

Los espejos de Cernuda: su relación con Salinas a la luz de los epistolarios

GABRIEL INSAUSTI

Departamento de Filología
Universidad de Navarra
31080 Pamplona
ginsausti@unav.es

RECIBIDO: MARZO DE 2010
ACEPTADO: NOVIEMBRE DE 2010

LA DIFÍCIL ALTERIDAD

Si se pudiese figurar siguiendo la teoría de conjuntos, el epistolario de un autor formaría un territorio con sus límites y sus intersecciones. En estas últimas, es decir, en las porciones en las que cabe localizar las cartas intercambiadas por dos individuos, tendría lugar un revelador fenómeno de densidad creciente. Y más aún si en ese mismo territorio se solapan no dos, sino tres o más conjuntos distintos, formando una madeja de palabras, fechas, títulos y alusiones que resulta muy difícil de deshacer.

Algo parecido sucede con el epistolario de Cernuda en torno a su libro *Perfil del aire*, con el que hizo su aparición en el mundo de las letras españolas. A propósito de esta cuestión existen numerosas cartas cernudianas a amigos como Joaquín Romero Murube; a sus editores Altolaguirre y Prados; a Salinas, que lo inició en la lectura de escritores que serían decisivos en su formación; a autores entonces admirados por el poeta primerizo, como Jorge Guillén; a un joven crítico llamado Bergamín, que más tarde sería su editor; al estudioso Dámaso Alonso, con el que polemizaría dos décadas más tarde... Existen, además, otras cartas que algunos de estos corresponsales se escribieron entre sí o en respuesta al propio Cernuda. Y existen, por fin, poemas, ensayos o textos de carácter polémico o autobiográfico en los que Cernuda, dé-

cadadas después de lo acontecido en aquel año de 1927 en que tuvo lugar la edición de *Perfil del aire*, regresa sobre esa primera herida literaria con un equívoco propósito.

Poner en relación todas estas vertientes de la escritura cernudiana invita a aventurarse por el terreno de lo psicoanalítico, a menudo tan resbaladizo. Y, por lo demás, el episodio de *Perfil del aire* y su incidencia en la biografía del poeta es cosa que ya se ha desvelado en diversas ocasiones. No obstante, si me propongo regresar aquí a esta cuestión no es tanto para terminar de redondear el esbozo de un Cernuda juvenil malherido por la traición de sus amigos o maestros, sino con el fin de mostrar hasta qué punto esa iniciación en la poesía pareció perseguirlo hasta su muerte, en una sucesión de réplicas y contrarréplicas en la que su imagen se multiplica como en un juego de espejos.

Sí, a veces casi parece que, más que intentar restañar la herida, en mantenerla abierta encontrara Cernuda un acicate para su escritura. Sobre *Perfil del aire* y las circunstancias que rodearon su publicación gravita una suerte de *fatum* en el que el poeta, llevado de ese fatalismo heraclitiano que profesó en repetidas ocasiones, habría encontrado una revelación de su propia personalidad y del lugar que estaba llamado a ocupar dentro de su generación. Pero una revelación *mediada*, obtenida a partir del reflejo de sí mismo en otros, y cuyo retrato -distorsionado, a su juicio- no cesará de combatir hasta sus últimos momentos. Sin duda Cernuda, como el labrador de Berceo, *fazié una nemiga, suziela de verdat*. Sólo la “dulce amargura” suscitada casi cuarenta años atrás por *Perfil del aire* explica que en su último libro, *Desolación de la quimera* (1962), ensayara un *plancto* por el ya fallecido Manuel Altolaguirre y subrayara, por encima de los desprecios de Jiménez y sus seguidores, “al poeta admirable que en él hubo”. En contraste con este adiós agradecido a su primer editor, otro poema del mismo libro, titulado “*Malentendu*”, ofrece un retrato de Salinas muy poco favorecedor:

Fue tu primer amigo literario
 (¿Amigo? No es la palabra justa), el que primero
 te procuró experiencia en esa inevitable
 falacia de nuestro trato humano:
 ver cómo las palabras, las acciones
 ajenas, son crudamente no entendidas.

Pues no quería o no podía entenderte,
 Tus motivos él los trastocaba
 A su manera: de claros
 En oscuros y de razonables
 En insensatos. No se lo perdonaste
 Porque es imperdonable la voluntaria tontería.

Él escribió de ti eso de “Licenciado Vidriera”
 Y aun es de agradecer que superior inepticia no escribiese,
 Siéndole tan ajenas las razones
 Que te movían. ¿Y te extrañabas
 De su desdén a tu amistad inocua,
 Favoreciendo en cambio la de otros? Estos eran los tuyos.

Los suyos, sus amigos predestinados,
 Los que él entendía, los que a él entendieron,
 Si es que en el limbo entendimiento existe.
 Por eso su intención, aunque excelente, al no entenderte,
 Hizo de ti un fantoche a su medida:
 Raro, turbio, inútilmente complicado. (Cernuda 2002, 524-5)

Como en tantas ocasiones, el propósito de reescribir la propia trayectoria obliga a Cernuda a una retórica de la geminación, que aquí obtiene un sentido muy concreto: el rechazo de aquella primera amistad literaria, nacida con ocasión de las clases de Salinas en la Universidad de Sevilla, donde el propio Cernuda era alumno, si bien su timidez no le permitió abordar al catedrático y estrechar su amistad con él hasta ya cursada su asignatura. Y este rechazo, señalado con una franca hostilidad, se justifica en la divulgación de la leyenda sobre la persona de Cernuda: el joven sevillano, más o menos titubeante, bisoño y apocado, habría sido a ojos del poeta mayor una reedición del “Licenciado Vidriera”, elevado así a epítome de una suerte de dolencia psíquica. Susceptibilidad exacerbada y delicadez enfermiza serían los rasgos que un Salinas malicioso subrayaría en aquel Cernuda hispalense. ¿Con justicia?

CERNUDA Y SALINAS: UN DESENCUENTRO

Las cartas de Salinas a Guillén de aquel momento dan fe de que Cernuda te-

nía sus motivos para el resentimiento, y de que estos motivos arrancaban de su trato con Salinas en los años entorno a la publicación de *Perfil del aire*. El 21 febrero de 1926 Salinas escribe al poeta vallisoletano que vive en “una *splendid isolation*, porque la presencia muda y encogida de Cernuda apenas si acompaña” (2007, 167); después, el 27 de octubre de 1929, que “Cernuda estrena traje cada semana, jurando por Aragón (Louis, no reino de) y extremadamente acernudado” (2007, 224); y, finalmente, el 20 de noviembre de 1929, que “Cernuda [está] a punto de publicar dos libritos: uno el de las cosas clasicistas, en Plutarco, otro el superrealista, en el CIAP. Los dos, claro, colocados por mí. Su autor, tan desdeñoso, elegante e impertinente como siempre” (2007, 226). Por un lado, la ofensiva creación léxica con el apellido de Cernuda, gemela de aquella en la que Buñuel expresaba su alarma a Dalí por la creciente proximidad de Lorca a los “poetas maricones y cernudos de Sevilla”; por otro, el leve resquemor del maestro y mentor, que “coloca” los libros de su discípulo en diversas editoriales, pero no puede evitar su disgusto ante una deriva ajena a las convicciones estéticas que había intentado inculcarle.

Curiosamente, Cernuda fue consciente de la leyenda que sobre él circulaba casi desde un principio. En carta a Higinio Capote del 2 de diciembre de 1926, escribía: “Figúrate que dicho señor [Salinas] dice de mí, a escondidas, desde luego, que soy muy raro y que sólo me gusta estar escondido en casa (Cernuda 2003, 39). De hecho, puestos a entrar en liza, Cernuda bien pudo combatir la leyenda de “Licenciado Vidriera” arguyendo *more erasmiano* que, pese a su enajenación mental, no debía olvidarse que el personaje cervantino encarnaba precisamente una lucidez extraordinaria: estudiante en Salamanca y conocedor del humanismo italiano, encarnaría la perfección de un espíritu crítico sin concesiones, dado que su demencia lo dejaba exento del interés y el cálculo que impiden el libre ejercicio de la crítica. Su “fragilidad”, así, habría sido la necesaria condición de su lucidez, como bien sugiere el simbolismo vítreo de la novela ejemplar de Cervantes. Dicho de otro modo: la seguridad, el perfecto anclaje en el mundo, la situación acomodaticia dentro del juego de intereses y vanidades, llevarían aparejada la opacidad, la ceguera, que Cernuda podría haber reprochado a Guillén y Salinas.

Nada de esto sucedió, sin embargo, en los años en torno a la publicación de *Perfil del aire*. La réplica de Cernuda –tardía, pública y, sin duda, lastrada por el resentimiento– tiene lugar mediante un argumento que desoye esta posibilidad y regresa a la senda de su fatalismo temperamental. Carácter es destino: si Salinas no lo entendió es sencillamente porque “no pudo”, lo cual en

buena lógica debería conducir hacia una suerte de absolución *post mortem*. No es ese el caso, y la imposibilidad de reconocerse en la figura de un “fantoche / raro, turbio, inútilmente complicado” espolea a Cernuda a esa reescritura de sí mismo. ¿Cuál es su razonamiento, entonces? Que el fantoche lo era “a su medida”, a imagen del propio creador o divulgador de la leyenda, y no de su protagonista, que de este modo reclama tardíamente su derecho a mostrar la máscara que mejor se corresponda con su rostro. La palabra, así, constituye no sólo una forma de acción sino el instrumento por excelencia en el proceso de autoconstrucción del sujeto. Y lo que Cernuda está haciendo es, sencillamente, reservarse la última palabra: la leyenda dice más de quien la inventa que de quien aparece en ella.

Más ecuánime se muestra Cernuda en “Historial de un libro” (1958), donde recuerda sus años en la Universidad y su conocimiento de Salinas, que en 1918 había ganado allí la cátedra. De hecho, Cernuda se reconoce en deuda con el madrileño: sin su ayuda y consejo, “apenas hubiera podido yo, en cuanto poeta, encontrar mi camino” (2002b, 627); recuerda además que fue él quien le dio a leer a Gide, tan decisivo en su evolución moral y estética, fundamentalmente al empujarlo a aceptar su homosexualidad y mostrarle –según se sugería en novelas de Gide como *L’immoraliste* o *Les faux monnayiers*– esa condición dual del hombre, escindido entre una apariencia falsa y una verdad íntima e inasequible a los demás, que era preciso desvelar para poder asumir una existencia auténtica; pero, sobre todo, conviene llamar la atención sobre el hecho de que Cernuda admitiera ahí precisamente este rasgo de su personalidad, “una incapacidad típica mía, la de serme difícil, en el trato con los demás, exteriorizar lo que llevo dentro, es decir, entrar en comunicación con los otros” (2002b, 626).

De este modo, la acusación de “*Malentendu*” bien podía volverse contra la propia víctima de aquella leyenda: si bien divulgada por Salinas, esa leyenda contaría con un fundamento real, reconocido por el propio Cernuda. Y, una vez más, lo literario y lo vital caminarían de la mano: ciertamente resultaría a la postre irónico que fuese Salinas quien a través de Gide pusiese a Cernuda en la senda de quien llegaría a ser. Lo decisivo, a mi juicio, es la aparente discrepancia entre las cartas, el poema y el texto autobiográfico, estos dos últimos separados por un lapso de apenas tres años; una discrepancia que sólo se comprende a la luz de esa voluntad de reescritura de sí mismo que mueve constantemente a Cernuda. Reconocer su titubeo, su timidez o su solipsismo juveniles no impediría afirmar una personalidad “distinta” o, más bien, una plena

aceptación de sí, firme y decidida, en años posteriores. De este modo, lo que legítimamente irritaría a Cernuda sería no tanto la discutible veracidad de la leyenda de Licenciado Vidriera cuanto la proyección de esa imagen de antaño sobre la realidad del hombre maduro de hogaño.

Por fin, y dado que en efecto lo literario y lo vital se entrelazaban en Cernuda hasta que se hacía imposible disociarlos, conviene recapitular lo que sobre la poesía de Salinas dice Cernuda en *Estudios sobre poesía española contemporánea*: a su juicio, al poeta de *La voz a ti debida* le perdería su sentido lúdico del lenguaje, cometería el pecado nefando de “tomar el arte por juego”, de intentar una modernidad anecdótica en los “accesorios” que emplea para la tramoya de sus poemas como ascensores, teléfonos, trasatlánticos, etc., de buscar lo ingenioso y revelar “una especie de temor a tocar temas o situaciones donde apareciese lo humano fundamental” (2002 b, 198).

En suma, la poesía de Salinas quedaría a sus ojos empañada por dos de los defectos que más detestaba Cernuda: el *horror vitae* propio de la poesía pura, amiga de descarnar la realidad y trastocarlo todo en una mera idea que contemplar desde un intelecto impersonal, frío, impasible; y el ingenio o la asociación rápida, insólita o sorpresiva entre dos términos en principio muy lejanos, capacidad típica desde luego de los clásicos áureos con un fundamento teórico eminente en *Agudeza y arte de ingenio*, pero capacidad asimismo que delataba en épocas posteriores un pernicioso influjo francés, a juicio de Cernuda. Quien lea sus libros de crítica encontrará una y otra vez un rechazo de la frase “que exprime la correspondencia entre dos conceptos”, sí, pero sobre todo una condena del *esprit* como fetiche o bisutería aneja a lo propiamente poético. El conocimiento de la poesía inglesa –y muy especialmente de los poetas románticos, con su rechazo del *wit* de Pope y los augustos- encaminaría a Cernuda hacia una francofobia que no lo abandonaría hasta su muerte, con las notables excepciones de Gide, Reverdy, Nerval y pocos más. Lo que interesa aquí –como se verá más tarde, a propósito de la relación de Cernuda con Guillén- es que purismo exacerbado y afición a lo ingenioso comparten para Cernuda una misma fuente inequívocamente francesa, que habría desorientado a Salinas.

De nuevo, es preciso seguir la trayectoria de la luz hasta contemplar al hombre que se mira a sí mismo en el espejo. Porque ¿qué está haciendo Cernuda al criticar la poesía de Salinas sino justificar su propia obra? El poeta y el crítico no podían evitar ser uno: la decantación por una idea de la poesía como secuencia de visión y expresión, la apuesta por facultades distintas del mero

ingenio y la elaboración de un canon propio corren de la mano de la evolución poética del propio Cernuda, poco amigo en su madurez de los juegos de asociación deslumbrantes, las cataratas de metáforas que habían proliferado en los primeros libros de los poetas de su generación o las recreaciones de la greguería ramoniana, y más partidario en cambio de un discurso pausado y hondo. En el reverso de la condena cernudiana late a menudo una afirmación de sí mismo *a contrario*: significativamente, como en una postrera venganza, el poeta herido por los conflictos, incomprendiones y traiciones ocurridos con ocasión de *Perfil del aire*, descarta toda la poesía de Salinas a excepción ¡de su primer libro, *Presagios*!

¿Era justo Cernuda con este bosquejo somero de la poesía saliniana, en los *Estudios*? Razones para querer ver ese predominio del ingenio no le faltaban, desde luego: el poeta que exclama “ay, cuántas cosas perdidas / que no se perdieron nunca”, o “quererte / es el más alto riesgo”, o “cómo quisiera ser / eso que yo te doy / y no quien te lo da” bien puede pasar por exasperantemente ingenioso para alguien como un Cernuda que, en su madurez, había apostado por una expresión más llana, sobria, incluso prosaica. Pero, sobre todo, creo que el desagrado cernudiano brota de las consecuencias ulteriores que comporta esta apuesta por el ingenio: la des-realización del ser amado, convertido en un mero pretexto. La poesía amorosa de Salinas, así, constituiría sólo una falsa conculcación de la tradición petrarquista, donde la amada vive y dice sí, pero se convierte en un falso interlocutor, un tú inaprehensible que llega a escapar entre los dedos del poeta: una mera imagen con la que monologar, quizá porque, como a Petrarca, al poeta le interesa más el *lauro* que la persona de Laura, cada vez más declaradamente convertida en “un pretexto / mío para vivir”, como reza uno de los versos más recordados de Salinas.

En consecuencia, el amor, erigido en tema central de la poesía de Salinas, correría serio peligro de transformarse no en una experiencia, sino en un “juego”, esto es, una no-vida, un pasatiempo de consecuencias intrascendentes: un divertimento literario, construido por medio de máscaras y espejos sobre una irrealidad última. El encuentro con el otro no sería tal, sino una mera ocasión para el autoanálisis, y el poeta Salinas estaría traicionando lo que el crítico homónimo declaraba al estudiar esta cuestión en *La realidad y el poeta en la poesía española*: que la poesía no supone el encierro en una subjetividad insular, que da la espalda al mundo, sino “la suma de relaciones entre esta realidad psicológica e insólita del alma poética y la realidad externa” (1983^a, 190-

191). Así, para un Cernuda cada vez más abismado en el *amour fou* que los surrealistas habían predicado y que él mismo abrazará a partir de su libro *Un río, un amor*, el mismo título saliniano de *Razón de amor* supondría una molesta contradicción en los términos. Entre lo uno y lo otro habrían una disyuntiva absoluta, que sólo una mentalidad “esteticista” y “burguesa” podía ignorar. O razón o amor, no había sumatorio posible. Ahora bien, conviene no olvidar dos cuestiones a propósito de esta “des-realización” literaria del ser amado: la primera, que Cernuda no hace aquí sino recoger y aumentar las ideas vertidas por Leo Spitzer en su conocido estudio sobre Salinas, donde llega a afirmar que si el poeta apostrofa a su amada es “para conocerse a sí mismo”; la segunda, que –como he mostrado en otro lugar¹ la propia poesía amorosa de Cernuda, al menos la más reciente e el momento en que escribe sus *Estudios*, podía ser objeto del mismo reproche: más que a un ser físico, sus “Poemas para un cuerpo” parecían interpelar paradójicamente a un fantasma, un producto de la propia imaginación del poeta.

Tú y mi amor, mientras miro
 Dormir tu cuerpo cuando
 Amanece. Así mira
 Un dios lo que ha creado.

Mas mi amor nada puede
 Sin que tu cuerpo acceda:
 Él sólo informa un mito
 En tu hermosa materia (2002a, 485).

En definitiva, parece bastante verosímil conceder que la ecuanimidad del crítico maduro se ve empañada por un resentimiento originado treinta años atrás: tras los reproches a la *poesía* de Salinas no es difícil entrever un rechazo al recuerdo de su *persona*, motivado en último término por su involuntaria crueldad con ocasión de los inicios poéticos de Cernuda. Al demorar la carta con sus impresiones sobre *Perfil del aire*, escudándose en que “desde el domingo tenemos enfermo al niño y no me queda gusto ni tiempo para la lectura bien hecha” (2007, 185) y dejarlo todo en un mero acuse de recibo, Salinas daba pábulos a la imagen “burguesa” y “familiar” que Cernuda terminaría por identificar con su persona. Para más inri, su carta a propósito del siguiente libro cernudiano, *Égloga, elegía, oda*, incurría en un exagerado tono laudatorio que sin

duda el joven poeta debió de percibir con ironía, dada la leyenda que al mismo tiempo divulgaba su profesor:

Quería escribir a usted despacio. Su poesía lo merece, lo exige. Vamos, pues, a ella.

En primer término, la calificación: sobresaliente y matrícula de honor. Muy bien, Sus temas de usted, esa transparencia, esas veladuras, esa curva muelle y elegante, ese sentimiento entrevisto, insinuado de su poesía, más palpables que nunca [...] En suma, la realización de su poesía me parece casi perfecta. Y usted comprenderá que pongo el casi, no como un reparo, sino como un límite. El tono está perfectamente sostenido, y si bien hay pasajes que prefiero eso no quiere decir que haya laxitudes ni caídas en el poema. Desde luego la ascendencia que veo a su *Égloga* no puede ser más ilustre: Garcilaso y Mallarmé [...] Desde luego sé, usted lo sabrá también ya, lo que van a decir: neoclasicismo, imitación de los modelos, academia. No importa. Yo veo claramente lo que su poema de usted tiene de todo eso y no me asusta ni me intimida [...] Muy bien, querido Cernuda. Escriba, escriba así más. Así no quiere decir, claro es, lo mismo, si usted no quiere, sino tan bien, con esa dignidad y esa pureza de tono, con esa pulcra lengua, y sobre todo con esa línea, que es lo que más admiro en su poema. (2007, 189-190)

Casi puede decirse que Cernuda hubiera tenido en cuenta el consejo de Salinas precisamente para desviarse del camino que se le había trazado: lo siguiente que escribe es *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos*, en una ruptura completa con sus primeros libros y con el magisterio de Salinas. El poeta de la quietud y la soledad, del tono apagado y las atmósferas sutiles, de la reticencia y la contención expresadas en heptasílabos o endecasílabos de aroma clásico, rompía en estas colecciones a proclamar “cómo nacisteis, placeres prohibidos, / como nace un deseo sobre torres de espanto, / amenazadores barrotes, hiel descolorida, / noche petrificada a fuerza de puños” (2002^a, 173). En la evolución de las relaciones entre ambos poetas habría, pues, una enésima versión del enfrentamiento entre maestro y pupilo, sólo que en este caso la necesidad de autoafirmación de este último y el recelo del primero se saldan con una violentísima ruptura tanto personal como literaria. Si para el momento en que escribe “Historial” y los *Estudios* la figura de Salinas parece haberse conver-

tido en un epítome de todo cuanto Cernuda detesta en la poesía española moderna, con todo lo injusto que resulte, de hecho la consumación de esa ruptura puede rastrearse en el epistolario de Salinas anterior a la guerra y al exilio. Por ejemplo, en una carta a Guillén del 20 de febrero de 1931 comenta que Jiménez le ha expuesto un proyecto de revista “disparatado”, con Unamuno, Ortega, Azorín, “nosotros y quizá Cernuda y su grupo (¡vaya grupo!) como contera y *fmibus terrae* de la literatura de hoy” (2007, 252). Es decir, que Salinas no podía dejar de advertir que las emergentes figuras del 27, unos diez años más jóvenes que él y Guillén, comenzaban a despuntar en el panorama de las letras españolas hasta despertar en él un visible temor por su pérdida de predicamento.²

Pero en Cernuda hay una significativa ambivalencia. Por su “Historial de un libro” sabemos que fue Salinas quien lo introduce en la literatura y quien le da a leer los autores franceses que tan decisivos serían en su propia maduración. Por su epistolario, que lo mantiene al tanto de las novedades (carta a León Sánchez Cuesta del 7 de mayo de 1925), que logra que se le publiquen sus primeras letras en algunas revistas (carta a José de Montes del 15 de agosto de 1925), que hace gestiones para conseguirle un trabajo en el Centro de Estudios Históricos (carta a Higinio Capote del 24 de enero de 1927), que le conseguirá un lectorado en Toulouse y que incluso iniciará las pesquisas para procurarle otro en Oxford, recurriendo precisamente a la ayuda de Jorge Guillén, que a la sazón se encontraba en la universidad británica. De modo que no debe extrañar que al año siguiente Cernuda escriba un ensayito, “La poesía de Pedro Salinas”, en el que rinde homenaje al poeta y, sobre todo, a la persona de Salinas, en quien reconoce un maestro y una constante ayuda. A su vez, Salinas dedicará a Cernuda el último capítulo de su *Literatura española, siglo XX*, donde subraya su vertiente más becqueriana, la de *Donde habite el olvido*, “empapada de elementos románticos” (214), en una calificación que Cernuda rechazará o matizará repetidamente a lo largo de su vida.

Lo que interesa subrayar aquí es que esta ambivalencia cernudiana aparece como una imagen invertida del “doble juego” epistolar de Salinas: si Cernuda conocía al menos desde 1926 la leyenda que su mentor había fabricado y divulgado sobre su persona y sin embargo se resistió a romper con él de modo terminante y definitivo, si continuó beneficiándose de su generosa amistad y sus gestiones literarias en revistas, editoriales y universidades, todo invita a entrever en ese silencio la estrategia del interés. En él habría la misma duplicidad que en su maestro y, por si sus cartas y escritos privados no basta-

sen, un rápido cotejo entre los encendidos elogios del ensayo “La poesía de Pedro Salinas” y el amargo vituperio que dedicará dieciocho años más tarde al poeta madrileño en los *Estudios* basta para desenmascarar esa ambivalencia. No obstante, la suprema ironía se encuentra en el último libro de poemas de Cernuda. Es preciso recordar los términos exactos en que cuajaría la imagen saliniana de Cernuda: en su ensayo “Nueve o diez poetas”, escrito ya en el exilio, Salinas recuerda su encuentro sevillano con Cernuda, se golpea afligido el pecho por no haber reconocido su talento a primera vista, rememora la atmósfera “seria, sencilla, recatada” de su calle del Aire y esboza un retrato que se pretende elogioso:

Delicado, pudorósísimo, guardándose su intimidad para él solo, y para las abejas de su poesía que van y vienen trajinando allí dentro –sin querer más jardín– haciendo su miel. La afición suya, el aliño de su persona, el traje de buen corte, el pelo bien planchado, esos nudos de corbata perfectos, no es más que el deseo de ocultarse, muralla del tímido, burladero del toro malo de la atención pública.

Por dentro, cristal. Porque es el más *licenciado Vidriera* de todos, el que más aparta la gente de sí, por temor de que le rompan algo, el más extraño.

Y, después de todo, ¿por qué no va a serlo? ¿Si se siente ante él un cariño, un cuidado, como ante todo lo superiormente delicado? ¿Si su poesía es de vidrio, de materia leve, peligrosamente soplada, hasta el límite, cuando parece que la burbuja va a estallar, y de pronto se para, aceptando su forma final maravillosa? ¿Si por sus versos se ve el mundo como por un cristal, ya límpido, ya mojado de lluvia o lágrima? (1983, 319-320)

Pues bien, si se acude al poema “Niño tras un cristal” –que data de 1956 y fue publicado por primera vez en 1958– se comprueba que la reevaluación de la figura de Salinas en “Historial” y los *Estudios* por parte de Cernuda viene acompañada de un nuevo examen de sus propios inicios poéticos. Y uno muy revelador: la tramoya de “Niño tras un cristal” nos devuelve a la calle del Aire de su adolescencia, a aquella casa que Salinas describe con primor en su ensayo, pero además confirma la imagen solitaria, misantrópica, casi monástica, que esboza Salinas de Cernuda, ¡y lo hace precisamente recurriendo al símbolo vítreo, acuñado por Salinas para su disgusto! Cernuda, sí, es de cristal, vive en un mundo de cristal, sólo que en su interior comienza a cobrar forma

una belleza aún no manifiesta. De ese modo, casi puede decirse que Cernuda asume la imagen leyendaria elaborada por Salinas y rehace su simbolismo para introducir una ontología de la intimidad, de la ocultación y el celaje. Delicadeza, sin duda, pero también una verdad íntima, inasequible a la observación del otro, que sólo su proceso de autoconocimiento podrá desvelar. Una imagen retrospectiva, no se olvide, que vendría a subrayar la continuidad biográfica: pese a las aparentes discrepancias, el adulto de hoy se reconoce en el niño de un antaño remotísimo.

Al caer la tarde, absorto
 Tras el cristal, el niño mira
 Llover. La luz que se ha encendido
 En un farol contrasta
 La lluvia blanca con el aire oscuro.

La habitación a solas
 La envuelve tibiamente,
 Y el visillo, velando
 Sobre el cristal, como una nube,
 le susurra lunar encantamiento [...]

Vive en el seno de su fuerza tierna,
 Todavía sin deseo, sin memoria,
 El niño, y sin presagio
 Que afuera el tiempo aguarda
 Con la vida, al acecho.

En su sombra ya se forma la perla. (2004a, 492)

Quizá estos versos ofrezcan una explicación del disgusto de Cernuda y del “malentendido” de su maestro Salinas: lo que este último hizo tal vez fue tomar lo literario por estrictamente biográfico, confundiendo el protagonista adolescente de *Perfil del aire* con el hombre más o menos maduro que era ya Cernuda en 1927. Al mismo tiempo, la última imagen de “Niño tras el cristal” contiene una tesis personal: la idea de que en el niño o adolescente de su casa hispalense, que Cernuda recrearía en *Perfil*, se encontraba ya larvado el adulto de *La realidad y el deseo*. Es decir, una afirmación de la continuidad, de

la personalidad propia, de la fidelidad a sí mismo, que constituye la apuesta moral de la obra poética cernudiana. Ahora bien, esta idea viene a contradecir la crítica suscitada por *Perfil del aire*. Es casi irónico que, en su morosa y brillante defensa de la carta misiva y la correspondencia epistolar, Salinas señalara que el primer beneficiado por una carta puede ser “el que la escribe, en cuanto que le asiste el conocimiento de sí mismo” (1967, 47). En el caso de Cernuda, el procedimiento parece haber sido el inverso, esto es, que lo que sobre él escribían otros hubiera terminado por revelarle, mediante una inversión especular de la imagen, su propio ser. Su reconstrucción de su propia juventud y su primer libro le conducen a una confrontación ya no con Salinas, sino además con Guillén, Dámaso Alonso y Juan Ramón Jiménez, que por razones de espacio no es posible tratar aquí.

EL PRIVILEGIO DE LA MÁSCARA

En definitiva, un repaso a los epistolarios de Cernuda y su cotejo con algunos de sus poemas y ensayos sugiere una versión más compleja que la que el propio poeta procuró divulgar de sí mismo: junto con su rechazo de Salinas, el hecho de que durante más tiempo del esperable siguió contando con él; junto con su negación del magisterio de Guillén, su reconocimiento explícito de este; junto con su réplica a Alonso, un obvio interés. Sería exagerado afirmar que esta temprana experiencia de Cernuda en torno a *Perfil del aire* lo encaminó inexorablemente en su senda personal, pero lo cierto es que muchas de sus constantes posteriores –rechazo de la oficialidad literaria, construcción de su propia leyenda, resquemor contra los críticos, deslegitimación del erudito o académico– parecen encontrar su motivación primera en aquel episodio. No es imposible “deconstruir” algunos aspectos de esa leyenda y mostrarla como lo que es: no un rostro, sino una máscara.

De hecho, en el esfuerzo de Cernuda por perfilar su propio retrato intervienen factores tanto personales como literarios. Junto con el resentimiento por lo que el poeta primerizo interpretó como una traición, cabe entrever el intento de componer un canon a su medida, que se delata sobre todo en las expresiones de francofobia y en la confrontación con Jiménez y Valéry, los maestros que se encuentran tras Salinas y Guillén. Significativamente, en su enfrentamiento con el primero un Cernuda exiliado primero en Escocia, luego en Inglaterra y más tarde en Estados Unidos, y que se había zambullido de lleno en la poesía anglosajona, acusa al poeta de Moguer de haberse dejado se-

ducir por modelos franceses, en una tradición que Cernuda percibe como dominada por el esteticismo parnasiano, la doctrina de *l'art pour l'art*, la afición a lo ingenioso, la actitud supersticiosa ante las modas efímeras y un inamovible terror a la vida como pasión auténtica, que se reconoce en particular en los personajes de las *Moralités légendaires* de Laforgue, en el Axel de Villiers, en la narrativa de Proust, en el solipsismo creciente del simbolismo y de la propia escenografía simbolista. En su crítica al segundo, no dejará de señalar su idealismo aniquilador de toda sustancia vital, e incluso afirmará en “El crítico, el poeta y el amigo” que sólo había leído un libro del Nobel francés.

Ahora bien, si se repasa la lista de los libros que Cernuda encargó a León Sánchez Cuesta durante sus años sevillanos se comprueba que en ella predomina la literatura francesa, en la que Salinas –cuñado del librero– inició a Cernuda (Valender 2002): Mallarmé y Reverdy, ciertamente, pero también Proust, Apollinaire, Francis Jammes y Max Jacob, ¡junto con los libros de Valéry *Variété*, que Cernuda adquirió en una edición de Gallimard en 1925, y *Charmes*, en una edición de la Nouvelle Revue Française en 1926, además del ensayo de Brémond *Prière et poésie*, en 1928! Es decir, que pese a los testimonios del poeta, durante los años en torno a *Perfil del aire* la literatura francesa y la poesía pura tenían presencia indiscutible entre las lecturas de Cernuda. Por otra parte, cuando en “El crítico, el amigo y el poeta” Cernuda arremete contra Valéry recordando que en aquella década “nos aturdieron los oídos con su nombre”, lo señala como ejemplo perfecto de esa afición francesa –y española– a la moda, pero no puede evitar hacerlo de un modo que, veinte años después, delata la huella de Valéry: un diálogo “ejemplar”, es decir, una fórmula retórica de relativa ficcionalidad, con su desarrollo mayéutico, que obviamente señala en la dirección de Platón, pero que habían mantenido vigente humanistas como Valla, ilustrados como Rousseau ¡o modernos como Valéry, en *Eupalinos* y en *L'âme et la danse*! Es más, en el obituario “Juan Ramón Jiménez” Cernuda recordará la visita de Valéry a Madrid en los años veinte, en el ensayo sobre Guillén hará suya la frase de Valéry de que el poeta “danza cargado de cadenas” y en varias ocasiones regresará a su idea de que el poeta sirve para lo mismo que cualquier otro hombre, y además para hacer poemas. Mal que le pesase a Cernuda, la alargada sombra de Valéry lo siguió alcanzando durante mucho tiempo. En otras palabras, una pizca de malicia interpretativa nos indica que, al negar la relativa y difusa paternidad de Valéry, Cernuda está sencillamente borrando sus propias huellas: su esfuerzo por rechazar lo francés y purista y asumir lo anglosajón y romántico esconde la construcción de un ca-

non en el que él mismo aparece como receptor fundamental de lo anglosajón entre las letras hispánicas, lo que le permitiría entroncar con una tradición – la de Wordsworth, Coleridge, Browning, etc.- en la que parece encontrarse a sus anchas.

Esta composición de un canon a imagen de sus propias preferencias, que lo situaría en continuidad con una modernidad plena, por contraposición con otra fallida y burguesa en el caso de Salinas y Guillén, se hace visible en gran parte de los escritos críticos del Cernuda de los cuarenta y cincuenta, cuando el poeta ha madurado algunas ideas y ha entablado contacto con el grueso de esa tradición moderna a través de sus lecturas inglesas. Sin embargo, es fácil reconocer una prefiguración de este fenómeno en la ruptura de Cernuda con sus dos primeros maestros, en los años veinte: junto con el disgusto personal por el comportamiento de Salinas y Guillén, Cernuda se vio movido por un cambio de paradigma literario que supo olfatear en el ambiente, y que en su caso traería importantes consecuencias, como fue la llegada del surrealismo de origen francés, cuyo influjo se hace sentir con especial virulencia una vez terminado el homenaje a Góngora de 1927. Basta un repaso somero a la propia editorial en la que había publicado Cernuda su primer libro para comprobarlo. Hasta aquella fecha los títulos que aparecían en la imprenta Sur de Málaga despedían un inequívoco aroma purista, en ocasiones entreverado de neopopularismo: el propio *Perfil del aire*, *Ámbito* de Vicente Aleixandre, *La amante* de Alberti, las *Canciones* lorquianas y los libros de los responsables de *Litoral*, *Las islas invitadas* de Altolaguirre y *Tiempo*, *Canciones del farero* y *Vuelta*, de Prados. Pues bien, a partir de 1929 todos estos poetas se hacen eco de un surrealismo en el que perciben nuevas posibilidades que explorar: Aleixandre escribe los versos telúricos de *Espadas como labios* y las prosas de *Pasión de la tierra*, Alberti su alucinado *Sobre los ángeles*, Lorca un trágico y convulso *Poeta en Nueva York*, Prados *La voz cautiva* y *Andando, andando por el mundo...* Pues bien, Cernuda se encuentra en primera línea de este cambio con *Un río, un amor* y, más tarde, con *Los placeres prohibidos*.

Así, decantarse por el surrealismo comportaba en gran medida una cierta lectura de esa modernidad poética, fundada por el romanticismo, desarrollada por el simbolismo y geminada en aquel momento entre el extremo estetizante del purismo y el extremo ético del surrealismo. De hecho, los propios surrealistas franceses se habían reivindicado enarblando una misma lógica, con aquellas lacónicas genealogías en que Breton y sus acólitos enumeraban su linaje heredero de Nerval, Rimbaud, Blake, etc. La preocupación de Cernuda

parece muy semejante y se reproducirá cuando, en vez de hacerlo en las letras francesas, busque su propia estirpe en las inglesas: en ambos casos, la tentativa de establecer esa continuidad hasta la propia obra refleja, como en los Evangelios cristianos, una búsqueda de la legitimidad. Con su recomposición del canon, Cernuda se afirma legítimo heredero de la tribu de David.

Sólo que esta afirmación viene acompañada de un sesgo muy significativo. Cuando en “Historial de un libro” Cernuda repasa su abrazo más o menos episódico del surrealismo se cuida de especificar que este le sirvió fundamentalmente para solventar un “problema mío personal”, en una alusión más o menos velada cuyo signo conviene descifrar: con su lectura del psicoanálisis freudiano, el surrealismo francés –que Cernuda conocía mejor que la mayoría de los poetas españoles de su generación, por su recepción de primera mano de los libros de Crevel, Breton, Eluard y Aragon, que también encargó en aquellos años a Sánchez Cuesta– proponía una concepción dual del hombre que a nuestro poeta le vino de perlas para dar cuenta de su propia homosexualidad. En la idea de la psique humana como un “cajón de doble fondo”, en el que bajo la apariencia superficial yacería una autenticidad reprimida, Cernuda encuentra el argumento perfecto para su autojustificación, que se lanza a proclamar decididamente en *Los placeres prohibidos*. De aquí que su interés por el surrealismo se deba menos al método adivinatorio e irracionalista que se encuentra en su programa que a un proyecto ético de desocultación y aceptación de sí. Ahora bien, ¿qué supone este sino una nueva versión, elevada a la enésima potencia, de la moral individualista romántica, de su construcción personal de los valores frente a la norma y del consiguiente desprecio por lo burgués? Si se tiene en cuenta el rechazo cernudiano de la “deshumanización”, el contexto político que nace con la República y algunos opúsculos cernudianos como “Vientres sentados”, es fácil observar cómo el cambio de paradigma literario viene acompañado de una evolución ética en la propia persona de Cernuda.

Que este fenómeno confirma a Cernuda en la senda que remonta la corriente del tiempo hacia el romanticismo se comprueba en el tratamiento que obtiene la figura del poeta en su obra, a partir de aquel momento. La figura desafiante que blasfema “lleno de dicha ignorante”, descalifica al burgués cumplidor con la religión y la rutina conyugal y rechaza sus “marmóreos preceptos”, en “La gloria del poeta”; el héroe que habita en lo hondo y es objeto de cainita envidia, en “A un poeta muerto (F. G. L.)”; el hombre desencantado y excepcional, “hijo desnudo y deslumbrante del divino pensamiento”, a quien

la realidad social asfixia, en “A Larra, con unas violetas”; el insobornable artista que no transige “ni en la vida ni en la muerte” y decide dar la espalda al aplauso del mundo, en “Góngora”... Todos ellos comparten esa condición prometeica: con Cernuda, el poeta será *maudit* o no será. Si Octavio Paz (1991, 129) rechazaba la etiqueta de maldito para Cernuda y proponía a cambio la de “excluido”, arguyendo que el maldito consagra tácitamente la autoridad que lo condena, una lectura perspicaz sugiere nuevas posibilidades: la exclusión real e histórica se transforma en manos del propio Cernuda en un arma de deslegitimación del otro y en una autopostulación heroica.

Así, de nuevo es preciso leer bajo la superficie para comprobar que a esa estrategia autoafirmativa subyace un reverso de signo contrario. En primer lugar, es obvio que en ese tratamiento romántico de la figura del poeta Cernuda desarrolla una proyección de sí mismo: como él mismo había escrito en “Un contemporáneo”, en ocasiones es natural “que de espejo nos sirva / el prójimo, y nuestra propia imagen / observemos en él, mas no la suya”. Sí, Cernuda es en cierto modo Lorca, Larra, Góngora, todos ellos, y al buscarse a sí mismo en esas figuras históricas delata un argumento implícito de lo más revelador: la actitud del *dandy* que resuelve en desprecio del sentir común y la convención social el rechazo del que él mismo ha sido objeto. De este modo, al engrosar las filas de esa nómina marcada por un destino negativo en vida pero aclamada en su posteridad, Cernuda sublima su frecuente sensación de fracaso, la repetida adversidad de la crítica o el soslayamiento de su obra: precisamente esa impopularidad –es la lógica subyacente, de proporción inversa– es indicio de una posteridad halagüeña. Y de este modo, el poeta devuelve a esa sociedad “burguesa”, ese medio literario hostil y esa crítica injusta su propio rechazo, en una estratagema que encuentra su expresión más clara en el mencionado “Un contemporáneo”, donde por medio de la técnica del *Doppelgänger* el monólogo dramático de un testigo anónimo delata involuntariamente esta disparidad entre mérito literario y reconocimiento en vida:

Su pensamiento hoy puede leerse
 Tras la obra, y ella sabrá decirle
 Más que yo. Aunque supongo
 Tales escritos sin valor alguno,
 Y aquí ninguno se cuidaba de su autor o de ellos.

Esta fama postrera no la mueve,
 En mozos tan despiertos, amor de hacer justicia,
 Sino gusto de hallar razón contra nosotros
 Los viejos, el estorbo palmario en el camino,
 Al cual no basta el apartar, mas el desprecio
 Debe añadirse. Pues, ¿acaso
 Vive desconocido el poeta futuro?

Sabemos que el poeta es otra cosa;
 La chispa que le anima pronto prende
 En quienes junto a él cruzan la vida,
 Sus versos aceptados tal moneda corriente.
 Lope fue siempre el listo Lope, vivo o muerto. (2002a, 409-410)

Obviamente en la ironía del monólogo, de acuerdo con la tradición de Browning, encuentra Cernuda un medio para desentrañar y denunciar la lógica de sus antagonistas. Y creo que es enormemente revelador que cuando Cernuda escribe este poema, a la edad de cuarenta y cuatro años, siga encastillado en la motivación generacional que arroja la sospecha sobre “los viejos”, en una denominación más o menos vaga en la que cabe entrever el resentimiento contra Salinas y Guillén, y en general contra todo magisterio entendido como mediación. Cuanto mayor sea la dificultad a la que se enfrente una obra poética en primera instancia, nos invita a pensar, mayor será su gloria postrera, en una sublimación flagrante pero eficaz desde la interpretación romántica. Cernuda ha impregnado el cristal de estos poemas del azogue de su propia inquietud, y la imagen que vuelve a él cuando contempla las de Lorca, Larra, Góngora, etc., no es sino la suya propia, que de este modo puede caracterizar a placer.

Pero, en segundo lugar, en la medida en que la relectura del epistolario, la poesía y los ensayos de Cernuda sugieran esta interpretación, es preciso desvelar lo ingenuo de la lectura habitual de estos episodios y de su propia persona: el romanticismo y el malditismo cernudianos no constituirían una pulsión espontánea, original y fatídica, sino una decantación secundaria, mediada por su relación con Salinas, Guillén y Alonso y por los acontecimientos producidos con ocasión de *Perfil del aire*. El rechazo de lo burgués, de la crítica y de la oficialidad literaria tiene lugar en los comienzos literarios de Cernuda, sí, pero cuando el poeta ha llamado ya inútilmente al portalón de esa fortaleza de la oficialidad. Así, el tratamiento heroico y romántico de la figura del poeta

en *La realidad y el deseo* camina de la mano de un retrato despectivo de la figura del estudioso: el “solemne erudito” que en “La gloria del poeta” obtiene renombre al comentar las palabras divinas del poeta, “más una pequeña casa de campo”; los descendientes de quienes insultaban a Góngora en vida, que ya pueden “dar premio al erudito, / sucesor del gusano”; o los académicos que pasean por el *college* de “Un contemporáneo” y que jamás pensaron “que alguien viniera a preguntarme / por tal persona”, es decir, por el poeta. Una diseminación de signo bastante unánime: contra el fuego divino del poeta, la actividad parasitaria del crítico, en un despecho tras el que cabe adivinar el perfil de los “poetas profesores” Salinas y Guillén, pero también Ángel del Río y Ángel Valbuena, que en sus manuales habían reeditado aquella primera recepción crítica de la poesía de Cernuda, moviéndolo a replicar con “El crítico, el amigo y el poeta” y más tarde con “Historial de un libro”. Y no sólo estos: cuando en “Otra vez, con sentimiento” Cernuda regresa a aquellas polémicas y contesta a Dámaso Alonso, incluye en su vituperio del erudito la condición de “profesor y, según pretenden él y otros / de por allá (cuánto ha caído nuestra tierra), / poeta”.

LA CARTA Y EL POEMA

En lugar de una metafísica romántica de la dualidad, en la que bajo una apariencia social falsa yacería la realidad auténtica e íntima, tal vez lo que esconde este tardío proceso de reescritura de sí mismo por Cernuda sea una voluntad autoconsciente: si, como recordaba Cassirer, desde Kant nos ha quedado vedado el paraíso de la inmediatez, sólo a través de las mediaciones logramos configurarnos. Sólo ahí somos. Y el propio Cernuda no se le escapaba esta condición. En una carta dirigida precisamente a Jorge Guillén y fechada el 2 de enero de 1931 se quejaba: “Las gentes atrapan la imagen de uno y pretenden colocarla sobre el cuerpo vivo cuando ya no coincide con ella” (2003, 145), mientras que treinta años más tarde, el 12 de noviembre de 1961, escribiría a Jacobo Muñoz: “Lo que mis ‘contemporáneos’ digan sobre mí me intriga, ya que no pocos de ellos, sobre todo Salinas y Guillén, son quienes levantaron la leyenda que supongo habrá oído por ahí contar acerca de mí. Es curioso, eran ellos mismos quienes provocaban esa reacción de silencio y desagrado en mí” (2003, 972). Por un lado, en una hermosa metáfora, el conocimiento como *imago maiorum*, máscara mortuoria inevitablemente fija, que por tanto no logra captar fielmente una realidad móvil; por el otro, el reconocimiento de que

la subjetividad presupone la intersubjetividad, que es el encuentro con el otro el que nos revela a nosotros mismos. En suma, más que deshacer el malentendido, el privilegio del poeta reside en *crear sus propios malentendidos*; más que en romper las máscaras mortuorias de un yo que ya no se corresponde con nuestro rostro, su tarea es *confeccionar una nueva máscara*.

Cernuda parece haberse entregado a esa tarea con un revelador denuedo, sólo que en su caso se produce un fenómeno muy particular. La idea clásica de la correspondencia como documento estrictamente privado o “ego-documento” vinculado a la creciente alfabetización y la proliferación de las escrituras del yo, la idea de la carta como acceso directo a la intimidad, “verdadera subjetividad y expresión liberada de preocupación por la excelencia retórica”, según lo ha expresado Brigitte Diaz (2002, 11), se aleja notablemente del sentido general del epistolario cernudiano. Quien acuda allí desde la máscara de la obra poética en pos de un rostro “auténtico” encontrará más bien que se le remite de nuevo a la obra, en un juego tan elusivo como paradójicamente revelador: no es casual que Cernuda resumiese el contenido de su poesía como la búsqueda de “mi verdad, la mía, que no será mejor ni peor que la de los otros, sólo diferente” (2002b, 659). Es lo que sucedió, por ejemplo, cuando tras hallar un inédito suyo en el archivo de la viuda de Juan Guerrero Ruiz e intercambiar al respecto algunas cartas con Jaime Gil de Biedma, un Philip Silver que entonces realizaba su tesis sobre Cernuda consultó al poeta sobre la conveniencia de traducir y editar aquel texto lejano. La respuesta de Cernuda, manuscrita, como si la hubiese dictado la primera e inmediata reacción de enfado, fue tajante y supuso el final de la correspondencia entre él y Silver: no estaba “dispuesto a tolerar” que nadie publicara cosas “viejas y estúpidas que yo no he recogido ni pienso recoger en libro”, esto es, escritos lejanos en el tiempo o juzgados de escaso valor, en los que ya no se reconocía. La carta concluía con un severo juicio sobre la investigación de Silver:

Veo que su trabajo parece centrarse en *snooping* en torno al mío. No le felicito, ya que *snooping* es tarea bastante baja. Y además, en este caso, de resultado pobre e incompleto (1995, 285).

Es decir, que la indagación del crítico, en el momento en que excede los estrictos límites de lo literario y entra en lo personal, en esa “intimidad” descubierta por el epistolario decimonónico, incurre en morboso figoneo, que Cernuda trata con desdén. ¿Por qué? Porque esa antigua máscara ya no se co-

rresponde con la que él mismo está configurando le recuerda un pretérito que contempla con desagrado; pero además porque esa verdad íntima, parece sugerir, está ya dicha y publicada, como si quisiera evitar toda suplantación o solapamiento entre la escritura privada y la obra poética. Su verdadera “autobiografía espiritual”, según la expresión de Derek Harris, se encontraría en *La realidad y el deseo*, de modo que era en vano acudir a otros escritos salidos de su pluma para desvelar nada: una justificación literaria de cierto pudor, si se quiere, pero también una indicio de hastío por la actitud de quienes se desviaban de la senda dispuesta por el poeta, que conducía obviamente a los poemas. Es más, lo que se acaba de estudiar respecto a las cartas cernudianas y los textos literarios, críticos o apoloéticos con los que colindan sugiere que en ocasiones existía una discrepancia que, lógicamente, Cernuda prefería mantener soterrada. El poeta estaría probablemente de acuerdo con un Kafka que escribía en su diario, en 1911, que “nuestras cartas son incapaces de ofrecer una expresión satisfactoria de nuestros propios sentimientos” (1954, 163). Con su entrega sacerdotal a la poesía, convertida en centro de su existencia, no podía ignorar que se había situado muy cerca de aquella actitud antivitalista y *fin-de-siècle* que reprochaba a los decadentistas franceses. “Ha sido la palabra tu enemigo, / por ella de estar vivo te olvidaste”, le reprocha su demonio, al cabo una hipóstasis de su propia conciencia, en “Noche del hombre y su demonio”.

En este sentido, Cernuda parece esquivar el propósito autopoiético, la “salvación del yo” que Georges Gusdorf encuentra en los epistolarios y diarios íntimos, porque en ellos “no se trata sólo de lo que soy sino también de lo que quiero ser” (226). Eso, nos sugiere, atañe más bien a la poesía: el “lugar privilegiado de una deliberada formación de sí mismo, concebida como un resistencia o de rebelión” no es ya la carta, como ha sugerido Brigitte Diaz (93), sino el poema, del que Cernuda no desea distraernos. Ahora bien, Cernuda no puede evitar que su poética, y la disposición que ha adoptado respecto a su obra, susciten esas lecturas personalistas que invitan al crítico y al lector al *snooping*, por utilizar su propia expresión. Lector temprano del simbolismo francés y de poetas tan impersonales como Keats y Eliot, no compartía no obstante la deriva “despersonalizante” de la poesía moderna, en la que el texto poético se postula como válido y poseedor de sentido por sí mismo, sin remisión alguna a la persona de su autor.³

En cambio, en el caso de Cernuda se manifiesta una voluntad inquebrantable de conservar intacto el cordón umbilical que mantiene unidos la obra y el poeta. Construir un monumento a sí mismo y al tiempo pretender

que la mirada del lector reparase tan sólo en el “monumento”, y no en el “sí mismo”, sugiere una confianza quizá excesiva en la potencialidad de la propia obra y en la perspicacia de los lectores. Si, como ha señalado Vincent Kaufmann (7), la creciente atención crítica a los epistolarios parece contradecir la muerte del autor decretada hace varias décadas, con Cernuda sucede más bien que la pretensión del autor es *vivir sólo en o en torno a la obra*, despojarse en cuanto autor de los residuos empíricos y biográficos de su persona literal, pero al mismo tiempo conservarlos en la transfiguración poética, en un equívoco que fácilmente podía propiciar que la mirada del lector se extraviase por el camino. Más que la muerte del autor, lo que se produce en su caso es la muerte de la persona, del individuo Luis Cernuda, empeñado en impedir, contra los criterios de un Roland Barthes, que el lector recrease a su antojo el texto poético sin recurrir al autor como garante de un sentido determinado. Desdoblado en una suerte de “policía de la lectura”, o de albacea de sí mismo, Cernuda –sobre todo el de sus últimos años, como se ha puesto de manifiesto en las páginas anteriores- parecía verse arrastrado por un exceso de autoconciencia que lo empujaba a controlar, configurar a su antojo su propia posteridad literaria, esforzándose por deshacer los equívocos o malentendidos en torno a su obra o, como ya he dicho, proponiendo más bien los malentendidos de su preferencia.

Este desdoblamiento propicia una caracterización muy particular de la escritura del último Cernuda. El exilio, con su dispersión y la consiguiente distancia física entre los escritores, daba lugar al surgimiento de un albergue o refugio, un *Heimat*, al decir de Kaufmann (44) sobre el caso del perpetuo forastero que fue Rilke: los epistolarios conformaban una literal “república de las letras” que prolongaba la literatura republicana fuera del suelo español, permitiendo que los escritores “pensaran epistolarmente”, como lo ha definido Benoît Melançon (1998). Así, el diálogo epistolar se convertía en el espacio donde mantener una conversación dilatada, fuera de índole literaria o personal. Esto, desde luego, es cierto en Salinas, Guillén, Dámaso Alonso y un largo etcétera, pero sucede rara vez en Cernuda, y casi siempre bajo el signo de una palpable reticencia. En cambio, lo que sí acontece en muchos de sus escritos literarios y críticos de sus últimos años es la adopción de una cierta forma epistolar en su escritura literaria: más allá de la que va dirigida a Dámaso Alonso, muchos de los poemas y prosas citados en las páginas anteriores adoptan la disposición de la carta abierta, en la que el poeta escoge un destinatario individual y concreto pero ventila una cuestión pública y literaria. No

en vano decía Derrida (39) en *La carte postale* que la propia idea de destino de la misiva “incluye analíticamente la idea de muerte”. Aislado en su destierro, Cernuda –que ya había comenzado a escribir a los espectros en su “Carta a Lafcadio Wluiki” de 1931– parecía dirigirse más a los fantasmas del pasado o a los lectores del porvenir que a los destinatarios reales de sus invectivas.

Notas

1. Ver Insausti 2006.
2. De hecho, la perspectiva microhistórica que atiende a las rencillas y las polémicas encuentra en los epistolarios constantes confirmaciones del sesgo de esta ruptura. Por ejemplo, la controversia generada en torno a la antología de Gerardo Diego y la negativa de Jiménez a figurar en ella: el argumento juanramoniano de que ya no quiere “estar” en más antologías esconde en realidad, interpreta Salinas, el rechazo a figurar con “nosotros”, es decir, con todos aquellos que Bergamín bendice como “auténticos” en un artículo sobre un libro del propio Salinas. Una nueva carta a Guillén precisa el tono del disgusto de Salinas, para quien lo estético y lo ético ocupaban terrenos colindantes sin solaparse, en un actitud que choca cada vez más con la atmósfera de creciente compromiso político de los treinta en general y con la deriva cernudiana hacia una escritura moral en particular: “Como ya me suponía hay ya alguno, Cernuda, Ernestina, Domenchina”, escribe a Guillén, “que se aprestan a la huelga de solidaridad y se niegan a figurar, ellos también. La eticaestética sigue haciendo de las suyas, como ves” (2007, 461).
3. William Franke (2001) ha mostrado cómo la idea baudeleriana de la naturaleza como diccionario y la conversión de todo lo real en alegoría, junto con el resquebrajamiento del lenguaje sin ninguna pretensión de proporcionar acceso a una realidad “natural” en Mallarmé, supone de hecho uno de los antecedentes más próximos para el moderno “giro lingüístico”, y Cernuda contaba con el conocimiento suficiente de Baudelaire y sus herederos como para advertirlo.

Obras citadas

- Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. 3.^a ed. Madrid: Gredos, 1978.
- Argullol, Rafael. “Las palabras y los muros: la misión del poeta en la obra de Luis Cernuda”. *Actas del primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda*. Sevilla: UIMP, 1990. 143-150.
- Capote Benot, José María. *El período sevillano de Luis Cernuda*. Madrid: Gredos, 1971.
- Cernuda, Luis. *Obra Completa*. vol. 1. 4.^a ed. Madrid: Siruela, 2002.
- . *Obra Completa*. vol. 2. 2.^a ed. Madrid: Siruela, 2002.
- . *Obra Completa*. vol. 3. 4.^a ed. Madrid: Siruela, 2002.
- Epistolario*. Ed. James Valender. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2003.
- Debicki, Andrew. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. 2.^a ed. Madrid: Gredos, 1981.
- Dennis, Nigel. “Luis Cernuda, José Bergamín y *Perfil del aire*”. *Cien años de Luis Cernuda*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2004. 163-78.
- Derrida, Jacques. *La carte postale*. París: aubier-Flammarion, 1980.
- Diaz, Brigitte. *L'épistolaire ou la pensée nomade*. París: Presses Universitaires de France, 2002.
- Franke, William. “The Linguistic Turning of the Symbol: Baudelaire and His French Symbolist Heirs”. *Baudelaire and the Poetics of Modernity*. Ed. Patricia A. Ward. Nashville: Vanderbilt University Press, 2001. 15-28.
- Gusdorf, Georges. *Auto-bio-graphie, Lignes de vie II*. París: Éditions Odile Jacob, 1991.
- Harris, Derek, ed. *Perfil del aire con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*. Londres: Tamesis, 1971.
- . *La poesía de Luis Cernuda*. Granada: Universidad de Granada, 1992.
- Insausti, Gabriel. “La idealidad y el deseo: una relectura de Cernuda”. *Monte-agudo* 11 (2006): 99-118.
- Jiménez, Juan Ramón. *Segunda antología poética (1898-1918)*. 4.^a ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.
- Kafka, Franz. *Journal*. París: Grasset, 1954.
- Kaufmann, Vincent. *L'équivoque épistolier*. París: Éditions de Minuit, 1990.
- Melançon, Benoît. “Présentation”. *Penser par lettre*. Québec: Fides, 1998.

- Newman, Richard K. "Primeras poesías". *La caña gris: homenaje a Luis Cernuda*. Sevilla: Renacimiento, 2002. 84-99.
- Otero, Carlos. "Variaciones de un tema cernudiano". *La caña gris: homenaje a Luis Cernuda*. Sevilla: Renacimiento, 2002. 39-44.
- Paz, Octavio. "La palabra edificante". *Cuadrivio*. Barcelona: Seix Barral, 1991. 115-39.
- Salinas, Pedro y Jorge Guillén. *Correspondencia (1923-1951)*. Ed. Andrés Soria Olmedo. Barcelona: Tusquets, 1992.
- Salinas, Pedro. *Obras completas III: Epistolario*. Madrid: Cátedra, 2007.
- . *El defensor*. Madrid: Alianza, 1967.
- . *Literatura española siglo XX*. Madrid: Alianza, 1970.
- . *Ensayos completos*. vol. 1. Madrid: Taurus, 1983.
- . *Ensayos completos*. vol. 3. Madrid: Taurus, 1983.
- . *La voz a ti debida / Razón de amor*. Madrid: Castalia, 1986.
- Silver, Philip, ed. "Nueve cartas y una postal". *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*. Madrid: Castalia, 1995. 265-85.
- Spitzer, Leo. "El conceptismo interior de Pedro Salinas". *Revista Hispánica Moderna* 7 (1941): 33-69.
- Ulacia, Manuel. *Luis Cernuda: escritura, cuerpo, deseo*. Barcelona: Laia, 1984.
- Valbuena Prat, Ángel. *Historia de la literatura española*. vol. 6. 9.^a ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- Valender, James. "Luis Cernuda y el surrealismo. Primeras lecturas (1925-1928)". *I mondi di Luis Cernuda*. Udine: Editrice Universitaria Udinese, 2002. 31-42.
- Valéry, Paul. *Charmes*. París: Larousse, 1968.