mundial, escrutando el destino que para los españoles prometía su deseado desenlace y esperando de la gran catástrofe aquellas restituciones que España merecía. Menester fue que se pudieran aun las más obstinadas esperanzas para que, desprendidos del punto de nuestra fijación al pasado (pasado era, irremisiblemente, con restitución o sin ella, la España por la que se suspiraba, aun cuando el anhelo la transfiriese hacia el futuro; pasado sus motivos, sus temas, su tono, su tiempo), para que desprendidos de su pasado, digo, se nos hiciera presente ahora la urgencia de recobrarlos, y de que, volviendo cada cual en sí, sean dilucidados con entera claridad, a partir de la verdadera situación, las perspectivas de cumplimiento que restan a nuestra vida de escritores [...]²³.

²² «A un poeta futuro», *Como quien espera el alba* (1944).

²³ «Para quién escribimos nosotros», en *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, Barcelona, Crítica, 1981, p. 198. Citado por J. Matas Caballero: «Teoría y práctica del exilio: *Primavera en Eaton Hastings*, de Pedro Garfias», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* 14 (1991), pp. 155-172.

Y, aun así, cuando leo estas palabras acerca de la necesidad de «*volver en sí*» y de recordar los destinos individuales como escritores y artistas, no dejo de pensar en los miles de trabajadores –e intelectuales– españoles resistiendo abiertamente o en la clandestinidad, en la guerrilla interior –los maquis–, en los frentes de resistencia antifascista europeos, en el norte de África o en los sindicatos mexicanos; organizados, y organizándose, para la continuación de un combate que no era episódico ni había concluido con el paso de una frontera. La realidad de estos cientos de miles de combatientes no es la realidad individual, absoluta y metafísica, ante la que sólo cabe la «rendición» o la «consolación», o la «diferencia» heroica del artista; sino una realidad histórica, dada de modo social y dialéctico, material y relativo, a conquistar, destruir o construir históricamente, con el concurso de muchos. Sin embargo, Cernuda se siente radicalmente aislado (solitario farero, en el mejor de los casos, que avisa de la inconsistencia, la muerte omnipresente y la locura colectivas)...

¿Qué puede un hombre contra la locura de todos? Y sin volver los ojos ni presentir el futuro, saliste al mundo extraño desde tu tierra en secreto ya extraña. («Guerra y paz», *Ocnos*).

He, aquí, las claves del asunto: se siente solo y desplazado; un exiliado antes del exilio.

Resulta revelador comparar el idealismo acrítico y «voluntarista», romántico e individualista, del poema titulado «1936» (de *Desolación de la Quimera*), dedicado a los brigadistas internacionales; con el poema «Masa» (incluido en *España, aparta de mí este cáliz*), materialista y crítico, del peruano César Vallejo...

Gracias, Compañero, gracias
Por el ejemplo. Gracias porque me dices
Que el hombre es noble.
Nada importa que tan pocos lo sean:
Uno, uno tan sólo basta
Como testigo irrefutable
De toda la nobleza humana [...].

«No importa que tan pocos lo sean [...]», escribe Cernuda; pero sí importa y mucho, y Vallejo, como Antonio Machado, y otros muchos, lo sabían. La historia es, en gran medida, correlación de fuerzas, como nuestros destinos personales. Por eso, la experiencia escindida y melancólica del mundo sólo es posible en individuos que tienen el «privilegio» de recordar y desear, ya que sólo recuerdan quienes tienen algo que recordar: una casa, un jardín, una infancia, etc. Quienes no tienen nada que recordar –como los trabajadores industriales que se ven sometidos a la penuria y a la precariedad itinerante– no conocen la melancolía²⁴.

Pues, en efecto, como nos recuerda el mismo Peter Weiss,

[...] el exilio no había debilitado más que a quienes no sabían dónde estaba su vinculación, para quienes en cambio no habían olvidado nunca a quién estaban vinculados, significaba un estado intermedio desde el que había que comenzar de nuevo²⁵.

²⁴ Así lo asegura el protagonista de la extraordinaria novela de P. Weiss, *La estética de la resistencia*, Hondarribia, Hiru, 1999, pp. 167.

²⁵ *Ibid.*, p. 1072.

Conclusión (des-terrada)

«Soy en la noche un diamante que gira advirtiendo a los hombres [...]» («Soliloquio del fero», *Invocaciones*).

Y, con todo, Cernuda sabía quiénes eran los suyos, cuál era su partido, y lo tomó, con otros muchos intelectuales y artistas, también idealistas y románticos, cuando pudieron quedarse al margen o tomar otros partidos...

Quando estalla la guerra de España, nadie tuvo que pedir a Luis Cernuda certificado de lealtad porque estaba cien por cien con nosotros. Se ha dicho siempre que despreciaba el mundo, que el tono de su poesía es de desgarradoras soledad e incompatibilidad con su medio ambiente. Puede que sí, pero hubo unos años en que él creyó en su salvación junto a la salvación de los seres pequeños, de los sin nombre, de los innumerables, de los que se levantaron en armas al sentir atacada hasta su pobreza. Luis Cernuda, valientemente, dejó un día la Alianza de Intelectuales de Madrid para irse de soldado al Batallón Alpino²⁶.

Y esta es la verdad, también. Exactamente igual que su fidelidad y el compromiso insobornable con la propia obra; una obra que, como hemos recordado, era su vida, pues, hombre sin tiempo ni espacio, propios y compartidos, su única vida fue, en realidad, su obra... «Soy, sin tierra y sin gente, escritor bien extraño [...], habréis de ser vosotros los testigos»²⁷. Concentrado en su única tarea, su obra: el único testimonio de una existencia sin existencia; Luis Cernuda vivió y murió a pura «inercia». Aunque bien pudiera ser que el secreto de una vida no esté en lo que te acontece y sucede en ella, sino en «la fidelidad con que haya sido vivida [...]»²⁸. Y no cabe duda de que Cernuda lo fue: fiel a un ideal absoluto e inalcanzable, causa de un sufrimiento y un «extrañamiento» íntimos e inagotables.

Aspiró hasta el último aliento a la realización de un deseo quimérico de vivencia diferida en un lector –poeta– futuro», cuyo acto de «lectura» (de recepción) se da irremediamente ya (como es el caso) en un espacio-tiempo también exiliado («des-terrado», literalmente) e inconsecuente (tan inútil e inconsecuente como éste).

Y, aun así, que algunos de entre ese montón de jóvenes «señoritos» procedentes de la pequeña burguesía, más o menos liberal –e incluso conservadora–, de provincias, encadenados a la «poesía pura» juanramoniana, a la tradición «clásica» y a un «neopopulismo» barroquizante o medievalizante, según los casos, de añeja raigambre casticista; incapaces de asumir plenamente –hasta sus últimas consecuencias– las «vanguardias» de su tiempo, o insensibles a un arte social e «historizado» (tal como les demandaba el propio Antonio Machado); no obstante, tomarán la decisión de vincularse a un proyecto republicano de progreso –al que se sumaron las organizaciones políticas y sindicales del proletariado–, fuese por las razones que fuesen: personales, culturales o ideológicas; y que algunos de ellos, como fue el caso de Luis Cernuda, se mostrasen dispuestos a dar «un paso más» (y que, a su modo, contra sí mismos y la ideología de clase heredada, lo diesen); es algo que no debe ser olvidado, ni minusvalorado, si deseamos, de verdad, comprender el auténtico alcance y significado de sus obras.

²⁶ M.^a Teresa León, *Memoria de la melancolía*, Barcelona, Bruguera, 1979, p. 349.

²⁷ «A sus paisanos», *Desolación de la Químera* (1962).

²⁸ «Las campanas», *Ocnos*.