

LA PREOCUPACIÓN EXISTENCIAL Y SU EXPRESIÓN POÉTICA EN *LA REALIDAD* *Y EL DESEO*

DEREK HARRIS

El estudio sobre la poesía de Cernuda que publiqué en 1973¹ tiene como tesis que la búsqueda existencial del poeta, el esfuerzo de hallar y afirmar lo que él llama "la verdad del hombre", se desarrolla a través de una serie de tentativas de evasión de la realidad, en las que intenta construir y habitar mundos privados, jardines escondidos que le protejan de la realidad destructora de deseos. Poco a poco él mismo reconoce lo imposible e inadecuado de la evasión y se encuentra solo, frente a sí mismo, teniendo que aceptar que la única consolación, la única salvación personal está en sus propias manos. En esta aceptación y comprensión de sus propias limitaciones vea yo la ejemplaridad ética de la poesía de Luis Cernuda. Pero ahora quisiera llamar la atención sobre otra dimensión de ejemplaridad que se centra en la búsqueda de una expresión adecuada para la problemática existencial.

Primero se precisan unas palabras sobre la teoría poética de Cernuda. El título global de su poesía, *La Realidad y el Deseo*, es la formulación de un conflicto entre fuerzas o dimensiones opuestas, conflicto que recibe su expresión discursiva en una conferencia pronunciada por el poeta en 1935 y elaborada luego en el ensayo *Palabras antes de una lectura*². Allí se describe el procedimiento que le llevó a utilizar los antónimos de *realidad y deseo* como una fórmula que contiene la esencia de su filosofía de la vida y de su teoría de la poesía. Cernuda recuerda que lo que él llama el "instinto poético" se despertó en él con la atracción que sintió hacia la belleza, y que esta atracción hacia el mundo objetivo, el mundo circundante, le suscitó la impresión de que sólo con la posesión de aquel mundo podía él afirmar su propia existencia. Y sin embargo, encontraba que el mundo evadía su deseo de poseerlo, engañándole con su atracción, de lo que resultó una reacción de hostilidad hacia el mundo y la consiguiente polarización entre *realidad y deseo*. De esta experiencia Cernuda concluye que el mundo externo es un espejismo y que la única cosa cierta es su deseo de poseerlo. Esta disparidad entre *realidad y deseo*, -términos que, y es interesante notarlo, también se formulan como *apariencia y verdad*, - es para Cernuda "la esencia del problema poético". Este solipsismo, de claras raíces en el idealismo romántico alemán -Cernuda fue lector de Fichte- forma la base filosófica de la preocupación existencial constante en toda su poesía desde el comienzo hasta el fin.

Pasemos ahora a la poesía para investigar cómo esta teoría y la situación existencial que la produce logran expresarse en distintos momentos de *La Realidad y el Deseo*, y empecemos

¹ DEREK HARRIS. *Luis Cernuda: A Study of the Poetry*. London: Tamesis Books Ltd., 1973.

² LUIS CERNUDA. *Prosa Completa*. Barcelona: Barral Editores, 1975, 871-77.

con el poema VII de *Primeras poesías*, que es una declaración poética de la experiencia relatada en términos teóricos y filosóficos en el ensayo *Palabras antes de una lectura*. Esta poesía empieza con una afirmación existencial, pero el *cogito* se formula de una manera muy idiosincrática:

Existo, bien lo sé,
Porque le transparenta
El mundo a mis sentidos
Su amorosa presencia³.

La aserción de que la existencia depende de la percepción sensorial del mundo circundante equivale a la declaración sobre el atractivo del mundo en aquel ensayo, pero en el poema se expresa algo más, algo que se contiene en el uso peculiar del verbo "transparentar" para definir el medio de comunicación entre el mundo y los sentidos del poeta. El verbo transparentar deja ver la situación física del poeta que no se revela claramente en el poema a pesar de esta transparencia. El verbo es una alusión oblicua al punto de mira del poeta que contempla el mundo de fuera a través de la ventana de su habitación -habitación y ventana que proporcionan el local de muchos poemas de *Primeras poesías*-. Así el mundo que atrae al poeta está doblemente fuera, fuera de su conciencia y fuera de la habitación desde donde lo contempla, y el cristal de la ventana que le permite percibir y recibir el atractivo del mundo es, a la vez, una barrera que lo separa del mundo. Aquí al comienzo de la praxis poética de Cernuda, en un poema que data del año 1926 tenemos descrita la separación entre *realidad y deseo*, o entre *aparición y verdad*. Pero, a solas en su cuarto, el adolescente que es el protagonista de *Primeras poesías*, sólo posee una existencia pasiva, sólo es un receptáculo para el atractivo del mundo; puede recibir el estímulo emocional pero no puede dar una respuesta activa. Es esta inactividad del adolescente en contraste con la atracción del mundo que puede contemplar pero en el cual no puede entrar, lo que le suscita a interponer el comentario "bien lo sé" en el primer verso del poema, interpolación donde quizá se revela un rasgo de ironía resentida.

El descontento que yace debajo de la afirmación existencial surge abiertamente en la segunda cuarteta que desecha el *cogito* y rechaza las dos dimensiones del ambiente físico del protagonista adolescente, su cuarto, aludido en la referencia a los muros, y el mundo al otro lado de la ventana donde los pájaros cantan en los árboles:

Mas no quiero estos muros
Aire infiel a sí mismo,
Ni esas ramas que cantan
En el aire dormido. (45)

El cuarto y el mundo de fuera se revelan como ámbitos insuficientes para los deseos despertados del adolescente; el cuarto cerrado es claustrofóbico y engañoso, y al mundo de fuera, a pesar de su atractivo, le falta vitalidad porque está sin activar todavía. La respuesta a esta oposición entre el mundo subjetivo y el mundo objetivo es una evasión hacia el sueño erótico, es decir, hacia una dimensión totalmente desmaterializada. En contraste con el ambiente limitativo del cuarto y del mundo, el adolescente busca otros horizontes:

Quiero como horizonte
Para mi muda gloria
Tus brazos, que ciñendo
Mi vida la deshojan. (45)

³ LUIS CERNUDA. *Poesía Completa*. Barcelona: Barral Editores, 2ª ed., 1977, 45. Se citan los poemas de Cernuda según esta edición y de aquí en adelante se anota la página entre paréntesis al final de la cita.

El cambio de perspectiva se hace con gran destreza, elaborando los elementos imaginísticos anteriores, el "horizonte" corresponde tanto al cuarto como al mundo a través de la ventana, mientras que el verbo "deshojar" remite a la imagen de las ramas. Pero esta reaserción existencial en otros términos está marcada con una profunda e incómoda ambivalencia. La idea de un horizonte implicaría normalmente el ensanchamiento de las perspectivas limitadas al comienzo del poema, pero este horizonte se revela como el recinto cerrado por los brazos de un amante, y, por lo tanto, es otra forma de encarcelamiento. Hay que notar también que el antiguo topos del amor como un tipo de muerte se presenta en una imagen tomada del mundo de la naturaleza, las hojas otoñales. Y esta imagen de las hojas no es simplemente un reflejo de la "amorosa presencia" del mundo de fuera, es una indicación de la inocencia primordial del adolescente. Es tan inocente que la única área de experiencia de que dispone para describir el sueño erótico es la claustrofobia de su cuarto y el mundo visto desde la ventana. Esta cuarteta central del poema es una paradoja: el deseo de rechazar el mundo físico en favor del sueño sólo sabe expresarse en imágenes tomadas del mundo de donde quiere escapar. La paradoja se encapsula en la frase "muda gloria" en la que el adjetivo da su negativa a las asociaciones triunfantes del sustantivo, y trae un eco de la inactividad de aquel "aire dormido" de fuera. A solas con su sueño el adolescente está en una situación de animación suspendida que sólo logra expresarse con una imagen religiosa, encerrando otra vez el sueño erótico en un área de experiencia inconexa; es un típico desplazamiento psicológico. Pero la máxima paradoja se da en la imagen de las hojas otoñales y en el deshojamiento de la vida del adolescente por el amante. Las hojas caídas de rancio abolengo romántico-simbolista, quizá ponen demasiado peso en la parte negativa de la ambivalencia, socavando los cimientos de las estructuras existenciales elaboradas en el poema, sin que se exprese claramente la antigua idea del amor como la muerte de sí mismo en el amante.

Es esta antigua idea que ocupa las dos últimas estrofas donde se declara la adhesión incondicional del adolescente al nuevo *cogito* con una vehemencia que en parte desdice la reticencia que se ha notado subyacente en los versos anteriores:

Vivo un solo deseo,
Un afán claro, unánime;
Afán de amor y olvido.
Yo no sé si alguien cae. (45)

La equivalencia convencional entre amor y muerte se redefine como el olvido, la pérdida existencial de sí mismo en el amor, la pérdida de la conciencia y los sentidos transparentados al comienzo del poema, sin que haya nada ahora que advierta a lo paradójico en este deseo donde se difumina el ser del adolescente, si no es el coloquialismo del último verso donde es posible oír otro comentario irónico. De todos modos es cierto que los versos finales mantienen enfáticamente esta pérdida de sí mismo:

Soy memoria de hombre;
Luego, nada. Divinas,
Las sombra y la luz siguen
Con la tierra que gira. (45)

La idea del olvido se expone con más claridad para acabar rotundamente en "nada". Y lo que es aquel mundo objetivo al otro lado de la ventana gobernado por el paso del tiempo del día a la noche, y que ya no ofrece "su amorosa presencia" que ha sido internalizada y absorbida en el curso del poema. El adjetivo "divinas" sugiere quizá la divina indiferencia del mundo y no una transfiguración ocasionada por la "muda gloria" del adolescente, sugerencia que se afirma en los verbos "seguir" y "girar" que subrayan la continuidad irónica del mundo que no necesita la presencia del adolescente para existir. La división entre el protagonista y el mundo circundante ha llegado a ser un abismo al final del poema.

Confrontado con la separación entre las dos dimensiones de *realidad* y *deseo* Cernuda opta voluntariamente por la segunda y se compromete existencialmente en una identificación con ésta. El deseo se hace el imperativo categórico de la existencia. En este poema el joven Cernuda canta sus trece, existencialmente hablando, declara su compromiso con el jardín cerrado de su mundo subjetivo. Y es esta la actitud que mantiene, por numerosos alübjos de su experiencia vital, a través de toda su poesía. El poema VII de *Primeras poesías* ofrece una aserción básica de la posición filosófica de Cernuda, y es una aserción básica en cuanto a la expresión poética de esta posición. Los mecanismos del poema son bastante sencillos aunque manejados con destreza. La manera algo perentoria de las aserciones existenciales se equilibra con la hábil manipulación de las convenciones del paisajismo simbolista y la adición a esta convención de un elemento de coloquialismo. Estos mecanismos funcionan con gran eficacia en las tres primeras cuartetas, pero lo que posiblemente sea la urgencia de declararse introduce cierta abstracción en los últimos versos que desmiente un poco la parte bien lograda del comienzo. La división estilística en el poema entre una técnica simbolista y la aserción filosófica es quizá un reflejo de la ambivalencia de estas mismas preocupaciones filosóficas y existenciales, todavía no muy aclaradas y restringidas dentro de una experiencia vital muy limitada.

La declaración de posturas existenciales y la lamentación autoconmiserativa cuando éstas fracasan llenan los cinco primeros libros de *La Realidad y el Deseo* en los que se sostiene constantemente una mirada interior con preferencia a una mirada hacia el exterior, la preferencia que se afirma en el poema VII de *Primeras poesías*. En todo momento se mantiene aquel horizonte existencial cerrado dentro de las limitaciones impuestas por los brazos del amante. Después de la desastrosa experiencia de amor que se relata en *Donde habite el Olvido* el poeta intenta, con timidez, es cierto, la reconstrucción de la identidad destruida sobre nuevos cimientos, buscando fuerzas exteriores en las que respaldarse. Al mismo tiempo el punto de vista de la autocontemplación existencial se cambia y se hace desde una perspectiva más ancha y más distanciada.

Es ahora cuando Cernuda empieza a cultivar la técnica de proyectar su experiencia y su meditación sobre aquella experiencia por medio de personajes inventados y objetivados. La necesidad de distanciamiento se agudiza con la guerra civil y el destierro consecuente.

El primer poema importante del destierro que utiliza la técnica de proyección es "Lázaro", poema que data de una época cuando la larga guerra contra el fascismo parecía acercarse a su final, lo que provocó una experiencia semejante a la resucitación. En un poema que deja lugar a los horizontes más anchos del Cernuda maduro, horizontes que abarcan sus lecturas de los monólogos dramáticos del poeta inglés Robert Browning. Este desarrollo de la técnica de la proyección en el que habla directamente un personaje histórico permite una viva dramatización de la problemática existencial pero trae también sus propias dificultades en crear un lenguaje apto al personaje. En este respecto hay una ambivalencia ideológica por la parte de Cernuda. La variación entre la abstracción y el coloquialismo que se ha notado en el poema VII de *Primeras poesías* reaparece en una disparidad del registro lingüístico que aquí oscila entre el laconicismo narrativo y el comentario retórico.

El Lázaro resucitado se encuentra devuelto a una vida de dolor y desencanto, de vacuidad y sin sentido. No le queda más que la resignación ante esta triste experiencia. Su narración de lo sucedido se estructura con una serie de frases cortas y lacónicas, casi un poco aburridas, que presenta la historia como algo que no tiene nada de excepcional: "era de madrugada... hubo un silencio largo... yo no recuerdo sino el frío... era otra vez la vida. Cuando abrí los ojos... alguien dijo palabras / De nuevo nacimiento... la casa estaba lejos". Pero a este laconicismo se añade un alto grado de retoricismo, como por ejemplo el que informa las imágenes que describen el contraste entre la paz y la tranquilidad de la muerte y la dolorosa urgencia de la vida a la que se despertó:

Quise cerrar los ojos,
Buscar la vasta sombra,
La tiniebla primaria
Que su veneno esconde bajo el mundo
Lavando de vergüenzas la memoria.
Cuando un alma doliente en mis entrañas
Gritó, por las oscuras galerías
Del cuerpo, agria, desencajada,
Hasta chocar contra el muro de los huesos
Y levantar mareas febriles por la sangre. (247)

Un contraste estilístico tan grande es quizá una indicación de la dificultad que el poeta experimentaba con el problema de hacer que la lengua del poema cuaje perfectamente con la personalidad del protagonista que le da su voz. La convencionalidad un poco estereotipada de esta retórica, incluido el eco intrusivo y algo extraño de Antonio Machado en aquellas "oscuras galerías", puede considerarse una traición estilística del carácter de Lázaro tal como se establece con el coloquialismo del poema. Posiblemente el laconicismo que Cernuda habrá encontrado en las fuentes inglesas de este poema no lo ha sabido combinar bien con la retórica que ha traído consigo de la traición poética española. El momento de máximo retoricismo se da al final del poema cuando el Lázaro hastiado confiesa que su vida sólo encuentra alivio en la percepción de la verdad hallada en Cristo. Los versos finales son una elaboración de una conocida parábola bíblica:

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 triunfante. (249)

Esta retórica evidentemente tomada prestada de la Biblia a su vez podría considerarse como una traición existencial; es la confesión en términos estilísticos de que la vida sólo se soporta con la ayuda de una muleta en la forma de la fe religiosa. La vida sólo se acepta con la promesa de una recompensa supranatural.

La profesión de fe que se concentra en el verbo "saber" parece contestar con su rotundidad a aquella casi resentida interpolación "bien lo sé" de *Primeras poesías*, aunque quizá el poema "Lázaro" no se haya alejado mucho de la afanosa búsqueda del adolescente, ahora tomada a lo divino, y a pesar de la nueva técnica del distanciamiento en una figura histórica. Este poema mantiene una mirada interior de directa autocontemplación, e incluso la "gloria triunfante" que Lázaro espera hace pensar en la "muda gloria" anhelada en los años 20. La primitiva tendencia a la abstracción se ve ahora reforzada con un retoricismo no exento de cierta vacuidad, y se nota una parecida ambivalencia un poco incómoda. Pero en el balance positivo "Lázaro" ha escapado de los estrechos límites de aquellos brazos del amante y ha renovado la expresión del problema existencial.

Aquella mirada interiorizante que ha ido dominando la poesía de Cernuda desaparece en algunos poemas de *Como quien espera el alba* para dar lugar a una mirada dirigida directamente hacia el mundo de fuera. "Las ruinas", por ejemplo, es una contemplación de la fugacidad del hombre en contraste con la permanencia de la naturaleza y del mundo inanimado que bien podía ser una respuesta al ansioso saber de Lázaro. Se hace una rotunda negación de la existencia de Dios que deja al poeta solo en el mundo sin más justificación de su existencia que sus propias obras pasajeras cuya caducidad sirve como comentario irónico a todo problema existencial. El

cambio del punto de mira se indica claramente en el cambio del verbo de la fe de Lázaro, "saber", a otros verbos, "mirar" y "aprender" que forman un nuevo imperativo categórico existencialista.

Esto es el hombre. Aprende pues, y cesa
De perseguir eternos dioses sordos
Que tu plegaria nutre y tu olvido aniquila.
Tu vida, lo mismo que la flor, ¿es menos bella acaso
Porque crezca y se abra en brazos de la muerte? (282)

La muleta del cristianismo en el que se había apoyado Lázaro ahora queda rechazada, como también resulta desechada la máscara de otro personaje para dejar que el poeta hable directamente consigo mismo. Y sin embargo, estas ideas son de un sofisma flagrante, aunque sea un sofisma dignificado por una larga tradición romántica en general y por la obra del romántico inglés John Keats en particular. La conciencia del sofisma que da tan dudosos cimientos a la postura adoptada en "Las ruinas" ya se entrevé en la decisión de cambiar la posible aseveración existencial que cierra los versos que acabo de citar a una interrogación que revela cuán insegura es la confianza del poeta. La aprensión implícita ante este valeroso aserto existencial se ve también en la continua vacilación del punto de vista en el poema que empieza con una descripción en tercera persona dirigida por el poeta a sí mismo, y, en efecto, al lector también, luego se cambia a una tercera persona plural que abarca al poeta y al lector, y se llega a las tres estrofas finales en las que el punto de vista oscila entre una primera persona que se dirige directamente a Dios y una segunda persona singular que bien podía ser el poeta o el lector a quien el poeta se dirige. El punto de vista fluctuante, que no parece basarse en ninguna necesidad estilística o expresiva es el indicio de la inseguridad filosófica del poema que ha escapado de algunas de las debilidades notadas en "Lázaro" para recaer otra vez en la aseveración filosófica que no logra sintetizarse con la expresión en poesía. Pero en otras ocasiones Cernuda sabe hacer que el aserto existencial un poco perentorio se cuaje bien dentro de un poema. Tal es el caso de "Los espinos", poema también de *Como quien espera el alba*, donde el imperativo de la comprensión existencial se afirma de una forma concentrada, casi lapidaria, y con una perfección cristalina.

"Los espinos" sale directamente del ambiente de destierro físico y espiritual que pesaba sobre el poeta en la Escocia en donde se había refugiado tan lejos, en todos los sentidos, de la Andalucía que le vio nacer. "Las ruinas" tiene fija la mirada en un paisaje de aquel mundo perdido, y doblemente perdido en el tiempo y la distancia, porque en este paisaje se notan claras resonancias de "Las ruinas de Itálica" de Rodrigo Caro. La mirada exterior de "Las ruinas" es, en efecto, una mirada hacia atrás al país natal andaluz. *Los espinos*, en cambio, nace de la contemplación de un espino que crecía en un parque de Glasgow que Cernuda tenía que cruzar todos los días camino a la facultad donde trabajaba como lector de español.

Verdor nuevo los espinos
Tienen ya por la colina,
Toda de púrpura y nieve
En el aire estremecida.

Cuántos ciclos florecidos
Les has visto; aunque a la cita
Ellos serán siempre fieles,
Tú no lo serás un día.

Antes que la sombra caiga,
Aprende cómo es la dicha
Ante los espinos blancos
Y rojos en flor. Vé. Mira. (318)

En este fuerte contraste entre la renovación primaveral de la naturaleza y la inevitable desaparición del poeta se repiten los mismos imperativos de "Las ruinas", "mira... aprende", pero sin el sofisma de la llamada a la belleza como consolación de la muerte individual. La situación existencial se acepta sin evasión, e incluso sin lamentos. El pesar implícito en la situación no se expresa, para dejar traslucirse en toda su pureza y sencillez, y sin ambigüedades, la postura ética y existencial firmemente adoptada. Es interesante comparar "Los espinos" con el poema VII de *Primeras poesías*. Parte de una contemplación del atractivo de la naturaleza para llegar a una aseveración existencial, incluso se da el mismo detalle de la referencia al aire. Pero en "Los espinos" la mirada del poeta no se interioriza, pasa de la contemplación de la naturaleza a la contemplación de sí mismo desde un punto de vista distanciado que se expresa con la segunda persona singular. El distanciamiento logrado con el uso del tú soluciona algunos de los problemas inherentes a la expresión en forma poética de posturas filosóficas. Pero algo que ya estaba en el poema de *Primeras poesías*, el laconicismo coloquial, se utiliza también aquí con el efecto de eliminar todo retoricismo vacío que ha acompañado otras declaraciones de la misma estirpe. La combinación de algo viejo con algo nuevo se ve también en la compaginación de una fuente antigua, que es "La epístola moral a Fabio", con otra más antigua aún pero encontrada más recientemente en los versos lapidarios de la famosa *Antología griega* que Cernuda había descubierto en sus incesantes lecturas en el exilio.

"Los espinos" ofrece una solución perfecta a los problemas relacionados con la expresión en poesía de una aseveración filosófica y existencial, pero al mismo tiempo la solución es un *non plus ultra* que sólo puede repetirse. Con este poema Cernuda parece haber llegado a un equilibrio, pero es un equilibrio que luego se va perdiendo ante la acción corroedora del tiempo que ensancha la distancia entre el poeta y aquel tú a quien se dirige y que halla ahora marcada con las arrugas de la vejez que se acerca. Como si de rechazo de la faz que aparece cuando se mira fuera, el punto de vista abandona la mirada exterior y otra vez se interioriza. El ejemplo más destacado de esto es el largo poema contemplativo "Nocturno yanqui" de la colección con el título revelador, *Con las horas contadas*, en el que el uso de la segunda persona singular con la que el poeta se dirige a sí mismo llega a ser el equivalente sintáctico del narcisismo. La sostenida autocontemplación se concentra en un repaso del conjunto de sueños e ilusiones en los que el poeta había intentado construir su vida. Otra vez se rechaza cualquier consolación de orden exterior a sí mismo, pero en esta ocasión se vuelve a aferrarse al sueño erótico formado poéticamente hacía tantos años en *Primeras poesías*. Sin embargo reconoce que este sueño es tan ilusorio como todos los otros y se llega a la conclusión de que el deseo no tiene más realidad que la de ser un pretexto para justificar la existencia. La conclusión desoladora que se percibe ahora es que el deseo, lo que se llama el "mito moceril", es también un espejismo igual que la realidad. El poeta tiene que reconocer que lo que era, lo que es, y lo que será, no es más que una sombra, el sueño del que no se puede escapar.

Quien eres, tu vida era;
Uno sin otro no sois,
Tú lo sabes.
Y es fuerza seguir, entonces,
Aun el miraje perdido,
Hasta el día
Que la historia se termine,
Para ti al menos. (417)

El compromiso existencial se expresa ahora con toda la reacción de pesar que había quedado excluida en "Los espinos". Ante el reconocimiento melancólico de la vinculación existencial con "el miraje perdido" el poema termina con la conciencia sardónica de que la larga meditación sobre la vida ha dejado al poeta en la misma situación en la que estaba al comienzo:

Y piensas
Que así vuelves
Donde estabas al comienzo
Del soliloquio: contigo
Y sin nadie.

Mata la luz, y a la cama. (418)

Aún más, "Nocturno yanqui" devuelve al poeta poco más o menos a la situación en la que estaba en *Primeras poesías*, solo en su cuarto sin más compañía que su propia conciencia y los sueños que la habitan. Pero ahora es de noche y todo estímulo exterior ha desaparecido. El poeta está profundamente solo y existencialmente desnudo. Ya no le queda más que sí mismo, o incluso quizá algo menos que eso que es la lástima de sí mismo. Y la expresión de esta autoconmiseración por medio del modelo muy cercano y muy obvio del "Poema de un día" de Antonio Machado parece indicar cierta difidencia en la composición de este poema.

El problema de la expresión de sentimientos autolastimosos se soluciona de una manera muy sutil en el poema tardío "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*", donde la técnica de la proyección en otro personaje llega a unas complicaciones extraordinarias al unirse al antiguo artificio de la écfrasis. La proyección del poeta que es Luis de Baviera se proyecta a su vez en el personaje Lohengrin en la ópera de Wagner, creando así un desdoblamiento doblado que produce una profunda y rica ambivalencia, ambivalencia ya establecida al comienzo del poema en una hilera de imágenes en las que se combinan color con sonido, la fluidez del agua con la fluidez de la música.

Sólo dos tonos rompen la penumbra;
Destellar de algún oro y estridencia granate.
Al fondo luce la caverna mágica
Donde unas criaturas, ¿de qué naturaleza?, pasan
Melodiosas, manando de su voces música
Que, con fuente escondida, lenta fluye
O, crespas luego, su caudal agita
Estremeciendo el aire fulvo de la cueva
Y con iris perlado riela en notas. (488)

La ambivalencia aquí tiene una función creativa y expresiva y no es sólo, como en otras ocasiones, el producto de una falta de claridad en la posición que adopta el poema. También se nota aquí aquel tono de alta retórica que ha sido objeto de mi crítica en otros poemas. Pero ahora incluso el retoricismo funciona positivamente y cabe perfectamente en el contexto de la grandilocuencia de la música wagneriana, donde también se integra idóneamente la sinestesia de herencia simbolista.

Curiosamente, el rey, en el palco desde donde contempla la escena, está en la misma situación física conectada con una situación existencial que ya se ha notado en el poema VII de *Primeras poesías* y en "Nocturno yanqui". El palco es la equivalencia del cuarto en aquellos poemas, pero ahora no hay cristal ni ventana como los que separaron al adolescente del mundo de fuera, y la relación entre la luz y la oscuridad es el revés de la que apareció en "Nocturno yanqui". Allí la luz en la habitación excluía el mundo nocturno al otro lado de la ventana, aquí el palco oscurecido permite ver la escena iluminada. El rey absorbe el espectáculo al mismo tiempo que está absorto en él, bebiendo la música como si fuera el agua de la vida, confirmando la ambivalencia de las imágenes acuáticas y musicales. Se le ve luego transformado en un elfo, transformación que nace del mágico país de las maravillas en la ópera. Pero, simultáneamente, la metamorfosis del rey en una criatura más apta en la escena que en el palco

revela cierta dimensión irreal contenida en la artificialidad de la experiencia teatral, y profundiza aún más la ambivalencia que se reconoce abiertamente al referir al rey como "razón y enigma" de la representación. El rey asiste a un espectáculo doble, uno en la escena, otro en su mente, y ambos quedan extraordinaria y perfectamente combinados, liberando así al rey de la *realidad* del mundo circundante de la corte para dejar vivir en el mundo del *deseo*, sus sueños. Esta liberación se señala textualmente en el poema con la delicada traslación del punto de vista de la descripción objetiva que domina al principio a la del rey mismo embelesado ante y dentro del espectáculo. El recluirse en sueños protege al rey de los cuidados mundanos de la gobernación como si un biombo invisible se ha interpuesto entre él y sus ministros. Los sueños tienen la misma función de separación que tenía el cristal de la ventana en *Primeras poesías* pero en vez de inhibir el contacto del *deseo* con la *realidad*, ahora protegen el *deseo* de una *realidad* monstruosamente incompatible. Es como si en este momento el poema hiciera un reconocimiento tácito del punto de salida del viaje de experiencia que ahora ha llegado al palacio del rey loco de Baviera.

Y hay que tener en cuenta la locura del rey, que es lo que el poema procede a hacer con unas elucidaciones en las que se resaltan lo irónico y lo precario de esta postura del monarca. El sueño del rey trae consigo una soledad radical que mofa con el aislamiento de liberación embelesada conseguida en la música. Sardónicamente se declara que el verdadero reino de Luis de Baviera es la soledad.

... su reino verdadero, que no es de este mundo:
Donde el sueño le espera, donde la soledad le aguarda,
Donde la soledad y el sueño le ciñen su única corona. (489)

Hay una conciencia clara de las implicaciones sofisticadas en esta postura que se revela en el eco irónico de las palabras de Cristo y en la imagen sardónica que equivale la soledad con la corona del rey. La compasión de sí mismo con la que estos versos están empapados puede admitirse ahora porque se da desde el punto de vista del rey y así forma parte del carácter proyectado. Y puede admitirse también, sobre todo, porque se ironiza. Además, el sofisma recibe su contestación detallada en los versos siguientes donde vuelve la antigua atracción ineludible hacia el bello cuerpo humano. Pero incluso este deseo erótico se ironiza en el poema al presentarse como el sueño musical del rey, sueño desmaterializado que ha evadido la posibilidad física de otra "presencia humana". Y no es sino con su dejo de ironía que la siguiente estrofa empieza con el verso: "Flotando sobre la música el sueño ahora se encarna", cuando no se encarna en efecto, se musicaliza, se hace sólo una vibración del aire estremecido del comienzo del poema, aire que, por cierto, trae reminiscencias del "aire dormido" de poema VII de *Primeras poesías*. Seguramente es la conciencia irónica que provoca luego en la misma estrofa la pregunta: "¿Magia o espejismo?" que recuerda la denominación del sueño erótico como "el miraje perdido" en "Nocturno yanqui" y utiliza precisamente la palabra "espejismo" en la que se centra la teoría poética elaborada en aquel ensayo *Palabras antes de una lectura*.

El espejismo se afirma cuando la contemplación extática del rey se manifiesta como narcisismo, y cuando el rey intenta hacer de este narcisismo, de este hallazgo irónico de su propia verdad, la justificación de su existencia. Pero al mismo tiempo se declara la crítica de la validez de esta postura con la frase de intencionalidad futura que termina la estrofa décima: "Todo, todo, ha de ser como su sueño le presagia", donde se descubre que el sueño está todavía sin realizar. La crítica se profundiza luego en las preguntas con las que concluye la estrofa siguiente:

¿No le basta que exista, fuera de él, lo amado?
Contemplar a lo hermoso, ¿no es respuesta bastante? (491)

La respuesta a estas preguntas llega de otro mundo eterno, pero externo al ambiente cerrado del teatro y del sueño del rey.

Los dioses escucharon, y su deseo satisfacen
(Que los dioses castigan concediendo a los hombres
Lo que éstos les piden), y el destino del rey,
Desearse a sí mismo, le transforma,
Como en flor, en cosa hermosa, inerme, inoperante... (491)

Estos versos también parecen contestar al sofisma romántico de la celebración de la fugacidad de la flor que hemos visto en "Las ruinas", porque la flor ya no es sólo una cosa bella, y su poder positivo queda tronchado por los otros dos adjetivos que ahora la acompañan. Además, la idea del castigo de los dioses al conceder a los hombres sus peticiones es una cita muy conocida de Oscar Wilde en la que es posible leer un comentario irónico, sobre todo, si tenemos en cuenta el monstruoso destino que aguardaba al propio Wilde. Para subrayar la ironía en este momento del poema reaparece bruscamente el punto de vista objetivo del narrador que declara con una rotunda desnudez retórica la total impotencia que la soledad radical conlleva:

Las sombras de sus sueños para él eran la verdad de la vida.
No fue nadie, ni a nadie pudo llamar suyo. (491)

Y sin embargo cuando la última estrofa del poema vuelve a la situación original del rey a solas en su palco se ha transformado otra vez, pero ya no en un elfo. Es como un "dios nimbado", transfigurado en el sueño juvenil capaz de liberarse del tiempo y del mundo físico. Pero estos versos que dan fin al poema enfatizan e ironizan, con claras reminiscencias becquerianas, lo etéreo de esta existencia mágica:

Joven y hermoso, como dios nimbado
Por esa gracia pura e intocable del mancebo,
Existiendo en el sueño imposible de una vida
Que queda sólo en música y que es como música,
Fundido con el mito al contemplarlo, forma ya de ese mito
De pureza rebelde que tierra apenas toca,
Del éter huésped desterrado. La melodía le ayuda a conocerse,
A enamorarse de lo que él mismo es. Y para siempre en la música vive. (492)

Se recuerda aquella "memoria de hombre. Luego, nada" en que se transformó, o quiso transformarse, el adolescente de *Primeras poesías*, pero la incorporalización total a la cual llega el rey aquí, contrafigura de Luis Cernuda ya envejecido, invita al lector a recibir estos versos con la percepción de una ironía sardónica, sobre todo en las últimas dos frases. La recompensa conseguida con este autoconocimiento ha sido la disolución del ser que se ha hecho nada más que una idea, tan insustancial como el aire que vibra con la armonía de la música. "¿Magia o espejismo?". No se puede decidir. ¿Cuál es la apariencia, cuál es la verdad? No se pueden distinguir, como tampoco pueden distinguirse Luis Cernuda, Luis de Baviera y Lohengrin, todos transformados en aquel *solo deseo* que salió a la luz en el poema VII de *Primeras poesías*.

La sencilla aserción existencial que vimos en el poema primerizo ha sufrido una evolución impresionante al llegar a "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*", donde no sólo desaparece el tono asertivo sino también la ingenua confrontación entre el mundo objetivo y el mundo subjetivo. Aquella sencilla oposición entre *realidad* y *deseo* es ahora un continuo vaivén entre dos posibilidades existenciales sin que ninguna logre imponerse como la dominante. Con la técnica de la proyección reduplicada el antiguo sueño erótico se sueña dentro de otro sueño soñado. Con este complejo mecanismo Cernuda sobrepasa las limitaciones del enfoque reducido del sueño erótico como paradigma de la problemática existencial. Como en un juego de reflejos se

revela la radical ambigüedad de la postura existencial que ha adoptado, postura que sólo puede captarse totalmente con un constante cambio de perspectivas multiplicadas. En este poema se descubre que también el mundo interior de los sueños es un espejismo. Luis Cernuda y Luis de Baviera se ven en el espejismo, ya no en el espejo, porque el poema mismo es un espejismo donde se proyecta no tanto la verdad del hombre que Cernuda había ido buscando como la verdad de la poesía con la que se había buscado.

A través de casi 40 años, del 24 al 63, Cernuda buscaba su verdad del hombre, y la encontraba en sucesivas manifestaciones. Al mismo tiempo tenía que forjar una expresión adecuada para contenerla. Empezó con el poema corto de estilo simbolista adaptado para presentarse a la aserción de su postura existencial. Luego, con la tentativa de superar el "yo" romántico que es el punto de vista ineludible del simbolismo adopta unos mecanismos que son más propios a la narración y que permiten un distanciamiento por lo menos aparente. Cuando vuelve al poema corto, uno de estos mecanismos, el "tú" distanciador, le ayuda a perfeccionar la expresión de la problemática existencial en una manera asertiva. Es interesante notar como ha hecho José Ángel Valente⁴, que un poema de este tipo nuevo, basado en una estrategia técnica moderna, también se monta sobre una base antigua. "Los espinos" utiliza la técnica meditativa de los ejercicios espirituales ignacianos que hace del poema casi un emblema.

Algo parecido pasa con la evolución del largo poema contemplativo elaborado en la segunda época de Cernuda. Las distintas modalidades de la expresión meditativa *in extenso*, llevan todas sus pequeñas debilidades, pero cuando llegamos a "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*" nos encontramos ante un triunfo donde se combinan la contemplación de un lugar propio a la meditación como en "Las ruinas", la proyección en figuras como en "Lázaro", y la aserción de la problemática tal como aparece en "Nocturno yanqui". Dentro de la proyección se integra la técnica del "tú", de otro modo, porque Lohengrin, en la escena, llega a ser el "tú" con quien se identifican, y a quien se dirigen sus meditaciones, tanto Luis Cernuda como su contrafigura Luis de Baviera. En el caso límite que es el rey, Cernuda se dramatiza sin desconectarse totalmente de la situación, tal como ocurre en "Lázaro". La manipulación de los procedimientos narrativos modernos es ejemplar como también es la combinación de éstos con la técnica muy antigua de la *écfrasis*. Lo nuevo y lo antiguo otra vez se combinan, y aquí precisamente está el foco de la ejemplaridad de la poesía de Luis Cernuda.

Cernuda es un poeta sincrético. Su obra sintetiza una larga serie de experiencias de la escritura poética, experiencias tanto tradicionales como experimentales. De la base simbolista, posromántica de sus *Primeras poesías* sale para abrazar una larga tradición poética española, y sobre todo la obra de poetas en aquel momento poco apreciados, como era el gran Aldana. Pero también absorbe, principalmente en los años de destierro, la más larga tradición poética de la Europa occidental. En cierto sentido Cernuda ocupa en la poesía española la misma posición que ocupa T.S. Eliot en la inglesa. Es un clásico y un vanguardista a la vez, que se sitúa en el punto crítico del pasaje del postromanticismo a la modernidad, y al hacerlo sale de los límites de su propia tradición nacional. Así daba un ejemplo a la poesía española de los años 50 cuando también los poetas mejores sobrepasaban las limitaciones de los Pirineos, y otras cosas peores pero menos duraderas. Y allí, estará él siempre como ejemplo para generaciones sucesivas para cuando lo necesiten. Su ejemplaridad tiene una doble dimensión, ética y expresiva. Es una simbiosis, tal como la relación simbiótica entre Luis Cernuda y Luis de Baviera. Su obra no es un espejo donde sólo se ven copias, sino algo parecido a aquel mágico espejismo en la escena de *Lohengrin* en el que se presencia el espectáculo donde para siempre vive, y aprende.

⁴ JOSÉ ÁNGEL VALENTE. "Luis Cernuda y la poesía de la meditación". En Derek Harris ed., *Luis Cernuda*. Madrid: Taurus, 1977.