

Luis Cernuda: tres poemas y un centenario

J. Ignacio Díez FERNÁNDEZ

Universidad Complutense
igdiez@filol.ucm.es

RESUMEN

Frente a las interpretaciones basadas exclusivamente en lo biográfico, o que conceden una especial relevancia a este factor, el trabajo propone una lectura interna de *Desolación de la Quimera*, a partir de tres poemas («*Birds in the Night*», «Peregrino» y «*Ninfa y pastor*, por Ticiano»). El libro manifiesta una tonalidad emocional más compleja que la que encierra la palabra «amargura».

Palabras clave: Biografía, *Desolación de la Quimera*, amargura, prosaísmo, libertad, vitalismo.

SUMMARY

Instead of readings only based on biographical factors, the article proposes an internal reading of *Desolación de la Quimera* from three poems [*Birds in the Night*, «Peregrino (Pilgrim)» and «*Ninfa y pastor*, por Ticiano (Nymph and shepherd, by Titian)]. The book has a more complex emotional tonality that can not be expressed with the topical word of «bitterness».

Key words: Biography, *Desolación de la Quimera*, bitterness, prosaism, freedom, vitality.

Cómo admiran las gentes al genio una vez muerto.
(Luis Cernuda)

La fuerza de las celebraciones, especialmente de los centenarios, ha provocado este año 2002 un grato suceso pues, si bien la poesía continúa siendo una manifestación literaria de escasa lectura (o, si se prefiere —por más que la expresión, aplicada a la poesía, constituya una contradicción—, de minoritario consumo), esa fuerza ha arrastrado a los intelectuales, a los medios de comunicación, a los habituales de los congresos, presumiblemente a los lectores y a lo que antes se llamaba el público culto en general a, si no estudiar y leer, sí hablar de Luis Cernuda y de su poesía. Y si para leer a un buen poeta hay que, en esta apolillada postmodernidad que vivimos, levantar tantos andamios, bienvenidos sean, pues, es evidente que estas construcciones ni quitan ni añaden placer a los lectores que no necesitan de tanto fuego de artificio. Y, si uno es optimista dentro de la obligada descreencia que se impone como la respuesta más sensata a las modas que han hecho también de la cultura su campo de experimentación, sacudiendo con fuerza a profesores y departamentos

hacia la música que los intereses de las minorías que nos controlan deciden tocar en cada momento, cabe pensar que los fastos y eventos, los monográficos de las revistas y suplementos culturales, los congresos y mesas redondas, las ediciones facsímiles y las antologías comentadas, las exposiciones con testimonios gráficos y sonoros, las conferencias y seminarios, los cursos de doctorado y las entrevistas en la prensa y todos los demás productos de consumo (ahora sí) cultural quizá puedan hacer llegar a alguien interesado (que para alguno menos incauto podría ser un despidado) la vida y la obra de un poeta de extraordinaria calidad.

Y es que, frente a lo que quizá se podría pensar sobre el interés que despierta o puede hacerlo un escritor, en general no sólo se recuperan, de la mano de las celebraciones aludidas, los textos (los inéditos e incluso las versiones desechadas, los cuadernos de trabajo o las cartas del autor y las de sus amigos o contemporáneos), sino que también se precisan los hitos vitales de manera que, a veces, éstos dejan en la penumbra a aquéllos¹. Además —y aunque pueda resultar paradójico no lo es— la recuperación postmoderna puede revestir de moralidad estas lecturas y revisiones de vida y obra de los más conocidos, apreciados, influyentes o desplazados autores de la cultura española. Así, con motivo de la celebración de los sesenta años de la muerte de otro poeta, Antonio Machado, en 1999 pude comprobar con sorpresa cómo ciertos participantes de una mesa redonda elogiaban la vida del poeta, como referente moral, olvidando expresamente (valga el sintagma) la obra del autor. Y si es cierto que la moral sigue manteniendo un vivo interés no sólo entre los más acérrimos seguidores de las religiones de variado signo, sino también entre una intelectualidad que quizá (en medio de tanta celebración) no tiene tiempo de leer y reflexionar, no es menos cierto que la ética o la moral, en ocasiones las dos caras de Jano o las hermanas gemelas divididas por el escalpelo de los modernos y malos sofistas que llenan sus páginas a base de agudas distinciones como ésta, ni es unívoca ni es un ideal indiscutible. Cuando se habla de moral (o de ética), ¿de cuál de ellas se trata? No es difícil percibir, en la literatura contemporánea, el rechazo de la moral católica (que en varias décadas de la historia de España habría que precisar como nacional-católica) y el elogio de otra que, sin que así se diga, pertenece a la burguesía. Y, si bien me parece poco discutible la bondad de una moral o ética laica y burguesa (con sus valores apoyados en la cultura, en la ilustración y en un cierto humanismo) sobre la contradictoria y doliente moral católica, no es menos cierto que en esa dicotomía profunda y generalmente oculta se escamotea, en virtud de otra interpretación de esa dicotomía que la hace tan abarcadora que implica la inexistencia de un *tertius iter*, una visión más amplia y más libre de la conducta humana. Y, lo que es mucho más grave, se barre debajo de la alfombra la obra del escritor que, si es de un buen escritor, estará preñada de sugerencias, lo que ocurre, como a nadie se le oculta, con especial preferencia en la obra de los poetas. Por fortuna, en el caso de Cernuda, algunos

¹ Las excepciones son notables, como ocurre con la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales que ha promovido una magnífica exposición sobre la vida y la obra de Luis Cernuda, y que ha editado un excelente volumen en el que, aunque se concede mucho espacio a las cuestiones biográficas, ello se explica por el olvido intencionado en que podían haber caído determinados aspectos de la vida de Luis Cernuda: *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda, 1902-1963 (Residencia de Estudiantes, Madrid, mayo-julio 2002...*

críticos parecen huir de manidos marbetes y prefieren precisar qué clase de moral o de ética es la de Luis Cernuda. Así José Olivio Jiménez considera

necesario declarar sin ambages, ni medias palabras cuál es esa moral personal del poeta, tan opuesta a la colectiva y tradicional de España [...] podríamos definirla como la búsqueda valiente de su dignidad propia, únicamente alcanzable mediante el encuentro y la fidelidad a su intrasferible verdad interior, la cual verdad rechazaría [...] cualquier disfraz o encubrimiento que le demandara el burgués consumo².

A su vez, Luis Antonio de Villena caracteriza así la moral de Cernuda:

El poeta basa una parte importante de su cosmovisión en la defensa de una ética de cuño pagano directamente vinculada con el hombre y con su vida. Cernuda defiende la libertad, el anticonvencionalismo, el gozo, la fidelidad al propio destino, la entrega a los demás desde lo individual, una mezcla (en su *ego*) de estoicismo y epicureísmo³.

Es, por otro lado, un viejo debate el que une o separa la biografía de los autores de los textos de esos mismos autores. No son éstos, por fortuna, buenos tiempos para continuar con la vieja costumbre de introducirse en la obra de un escritor a través de la selección más o menos caprichosa de los hechos que han configurado una vida. No digo que en ciertos momentos de la historia de España no haya sido necesario mostrar la vida de un poeta como quien enseña una bandera o como quien levanta otros mitos y símbolos a los que acogerse frente a la barbarie imperante. Pero en el siglo XXI, bajo las circunstancias actuales, hora es ya de que los lectores de poesía, por ejemplo, consiguieran no verse entregados a la lluvia caprichosa de los datos más peregrinos: los nombres de los padres y sus ocupaciones, el número de hermanos, los sucesivos colegios por los que pasó el escritor, etc. No se trata, obviamente, de negar la importancia que determinados acontecimientos pueden revestir para explicar algunas de las características de las obras literarias, pero creo que está fuera de toda duda que el espeso caldo que los viejos estudios literarios cocinaban con tanta dedicación constituía en sí mismo una actividad diferente de la propia de los estudios literarios, pues poco o nada contribuía a desentrañar las, por así decir, claves de la obra de un autor⁴. Pero incluso esos hechos determinantes

² J. O. Jiménez (1977), p. 331.

³ L. Cernuda (1990), p. 49.

⁴ Puede resultar significativo que el propio Luis Cernuda, cuando compone «Historial de un libro», para acompañar la edición de *La realidad y el deseo* de 1958, comience con unas excusas por unir los acontecimientos que motivan los hechos literarios junto con otros, «algunos hechos en la vida del hombre que sufriera éstos». Naturalmente «Historial de un libro» ofrece un punto de vista no por privilegiado menos unilateral. En cualquier caso, como es sabido, el crítico no debe manejar los comentarios del autor como si fuesen una palabra revelada. Por eso puede parecer sospechoso que la crítica haya seguido la senda marcada por el autor, por más que Cernuda gozara de una clarividencia notable sobre el sentido de su obra: «A mi manera de ver fue el mismo Cernuda quien se adelantó a nosotros, asentando las bases de su propia interpretación. Sin duda, desconfiando de la crítica al uso y sin apoyos universitarios o ‘políticos’ importantes, Cernuda llegó a preocuparse sobremanera por la posteridad (véase ‘Historial de un libro’ y el [poema] ‘A un poeta futuro’)», P. W. Silver (1995), p. 11.

(como el exilio, la educación férrea o la falta de la misma, la cantidad y calidad de lecturas, y otros muchos imponderables) a menudo se utilizan para construir un discurso fácil que, mediante el manejo de unos cuantos clichés de inmediata asimilación, pueda «explicar» la creación de las páginas más sublimes. No ocurre esto en Luis Antonio de Villena, que entrelaza con habilidad ambas líneas, biografía y obra, cuando afirma:

Entre las muchas cosas que la poesía española debe a Luis Cernuda — aparte del ético ejemplo de su digno fracaso— está el haber sabido trazar una precisa autobiografía lírica, sin dejar de jugar con la cultura y sus máscaras⁵.

Sin embargo, los textos son mucho más resistentes a la aplicación del método biográfico (para ser generoso en la denominación) y campan por sus respetos, montaraces, lejanos, o, como se dice con cierta frecuencia, «inclasificables». Con todo, parece imposible olvidar que por más tentaciones que fabrique una rudimentaria psicología literaria (que explicaría nada menos cómo surgen los temas, los personajes, la organización, las obsesiones en la mente del autor, combinando como un pobre tahúr un puñado de hilos gastados), o por más provocaciones de que haga gala lo que no es más que un a veces bienintencionado cotilleo sobre las vidas de los que crean la literatura (aunque para la charla de café las anécdotas sigan siendo una inigualable fuente de placer), entre otros Escilas y Caribdis, parece imposible olvidar, decía, que el objeto primordial y, yo diría que único, de los Estudios Literarios⁶ son los textos en sí, y no el entramado que crece a su alrededor tanto con fines netamente comerciales como políticos o ideológicos de la más variada factura.

Por todo ello, con el deseo de contribuir, en cierta y mínima medida, al estudio de la obra de Luis Cernuda, me propongo comentar tres poemas significativos de su último libro, *Desolación de la Quimera* (1962)⁷, para realizar una atenta lectura de los mismos que permita otear algunas de las notas características de la producción cernudiana. En este último libro Cernuda parece resumir algunas de sus predilecciones, lo que no resulta nada extraño no sólo por su carácter final sino también porque, en la concepción unitaria de la poesía en Cernuda, *Desolación de la Quimera* funciona claramente como el cierre estructural de todo el ciclo, que, como es cono-

⁵ L. A. de Villena (2002), p. 16. Véase también, en el mismo volumen, «Orgullo y disidencia (Algunas claves en la razón moral de Luis Cernuda)», donde se afirma insistentemente la importancia de la homosexualidad: «Esa rebeldía antiburguesa (antinormativa) que en Luis Cernuda procede indudablemente de su homosexualidad, aunque adquiriera después otros aportes —y que él convirtió en una rigurosa moral de lo distinto», pp. 118-119. Sin embargo, creo, con Amparo Amorós, que la fuente de la insatisfacción es otra: «¿Qué le fue negado a Luis Cernuda para convertir su *arraigo* en un *deseo* cuya respuesta nadie sabe? No tanto, a mi juicio, su condición de homosexual como la imposibilidad de aceptar la *limitada perfección del mundo* y sus criaturas. Es decir, su imposibilidad de asumir esa condición de realidad de la realidad misma», A. Amorós (1994), p. 159.

⁶ Quizá, frente a —o, al menos, junto a— los poderosos Estudios Culturales, especialmente en los Estados Unidos, quepa reivindicar una parcela de estudios que sean netamente literarios y que se podrían bautizar, con idéntico manejo de mayúsculas, como los Estudios Literarios.

⁷ Los curiosos encontrarán cumplida información sobre los avatares vitales de la época en que Cernuda compone *Desolación de la Quimera* en B. Sicot (2002) y en B. C. Morris (2002).

cido, el propio Cernuda bautizó como *La realidad y el deseo*. El libro *Desolación de la Quimera* es, al decir de la crítica, un texto de un contenido amargo, que utiliza una expresión conversacional o prosaica, a veces valorada negativamente, que ya aparece en libros anteriores. Así, según Tomás Segovia, en una conocida reseña de la edición de *La realidad y el deseo* de 1958 (en la que no se incluye como libro *Desolación de la Quimera*, sino un puñado de poemas de lo que luego será el comienzo de *Desolación*), la última poesía de Cernuda utiliza un estilo vulgar:

Pero lo que domina en estos libros es un tipo de poesía que ni siquiera es agresivamente prosaico, sino de una irremediable *vulgaridad*. Comprendo que esta vulgaridad es voluntaria, y que no deja de tener relación con el absoluto desprecio hacia nosotros sus semejantes que Cernuda no ha perdido ocasión de manifestarnos; pero lo que no comprendo es adónde va o adónde cree que va con eso. En largos versos que no se atreve a llamar uno coloquiales (porque afortunadamente la gente no habla así), arrítmicos, carentes de imágenes, hechos en un lenguaje incoloro de periodista, con absurdas trasposiciones sintácticas de ateneo de pueblo, donde incluso escatima los artículos para mayor sequedad de estilo notarial [...] Cernuda parece un instrumento que la vulgaridad utiliza para vengarse de toda nobleza, y en primer lugar de la de Cernuda mismo⁸.

Creo que con más propiedad, y en esta ocasión sólo sobre el lenguaje de *Desolación de la Quimera*, Eloy Sánchez Rosillo describe así esa expresión que no considera característica de la oralidad:

El libro todo está escrito en un lenguaje directo y desprovisto de ornamento retórico [con algunas excepciones...], aunque Cernuda no consigue nunca ahora acercarse al tono coloquial que pretendía, pues hay siempre en su estilo, incluso en los momentos más naturales y menos alzados, cierta rigidez y cierto envaramiento literario que están muy lejos del habla viva, de la oralidad⁹.

Tanto para discutir y valorar estos asertos, como para comenzar la lectura y análisis de los poemas, me parece interesante acercarse a «*Birds in the Night*», texto en el que Cernuda, entre otras cosas, como se verá, rechaza con fuerza los fastos hipócritas («la farsa elogiosa repugnante») que siguen a la muerte de dos conocidos poetas franceses, Rimbaud y Verlaine, y la asimilación por la misma sociedad que los rechazaba y que los convierte ahora en objeto de admiración «para mayor gloria de Francia». De la lectura creo que se desprende con claridad que el poema no puede

⁸ T. Segovia (1977), pp. 53-54.

⁹ E. Sánchez Rosillo (1992), p. 170. Y añade: «El poeta cultiva en la mayoría de las composiciones del libro un deliberado prosaísmo [...]. Tal prosaísmo controlado es, a mi juicio, uno de los mayores aciertos del libro. Con él logra Cernuda el tono seco y descarnado tan característico de *Desolación de la Quimera*, y obtiene una suerte de poesía “antipoética” en la que las palabras nunca son apriorísticamente líricas, sino que resultan poéticas *a posteriori*, y sólo como consecuencia de la emoción estética y de la verdad humana que en ellas se sustentan», pp. 170-171.

ser interpretado como una recuperación historicista de la figura de dos poetas, sino que Rimbaud y Verlaine prefiguran al propio Cernuda, del mismo modo que su proceso de asimilación también puede prefigurar el que está sufriendo ahora Cernuda:

*BIRDS IN THE NIGHT*¹⁰

- El gobierno francés ¿o fue el gobierno inglés? puso una lápida
 En esa casa de 8 Great College Street, Camden Town, Londres,
 Adonde en una habitación Rimbaud y Verlaine, rara pareja,
 Vivieron, bebieron, trabajaron, fornicaron,
 Durante algunas breves semanas tormentosas. 5
 Al acto inaugural asistieron sin duda embajador y alcalde,
 Todos aquellos que fueran enemigos de Verlaine y Rimbaud
 [cuando vivían.
- La casa es triste y pobre, como el barrio,
 Con la tristeza sórdida que va con lo que es pobre,
 No la tristeza funeral de lo que es rico sin espíritu. 10
 Cuando la tarde cae, como en el tiempo de ellos,
 Sobre su acera, húmedo y gris el aire, un organillo
 Suena, y los vecinos, de vuelta del trabajo,
 Bailan unos, los jóvenes, los otros van a la taberna.
- Corta fue la amistad singular de Verlaine el borracho 15
 Y de Rimbaud el golfo, querellándose largamente.
 Mas podemos pensar que acaso un buen instante
 Hubo para los dos, al menos si recordaba cada uno
 Que dejaron atrás la madre inaguantable y la aburrida esposa.
 Pero la libertad no es de este mundo, y los libertos, 20
 En ruptura con todo, tuvieron que pagarla a precio alto.
- Sí, estuvieron ahí, la lápida lo dice, tras el muro,
 Presos de su destino: la amistad imposible, la amargura
 De la separación, el escándalo luego; y para éste 25
 El proceso, la cárcel por dos años, gracias a sus costumbres
 Que sociedad y ley condenan, hoy al menos; para aquél a solas
 Errar desde un rincón a otro de la tierra,
 Huyendo a nuestro mundo y su progreso renombrado.
- El silencio de uno y la locuacidad banal del otro
 Se compensaron. Rimbaud rechazó la mano que oprimía 30
 Su vida; Verlaine la besa, aceptando el castigo.

¹⁰ «*Birds in the Night*» es copia del título de un poema de Verlaine de su colección *Romances sans paroles*. Escrito entre Bruselas y Londres, e impreso entre las series «Paysages Belges» y «Aquarelles», va dirigido a su mujer Mathilde, pero es más bien un adiós a ella y una celebración de su encuentro con Rimbaud. El poema es transicional en que de allí no sólo se lanza Verlaine a la homosexualidad, sino a otro país y a otro idioma. El título evoca el destierro que se recrea en el poema de Cernuda, como también la falta de asidero y la ceguera del itinerario de los poetas recordados», H. Pato (1983), p. 155, n. 8.

Uno arrastra en el cinto el oro que ha ganado; el otro
Lo magasta en ajeno y mujerzuelas. Pero ambos
En entredicho siempre de las autoridades, de la gente
Que con trabajo ajeno se enriquece y triunfa. 35

Entonces hasta la negra prostituta tenía derecho a insultarles;
Hoy, como el tiempo ha pasado, como pasa en el mundo,
Vida al margen de todo, sodomía, borrachera, versos escarnecidos,
Ya no importan en ellos, y Francia usa de ambos nombres
[y ambas obras
Para mayor gloria de Francia y su arte lógico. 40
Sus actos y sus pasos se investigan, dando al público
Detalles íntimos de sus vidas. Nadie se asusta ahora, ni protesta.

«¿Verlaine? Vaya, amigo mío, un sátiro, un verdadero sátiro
Cuando de la mujer se trata; bien normal era el hombre,
Igual que usted y que yo. ¿Rimbaud? Católico sincero, como está
[demostrado». 45
Y se recitan trozos del «Barco Ebrio» y el soneto a las «Vocales».
Mas de Verlaine no se recita nada, porque no está de moda
Como el otro, del que se lanzan textos falsos en edición de lujo;
Poetas jóvenes, por todos los países, hablan mucho de él
[en sus provincias.

¿Oyen los muertos lo que los vivos dicen de ellos? 50
Ojalá nada oigan; ha de ser un alivio ese silencio interminable
Para aquellos que vivieron por la palabra y murieron por ella,
Como Rimbaud y Verlaine. Pero el silencio allá no evita
Acá la farsa elogiosa repugnante. Alguna vez deseó uno
Que la humanidad tuviese una sola cabeza, para así cortársela. 55
Tal vez exageraba: si fuera sólo una cucaracha, y aplastarla¹¹.

Si la aparente duda inicial sobre cuál de los dos gobiernos, el inglés o el francés, es el responsable de la colocación de la lápida de homenaje ya subraya el desinterés por la circunstancia concreta al fundir en uno ambos gobiernos (iguales en su falsedad) y permite el justo desplazamiento hacia el núcleo principal del texto, la exposición desnuda de la vida marginal de Rimbaud y Verlaine en un pasado que ha sido abolido interesadamente por un sistema que olvida lo esencial para asimilar sin vergüenza todo lo que repudió antes, no es menos cierto que junto al rechazo de una hipócrita y explotadora sociedad burguesa (responsable de la apropiación de lo que primero había negado a base ahora de un proceso de olvido simplificador y no mera-

¹¹ L. Cernuda (1990), pp. 147-149. «Escrito en México, 29 de mayo-8 de junio de 1956. Se publicó primero en *México en la Cultura*, 380, 1-VII-56, p. 3», L. Cernuda (1993), p. 819 (Harris y Maristany leen así el verso 49: «Poetas mozos de todos los países hablan mucho de él en sus provincias», p. 497).

¹² Villena recuerda que en el conocido poema contra Dámaso Alonso, «Otra vez, con sentimiento», «se defiende la heterodoxia de Federico frente a la —injusta— apropiación ortodoxa», «Luis Cernuda, retrato de un perdedor» (2002), p. 13. Creo que es la misma idea, mucho más desarrollada, la que se expresa en «*Birds in the Night*».

mente gracias al paso del tiempo¹²) el poema rechaza de manera más general a toda la humanidad, para la que se desea una muerte denigrante, aunque apropiada por su simbólica y verdadera proporción (hábilmente fundida en la imagen de la cucaracha final). La efectividad del poema descansa, en gran parte, en el uso de un estilo peculiar, antilríico o prosaico (mejor que oral o conversacional), que recalca tanto la vulgaridad del intento de reasumir a los dos poetas rebeldes e incorporarlos al pabellón de ilustres escritores, una vez condenados a unas vidas difíciles y una vez muertos ambos, como insiste, desde la propia forma, en la crítica de la grandilocuencia y las palabras lapidarias (nunca mejor dicho) a través de un ejemplo práctico de lo contrario, de la expresión lo más desnuda posible (o bien, con una desnudez posible, entre las siempre varias posibilidades de expresión), con un vocabulario que, a diferencia de lo que hipotéticamente afirmarían el discurso oficial, no rehúye el llamar a las cosas por su nombre («Vivieron, bebieron, trabajaron, fornicaron», v. 4; «Verlaine el borracho/ Y de Rimbaud el golfo», vv. 15-16; «Vida al margen de todo, sodomía, borrachera, versos escarnecidos,», v. 38; etc.). De modo que cabe preguntarse si sería apropiado, para el tema elegido y los intereses del poeta, emplear un vocabulario más literario, más elaborado, o más «poético» (sea ello lo que fuere). Y la respuesta es obvia, pues la efectividad del texto descansa, más allá del acierto en la elección del tema (la recuperación de las dos vidas, la de Rimbaud y Verlaine, a través de una estúpida placa conmemorativa que los quiere capturar amaestrados ante los no menos estúpidos ojos de los viandantes), en la expresión desnuda, de rechazo. Hilda Pato ha visto también otros valores en esta expresión prosaica que se vierte en versos blancos de gran extensión:

se lanza desde el principio a un prosaísmo llamativo que obviamente va dirigido a alcanzar algo diferente a la sencillez dialogal; va dirigido a un coloquialismo irónico que no se aguanta y que no quiere aguantarse, que sólo se satisface en el sarcasmo¹³.

El poema se compone de ocho estrofas de siete versos largos, muy largos a veces, que quizá recuerdan la prosa, como se ve desde el principio de la composición, con los detalles de una crónica periodística, naturalmente alterada también muy pronto por la duda que asalta al supuesto informador, pues éste ignora qué gobierno puso la lápida, lo que constituiría un defecto grave en un periodista, al mismo tiempo que transmite al lector una clave sobre el sentido del poema en el que se contraponen la doble figura de Verlaine-Rimbaud a los enemigos que los asimilan a su propio sistema, en esta ocasión los gobernantes, que, para el caso, da igual de qué nacionalidad puedan ser, pues lo decisivo es su pertenencia a una institución, y no a un país. Además, la confusión entre uno y otro gobierno propicia también la idea de que a pesar de que las diferencias nacionales son importantes hay por encima, o por debajo, de ellas otras que cuentan más. El supuesto tono de «crónica» se deshace pronto pues la

¹³ H. Pato (1983), p. 129. Precisa también que «la última estrofa pasa a una voz y un tono completamente diferentes. Se acabó el chiste y la anécdota. Hay ahora meditación y generalización. Lo que queda es la ironía, e ironía acentuada», p. 134. A partir de la p. 129 Pato hace un comentario sugestivo de «*Birds in the Night*».

«lápida» está dedicada a una «rara pareja» (v. 3), sintagma que contiene diversos significados potenciales sobre la relación de los dos escritores, y que posiblemente anula el impostado tono de objetividad, de supuesta objetividad, con que se abría el poema. El verso siguiente rompe un tabú en una enumeración de actividades que resumen la vida de Verlaine y Rimbaud, desde un abarcador «vivieron» inicial (importante para contraponer su aventura no sólo frente a los burgueses que les rinden más tarde un homenaje tan falso, sino también, pero en menor medida, frente a los obreros en cuyo barrio viven, pues éstos dividen su alienada vida en dos mitades¹⁴, trabajo y diversión, y ésta última, a su vez, en otras dos mitades según la edad: «Bailan unos, los jóvenes, los otros van a la taberna», v. 14), hasta un «fornicaron» final que insiste en lo que los homenajeadores quisieran olvidar (vv. 42-49). Pero además, en ese verso 4, «Vivieron, bebieron, trabajaron, fornicaron», se exponen otras actividades tan antiburguesas (al menos con respecto a la moral exterior al uso), como antiproletarias pues queda claro que el «trabajo» de ambos creadores no tiene mucho que ver con el trabajo de los obreros y que Verlaine y Rimbaud viven al margen de la sociedad, de toda la sociedad. También el verso 7 supone una sorpresa, en la valoración sin filtros de la vida y obra de los dos poetas, pues contrapone a ambos con sus enemigos que son los que ahora, paradójicamente les rinden un homenaje («Todos aquellos que fueran enemigos de Verlaine y Rimbaud cuando vivían»). La dualidad temporal en la que se basa todo el poema es muy importante. Así, en la segunda estrofa (vv. 8-14), Cernuda recrea el aire pobre de la casa y del barrio en los que vivieron Verlaine y Rimbaud, confundiendo intencionadamente ambos tiempos: el pasado en el que vivieron los dos poetas y el presente, pues nada ha cambiado realmente, sólo la lápida y, quizá, la visita de las autoridades, un tanto insólita se adivina, a un espacio manchado por los adjetivos «pobre», «húmedo», «gris».

El poema estructura cuidadosamente las poderosas unidades de significado que son las estrofas, y con ellas construye ocho peldaños:

1. La lápida y su valoración.
2. El barrio pobre en el que vivieron los dos poetas, tan pobre como hoy, aunque con una lápida en él.
3. La vida de los dos poetas, vista sin filtros embellecedores, pues el ambiente anterior ha introducido ya el ambiente de sordidez, por lo que no extrañará que Verlaine sea «el borracho» y Rimbaud «el golfo», términos realistas y populares que contrastan con el texto que presumiblemente aparece en la lápida. Tampoco se idealiza su vida común, aunque en referencia a su vida anterior, sin duda esta vida antiburguesa era mejor que «la madre inaguantable y la aburrida esposa» (v. 19). Con esa vida al margen se conectan, a su vez, dos ideas: la de la libertad y la del dolor (que constituye un elevado pago de la primera).
4. La descripción de ese castigo injusto, pues «presos de su destino» (v. 23), los desastres personales se suman a los que la sociedad impone: para uno

¹⁴ J. Ignacio Díez Fernández (2004).

cárcel por dos años, según unas leyes que no son inmutables; una vida errante que escapa de «nuestro mundo y su progreso renombrado» (v. 28) para otro.

5. La actitud de Verlaine y Rimbaud difiere ante el castigo, pero lo importante, frente a las consecuencias destructoras en los dos casos, es que la sociedad burguesa, con las autoridades incluidas, rechaza a ambas «glorias», aunque, desde luego, los burgueses mismos no son mejores, pues es «la gente/ Que con trabajo ajeno se enriquece y triunfa» (v. 34-35).
6. Con el tiempo, la situación se invierte de manera radical¹⁵ y nada importa, ni la «sodomía, borrachera, versos escarnecidos» (v. 38): ahora, frente a los insultos que podían recibir de una «negra prostituta» (v. 36), son una «gloria de Francia y su arte lógico» (v. 40), y su vida se ha vuelto objeto de investigación.
7. El proceso de la falsa e injusta apropiación de ambos se escenifica en estilo directo, primero en el campo biográfico: Verlaine, que es un sátiro con la mujer (y se olvidan otros temas sexuales), «bien normal era el hombre,/ Igual que usted y que yo» (vv. 43-44); Rimbaud es «Católico sincero» (v. 45)¹⁶. Luego en el terreno literario: uno está de moda y otro no, uno se recita y otro no, de uno se hacen ediciones de lujo y los poetas jóvenes hablan de él «en sus provincias» (v. 49).
8. La conclusión feroz propone —tras la descripción de la apropiación falaz, del olvido interesado y de la anulación de vida y obra— el silencio como alivio para los que «vivieron por la palabra y murieron por ella» (v. 52), verso que no remite simplemente al valor sacral de la palabra, con toda su herencia romántica, sino que también formula el agudo contraste entre el «trabajo» de los poetas y los valores de una sociedad hipócrita y vacía¹⁷. El contraste continúa entre «el silencio allá» (v. 53) y «acá la farsa elogiosa repugnante» (v. 54), con una valoración tan negativa de lo que podría aparecer como una celebración inocente o reparadora incluso, pero que al lector, después de este ordenado proceso expositivo, no puede sorprender. Los dos versos finales abominan de la humanidad (y no sólo de las autoridades, si bien es cierto que la humanidad de la que se abomina es la supuestamente educada, la que explota a sus semejantes, y no los obreros entre los que vivían Verlaine y Rimbaud, pero, al mismo tiempo, los versos finales se tiñen, en un salto cualitativo o desesperado, de un mayor alcance), y revelan la aguda conciencia individual del negado, del raro, y lo hacen con un deseo de destrucción violenta y degradante.

¹⁵ No deja de resultar curioso que, unos decenios antes, Nietzsche explicara que la moral del débil se fundamenta en la inversión radical de los valores (en la *Genealogía de la moral*, por ejemplo).

¹⁶ Sobre este controvertido asunto véase, por ejemplo, la introducción de Javier del Prado a su edición de A. Rimbaud (2001).

¹⁷ Para Silver «*Birds in the Night*» cae dentro de los «poemas-homenaje» con «la visión del artista-héroe como víctima y mártir» (1995), p. 217 (y cita los poemas dedicados a García Lorca, Góngora, Larra, «Un contemporáneo»).

¿Hay que pensar que Cernuda juega con el habitual destino mortuorio en español coloquial de una «lápida», aunque, apoyándose en la etimología, el diccionario de la RAE asépticamente recoja una sola entrada válida para cualquier tipo de inscripción? De ser así, de haber preferido la «lápida» a otros posibles términos por sus connotaciones, el sarcasmo del poema sería aún mayor, pues el final constituido por el juego entre los vivos y los muertos cerraría agudamente un poema abierto con la colocación de una lápida, homenaje y entierro a un tiempo de los dos grandes poetas, signo y síntoma de que la cultura oficial disecca o *mata* al apropiarse de lo que está frente a ella.

Verlaine y Rimbaud son un símbolo complejo: representan a los poetas y, dentro de ellos, a los renovadores, pero también encarnan a los antiburgueses, a los homosexuales, a los antisociales en una rebeldía profunda, a los individualistas. Sin duda Rimbaud ha pasado a convertirse, en la cultura occidental, en un símbolo de complicadas polivalencias e incluso en un mito, no siempre fácil de interpretar:

Si Baudelaire es el paradigma del poeta moderno, artista y lúcido, Rimbaud supone una huida más radical de la sociedad moderna: su vida se igualaba a su poesía. Rebelde hipercrítico, independiente, inflexible ante toda idealización, mixtificación o engaño... Lástima que Cernuda no llegara a comprender que el Rimbaud africano no supone negación del Rimbaud adolescente, sino su consecuencia lógica, coherente con esa lucidez suya: no hay lugar posible fuera de la sociedad occidental tan vilipendiada¹⁸.

Barón indica que la identificación de Cernuda con Rimbaud se basaría fundamentalmente en los pilares de su rebeldía y su homosexualidad. El acercamiento es tal, en algunos aspectos, que resuenan las palabras de Cernuda en del Prado cuando afirma sobre Rimbaud:

Pero la rebeldía nace de más hondo: en la imposible concordancia entre realidad y deseo, en la toma de conciencia de que la vida que vivimos es una insuficiencia: por eso hablamos de que *la verdadera vida está ausente*¹⁹.

Uno de los rasgos más característicos de la poesía española de finales de los años sesenta y de los setenta, el llamado culturalismo, es significativo en *Desolación de la Quimera*, pues numerosos poemas tienen como «protagonistas» a célebres personajes del pasado (músicos, pintores o escritores en particular), como Verlaine y Rimbaud en «*Birds in the Night*», y de ellos una voz en tercera persona narra una anécdota muy significativa para los intereses del poeta. Aunque luego el recurso se puede bastar a sí mismo y transformarse en la recreación distanciadora de diversos elementos de una historia cultural, Cernuda proyecta sobre esos hitos

¹⁸ E. Barón (2000), p. 175. Véase también M. V. Utrera Torremocha (1994), el capítulo 4 «El poeta como héroe rebelde».

¹⁹ J. del Prado en A. Rimbaud (2001), p. 66.

del pasado emociones o actitudes que funden las de los reconocidos modelos y las del poeta²⁰.

Es evidente que «*Birds in the Night*» es un gran poema, que adapta con envidiable precisión sus recursos al tema y al deseado tratamiento del mismo. Como indicaba, no sólo no es posible considerar un defecto el empleo consciente de un lenguaje antilírico, sino que en ese aspecto, y en otros a los que me he referido, el poema goza de una enorme coherencia retórica y literaria, además de que construye una lúcida crítica social y literaria. Por ello me sorprende y mucho la valoración negativa que expresa un célebre crítico anglosajón, entre cuyos argumentos se maneja ¡el tiempo que ha tardado en traducir el poema al inglés! No merece la pena detenerse en valorar la pertinencia de ese «criterio», aunque la opinión negativa manifiesta una concepción limitada de la poesía y una falta de comprensión de los logros del texto:

Este poema incluye dos o tres buenas frases, y la idea que expresa debe atraer a toda persona que tenga un interés desinteresado en las artes. Pero el poema es demasiado previsible, demasiado obvia la elaboración temática, absurdamente melodramático el final. Otra prueba de su inferior calidad, según creo, es el hecho de que hice esta traducción [...] en más o menos tres cuartos de hora. En cada verso se ve al hombre que sufre; está ausente la mente que crea. Más que un poema, es una descomedida disquisición²¹.

Creo mucho más acertada esta otra valoración, por más que no me identifique plenamente con ella:

«*Birds in the Night*» representa un tipo de poesía difícil de lograr, que no se apoya en bellas imágenes y metáforas, con un hilo simbólico tenue, casi inexistente. Su éxito reside en la fuerza de la emoción, furia convertida en livianidad, y en la tensión ética. Pero además de eso se basa en el sarcasmo sabiamente velado o revelado, en el ritmo creado entre evocación y maldición, en la palabra indecible sabiamente dicha, en la ironía implacable y sutil²².

Desde la tónica amargura y mal carácter²³ de Cernuda se podría, quizá, interpretar, el poema «Peregrino», aunque, junto a la circunstancia del largo exilio real de Luis Cernuda (había salido de España en 1938 y murió en México a finales de 1963), el poema posee una lectura más amplia que la meramente circunstancial, y más que manifestar amargura parece resumir una decisión que se transforma en la definición de un modo de ser netamente individualista:

²⁰ «De los treinta y ocho poemas que componen esta colección [*Desolación de la Quimera*], trece tienen amplias referencias culturales —siendo además los principales del libro— [...] El culturalismo sirve así para agrandar y ensanchar las connotaciones —o ciertas connotaciones— del poema, pero sin alejarlo un punto de lo íntimo de la vivencia y la experiencia del que escribe», L. A. de Villena en L. Cernuda (1990), pp. 46 y 47-48. Sobre máscaras y correlatos objetivos véanse A. Delgado (1975) y G. Carnero (1998), pp. 37-38.

²¹ Edward M. Wilson: «Inglaterra y Luis Cernuda», en *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda...*, p. 92.

²² H. Pato (1983), p. 137.

²³ Véase, por ejemplo, L. A. de Villena (2002): «Luis Cernuda, retrato de un perdedor» y «Cernuda recordado por Alexandre (Notas de vida y literatura)».

PEREGRINO

¿Volver? Vuelva el que tenga,
 Tras largos años, tras un largo viaje,
 Cansancio del camino y la codicia
 De su tierra, su casa, sus amigos,
 Del amor que al regreso fiel le espere. 5

Mas, ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,
 Sino seguir libre adelante,
 Disponible por siempre, mozo o viejo,
 Sin hijo que te busque, como a Ulises,
 Sin Ítaca que aguarde y sin Penélope. 10

Sigue, sigue adelante y no regreses,
 Fiel hasta el fin del camino y tu vida,
 No echés de menos un destino más fácil,
 Tus pies sobre la tierra antes no hollada,
 Tus ojos frente a lo antes nunca visto²⁴. 15

El poema contesta de manera inequívoca a la pregunta, repetida dos veces, que se formula un exiliado: «¿volver?». La breve reflexión se desarrolla en forma de conversación con una característica segunda persona en la que se desdobra la voz poética: se habla con un tú tanto para desechar una conducta como para proponer otra.

El poema se organiza en tres partes que coinciden con las tres estrofas de cinco versos. Primero se explica quién sí puede volver: quien esté cansado y desee volver a poseer («codicia») «su tierra, su casa, sus amigos» (v. 4) y su amor, elementos todos que parecerían conformar las ambiciones más netamente humanas²⁵. En segundo lugar se expone la situación del tú, que no encaja en el retrato anterior, y expresa una determinación que se apoya tanto en la idea de la libertad como en la idea del futuro («sino seguir libre adelante», v. 7); además, en una enumeración ahora desordenada y revestida de un mínimo ropaje mítico al tomar elementos muy conocidos de un personaje literario cuya fama descansa en un largo y difícil regreso («Ulises», «Ítaca», «Penélope»), el tú carece de todo lo que obligaba en la estrofa anterior a volver y la edad, también se reitera, no cambiará la decisión. Por último se trata de la admonición e invitación de la conciencia desdoblada para no volver, subrayando una fidelidad insólita (pues no se debe a un país, lugar o persona, sino a una idea o, mejor aún, a toda una vida: «fiel hasta el fin del camino tu vida», v. 12), y ponderando la dificultad que supone ser el primero en esos tres versos finales, con un paralelo en los dos últimos que al tiempo que refuerza, por insis-

²⁴ L. Cernuda (1990), p. 187. «Escrito en México, 7-8 y 15 de febrero de 1961», L. Cernuda (1993), p. 821. P. Eufrazio (1998).

²⁵ «Insuficientes pueden ser las patrias (Mallarmé), las familias (Gide), las madres y los padres (Baudelaire) —y los hijos—; insuficiente puede ser uno mismo. La experiencia de esta insuficiencia Rimbaud la va a vivir en todos estos niveles», J. del Prado en A. Rimbaud (2001), p. 66.

tencia, la idea principal, quizá también la retoma en un paralelismo si no infinito sí de gran amplitud y de final imprevisible.

El poema posee un claro contenido simbólico que reelabora la circunstancia del largo exilio y la transforma en una condición personal, por difícil que sea, que se ciñe a una idea de libertad que se ancla en una decisión, en uno mismo, en otra fidelidad. Y precisamente ese desapego a lo material o a lo que es más tradicional entre las fidelidades humanas insiste tanto en la grandeza de la idea (sin un fundamento material que, de algún modo, la prostituya), como en una idea de libertad que aparece como plena, total. Así, la voz poética se determina a explorar nuevos territorios (geográficos e inmateriales), a buscar algo nuevo y desconocido que carece, naturalmente, de contornos, y con estas determinación y búsqueda acaba el poema (aunque ya estaban contenidas en el verso siete de manera mucho más sintética: «Sino seguir libre adelante»).

Se contraponen así lo que en principio parecen dos actitudes y finalmente son dos formas de ser o de entender el mundo: frente al «¿volver?», repetido muy significativamente entre interrogaciones al comienzo de las dos primeras estrofas (interrogación que no manifiesta la duda necesariamente, sino la pregunta a la que contesta todo el poema) se opone la invitación, que es una determinación, para seguir («sigue, sigue» del verso 11), repetida de manera muy expresiva no sólo para marcar el paralelismo con los «¿volver?» anteriores, sino para manifestar, en más que justa oposición, la firmeza de una decisión, un comportamiento, una vida. Al mismo tiempo, la concentración ahora de ese seguir, en un mismo verso, también se opone de manera muy explícita a los dos «¿volver?» diseminados en dos estrofas a su vez contrapuestas, la primera y la segunda, de modo que en la última se alcanza y se ofrece no la solución a una duda (que no parece haber existido nunca), sino la definición de una forma esencial de vida: la del peregrino.

El poema, además, como otros poemas de *Desolación de la Quimera*, con una espléndida desnudez retórica, huye de los fuegos de artificio de una poesía sonora y, quizá, hueca, pues su expresión se apoya en recursos de una gran sencillez (repeticiones, preguntas y respuestas, enumeraciones, etc.) y en una sola referencia literaria que por extendida se ha convertido en la figura por antonomasia del peregrino: Ulises. Con esa mención, y la mínima recreación de su mundo (con dos nombres más: Ítaca y Penélope), la voz poética se contrapone al mito del peregrino que deja de serlo para crear un nuevo mito, mucho más potente: la del eterno y consciente peregrino. De este modo Cernuda transforma su condición de exiliado en una característica ontológica: la de quien vive para explorar lo desconocido, la de quien no vuelve la vista atrás, la de un individuo solo que busca siempre la *terra incognita*, la de un peregrino que dispone del tesoro de una libertad completa, aunque no sea fácil.

El último texto que me propongo comentar, «*Ninfa y pastor*, por Ticiano», permite volver sobre cuestiones ya tratadas al hilo de «*Birds in the Night*» como la importancia del culturalismo, aunque en el discurrir de este poema, «*Ninfa y pastor*, por Ticiano», la identificación no es tan plena que desaparezca la voz del autor, confundida con la del personaje, sino que, más bien, a partir de la contemplación del cuadro (y de nuevo hay que subrayar la salvación que ofrece el arte) se produ-

ce una identificación profunda entre los valores que halla la voz poética en una obra tardía, la de Tiziano, y la de Cernuda. El sentido de despedida, en el que insiste Villena particularmente en la edición de *Desolación de la Quimera*, aquí podría matizarse con la admiración por los cien años vividos por Tiziano, o casi, y por la admiración también que supone mantener cierto vigor, que no es sólo el físico, para percibir, amar y crear, aunque es posible trazar un paralelo de miembros no tan equivalentes en los detalles entre Tiziano y Cernuda, ambos en la vejez, ambos en posesión de unas dotes creadoras plenas, ambos amantes de la belleza física. Pero también puede leerse el contraste entre quien sí ha conseguido una fuerza creadora reconocida, como constata el comentario de *Ninfa y pastor*, frente a quien expresa un deseo, y, desde esa perspectiva, la equivalencia aún no puede fijarse. El modelo de Tiziano es un *desideratum*, al menos para obtener un resultado en el que se traspone el arte de pintar, como retrato de lo humano, al de escribir: «Quisieras, como aquel pintor viejo,/ Una vez más representar la forma humana,/ Hablando silencioso con ciencia ya admirable» (vv. 12-14). Lo humano, lo que interesa al poeta y al arte, está en el centro del poema: es el amor del viejo pintor por lo físico (que pinta «con candor animal y con gracia terrestre», v. 28); humana es la parte de la ninfa en que se demora «usando con ternura/ Diestra, no el pincel, mas los dedos» (vv. 31-32); humano es, a veces, ese final perfecto de una vida; y humano es un destino, tal y como indica la conclusión. Cernuda exalta la pasión creadora de quien ya es viejo, una pasión inextricablemente unida con la belleza física. Aparecen también otros temas (aunque no la homosexualidad en esta ocasión), como el amor o la capacidad de mantener una mirada inocente sobre el mundo. Y, como en otros poemas, la definición de ese modelo ejemplar que es Tiziano se dibuja en forma de enfrentamiento, de duplicidad, pues frente a otros posibles modelos, como el «santo», cuyos esfuerzos se consideran «sobrehumanos», se prefiere lo que es propio del hombre, «porque algunos nacieron para santos/ y otros para ser hombres» (vv. 7-8):

NINFA Y PASTOR, POR TIZIANO

Lo que mueve al santo,
 La renuncia del santo
 (Niega tus deseos
 Y hallarás entonces
 Lo que tu corazón desea), 5
 Son sobrehumanos. Ahí te inclinas y pasas,
 Porque algunos nacieron para santos
 Y otros para ser hombres.

Acaso cerca de dejar la vida,
 De nada arrepentido y siempre enamorado 10
 Y con pasión que no desmienta a la primera,
 Quisieras, como aquel pintor viejo,
 Una vez más representar la forma humana,
 Hablando silencioso con ciencia ya admirable.

El cuadro aquel aún miras, Ya no en su realidad, en la memoria; La ninfa desnuda y reclinada Y a su lado el pastor, absorto todo De carnal hermosura.	15
El fondo neutro, insinuado Por el pincel apenas.	20
La luz entera mana Del cuerpo de la ninfa, que es el centro Del lienzo, su razón y su gozo; La huella creadora fresca en él todavía, La huella de los dedos enamorados Que, bajo su caricia, lo animaran Con candor animal y con gracia terrestre.	25
Desnuda y reclinada, contemplamos Esa curva adorable, base de la espalda, Donde el pintor se demoró, usando con ternura Diestra, no el pincel, mas los dedos, Con ahínco de amor y de trabajo Que son un acto solo, la cifra de una vida Perfecta al acabar, igual que el sol a veces Demora su esplendor cercano del ocaso.	30 35
Y cuánto había amado, había vivido, Había pintado cuando pintó ese cuerpo: Cerca de los cien años prodigiosos; Mas su fervor humano, agradecido al mundo, Inocente aún era en él, como en el mozo Destinado a ser hombre sólo y para siempre ²⁶ .	40

El cuadro, atribuido a Tiziano, se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena, indica en su edición Villena: «Si no la última, sí es una de las últimas obras del pintor, y tal vez la última no hecha por encargo»²⁷. El poema, también como en otras ocasiones, supera la anécdota y la circunstancia, e incluso el objeto en este caso (que es contemplado por la voz poética «Ya no en su realidad, en la memoria», v. 16), pues, por más que haya descripción, ésta es parcial, atenta de manera especial a un detalle en particular que revela cómo pinta «Con ahínco de amor y de trabajo/ Que son un acto solo» (vv. 33-34). Me interesa recordar un concepto próximo, pero no idéntico, a lo que Antonio Prieto ha llamado, al tratar de la poesía de Garcilaso, la «fusión mítica»²⁸, pues aquí no se inmortaliza el poeta al fundirse literariamente con un mito eterno, como Garcilaso sí hace en la *Égloga III* al describir

²⁶ L. Cernuda (1990), pp. 151-152.

²⁷ L. Cernuda (1990), p. 151.

²⁸ Antonio Prieto (1976).

la historia de sus amores en la cuarta tela que tejen las ninfas, y está claro que Tiziano es inmortal en la medida en que su obra y su arte lo son. Pero Cernuda no aspira a ser Tiziano, a fundirse con él, y mucho menos a transformar su historia en un lienzo (aunque parece que sí tiene intenciones de convertirse en una historia poética y de ese modo fundirse con el personaje que él ha creado), sino que utiliza a Tiziano como pantalla en la que proyectar sus deseos, en este caso los de una creatividad inagotable que contrasta con el abandono de las fuerzas que la edad impone, y también con el mantenimiento del deseo, del interés por la belleza física. También puede ser que el texto explique que esos deseos se han cumplido ya, a una edad más temprana que la de Tiziano, porque la muerte acecha al poeta y no llegará, ni mucho menos, a alcanzar «los cien años prodigiosos» (v. 39), aunque, por otro lado, «la cifra de una vida/ Perfecta al acabar, igual que el sol a veces/ Demora su esplendor cercano al ocaso» (vv. 34-36).

¿Qué tienen en común estos tres poemas? En un nivel inmediato, la autoría de Luis Cernuda o la pertenencia al mismo libro, *Desolación de la Quimera*. Desde una perspectiva menos obvia y menos constatable, los tres presentan distintas perspectivas de la poesía del último Cernuda que superan, con creces, la tópica y acartonada imagen del Cernuda amargo o del Cernuda prosaico sin más. Si «*Birds in the Night*» es una dura reflexión sobre la injusta apropiación de la obra de los grandes creadores, una vez muertos y una vez simplificada convenientemente su vida y su obra, también es una exaltación del valor de la palabra, el auténtico trabajo que da sentido, mucho más que otras actividades, a una vida («Para aquellos que vivieron por la palabra y murieron por ella», v. 52). Si «Peregrino» es la determinación de no volver nunca a España, en una lectura biografista, es también la apertura de un camino vital diferente que crea otra forma de vida, la de la libertad. Todo el texto de «*Ninfa y pastor*, por Tiziano», y de manera muy clara la conclusión del poema, demuestra que *Desolación de la Quimera* no se nutre sólo de poemas amargos, como a veces parece desprenderse de las valoraciones críticas de la producción de Cernuda, sino que el libro posee una tonalidad emocional más compleja en la que la inocencia y el rechazo se funden en una unidad superior²⁹.

OBRAS CITADAS

AMORÓS, Amparo: «A Cernuda, con unas violetas», en *Luis Cernuda «Désolation de la Chimère». Rencontres à l'Orangerie, 3-4 juin 1994*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1994, pp. 151-164.

BARÓN, Emilio: «*Odi et amo*»: *Luis Cernuda y la literatura francesa*, Sevilla, Alfar, 2000.

CARNERO, Guillermo: *Dibujo de la muerte. Obra poética*, ed. Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 1998.

²⁹ J. I. Díez Fernández (2004).

- CERNUDA, Luis: *Las nubes. Desolación de la quimera*, ed. Luis Antonio de Villena [1984], Madrid, Cátedra, 1990.
- CERNUDA, Luis: *Poesía completa. Obra completa, volumen I*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1993.
- DELGADO, Agustín: «El poema dramático. La voz proyectada. Máscaras, caracteres o 'personae'», en *La poética de Luis Cernuda*, Madrid, Editora Nacional, 1975, pp. 198-206.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio: «La poesía como defensa en *Desolación de la Quimera*», en *Perfil de Cernuda*, ed. Javier Huerta, Emilio Miró y Emilio Peral, Madrid, Verbum, 2004 (en prensa).
- Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda, 1902-1963 (Residencia de Estudiantes, Madrid, mayo-julio 2002; Convento de Santa Inés, Sevilla, septiembre-noviembre 2002)*, ed. James Valender, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Residencia de Estudiantes, 2002.
- Eufracio, Patricio: «Cernuda: entre el regreso y la errancia. Análisis del poema 'Peregrino' de Luis Cernuda», *Especulo*, 8 (1998), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero8/cernuda.html>.
- JIMÉNEZ, José Olivio: «Desolación de la Quimera» [1972], en *Luis Cernuda*, ed. Derek Harris, Madrid, Taurus, 1977, pp. 326-335.
- MORRIS, Brian C.: «Luis Cernuda en California: peregrino en otro 'ajeno rincón'», en *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda...*, pp. 357-367.
- PATO, Hilda: *Los finales poemáticos en la obra de Luis Cernuda*, Tes. Doc. University of Pennsylvania, 1983 (Ann Arbor, UMI, 1985).
- PRIETO, Antonio: «La fusión mítica», en *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, 3ª ed., Barcelona, Planeta, 1976, pp. 139-191.
- RIMBAUD, Arthur: *Poesías completas*, ed. Javier del Prado, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 2001.
- SÁNCHEZ ROSILLO, Eloy: *La fuerza del destino. Vida y poesía de Luis Cernuda*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.
- SEGOVIA, Tomás: «La realidad y el deseo» [1959], en *Luis Cernuda*, ed. D. Harris, Madrid, Taurus, 1977, pp. 53-58.
- SICOT, Bernard: «Luis Cernuda en México, 1952-1963», en *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda ...*, pp. 331-355.
- SILVER, Philip W.: *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, ed. rev., Madrid, Castalia, 1995.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1994.
- VILLENNA, Luis Antonio de: «Luis Cernuda, retrato de un perdedor», en *Rebeldía, clasicismo y crisis (Luis Cernuda. Asedios plurales a un poeta príncipe)*, Valencia, Pre-Textos, 2002, pp. 9-16; «Cernuda recordado por Aleixandre (Notas de vida y literatura)», pp. 107-113; «Orgullo y disidencia (Algunas claves en la razón moral de Luis Cernuda)», pp. 115-128.
- WILSON, Edward M.: «Inglaterra y Luis Cernuda», en *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda...*, pp. 85-105.