

---

# JOSÉ TERUEL BENAVENTE LA FUERZA DEL DESDÉN: *DESOLACIÓN DE LA QUIMERA* O LA IDENTIDAD MORAL DE LUIS CERNUDA

Universidad Autónoma de Madrid

## Resumen

El análisis de los poemas más representativos de los tres bloques cronológicos de la composición de *Desolación de la Quimera* permite constatar cómo la voz de la particular y circunstancial persona de Luis Cernuda se mezcla de forma única en su trayectoria con las voces de las máscaras de sus monólogos dramáticos. Proponemos que las fluctuaciones temáticas del libro son solo variantes de un mismo personaje y de un mismo argumento: la extranjería cultural del poeta y el mito del sacrificio vital que presupone la voluntad artística.

palabras clave: Luis Cernuda, *Desolación de la Quimera*, exilio, leyenda, voluntad artística

## Abstract

*The analysis of the most representative poems of the three chronological groups that compose Desolación de la Quimera permits us to confirm that Cernuda's personal, circumstantial poetic voice mixes uniquely with the voices of the masks in his dramatic monologues. We propose that the thematic fluctuations within the book are only variations on one single character and one single theme: the cultural "foreignness" of the poet and the myth of living sacrifice that artistic will presupposes.*

keywords: Luis Cernuda, *Desolación de la Quimera*, exile, legend, artistic will

*Desolación de la Quimera* fue el testamento poético de Luis Cernuda, un balance de su vida y un ajuste de cuentas con su tiempo y, particularmente, con su cultura. Desde el nuevo estado de conciencia que presupone la vejez y el presentimiento de la muerte cercana, los temas circunstanciales se conjugan con sus grandes preocupaciones míticas. El divertimento, el homenaje a sus amigos, las invectivas contra miembros señeros de la literatura peninsular y del exilio, la obsesión por la propagación de la leyenda frente a su verdad íntima y su relación con España son temas que cohabitan y se funden con el poder de salvación de la voluntad artística, el injusto trato dispensado al poeta por sus contemporáneos o la apropiación póstuma de la obra.

José-Carlos Mainer supo ver certeramente que el tema central de *Desolación de la Quimera* es “la consagración del poeta como héroe”, pero en todo héroe hay siempre “algo de admirable”, “de ejemplar” y también “de odioso” (2002: 182-9). Por ello el libro es la crónica de una agonía con todo lo que tiene de miseria y grandeza, como anuncia el poema que da título a la colección procedente de los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot: “The loud lament of the disconsolate chimera” (“Burnt Norton”, V). La coexistencia entre lo directo y lo legendario, entre lo coloquial y los halagos culturalistas, entre la anécdota y la historia literaria, entre el insulto y el mito, prestará a la última colección de Cernuda un tono genuino, una savia revitalizadora con respecto a sus dos obras anteriores: *Vivir sin estar viviendo* y *Con las horas contadas*.

## I. Los poemas iniciales de 1956: la eternidad identifica al creador

La apertura de *Desolación de la Quimera* es un rendido homenaje a Mozart en el ducentésimo aniversario de su nacimiento. El genio de Salzburgo es para Cernuda un paradigma de artista, por sintetizar en su obra el norte y el sur, la cultura germánica y la cultura griega, la razón y la pasión, la hondura y la ligereza, “el mirlo” y “el murciélagos” (Cernuda 1993: 613), dos elocuentes imágenes procedentes de *Ocnos*, que le servirán para plasmar las actitudes encontradas de su espíritu. La música de Mozart aún escisiones y nuestro poeta aspiraba a una representación no escindida de su identidad y a una palabra meditativa que unificase pensamiento y emoción:

Desde la tierra mítica de Grecia  
llegó hasta el norte el soplo que la anima  
y en el norte halló eco, entre las voces

de poetas, filósofos y músicos: ciencia  
 del ver, ciencia del saber, ciencia del oír. Mozart  
 es la gloria de Europa, el ejemplo más alto  
 de la gloria del mundo, porque Europa es el mundo.  
 (Cernuda 1993: 489)

Jaime Gil de Biedma se hizo eco en un coloquio publicado en 1976 de cómo, en la España de los años sesenta, “cuando estábamos recién casados con el Tercer Mundo progresista” (1980: 250), la afirmación “Mozart es Europa” y “Europa es el mundo” fue tachada de políticamente incorrecta. Si la poesía no denuncia verdades, sino “las condiciones dentro de las cuales es verdadero algo sentido por nosotros” (Gil de Biedma 1980: 54), desde su exilio mexicano, Cernuda tenía todo el derecho a sentir la nostalgia de Europa y de hacer consideraciones tan ponderables, como las que leemos en la segunda estrofa de “Mozart”. Precisamente frente a las servidumbres de la literatura *engagée* que acosaban a la poesía peninsular de aquellos años, nuestro poeta afirmó la voluntad de servicio del maestro del clasicismo: “No conozco obra de arte comprometido que me haya servido tanto, ni mejor, en su pureza irreductible, como la de Mozart” (Cernuda 1994a: 649).

La música de Mozart como estímulo o complicidad propicia el acorde, el instante que queda sustraído al tiempo. La monótona y vulgar fuerza de la costumbre, la falta de libertad y esperanza se evaden ante la música de Mozart, que otorga al mundo su justicia y su hermosura: el artista es, pues, el verdadero redentor. Cernuda hace suyas las experiencias del músico y el poema constituye un correlato objetivo de la incomprensión del medio social hacia el artista. Lo que en Mozart eran cortes y palacios, príncipes y prelados, a los que el genio simplemente divierte, son para Cernuda los integrantes de una sociedad burguesa e hipócrita a la que el genio molesta. Incluso el poeta proyecta su falta de hogar y trabajo estables en la pobreza y las humillaciones de Mozart, como también se adueña con desdén de la gloria que, solo después de la muerte, espera al artista verdadero: “Sí, el hombre pasa, pero su voz perdura, / nocturno ruiseñor o alondra mañanera, / sonando en las ruinas del cielo de los dioses” (Cernuda 1993: 491).

Estos tres últimos versos representan el triunfo del creador de belleza sobre la temporalidad y la muerte: la eternidad identificará al poeta. Para exaltar el orgullo del creador, el locutor requiere el uso de la hipérbole, ya que la voz del artista es tan indefectiblemente eterna, que perdurará más allá de “las ruinas del cielo de los dioses”. La pérdida de la juventud se compensa con el elogio de la eternidad. La exaltación del artista como redentor reafirma el desagrado de Cernuda ante los tristes dioses crucificados y su preferencia por el culto helenístico de la belleza

sobre el cristiano del martirio y la sangre. La obertura de *Desolación de la Quimera* con el homenaje a la música de Mozart está preparándonos para el *leitmotiv* central que atraviesa el libro: la reconciliación entre la realidad y el deseo solo se podrá vislumbrar por el camino de la belleza artística. El artista y su obra es una de las preocupaciones centrales del último libro cernudiano. Además de Mozart, los poemas dedicados a Rimbaud y Verlaine, Dostoievski, Goethe, Keats, Galdós y Ticiano, vistos en su altiva soledad, caídos o desilusionados, se unen a otros altivos solitarios que circularon por sus anteriores títulos: Larra, Góngora o fray Hortensio Paravicino, y que le sirvieron para iluminar sus propias circunstancias y su desarraigo.

A Cernuda le preocupaba no solo la suerte del artista, sino también la posible deformación de su vida y su obra una vez muerto. La sociedad glorifica hipócritamente y también se apropia hasta la manipulación de los artistas proscritos, como ocurre “para mayor gloria de Francia y su arte lógico” (1993: 497) con Verlaine y Rimbaud en “*Birds in the night*”. El miedo al olvido y a la construcción de la leyenda se prolonga en el desprecio a la aceptación póstuma, a que la sociedad traicione la obra de los poetas acomodándola a sus valores convencionales. Cernuda sabía hasta la obsesión que la leyenda era la traición pública de la verdad íntima que subyace en la obra. El desprecio del poeta por la humanidad necesita nuevamente de la hipérbole y revela la ambigüedad última del aplauso humano. El apóstrofe final de “*Birds in the night*” podría ser la mayor manifestación de misantropía contenida en la poesía cernudiana: “[...] Alguna vez deseó uno / que la humanidad tuviese una sola cabeza, para así cortársela. / Tal vez exageraba: si fuera sólo una cucaracha, y aplastarla” (1993: 497).

La fuerte conciencia de la temporalidad de sus dos colecciones anteriores se extrema en su último libro, cuyo aire concluyente y de despedida provoca un movimiento de retracción hacia el origen. “Niño tras un cristal” es una evocación, celebración y meditación sobre la infancia, o más exactamente sobre el niño predeterminado a ser poeta, que tanto nos recuerda el mundo de *Ocnos* y el jardín escondido de sus *Primeras poesías*. La espiral de la existencia se abre y cierra en la infancia, como reflejo de alguna realidad superior inalterable. Pero la infancia en Cernuda más que una edad es un mundo (cfr. Segovia 2002: 67) y, para su formulación, el poeta de nuevo acude a su experiencia del acorde, de la sustracción del tiempo, de las horas sin medida: “En su sombra ya se forma la perla” (1993: 492). Como en tantos poemas de *Ocnos*, la afirmación final sostiene la validez que la experiencia infantil sigue teniendo en el adulto. La infancia “es el repositorio de la identidad de Cernuda como poeta” (Valender 1984:126). Fue su primer exilio. Ello explica la alta significación de *Ocnos* en su trayectoria literaria. Salir

del edén de la infancia fue la caída en el tiempo, el reencuentro con el límite, su *primer* exilio. Frente a la capacidad del niño de moldear la realidad conforme a su deseo, el adulto constata su imposibilidad. La existencia es ya una anomalía, algo que escapa a la naturalidad que rige el curso de las cosas. Y la voluntad de existir solo puede sobrevivir recurriendo a la expresión más elevada de la Quimera: la voluntad artística.

## 2. Núcleo central: la tensión de la voluntad artística

Si los grandes temas de *Desolación de la Quimera* se asoman en los poemas iniciales de 1956, el espectro de situaciones emotivas e intelectuales se ampliará en sus poemas escritos entre el otoño de 1960 y el invierno de 1961, tras su primera estancia californiana. De nuevo, un cambio geográfico actuó en el poeta con un efecto de renuevo. Aunque Cernuda se preguntaba si este florecer poético respondía realmente a un nuevo estado de conciencia: “Lo que temo, y eso me ronda por dentro hace años, es que, como les ocurre a los poetas supervivientes de mi tiempo, solo sea muestra de habilidad técnica (véase Guillén, Alberti, etc.), pero no de urgencia íntima ni de necesidad espiritual o física” (2003: 876). Nuestro poeta tenía muy presente el ensayo de T. S. Eliot sobre Yeats y temía caer en la repetición con incremento del virtuosismo: “Cuando se aproxima la madurez, uno solo tiene tres opciones: dejar de escribir por completo; repetirse, quizá con mayores dotes de virtuosismo; o bien tratar de adaptarse a su nueva condición y encontrar un modo distinto de trabajar” (Eliot 2011: 316-7).

Esa nueva condición será la conciencia de la vejez. Los comentarios de Cernuda a su traducción de “Bizancio” podrían aplicarse a sí mismo e incluye entre paréntesis una explícita confesión: “El hecho de envejecer producía en Yeats un despecho, una rabia que acaso ningún poeta haya expresado antes que él. No se trata de lamentos sentimentales del género de “Juventud, divino tesoro”, sino de un furor impotente que en Yeats encontró expresión acendrada (cosa rara, que pocos hombres, o ninguno, sientan el ultraje que es la vejez)” (1994a: 544-5). Y el nuevo estado de composición será la acompasada combinación de registros coloquiales con elevación verbal, según se trate de temas circunstanciales o de temas inherentes a su concepción del poeta y de la poesía. Prosaísmo y pirueta verbal serán la nueva síntesis. *Desolación de la Quimera* es una colección donde, al modo de diario poético, conviven, con la máxima naturalidad y necesidad, poemas tan aparentemente distintos como “Amigos: Víctor Cortezo” con “Luis de Baviera escucha *Lohengrin*”, o “Málibu” con “*Ninfa y pastor*, por Ticiano”. Por ello, este

libro alcanzó igual grado de interés entre líneas poéticas tan supuestamente disímiles como la de los primeros títulos culturalistas de los poetas novísimos (cfr. Villena 1984: 46) o la tentativa de cotidianización de la poesía de “La otra sentimentalidad” en la década de 1980 (cfr. García Montero 2000: 231-57).

El análisis de algunos poemas de este segundo bloque cronológico permitirá dilucidar más de cerca su relación con su leyenda. Al igual que ocurría en los poemas de 1956, este núcleo central tampoco está ordenado, como suele ser habitual en Cernuda, por fecha de composición. Las rupturas de la ordenación cronológica enfatizan el vaivén, más que contraste, entre temas elevados y circunstanciales, cuya fluctuación representa las dos caras retratadas del mismo personaje y de la misma identidad moral. El mito y la circunstancia se tejen en la misma red.

Las dos partes de “Díptico español”, como un coro concertado, se responden la una a la otra y sirven para formular su posición ambivalente ante España. En la primera, “Qué lástima que fuera mi tierra”, el poeta nos acerca a la España triunfante tras la guerra, ante la que se define como “español sin ganas” y solo encuentra en la lengua la única señal de identidad que le sigue uniendo a los suyos: “No he cambiado de tierra, / porque no es posible a quien su lengua une, / hasta la muerte, al menester de poesía” (1993: 503). Cernuda aspiraba a que “lo español” pudiera ser la identificación elegida con un patrimonio literario. Nuestro poeta, en la estela de otros genuinos escritores de la modernidad, como D. H. Lawrence, James Joyce o Ezra Pound, tiende a reemplazar vínculos de filiación (biológicos, hereditarios, familiares) por otros lazos de afiliación (intelectuales, morales o espirituales). En este sentido, en la segunda parte del díptico, que iba a titularse “Galdós”, Cernuda medita sobre una España soñada, que es la evocación y el rescate de una lectura infantil, la de los *Episodios nacionales*. Para Cernuda la España ideal, la que nos consuela de la real, era “la que Galdós a conocer te diese, / como él tolerante de lealtad contraria, / según la tradición generosa de Cervantes, / heroica viviendo, heroica luchando / por el futuro que era el suyo, / no el siniestro pasado donde a la otra han vuelto” (1993: 507). La España de Cernuda era una visión poética más que una realidad histórica, y esa España de papel y tinta se convierte en símbolo de tolerancia, generosidad, y dignidad humanas frente a la grotesca realidad franquista y, por tanto, en nostalgia de una patria imposible. En carta a Concha de Albornoz, fechada el 17 de noviembre de 1960 –acababa de finalizar la primera parte de “Díptico español”– comenta: “Yo tengo un odio y un resentimiento a la que fuera mi tierra que cada día crece más, si es posible, y ya aparece bien visible en algunas de las cosas que escribo” (2003: 883). En 1960, podríamos concretar dos factores que potenciaron su ya nutrido antiespañolismo: la recepción o más exactamente el silencio elocuente con el

que recaló en España *Estudios sobre poesía española contemporánea* (en particular, en el entorno de Velintonia, 3) y las dificultades de publicar *Poesía y literatura* a consecuencia de la censura franquista: “Ya ve qué delicia es haber nacido escritor en una tierra como la *mía*”, escribe a Sebastian Kerr, subrayando irónicamente el posesivo (2003: 832).

“Supervivencias tribales en el medio literario” es un ejemplo perfecto de la íntima conexión entre los distintos ángulos temáticos y enfoques del libro, ya que la defensa de Altolaguirre como poeta “mayor” coincide con el temor relatado en “*Birds in the night*” a la falsificación y la manipulación de la obra del artista por el público, la crítica o el tiempo. Esta preocupación sobre el trato dispensado a la obra de otros poetas proyecta sus propias ansiedades: a Cernuda le angustiaba “la posibilidad de que, después de su muerte, la verdad de su poesía, su verdad personal” pudiera ser “olvidada o, aún peor, deformada” (Harris 1992: 233). Aunque este exceso de celo, propio del cuidadoso guardián de su obra, pudo ser también el artífice de su leyenda, que el mismo promovió con su intransigencia o con su sinceridad hasta la inconveniencia. Cernuda autoalimentó su propia idea del so-guero artista y del asno-público que recrea desde el exergo de *Ocnos*.

El justo y merecido elogio de la poesía de Altolaguirre en el seno de su generación termina siendo una censura, no solo contra los críticos y el medio literario peninsular, sino también contra Vicente Aleixandre, en particular. Cernuda parodia en su poema “el encuentro” de Aleixandre, “Manolito, Manolo, Manuel Altolaguirre”, que figurará, por expreso deseo del autor de *Las islas invitadas*, al frente de sus *Poesías completas*. Así parece indicarlo el sentido negativo que le otorga a términos usados afectivamente por Aleixandre como *ángel* y *Manolito* y que llegarán al artículo de José Luis Cano, que citaré después. Por tanto, la referencia a “tantos compadres del Poeta en Residencia” (1993: 518) alude al grupo hegemónico y multigeneracional encabezado por el autor de *Los encuentros*.

“Supervivencias tribales...” es excelente en su factura, pero desmedido al acabar siendo un elogio *contra* alguien. El poema es hábil en retratar los hábitos toscamente familiares en el trato social entre españoles y en la sugerencia de que ser poeta en España exige una destreza social que quizá ni Altolaguirre ni Cernuda tuvieron, ni estuvieron dispuestos a desarrollar. Pero, como ocurre con otros poemas y críticas de Cernuda, las palabras aceradas se pueden volver contra sí mismo. Destaco el uso de “eterno adolescente” que tanto nos recuerda en su leve variación al título de *Perpetuo adolescente* que Juan Ramón Jiménez propuso tras la lectura de la primera edición de *La realidad y el deseo*, que equivale, así al menos lo entendió Cernuda —y no lo entendió mal—, a un calificativo para el retrato moral del autor y del personaje que firmaba y sustentaba el libro.

Que la labor crítica de Cernuda fue una tarea paralela y vinculada a su práctica poética tiene un claro ejemplo en la conexión entre este poema y su ensayo “Manuel Altolaguirre” escrito en junio de 1962:

En España las reputaciones literarias han de formarse entre gente que, desde hace siglos, no tiene sensibilidad ni juicio, donde no hay espíritu crítico ni crítica y donde, por lo tanto, la reputación de un escritor no descansa sobre una valoración objetiva de su obra [...] He ahí un poeta, en nada inferior a otros que, en su tiempo, obtuvieron gracia en la estimación española y que, sin embargo, los don Nadie que allá se entrometen a publicar sus opiniones sobre aquello de lo que nada saben ni entienden, se han atrevido, llevados del cretinismo nativo, a calificar de poeta “menor”, sin protesta de nadie (1994a: 832-3).

Nuevamente el elogio al amigo va dirigido contra otro, en este caso, contra José Luis Cano por su entrañable artículo “Manuel Altolaguirre, ángel malagueño” (publicado en agosto de 1959, a raíz de su muerte) y en el que podemos leer: “La poesía de Manuel Altolaguirre, fina, delicada, tiernísima, extraña a veces [...] se mantuvo fiel a sí misma, y quedará, estoy seguro, como la obra sensible y auténtica de un poeta menor que supo expresarse con sinceridad y plenitud” (Cano 1973: 271-2).

Los destinatarios de “Respuesta” son los editores de *Ínsula*, Enrique Canito o José Luis Cano, según se deduce de una carta próxima a la fecha de composición y al léxico del poema, dirigida a Vicente Núñez, y según lo confirma la que Cernuda recibe de Jacobo Muñoz (cfr. Cernuda 2003: 890 y 1091). El poeta necesita desahogar sus quejas con esta “Respuesta” retardada que, pese a su acritud, también parece un divertimento. Es un poema ineficaz como insulto al estar velado su destinatario y, a todas luces, injusto, si ese destinatario fuera Cano, otro de los benefactores del poeta, como demuestran las publicaciones de Cernuda en España durante la década de 1950. Probablemente no le perdonó que no hubiera prestado más atención a la marcha de su edición de *Estudios sobre poesía española contemporánea* en Guadarrama, cuando él fue el encargado –como en otras ocasiones– de encontrarle editor, pero no de su cuidado; y, sobre todo, no le toleró que *Ínsula* no publicase ninguna reseña del libro: “¿Por qué te trajo mi libro esos disgustos? ¿Y con quién te los ha traído? Supongo que con Dámaso Alonso, que debe creerse en el poder del monopolio de comentar nuestra poesía contemporánea. Contéstame a esto y no seas tan reticente y enigmático” (Cernuda 2003: 656). Es la última carta que envía a Cano (el 16 de enero de 1958) y un mes después escribe a Concha de Albornoz: “Me figuro que a nuestros paisanos no les ha



sentado bien el libro. Ya ves *Ínsula* no habla de él, sin prejuicio de andar siempre pidiendo que les dé versos míos para publicarlos” (2003: 665).

Su temor a la falsificación póstuma de la obra artística se percibe en *La realidad y el deseo* en temprana fecha: lo demuestran “La gloria del poeta” (1935) y, sobre todo, su bellísima elegía dedicada a Federico García Lorca, “A un poeta muerto” (1937). En “Otra vez, con sentimiento”, como el título indica, vuelve a la memoria de Lorca, pero en realidad a lo que “otra vez” vuelve es a arremeter contra Dámaso Alonso y su artículo “Una generación poética”, donde el autor de *Hijos de la ira* imbuido de nostalgia escribe: “¡Quién nos había de decir, Federico, mi príncipe muerto, que para ti la cuerda se había de romper, brutalmente, de pronto, antes que para los demás, y que la marea turbia te había de arrastrar, víctima inocente!” (1948: 193-4). Esta declaración de dolor será terreno propicio para el insulto cernudiano. La expresión “mi príncipe”, en boca de Dámaso Alonso, le parecerá a Cernuda una apropiación característica de quien confunde crítica literaria con “raptó retórico”; sobre todo, le indignará el posesivo *mi*: “que nada suyo / fuiste o quisiste ser mientras vivías, / es lo que ahí despierta mi extrañeza. / ¿Príncipe tú de un sapo? ¿No les basta / a tus compatriotas haberte asesinado?” (1993: 511). Su inquina contra Dámaso Alonso, además de la insufrible “Carta abierta” de 1948, quedó de manifiesto –aunque de forma más velada– en algún poema de su obra anterior: concretamente, en “Góngora”, de *Como quien espera el alba*, donde ya no es “sapo” sino “sucesor del gusano” (1993: 332).

“*Malentendu*”, el título de la invectiva contra Pedro Salinas, alude paródicamente a la “Poética” que este incluyó en la primera edición de la antología de Gerardo Diego: “Hay que contar, sobre todo, con esa forma superior de interpretación que es *le malentendu*. Cuando una poesía está escrita se termina, pero no acaba; empieza, busca otra en sí misma, en el autor, en el lector, en el silencio” (2007: 222). Probablemente Cernuda se ganó a pulso el malentendido: sabemos que Salinas actuó como su mentor en momentos cruciales de su vida. En este sentido, sus palabras son injustas, se vuelven de nuevo contra sí mismo, caen en el malentendido que combaten, ya que en el fondo el poema es una declaración de celos literarios, una manifestación más de su vacilación e inseguridad ante el lugar que ocuparía en la historia de la poesía española de su época. Igualmente los tres calificativos que stampa en el último verso: “Raro, turbio, inútilmente complicado” (1993: 525), demuestran que también hubo una cierta autocomplacencia en su leyenda frente al *establishment* literario español, tanto el peninsular (Aleixandre y Dámaso Alonso) como el del exilio (Salinas y Guillén) (cfr. Valender 2002: 198).

En clara relación con otros poemas de la colección, “Despedida” es un presen-

timiento de la muerte cercana y, con ella, el adiós a todos los compañeros imposibles de su vida y al ideal erótico juvenil. Los préstamos literarios, procedentes de variadas y opuestas experiencias morales y estéticas, conviven y dejan sus trazas en la locución de este poema de tono tan personal: desde la letra del famoso tango de César F. Vedani, “¡Adiós, muchachos!”, inmortalizado por Carlos Gardel, a las dos últimas estrofas, en las que Cernuda glosa uno de sus pasajes predilectos de Cervantes: “Adiós, adiós, manojos de gracias y donaires. / Que yo pronto he de irme, confiado, / adonde, anudado el roto hilo, diga y haga / lo que aquí falta, lo que a tiempo decir y hacer aquí no supe” (1993: 534). La enunciación del deseo cervantino en las líneas finales del prólogo a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* le servirá para reformular su aspiración a un viaje y un futuro encuentro en esa otra región, que colme todas las insuficiencias de la vida y, por tanto, donde no solo “diga”, sino también “haga lo que aquí [me] falta”. Luis Maristany señala igualmente la resonancia de “After Long Silence” de W. B. Yeats (1982: 91) y Antonio Carreira anota la refundición del verso de “Oda a una urna griega”, de John Keats: “Heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter” (2003: 265); e incluso se percibe una resonancia de la última estrofa de uno de los grandes poemas juveniles de Cernuda: “He venido para ver”. *Desolación de la Quimera* es también un ejercicio de lectura. Las voces y los ecos se mezclan en situaciones distintas a las empleadas originalmente o son refundidos creativamente en el poema del poeta lector para provocar la atenuación del patetismo de la experiencia amorosa meditada.

“Luis de Baviera escucha *Lohengrin*” fue uno de los poemas de su última colección que más satisfizo a Cernuda, según se desprende de su *Epistolario* (2003: 883 y 885). La figura alucinada y misteriosa del rey de Baviera ya había atraído a Cernuda en su etapa juvenil. En su revelador ensayo de 1932, “El espíritu lírico”, cita unas palabras suyas: “No más besos, Señor, no más besos: acuérdate”. Solo en la vacación del amor las fuerzas líricas se aplican para tender a la poesía el pobre lazo del verso. En tal sentido, el poeta escribe sus versos cuando no puede hallar otra forma más real a su deseo” (1994b: 48). Recordemos que en 1932, tras el término de su relación con Serafín F. Ferro, comienza a redactar *Donde habite el olvido*. Y precisamente el poema que comentamos, de noviembre de 1960, va a escenificar uno de los motivos centrales de la obra posterior a *Donde habite el olvido*: la salvación a través de la voluntad artística. Una vez concluido el ciclo juvenil de *La realidad y el deseo*, donde queda irresuelto el drama condenatorio de la insaciabilidad —con deseo y posesión como términos antitéticos—, a partir de *Invocaciones* su poesía, desplegada en varias direcciones, comienza a girar alrededor del gran tema de la salvación: de la reconciliación imaginaria entre deseo y

realidad a través de la labor artística.

El verdadero poder del rey radica en su capacidad creadora. La música encarna el sueño de la presencia humana. Gracias a la música (poesía) Luis de Baviera (poeta) encuentra al otro (Lohengrin) en sí mismo. El mito de Narciso alienta siempre la concepción amorosa del poeta sevillano, desde sus *Primeras poesías*. Como Elsa de Brabante, la enamorada del caballero del cisne, tiene que aceptar la ignorancia sobre el origen real o imaginario de la criatura. El incumplimiento de la promesa hará que pierda para siempre a Lohengrin. El tiempo se suspende y el rey quiere fundirse con el contemplado, pero la ironía trágica se encadena: desearse a sí mismo le transforma “en cosa hermosa, inerme, inoperante” (1993: 516), en poema. Para alcanzar el fuego de la creación debe, al mismo tiempo, aceptar la más absoluta *frialdad* vital:

Existiendo en el sueño imposible de una vida  
que queda solo 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. (1993: 517)

Tras tantos mundos que se hundían, Luis Cernuda mantuvo la capacidad de mantenerse a flote gracias a la voluntad artística. Quizá el gran tema de su poesía desde *Invocaciones* hasta este magistral “Luis de Baviera escucha *Lohengrin*” sea cómo la voluntad artística se impone necesariamente a la voluntad de la vida, implicando la expiación y la renuncia. La salvación del hombre como artista entraña la condenación del artista como hombre. Es el tema central del juego de máscaras de este poema: Luis II de Baviera se inclina por y sobre lo estético como arma que lo aleja definitivamente de la voluntad de la vida (cfr. Argullol 1994: 141-9).

La reconciliación con el deseo a través de la obra artística es, en el fondo, una quimera, es decir, lo que se propone a la imaginación como posible o verdadero, no siéndolo. El poema que da título al libro es un canto a la poesía y a su concepción del poeta, que como la Quimera levanta su voz quejumbrosa en medio del desierto, la cobardía, la mediocridad utilitaria para quejarse de un mundo que en ella ya no cree, para lamentarse de no poder morir cuando todo muere:

Cuando la luz lunar alcanza  
a la Quimera, animarse parece en un sollozo,  
una queja que viene, no de la ruina,

de los siglos en ella enraizados, inmortales  
 llorando el no poder morir, como mueren las formas  
 que el hombre procreara. Morir es duro,  
 mas no poder morir, si todo muere,  
 es más duro quizá. La Quimera susurra hacia la luna  
 y tan dulce es su voz que a la desolación alivia. (1993: 528)

La música cautiva de la Quimera eleva en la noche su sed de eternidad, pese a la erosión del tiempo. Es la voz poética condenada al desconsuelo, a través del suplicio contradictorio de morir eternamente, de morir sin poder morir, de morir la muerte. Y a pesar de su desesperación, la Quimera sigue afirmando la incontrovertible verdad de la belleza del hombre, aunque ya no tenga nada que ofrecerle. *Desolación de la Quimera* es el paisaje atormentado de la interioridad de Cernuda, su particular topografía del *yo*, el canto del cisne. Resume perfectamente la ambivalente dualidad entre pureza y amargura que impregna todo el libro, entre la mitología de la voluntad artística y el desdén del hombre, entre su capacidad defensiva de desprecio y el tormento de sentirse menospreciado: única como tal tensión en la órbita de la poesía española. El presente monólogo es también una afirmación de la estipe sacralizada del poeta: aquel que cree en el poder y el secreto de la Quimera, aunque mueran los dioses.

### 3. Últimos poemas: recapitulación

Los seis últimos poemas, fechados en San Francisco, entre septiembre de 1961 y abril de 1962, cumplen una función de recensión del libro. No hay sorpresas, sino la visita de fantasmas en la vejez humillante e inhóspita. Pero aún Cernuda nos depara dos significativas piezas de su retrato moral: “1936” y “A sus paisanos”, que inciden en su relación con su cultura y en la defensa de la Quimera o de la moral privada ante el naufragio de las causas públicas. “1936” alude al encuentro con un antiguo combatiente de la Brigada Lincoln en la lectura pública que realizara el 6 de diciembre de 1961 en Poetry Center de San Francisco:

No era de esos energúmenos de la política, sino que le vi como un hombre que quería luchar por sus ideales, y no dejó de emocionarme al pensar cómo fue a una tierra desconocida, extraña y lejana a la suya, para luchar por lo que creía era una causa digna de dar su vida. No importa cómo veamos hoy todo aquello: lo único que cuenta es el valor y la fe que algunos, como este hombre, pusieron en España entonces (2003: 983).

En esa tupida red de textos y autorreferencias que es *Desolación de la Quimera*, “1936” se relaciona directamente en la memoria de Cernuda (y en la del lector) con “Amigos: Víctor Cortezo” y, en concreto, con la evocación de los días pasados en Valencia entre abril y octubre de 1937 y la fiscalización de los “sacripantes del Partido” (1993: 536). Pero, a su vez, este poema dialoga con otros textos de su poesía completa, como “Lamento y esperanza”, fechado en octubre de 1937. Es significativo anotar que el último poema escrito en España por Cernuda fue una confesión sobre las revoluciones traicionadas. La épica soñada terminó siendo una elegía. La obra de Cernuda propicia el diálogo entre textos de distintas épocas, precisamente por la función que su producción literaria ejerce en la construcción y la afirmación de su identidad moral. En este sentido, “1936” nos invita a citar el momento en que el poeta evalúa su tensa experiencia en la guerra civil, desde la distancia de su ensayo de autobiografía poética “Historial de un libro”: “Ninguna otra vez en mi vida he sentido como entonces el deseo de ser útil [...] Afortunadamente mi deseo de servir no sirvió y para nada me utilizaron. La marcha de los sucesos me hizo ver poco a poco que no había allí posibilidad de vida para aquella España con que me había engañado” (1994a: 642-3):

Que aquella causa aparezca perdida,  
 nada importa;  
 que tantos otros, pretendiendo fe en ella  
 solo atendieron a ellos mismos,  
 importa menos.  
 lo que importa y nos basta es la fe de uno (1993: 545).

Si la visión del amor vale más que el amado (“Epílogo”) y la visión de Galdós vale más que España (“Díptico español”), la fe de un hombre puede ser testimonio de toda la nobleza humana. Esta es la lógica y la moral cernudianas, que siempre apeló a la individualidad por encima de la visión rampante de la ideología.

Antes citábamos “Lamento y esperanza” como el último poema que escribió Cernuda entre sus paisanos, “A sus paisanos” será el último poema que compondrá en vida y en él afirma sus repugnancias, su frustración, su resentimiento, su capacidad de desprecio contra su tierra y su cultura. A los cincuenta años de su muerte, podemos afirmar sin ambages que Cernuda se equivocó de medio a medio en su despedida. Su obra no ha sido condenada al olvido, como nunca fue un poeta ignorado. Desde los homenajes de *Cántico* y *La Caña Gris*, a los que la penúltima estrofa de “A sus paisanos” parece aludir, se han sucedido los reconocimientos que culminaron en su centenario. Otra cuestión muy distinta

sería saber si las celebraciones de 2002 hubieran satisfecho, o incluso molestado, a quien siempre encarnó el halo del sacrificado por la voluntad artística (pero no la aureola del poeta “maldito”, que algunos quisieron adjudicarle con cierta sorna).

Como la primera parte de “Díptico español”, “A sus paisanos” se centra en el contrasentido de hablar y escribir en el idioma de una tierra que le resulta extraña: “De ahí mi paradoja, por lo demás involuntaria, / pues la imponéis vosotros: en nuestra lengua escribo, / criado estuve en ella y, por eso, es la mía, / a mi pesar quizá, bien fatalmente” (1993: 547). Pero, al mismo tiempo, dialoga con “*Mal-entendu*” a través del motivo de su leyenda, que –según la manía persecutoria de Cernuda– se fraguó en su mente antes de que pudiera existir, cuando el primer grupo dominante en su carrera literaria (Salinas y Guillén, principalmente) *cayó* “sobre un libro / primerizo lo mismo que su autor: Yo, mi primer libro” (1993: 546). Cernuda era muy consciente de la imagen que proyectaba su hombre exterior, su persona social –tal como demuestra el poema de *Vivir sin estar viendo*, “Un contemporáneo”–; pero también nos parece evidente que esa leyenda no revela otros rasgos de la compleja personalidad del poeta. Fue solo la parte más superficial. La leyenda no cuenta que despreció cualquier tipo de hipocresía sexual, literaria o política –y en eso fue especialmente valiente e incorruptible–, ni cuenta que supo ocultar la vulnerabilidad, la fragilidad, su ternura. En el fondo, lo que su leyenda escondía era otra cuestión, que a los lectores de su obra nos interesa más, su absoluta entrega y fidelidad a un destino: “La poesía, el crearme poeta, ha sido mi fuerza y, aunque me haya equivocado en esa creencia, ya no importa, pues a mi error he debido tantos momentos gozosos” (1994a: 655). Quizá el prestigio actual de Cernuda proceda de todo lo que le hizo difícil entre sus contemporáneos. Sus antipatías contra la familia, su falta de ambición en el escalafón social y académico, sus posturas insobornables, su posición marginal ante las hegemonías literarias en España y en el exilio, su disponibilidad ante lo inesperado son valores atractivos para generaciones futuras. El trato con Cernuda pudo ser insoportable, pero paradójicamente su figura se agiganta a la luz de lo que se llamó su leyenda o su triste realidad.

Antes de su regreso a México, Cernuda hace una recapitulación de su estancia en San Francisco. Ha terminado *Desolación de la Quimera* en abril de 1962 y su autoconciencia crítica pudo reparar con sorpresa en ese grupo de poemas donde ejerció con acritud y virulencia el desprecio en verso contra miembros señeros de la literatura española, contra el medio cultural nativo y hasta contra la humanidad en su conjunto. Probablemente él mismo haya sido el primer sacudido por la mordacidad de sus invectivas. Este fragmento de una carta a Carlos Otero ( fechada el 3 de junio de 1962) parece demostrarlo y tiene un claro valor de indicio.

Ante todo, se sorprende de su caída en la opinión ajena, en la dimensión social de su persona, porque en ella siempre se reconoció con dificultad: la subordinó a su concepción del poeta y de la poesía:

Ahora que la estancia y el trabajo aquí tocan a su término trato de resumirlos para mi uso personal, y todo está algo incoherente aún [...]

Es cierto, además, que la edad me hace tener más en cuenta cosas que nunca tuve en cuenta cuando era más joven: he caído en el mundo, sus recelos, preocupaciones, opiniones, y todo eso entra en mi mente, que siempre estuvo libre de tales consideraciones. Pero es cuestión larga y difícil de desentrañar ahora (2003: 1041).

Quizá sea *Desolación de la Quimera* la colección de Cernuda donde la voz resentida y soberbia de su persona se deja oír con más nitidez entre el resquicio de los soliloquios meditativos de sus personajes. Aunque nosotros hemos tratado de demostrar que los asuntos aparentemente circunstanciales y los temas elevados son solo variantes, distintos enfoques y ocultaciones provisionales de una misma voluntad: la del poeta en busca de afirmación, del ser infinitamente más real que se expresa en la obra: “Mas la fidelidad más alta / es para su conciencia; y yo a esa sirvo / pues, sirviéndola, así a la poesía / al mismo tiempo sirvo” (1993: 503). En “El espíritu lírico” ya nos dibujó una definitiva semblanza del destino del hombre Luis Cernuda y del exilio radical del artista: “Es de nieve por fuera y de llama por dentro. Quien lo toca se hiela, mientras él se abrasa. No sabe amar y está amando siempre... No sabe vivir y está vivo. Su sitio no está en parte alguna. Siempre deseará un lugar diferente. Es el “extranjero”. Busca la realidad; es decir, la verdad y la poesía” (1994b: 48). Cernuda, siguiendo las múltiples variantes y aproximaciones, desde el Romanticismo, al sacrificio del arte, concibe y experimenta que la voluntad artística y la fuerza del desdén son respectivamente las únicas formas de salvación y defensa frente al no saber vivir del poeta verdadero en parte alguna.

## Bibliografía citada

- ALONSO, DÁMASO (1948), “Una generación poética (1920-1936)”, *Finisterre*, 35: 193-220.
- ARGULLOL, RAFAEL (1994), *Sabiduría de la ilusión*, Madrid, Taurus.
- CANO, JOSÉ LUIS (1973), *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Guadarrama, 2.<sup>a</sup> ed.
- CARREIRA, ANTONIO, ed. (2003), Luis Cernuda, *Poesía del exilio*, Madrid, FCE.
- CERNUDA, LUIS (1993), *Poesía completa*, eds. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela.
- , (1994a), *Prosa I*, eds. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela.
- , (1994b), *Prosa II*, eds. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela.
- , (2003), *Epistolario 1924-1963*, ed. James Valender, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- DIEGO, GERARDO (2007), *Poesía española. Antologías*, ed. José Teruel, Madrid, Cátedra.
- ELIOT, T. S. (2011), *La aventura sin fin*, ed. Andreu Jaume, Barcelona, Lumen.
- GARCÍA MONTERO, LUIS (2000), *El sexto día*, Madrid, Debate.
- GIL DE BIEDMA, JAIME (1980), *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica.
- HARRIS, DEREK (1992), *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad de Granada.
- MAINER, JOSÉ-CARLOS (2002), “Cernuda y la poesía española contemporánea (para entender un escándalo)”, *Turia*, 59-60: 179-89.
- MARISTANY, LUIS (1982), *La realidad y el deseo. Luis Cernuda*, Barcelona, Laia.
- SEGOVIA, TOMÁS (2002), “Divino Tesoro. Cernuda y sus muchachos”, *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963*, ed. James Valender, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes: 61-83.
- VALENDER, JAMES (1984), *Cernuda y el poema en prosa*, Londres, Tamesis Books.
- , (2002), “Luis Cernuda ante la poesía española peninsular (1957-1962)”, *Luis Cernuda en México*, Madrid, FCE: 194-209.
- VILLENA, LUIS ANTONIO DE (1984), “Introducción”, Luis Cernuda, *Las nubes. Desolación de la Quimera*, Madrid, Cátedra: 11-60.