

# LA COMPLACENCIA ANTE LA OBRA

LUIS MARISTANY

Me propongo desarrollar aquí un aspecto de la poesía de Cernuda estrechamente asociado a su vocación y a la aguda conciencia que tuvo de sí mismo como poeta: la visión o contemplación de la obra propia. Naturalmente, si rebuscamos en sus escritos, tanto en prosa como sobre todo en verso, las referencias a este motivo corresponden a un perfecto período tardío -al menos relativamente tardío- de su carrera literaria. Yo me centraré fundamentalmente en los años ingleses de *Como quien espera el Alba* y su entorno, porque es cuando descubro los motivos citados con más abundancia y vivez. Por otra parte, la atención se dirigirá con preferencia a los desarrollos menos personalizados del tema en su poesía, a las exposiciones elusivas e indirectas del mismo, a través de otras figuras -elija o no la forma del monólogo dramático-, según el procedimiento oblicuo de expresión bastante habitual que él eligió a partir de *Las Nubes*.

Aunque la historia poética de Cernuda se inicie en 1924, podríamos situar el comienzo de nuestro asunto diez años después, entre junio y noviembre de 1934. Fue un momento de suma importancia en la biografía poética de Luis Cernuda: el encuentro de su título -"La Realidad y el Deseo"-, título unificador de su obra en adelante. Título, libro y, pudiéramos decir, tema. Ese encuentro es importante para cualquier poeta pero lo es más para uno que, como Cernuda, decidió bajo el mismo reagrupar toda su obra.

Cernuda contaba en aquel momento 32 años, era autor de poemarios tan sustanciales como *Un Río*, *Un Amor* y *Los Placeres Prohibidos* (entonces inéditos) y estaba a punto de publicar *Donde habite el olvido*. El título-libro-tema surgió, pues, en un momento espléndido, cuando iniciaba *Invocaciones*. La materia poética (diría, evocando esa etapa, en *Historial de un libro*) parecía exigirle un mayor desarrollo, debido en parte a que "me sintiera capaz (perdónese me la presunción) de decirlo todo en el poema"<sup>1</sup>. Se me antoja que tal vez el título se creara por los días de aquel fecundo mes de setiembre del 34 en que compuso "Soliloquio del farero" y otros poemas de la mencionada sección. Junto a la sensación de poderlo "decir todo en el poema" y al mayor aliento y amplitud que otorga a las composiciones, se da otra importante novedad: en poemas de *Invocaciones* (como en el mencionado "Soliloquio...", según lo han advertido varios críticos), el sujeto poético tiende a desplazarse del hombre a la *persona* del poeta, o a sus figuras semejantes; en otras palabras, Cernuda, en *Invocaciones*, se identifica como poeta y tematiza en su poesía el riesgo y la soledad que ello entraña.

No es casual, por otra parte, que la invención del título "La Realidad y el Deseo" coincida casi con el borrador de *Palabras antes de una lectura*, que pronunciará en el Lyceum Club Femenino de Madrid en enero de 1935. Ante la perspectiva del libro, y desde la óptica especial que en su poesía representa *Invocaciones*, Cernuda expresa en ese ensayo su poética; ofrece en él la

<sup>1</sup> *Prosa Completa*, Barcelona, Barral Editores, 1975, p. 915.

visión globalizadora de una obra todavía en pleno crecimiento, pero unitaria ya y orgánicamente constituida.

*Palabras...* es así un primer alto en el camino que quedará materialmente asociado a la primera edición de *La Realidad y el Deseo* de Cruz y Raya, en tanto que *Historial de un libro* -de carácter más extenso y narrativo- corresponderá a la última salida del libro en vida del autor. De este modo, las entregas mayores que hizo Cernuda a sus lectores (1936, 1958) van provistas de sendas glosas, complementarias y pertenecientes a dos estados de conciencia poética en el transcurso de su carrera.

Para muchos, se han vuelto ambos ensayos lectura inseparable de sus versos. Sin duda, es *Historial...* donde, al relacionar las secciones de su poesía con las etapas de su vida, se testimonia más la fuerza, el rigor y la constancia de su dedicación poética. Cernuda, tan desdeñoso a veces y poco dado a manifestaciones personales, revela ahí el sentido de una vocación poética firmemente mantenida, una dedicación y una voluntad de obra absorbente, acaso sólo comparable entre sus contemporáneos a la de Juan Ramón Jiménez. Como a éste, un ánimo vigilante y protector de la actividad poética -convertida en razón de su vida- inspiró sus actos y muchas de sus decisiones. Las divergencias entre ambos son, sin embargo, obvias. La misma narración de *Historial...*, con su ir y venir poético y biográfico, nos pone en la pista de algo esencial: Cernuda asumió en su poesía, a diferencia de lo que hizo Juan Ramón Jiménez, la brutalidad de la historia y la rutina e insatisfacción de la vida. La posición de Cernuda era mucho más vulnerable que la de Juan Ramón, y no se hallaba arropado, como éste, familiar y socialmente. Es cierto que Cernuda tuvo siempre fieles lectores entre los poetas, que su obra aquí y allá despertó admiración incluso en sus años de mayor aislamiento; pero no gozó, hasta casi el final de su vida, de un reconocimiento más allá de unas personas, en los círculos culturales, profesionales y universitarios, que por otra parte él rechazaba, semejante al obtenido por otros escritores y poetas de su generación.

El hecho diferencial de esa vocación a que aludíamos en Cernuda es que se muestra tanto más obstinada en la medida en que se ve a sí misma íntimamente desvalida. Dicha vocación, en su transcurso, se hallará presidida por un desaliento no menos insistente, al que sin duda contribuyeron los mencionados factores de aislamiento y destierro, irreconocimiento e incomunicación, pero asociados a otras motivaciones más intrínsecamente decisivas.

Antes he dicho voluntad de obra; convendría añadir que voluntad de obra por fatalidad. En el sentido -ése es al menos el que me interesa destacar aquí- de que la obra conjura un vacío profundo, ese deseo sin objeto o sin posible realización (según es consustancial al deseo en buena lógica socrática) de que nos habla tan persistentemente Cernuda, incluso en una época relativamente exultante y vital -la etapa afín al surrealismo-, en el poema "No decía palabras" ("No decía palabras / Acercaba tan sólo un cuerpo interrogante / Porque ignoraba que el deseo es una pregunta / Cuya respuesta no existe"). Ya en el breve texto titulado *El espíritu lírico*, de principios del 32, dijo que se escribe poesía "en la vacación del amor", de modo que -añade- "el poeta escribe sus versos cuando no puede hallar otra forma más real a su deseo. Por ello un poema es casi siempre un fantasma"<sup>2</sup>. La poesía, pues, de acuerdo a tal planteamiento, surgiría de una carencia o de un estado de desamor, de la imposibilidad de adecuar deseo y amor o, lo que en este caso es lo mismo, deseo y realidad. Implica por necesidad, por fatalidad, *ausencia* o separación del objeto deseado y se constituye como el único fruto, la única realización posible -aunque inmaterial e imaginaria- del deseo. No es de extrañar que la dedicación vocacional a la poesía coexista inevitablemente (y al margen de condicionantes exteriores como los ya mencionados) con el más radical desaliento. Pero, no nos engañemos, la poesía no tiene simplemente una función sustitutiva o compensatoria de una insatisfacción vital, como tal vez el

<sup>2</sup> *Prosa Completa*, p. 1245.

citado texto del 32 pudiera hacer pensar, un texto en el que el pensamiento cernudiano se mueve todavía a tientas, se muestra sugerente pero inmaduro. Más allá de aquella formulación temprana, el desco es -como decíamos- casi por naturaleza y definición inencarnable; y Cernuda, en *Palabras antes de una lectura* así lo vió, a la vez que reclamaba para sí una ambiciosa noción metafísica de la poesía, de raigambre romántica, punto de confluencia entre lo sobrenatural y lo humano, lo intemporal y lo transitorio: "La poesía fija a la belleza efímera", dirá. Definición que yo emparentaría con la propuesta que expresan unos versos de Goethe, casi al final del prólogo "En el cielo" del *Fausto*: "fijar en pensamientos perdurables lo que se mueve en vacilante aparición".

No son pocos los críticos y poetas (Tomás Segovia y Octavio Paz, también Gil de Biedma) que prefieren, de la obra cernudiana la etapa de juventud, más el complemento espléndido de *Las Nubes*, aunque todos ellos (tal vez salvo el primero de los citados autores) destaquen el valor intrínseco de muchos poemas posteriores y la importancia indiscutible de las secciones restantes -hasta la más descarnada y última, *Desolación de la Quimera*- en el conjunto de su producción. Algunos reparos que se ha aducido son: antilirismo, amancramiento expresivo, excesiva primacía otorgada al impropio y al tono razonador. Podríamos formular así dicho cambio: progresiva decantación durante la etapa de exilio, progresiva aunque no de una manera uniforme, hacia la voz norteña, más reflexiva y más huraña, sobreponiéndose a la voz pura del cantor sureño, que en cambio prevalece en las secciones escritas con anterioridad a la guerra. Alteración de su poesía, reacomodación de la voz ante el nuevo sentir producido por el exilio y la edad, en un proceso que parece cumplirse -y da frutos espléndidos- en *Como quien espera el Alba*. En efecto, pasado el momento más dramático de la guerra y del primer exilio, es decir, con menores estímulos exteriores que los que inspiraron los poemas de *Las Nubes*, en *Como quien espera el Alba* se aprecia una particular *introversión*. Cernuda vive en un mundo de lecturas y de referencias interiores. La experiencia amorosa está, como en *Las Nubes*, casi ausente, el horizonte vital y temático se vuelve más confinado y sombrío que antes. Tal repliegue sobre sí mismo incrementa la reflexión airada y el rechazo y facilita las más diversas formas del desdoblamiento y del diálogo interior. Es en este contexto -iba a decir en "la noche oscura" que Cernuda vivió durante los largos inviernos de Glasgow- cuando adquirió mayor relieve y exclusividad la mirada y la atención hacia la obra. Vale la pena que, auxiliariamente, repasemos el epistolario de entonces. Acudamos a las cartas escritas a Nieves Mathews (la hija de Salvador de Madariaga) y a la hispanista Rita Brown, que hoy podemos leer en el libro sobre Cernuda en Inglaterra de Martínez Nadal. Hallamos en ellas, a flor de piel, inseparablemente fundidos, vocación y desaliento, firme voluntad de seguir escribiendo y sensación de futilidad:

(...) trabajo bastante. Pero me pregunto para qué (...). Lo que me alienta es que sólo he nacido para eso (9-XII-41).

Escribo unos versos ahora, y eso me acompaña bastante. Hace pocos días aún me parecía que escribir es sustituir la vida por un simulacro. Hoy no es que ya no lo crea así, pero la vida es compasiva a veces, y permite que medio nos engañemos para poder seguir adelante (30-VIII-44).

Escribir sería, si no un remedio, acaso un narcótico. Pero cada día siento menos interés por la literatura, me parece un engaño y una trampa de la vida, y a la cual debo haberme olvidado de vivir cuando más debía acordarme de estar vivo (9-VIII-44)<sup>3</sup>.

Por excepción, surge algún que otro juicio más esperanzado o positivo. Como el que expresa en este pasaje, a partir de una experiencia de aparente esterilidad:

<sup>3</sup> RAFAEL MARTÍNEZ NADAL, *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, Madrid, Hipéridon, 1983, citas correspondientes a las pp. 109, 134 y 147.

Yo me paso a veces un año o dos sin escribir una línea. De todos modos al fin de esos períodos siempre hallo que algo ha cambiado en mí, y que vuelvo a escribir con aliento nuevo (15-XII-42)<sup>4</sup>.

Pero lo que domina en estas cartas -repito- es la sensación de vacío y alejamiento, de un vivir en el limbo y, complementariamente a ello, la amargura de quien se ve a sí mismo -no sin un arrogante fatalismo romántico- como poeta extemporáneo:

Si hay destino envidiable para un poeta es hallar camino hacia las gentes que viven después de él, a través de la ceguera de los contemporáneos (13-II-42)

Hay un tipo de escritor, y es el único tipo de escritor que me interesa, que tiene que crear su público, y eso es tarea de siglos. Sólo me interesa el público a la medida, si puedo decirlo así; el público hecho, como las ropas hechas, no vale la pena (28-IX-43).

Como es natural, espero que el libro (se refiere al recién salido *Ocnos*) caiga en un pozo de silencio, y sin paradoja espero al mismo tiempo que el libro dure más que yo (15-XII-42)<sup>5</sup>.

Pocos meses antes de expresarse así, Cernuda había escrito un gran poema de su alejamiento humano: "A un poeta español futuro", luego abreviado su título, "A un poeta futuro".

Un repaso ahora de las composiciones de *Como quien espera el Alba* permite apreciar, a otro nivel, la importancia que cobra la obra como afirmación indirecta del poeta. Se ha hablado de un "ansia de eternidad" como un elemento unificador o motor de su poesía. En "Las ruinas", el segundo poema de la serie, habla de una "sed de eternidad que hace al poeta". Habría que matizar qué pudo ser la eternidad para Cernuda. Sea como sea, un afán de trascender a través de la obra -aunque no de una manera personalizada como la de Unamuno- sí preside y mueve no pocos poemas de la serie a que nos referimos. Dejo a un lado el juego de remisiones interiores -como reforzando el tejido de su mundo poético-, a versos y vivencias de su obra anterior, que desde *Como quien espera el Alba* será relativamente habitual en Cernuda. Destacaré, espero que no del todo caprichosamente, algún aspecto menos visible pero a mi juicio no menos significativo. Así, entrevco una transferencia a la obra de las nuevas instancias del deseo en los motivos arquitectónicos bastante abundantes en su poesía. Motivos que con frecuencia constituyen figuraciones plásticas de la obra literaria en general en la producción de otros autores. Por citar un ejemplo -desde una perspectiva muy distante en este punto a la de Cernuda-, Proust, en una página de *Le Temps retrouvé*, recurre al símil arquitectónico para referirse al vasto proyecto de escritura de un libro, largo tiempo aplazado, que tiene el narrador de *La Recherche*. Proyecto ambicioso y, como efectivamente resultaría ser el de Proust, inabarcable: "En estos grandes libros -dice- hay partes que sólo pueden quedar esbozadas y que jamás se terminarán, a causa de la misma vastedad del plan del arquitecto. ¡Cuántas grandes catedrales quedan inacabadas!"<sup>6</sup>.

Pero no es de un proyecto así de lo que nos habla Cernuda en *Como quien espera el Alba*; es, más bien, una mirada retrospectiva sobre la obra hecha en marcha, mirada ambivalente, pues a la vez que se autocontempla en ella, le ayuda a "aprender a morir". La contemplación de la obra suscita así los primeros versos de despedida.

Me parece pertinente destacar aquí, entre las muchas lecturas españolas clásicas de trasfondo religioso, la del libro tercero sobre la construcción de El Escorial de la *Historia de la Orden de San Jerónimo* del P. Sigüenza. Calificada por Unamuno como "una especie de Escorial de

4 RAFAEL MARTÍNEZ NADAL, p. 117

5 RAFAEL MARTÍNEZ NADAL, pp. 110, 142 y 117.

6 MARCEL PROUST, *A la recherche du temps perdu*, París, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, T. III, pp. 1032-1033.

nuestra literatura clásica", Cernuda compartía tal entusiasmo expresado por aquel en un capítulo de *Andanzas y visiones españolas*<sup>7</sup>. No voy a comentar aquí la posible intervención de Unamuno en la visión cernudiana de El Escorial, porque no me interesan en sí los aspectos de paisaje ideológico que pueda haber en esa elección, sino, simplemente, quiero tomar el motivo arquitectónico a modo de emblema de la obra. Sin embargo, de ese capítulo de *Andanzas y visiones españolas*, mencionaré dos puntos, el primero de los cuales bien pudo incidir en la poética cernudiana de entonces. Uno, que el vasco invirtió la interpretación estética más común referida a El Escorial, es decir, la de su supuesta "aridez sombría". ¿Por qué ha de ser eso negativo? "Falta probar -comentaba Unamuno- qué lo árido y lo sombrío no puedan ser hermosísimos"; y a tenor de tal comentario, exaltó el *desnudo arquitectónico* del monasterio: *desnudo*, una palabra que para el casto catedrático de Salamanca sugería una estética ascética, sin halago ni adorno. Y punto dos, que el correlato literario de las "líneas puras y severísimas" de El Escorial -de su "grandeza sin afanosidad", según dice en otro lugar- viene representado por la prosa del P. Sigüenza. Este cronista es, en suma, para Unamuno, el guía más autorizado para comprender El Escorial. Zanjemos aquí este desvío y volvamos al punto de partida: la lectura que hizo Cernuda del P. Sigüenza. "Trato de releer -dice nuestro poeta a Nieves Mathews en 1942-, por cuarta o quinta vez, a Fray José de Sigüenza, el mejor prosista español, probablemente. ¿Le conoces?"<sup>8</sup>. Creo que, como Unamuno, tal elogio no es una hipérbola académica ni tampoco es desinteresado, y cabe adivinar la oportunidad de la lectura de Sigüenza y las razones de su relativa apropiación. Ante todo, esa lectura me parece básica para entender en su justo sentido su interés -en sí algo extremo, chocante- por la figura (innombrada) del rey Felipe II. Sugiero, de paso, que a tal interés contribuyó también otra lectura complementaria: la biografía que del mencionado monarca escribió el historiador William Prescott (*History of the Reign of Phillip the Second*), libro que figura entre los efectos que dejó en Mount Holyoke, Massachusetts, cuando en 1952 se trasladó a México<sup>9</sup>. Sí, según estimo, Prescott proporcionó material y tono para "Aguila y Rosa" (es decir, el último poema del tríptico filipino), Sigüenza le legó en parte la visión amorosa de El Escorial en los otros dos, "El ruiseñor sobre la piedra" (último título de *Las Nubes*) y "Silla de Rey" (perteneciente a *Vivir sin estar viviendo*).

Relectura, intimación. El poeta, por aquellos años, buscaba sus buenas compañías entre poetas y escritores del pasado. La presencia -más que influjo- de Sigüenza se manifiesta en su papel de intermediario. El le transmitió la figura de un viejo rey -distante, ensimismado- empeñado en ultimar su obra, El Escorial, en cumplimiento de un ideal de recogimiento y soledad.

Oigamos cómo se expresa en algunos pasajes el fraile jerónimo:

Quería el Rey ver en sus días acabado este templo, deseábalo grandemente; como la fábrica era tan grande, poníase delante una largueza de tiempo que enfriaba el ánimo.

(...) era para las personas Reales una estancia llena de dulce entretenimiento, y a doquiera se leían o se oían alabanzas divinas. En cayendo el sol, que en verano se traspone presto por la sierra que está al Poniente, se exhala della un aire suave que refresca lo que el calor del día ha destemplado.

Descaba el Rey poner todas las cosas a punto para gozar de su Iglesia, y de la obra de sus manos (quien no ha fabricado, no podrá entender cuán grande deseo es este).

7 MIGUEL DE UNAMUNO, "En El Escorial", *Andanzas y visiones españolas*, en *Obras completas*, Madrid, Afrodiseo Aguado, 1958, T. I, pp. 641-650.

8 RAFAEL MARTÍNEZ NADAL, p. 116.

9 Cfr. EUGENIO SUÁREZ GALBÁN GUERRA, "Sobre la biblioteca privada de Luis Cernuda en Mount Holyoke," *Insula*, nº 468, noviembre de 1985, p. 13.

(...) los ratos de descanso era acudir a ver lo que hacían los maestros que entendían en el retablo, y en los entierros, gradas del altar, y otras cien cosas que allí hay de ricos mármoles, y jaspes, que por tener tanto primor (...) tardarían mucho en acabarlas<sup>10</sup>.

Se resalta la grandeza de la obra emprendida y el goce y la impaciencia del Rey: el comentario entre paréntesis del jerónimo -"quien no ha fabricado, no podrá entender cuán grande deseo es este"- resulta, aplicado al Rey, muy elocuente. Pero sobre todo llama la atención un sugerente *leit-motif* en los últimos "discursos" o capítulos del libro: la coincidencia entre los retoques finales de la construcción y el decaimiento y la enfermedad del Rey que la contempla:

Al año siguiente de 93 tornó de su jornada nuestro fundador (...) y pasó aquí buena parte del verano. Vio acabada toda su librería, la pintura y sus historias, los cajones y el suelo, y asentada mucha parte de los libros; holgóse de ver cuán bien acertada quedó aquella pieza; púsose también la última mano en la fuente del claustro, que le faltaba el adorno de las figuras que ahora tiene; creció la obra de la campaña casi hasta la última piedra.

Vino el Rey (...), y aunque llegó algo fatigado de la gota, con el contento de verse en su casa, el ayuda de los aires de la tierra, el aposento tan a propósito y tan fresco le hizo cobrar salud y le dió aliento para poner en ejecución lo que tanto deseaba (se refiere a la consagración del templo).

Salió el Rey de su aposento, lleváronle en una silla porque la gota le tenía impedido, subió al claustro alto del convento por gozar de la vista y del fruto de su santa invención. El Príncipe nuestro señor quiso mirarlo desde cerca y desde lejos, bajó a caballo hasta el pueblo y subió a la sierra hasta el arca del agua acompañado de sus caballeros, y se alegró mucho con las vistas.

Estaba ya a este punto el Rey (...); por allí lo traían en una silla, que por tener los pies tiernos del sentimiento de la gota, no podía ir de otra manera. De allí lo miraba todo, y todo lo consideraba con atentísimos ojos<sup>11</sup>.

Sin duda Cernuda se dejó cautivar por la versión que de Felipe II le transmitió Sigüenza, el retrato de un príncipe "que aún quiso reinar y enseñorearse de la muerte", dice el fraile en una frase que suena a un adorno memorable. Pero más allá de la anécdota y del tríptico filipino, yo vería en esta situación recurrente del libro de Sigüenza -mirada y despedida- una dualidad paradigmática esencial, aplicable a Cernuda. Lo podríamos formular así: complacencia ante la obra hecha y desasimiento o renuncia de ella. Observo esta actitud dual en el poema de *Como quien espera el Alba* titulado "Magia de la obra viva". El poema viene a ser un cuadro y una parábola sobre la creación de un vasto templo, minuciosamente elaborado y esculpido, cercado de jardines, en el campo. Tras sugerir la grandeza de esa obra, que concierne con la belleza y calma del lugar, y como formando parte de ese plácido escenario, se introduce la figura anónima de su artífice:

Todos le conocían, creían ya saberle,  
Con esa vaguedad que el hombre sabe al hombre,  
Cuando tras la labor sin prisa de los años  
Coronó su cincel la cornisa del templo.  
Después, ya envejecido, ocioso y solo iba  
A sentarse en terraza o jardín frente a las piedras  
Que pobló lentamente de seres a su imagen,  
Mirando cómo el tiempo los iba haciendo suyos.

<sup>10</sup> JOSE DE SIGÜENZA, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1907, T. II, citas correspondientes a las pp. 438, 422 y 466, respectivamente.

<sup>11</sup> JOSE DE SIGÜENZA, *Ibidem*, pp. 485, 486, 488 y 490.

El verso "Que pobló lentamente de seres a su imagen" remite a otros de "Himno a la tristeza" del 35. "La soledad pobló de seres a mi imagen". Se observará que si allí añadía, entonces con desdén y magnífica dejadez, "Como un dios aburrido", ahora la magia empieza a ocurrir a partir del momento en que, imaginariamente, el tiempo se encarga, tras la muerte del artífice, de completar la obra, reintegrando a la naturaleza la materia con la que aquél tanto había trabajado:

Un día, nadie sabe, se marchó, murió acaso.  
La lluvia, el sol, la nieve, el viento completaron  
La obra que él dejara viva sobre la tierra,  
Más fuerte que el olvido volviendo su hermosa.

Es esta posibilidad de fusión imaginaria de la obra humana con la naturaleza lo que justifica en Cernuda el símil arquitectónico. Porque, por lo demás, la verdadera obra para Cernuda ostenta, entre sus atributos, el de la inmaterialidad: la obra es para él, esencialmente, algo interior. Así lo expresa, por ejemplo, en "Silla de Rey". Este, a la vez que contempla la edificación y crecimiento de El Escorial -obra, dice, "dulce, y dura, vasta y una"-, constata: "Mi obra no está afuera, sino adentro" y, más adelante: "Y esto que yo edifico / No es piedra, sino alma, el fuego inextinguible". Tal debe ser la poesía: obra interior, escrita para uno mismo, que sólo resuena dentro, en soledad: "Con voz que nadie oye / Ni busca aplauso humano", leemos en "El ruiseñor sobre la piedra". Voz íntima, secreta, "jugosa en lo escondido" (escribe también en el mismo poema). Y ello, tal vez, por dos razones. Primero, porque más se ajusta a su ideal de pureza poética: el ideal de "música callada" de un San Juan de la Cruz o de las "unheard melodies", las melodías que no hablan al sentido, las que hace sonar en el poema "On a Grecian Urn" el poeta inglés que más quiso Cernuda, John Keats. Pero, además, la poesía es interior por intrínseca necesidad, debido a que -como vimos- es fruto imaginario y proyección de una ausencia. Los monarcas de la poesía de Cernuda (recordemos al personaje de "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*") solo reinan en sueños.

Retomando el poema "Magia de la obra viva", Cernuda cierra su parábola con una estrofa en la que extrae la lección, estrofa ya referida a ese "tú" del diálogo a sí mismo: "Quién le diera a tus versos", dice, "vivir sin tí y sin nadie, con vida entera y libre", versos que manifiestan un anhelo de eternidad: entiéndase, no de supervivencia sino de comunión e inmovilidad ("el éxtasis inmóvil", de que habla). La obra, en su precariedad, reclama naturaleza:

Cabe cerrar estas páginas con la lectura del breve poema "El chopo" (perteneciente también a *Como quien espera el Alba*), en el que Cernuda recorre, al término de una renuncia ascética, su deseo de reencarnación:

Si, muerto el cuerpo, el alma que ha servido  
Noblemente la vida alcanza entonces  
Un destino más alto, por la escala  
De viva perfección que a Dios le guía,  
Fije el sueño divino a tu alma errante  
Y con nueva raíz vuelva a la tierra.

Luego brote inconsciente, revestida  
Del tronco esbelto y gris, con ramas leves,  
Todas verdor alado, de algún chopo,  
Hijo feliz del viento y de la tierra,  
Libre en su mundo azul, puro tal lira  
De juventud y amor, vivo sin tiempo.