LA VUELTA DE LOS DÍAS

LA ESCENA POLÍTICA

¡AY JALISCO!

JAIME SÁNCHEZ SUSARREY

EN JALISCO, LAS elecciones locales para gobernador, diputados y presidentes municipales prácticamente se traslapan con la elección presidencial. Los sexenios del ejecutivo federal y del ejecutivo local comienzan y terminan casi al mismo tiempo. El próximo cuatro de diciembre los jaliscienses concurrirán a las urnas y el nuevo gobierno tomará posesión el primero de marzo de 1989; la designación del candidato oficial al gobierno del estado se efectúa después de las elecciones presidenciales, es decir, una vez que hay presidente electo. Su nombramiento depende del poder del presidente en funciones y del poder del presidente entrante; el predominio de uno u otro ha dependido de cada situación concreta y no hay ninguna regla no escrita que determine cuál de los dos decide sobre la candidatura. Lo que no admite dudas es que la coyuntura de la sucesión presidencial es determinante no sólo en cada cambio de gobierno estatal, sino también para las futuras relaciones del ejecutivo local con el ejecutivo federal: la debilidad o fortaleza que han tenido los gobernadores en Jalisco ha dependido de que el presidente saliente no haya impuesto un candidato que no contara, cuando menos, con la anuencia del presidente entrante.

¿QUÉ PASÓ EL 6 DE JULIO

Jalisco experimentó cambios muy fuertes en las pasadas elecciones: en el estado el PRI dejó de ser mayoría absoluta (58.5% en 1982) y se convirtió en mayoría relativa con el 44.17% de la votación; el PAN se consolidó como la segunda fuerza con el 30.80% de la votación. En cuanto al voto urbano, la derrota en Guadalajara, junto con el DF, fue el revés más serio del partido oficial: el PAN ganó siete de los ocho distritos electorales de la capital del estado y también triunfó en Zapopan, que es parte de la zona urbana de Guadalajara. La derrota del PRI implicó un golpe muy serio para las posiciones corporativas: el SNTE, la CROC y la CTM perdieron distritos que habían controlado por decenas de años; de hecho, el distrito II (que pertenecía a la CTM desde 1940) y el distrito IV (que pertenecía a la CROC desde 1961) no le fueron reconocidos a Acción Nacional sino hasta que intervino el Colegio Electoral, en el marco de los acuerdos que permitieron la instalación de la cámara de diputados.

La victoria del PAN se debió a dos factores fundamentales: primero, al incremento sustancial de votos que registró el partido —en los distritos ganados— con respecto a las elecciones de 1985: el distrito (III) que menos aumentó lo hizo en un 23.78% y el que más (XX) lo hizo en un 40%. Segundo, el voto por el FDN fue una variable relevante: ninguno de los partidos del frente —salvo el PMS, que como PSUM obtuvo en Guadalajara el 6.3% en las elecciones federales de 1985— tenía arraigo en el estado ni tampoco en Guadalajara; sin embargo, el 6 de julio la suma de votos por el FDN y por el PMS alcanzó el 21.88% en la elección presidencial; pero lo más relevante está en que si —en los ocho distritos que ganó el PAN— se suman los votos por el PRI y los votos por el neocardenismo, Acción Nacional conserva la mayoría sólo en dos distritos. De lo que se infiere que el desgajamiento del electorado tradicional del PRI fue una variable relevante para la victoria panista. Ahora bien: las pasadas elecciones constituyen no sólo un punto de ruptura sino también la culminación de una tendencia: en los comicios presidenciales de 1982 los votos por la oposición sumaron 41.5% y el PRI obtuvo la mayoría con el 58.5%; basta comparar las cifras anteriores con las de otras elecciones presidenciales (en 1976 la mayoría fue de 93.3%, en 1970 de 82.7% y en 1964 de 87%) para darse cuenta de que la ruta del descenso priísta se inicia en 1982. En Guadalajara, en las mismas elecciones de 1982 para diputados federales, el PRI consiguió un triunfo de *mayoría relativa* con el 45.8% y en 1985 su porcentaje se incrementó en menos de dos puntos (47.2%).

Si por modernidad política se entiende a) la existencia de un electorado más participativo y más diversificado y b) la consolidación de opciones partidarias, Jalisco confirma y anuncia una serie de tendencias que es conveniente subrayar: primero, el PRI ya no puede

aspirar a ser un partido prácticamente único y a obtener triunfos de mayoría absoluta; en lo sucesivo, en las zonas políticamente más desarrolladas, a lo más que puede aspirar es a triunfos de mayoría relativa. Segundo, el mayor reto al que se enfrenta se localiza en las zonas urbanas, donde puede convertirse en minoritario. Tercero, si el PRI no logra revertir las tendencias anteriores, sus bastiones para conservarse como partido mayoritario se ubicarán en las zonas de mayor atraso; es decir, donde el electorado es más manipulable y donde no hay control y se puede alterar el proceso electoral. Cuarto, las zonas más atrasadas pueden funcionar como una reserva de oxígeno mientras se renueve el partido, pero apostar a ellas en el mediano y largo plazo sería simplemente una política suicida. Quinto, la clase política local, a diferencia de lo que pasa con la central, carece de un proyecto renovador y de un grupo capaz de encabezarlo; la contradicción entre una sociedad más moderna en lo político y una clase política arcaica amenaza las posibilidades un tránsito paulatino hacia la democratización del sistema político. Para decirlo en otros términos: allí donde la sociedad se ha modernizado y donde, como afirma Zaid, el sistema político puede abrirse sin correr mayores riesgos, es donde escasean más los recursos humanos de la clase política en el poder para impulsar un proyecto renovador.

LA REFORMA Y EL FONDO

En política, decía Reyes Heroles, la forma es fondo. El "destape" del candidato del PRI a la gubernatura del estado se realizó según las "mejores" tradiciones del sistema político mexicano. Después de las comparecencias de los seis precandidatos priístas a la presidencia de la República, se pensó que en Jalisco podría suceder algo semejante; sin embargo, como en los viejos tiempos, la noticia llegó desde México y de manera súbita la opinión pública se enteró de que los tres sectores del PRI se habían pronunciado, de manera unánime, por Cosío Vidaurri; a los semiólogos y astrólogos de la política mexicana hay que recordarles que en el acto en que el candidato rindió su protesta y aceptó su postulación estuvo el presidente del PRI pero no el secretario del partido. Es cierto que el destape del candidato se realizó en un momento crítico, cuando no solamente era posible sino hasta probable que el proceso electoral desembocara en una crisis política sin precedente. Pero, como quiera que sea, el ritual fue una suerte de viaje al pasado; algo así como si el 6 de julio nunca hubiera existido. Tanto en la designación del candidato como en el procedimiento para destaparlo, se optó por lo que se consideró más seguro; los cánones más ortodoxos funcionaron como una suerte de exorcismo ante las incertidumbres del presente; como si las viejas formas pudieran evitar el deterioro de fondo del sistema político tradicional.

Con la candidatura de Cosío Vidaurri se vuelve, a medias, a una tradición que se había perdido con los dos gobiernos anteriores; de 1959 a 1976, es decir, durante tres sexenios, los gobernadores surgieron de la clase política local y después de haber ocupado cargos públicos en el estado de Jalisco. Aunque Cosío Vidaurri ha figurado más en la política nacional que en la local, es un hecho que no ha perdido contacto con el estado. En este sentido los resultados electorales pasados jugaron a favor de su nominación, ya que la falta de arraigo se convirtió en una variable muy riesgosa. Esta es la carta fuerte del candidato y a ella le ha apostado el PRI; y es cierto que las reacciones a su candidatura y a su campaña han sido favorables.

Otro elemento de la estrategia priísta está en el fortalecimiento de las relaciones con los empresarios locales: desde los años cincuentas la vicepresidencia municipal de Guadalajara se le otorga a un miembro de la iniciativa privada; y desde mediados de los años sesentas han sido los empresarios del sector industrial quienes han ocupado este puesto. En esta ocasión se trata de un expresidente del Consejo de Cámaras Industriales del estado de Jalisco. El mismo candidato del PRI a la presidencia municipal, ex-tesorero del estado, es una persona que cuenta con amplias relaciones y simpatías en el medio empresarial local. Con este tipo de candidaturas se busca cambiar las inclinaciones de las clases medias y de los sectores empresariales hacia el PRI. Se apuesta así, en doble forma, a una estructura corporativa: primero, porque se espera que los empresarios organizados en cámaras de comercio y de industria reaccionen favorablemente a la candidatura de uno de sus miembros; segundo, porque, en una suerte de corporativismo a la japonesa, se espera que los mismos líderes empresariales presionen a sus obreros para que emitan un voto favorable al partido oficial: un voto a cambio de conservar el empleo.

El tercer elemento de la campaña priísta está en la selección de los candidatos a diputados locales: además de la representación sectorial (la CTM vuelve a jugar por el distrito II y la CROC por el IV), aparecen cuatro hijos y un nieto de otros tantos ex-gobernadores. El objetivo que se persigue no puede ser más claro: la unidad a toda costa de la "familia revolucionaria".

La estrategia del partido oficial tiene varios puntos débiles: en primer lugar, no deja de ser ingenuo el intento de contrarrestrar el voto a favor del PAN influyendo en las dirigencias empresariales: se sobreestima así la ascendencia de los empresarios sobre Acción Nacional y, por otra parte, se subestima que el voto por el PAN proviene de clases medias y populares que no tienen por qué responder a semejantes estímulos. En segundo lugar, el corporativismo a la japonesa que pueden practicar algunos de los empresarios más fuertes no podrá ejercer un contrapeso sobre la pequeña y mediana empresa, que conforman el sector que más trabajadores concentra: y lo mismo vale para los pequeños y medianos empresarios, que muchas veces ni se sienten identificados no con sus cámaras ni con los líderes de éstas. En tercer lugar: el punto más fuerte de las estrategias del PRI está en la simpatía que parece haber despertado Cosío; sin embargo, es muy probable que los votantes decidan *fracturar* su voto y no transfieran a los candidatos a diputados y a presidentes municipales este sentimiento ni su voto. Por su parte, el PAN lanzó como candidato a la presidencia municipal de Guadalajara a la misma persona que compitió por este cargo en 1973; desde entonces se ha rumorado que ganó la elección pero que no le fue reconocida; el hecho de que en esa ocasión entraran, por primera vez en la historia del estado, dos panistas al congreso local permite suponer que el rumor no es simple invención.

Hay dos variables que efectivamente pueden influir en la decisión de los votantes y modificar los resultados electorales, pero ambas están fuera del

control del PRI: la primera es que Cárdenas ya no figura en esta elección y que los partidos que apoyaron su candidatura, además de que no lanzaron candidatos comunes, son extremadamente débiles: ¿A dónde irá a parar este voto? ¿Se convertirá en un voto por el PAN, en un voto por el PRI o en abstención? La segunda variable está vinculada con los acontecimientos posteriores al 6 de julio y con los que puedan suscitarse el primero de diciembre: si el voto por la oposición se identifica con el riesgo de confrontación y de desestabilización política, es muy probable que un sector importante del electorado opte por una solución conservadora: más vale malo por conocido que bueno por conocer; el desarrollo de la campaña panista y la forma en que se efectúe la toma de posesión presidencial, que estará muy fresca en la memoria de los votantes, influirán en forma determinante en los electores.

¿LASCIATE OGNI SPERANZA?

¿Qué es lo que está realmente en juego en estas elecciones? Desde luego la credibilidad de los ofrecimientos que ha venido haciendo el presidente electo. Estas serán las primeras elecciones para gobernador que se realicen en su sexenio; un fraude electoral, amén de las movilizaciones y protestas que corre el riesgo de provocar, golpeará severamente no sólo la legitimidad del nuevo gobierno sino que hipotecará las posibilidades de una transición democrática. Al próximo presidente de la República le interesa que haya un proceso electoral intachable; sin embargo, las fuerzas locales tienen sus intereses propios y seguramente no faltarán fracciones de las mismas que esperen hacerlos valer contra viento y marea. Los puntos clave de la elección estarán en las presidencias municipales —Guadalajara, Zapopan y municipios ubicados en la región de Los Altos, donde la oposición ya ha gobernado— y en los distritos ubicados en la zona urbana metropolitana. El triunfo del PRI en las pasadas elecciones en doce de los veinte distritos del estado permite suponer que la posibilidad de perder la gubernatura y la mayoría en el congreso es remota. Como contraparte, el triunfo del PAN en Guadalajara también permite suponer probable que este partido conquiste la presidencia municipal, además de un número considerable de diputaciones de mayoría. En estas condiciones, un fraude electoral no tendría más sentido que defender los intereses de ciertos sectores corporativos y de ciertas fracciones de la clase política local; y se interpretaría como que el presidente de la República no tiene la voluntad de democratizar el sistema político o, peor aún, que no tiene la fuerza para imponer su voluntad y se encuentra a merced de los sectores más conservadores del partido oficial. Si así es, habrá que poner en las puertas que abrió el 6 de julio la misma inscripción que en las puertas del infierno: *Dejad toda esperanza los que entráis.*

Escena de circo, 1945

HACIA EL *ETHOS* DEMOCRÁTICO

LUIS RUBIO

CLAUSEWITZ HUBIERA dicho que es evidente: la economía no está al margen de la política. Esa es la lección del seis de julio. Las elecciones rompieron tabúes, mitos, debates políticos y marcos analíticos; todos ellos quedaron en el pasado. El país y cada uno de los mexicanos nos internamos en terrenos desconocidos donde las verdaderas dimensiones de los riesgos desafían las evaluaciones más racionales. A menudo ni siquiera la constitución nos ha permitido ver con claridad.

Una vez calificada la elección presidencial, es necesario hacer un primer balance de la "crisis electoral": dilucidar sus causas y especular sobre la solución definitiva para el sistema político mexicano.

Creo que hay consenso en que las tres fechas clave en la gestación del cambio que empezó a vislumbrarse el seis de julio pasado son 1968, 1982 y 1985. Hace veinte años el movimiento estudiantil y, sobre todo, su represión, iniciaron una nueva etapa en el desarrollo político y económico del país. El gobierno de Echeverría reconoció la trascendencia política del fenómeno y decidió afrontarlo, dar cauce institucional al descontento y abrir válvulas de escape; así surgió la "apertura democrática". Haciendo suyas las banderas del movimiento estudiantil, aquel gobierno puso la política económica y los instrumentos de control económico al servicio de la apertura política. En el corto plazo, un elevado gasto público apaciguó a cualquiera; a la larga, destruyó la sólida base económica que se había constituido a lo largo de varias décadas. Así no sólo se truncaron los esfuerzos de desarrollo político sino que la economía cayó en un círculo vicioso de deuda, inflación y devaluaciones.

Pero la semilla de la participación política no se extinguió con el fin del movimiento estudiantil ni mucho menos con los vaivenes de la política económica. El país había entrado en un lento proceso de transformación política, que no vino acompañado de una igual modernización económica. Los mantos petrolíferos disponibles y la garantía que desafortunadamente representaron para los bancos extranjeros, frenaron la transformación económica del país en un momento en el que, sin una significativa deuda externa per cápita, habría sido posible modernizar sin mayores costos sociales, con financiamiento asequible y en un ambiente propicio

para un desarrollo equitativo. En cambio, el dispendio y la corrupción caracterizaron un periodo que bien pudo haber sido de construcción. Todo eso, junto con el 68, quedó marcado en la conciencia de los mexicanos que votaron el seis de julio.

En 1982 llegó a su clímax la irresponsabilidad económica del régimen. Un gasto público desbordado, una deduda externa de niveles inmanejables, una corrupción desmedida una retórica demagógica enardecida provocaron una crisis mucho más política de lo que se ha querido conceder, de la que surgieron el neopanismo, el deterioro priísta en el norte del país y el descontento de las clases medias urbanas. Para la sociedad fue un *shock* que sólo pasó a segundo término debido a la constante agudización de la crisis económica. El desagravio que la sociedad reclamaba luego de esta crisis fue un componente indudable del seis de julio fue la necesidad de desagravio que tuvo la sociedad.

1985 es la otra fecha crucial, por dos razones que parecen —pero no son— radicalmente opuestas. La más evidente: los sismos de septiembre, que obligaron a la sociedad (o a algunos grupos afectados) a actuar por sí misma, al margen del gobierno y con frecuencia en contra de sus instituciones, enseñándole una lección determinante: la organización política puede tener lugar independientemente del gobierno. Quizá es más trascendente en el largo plazo la segunda de las razones: el viraje en la política económica de aquel mismo año. De una política de estabilización y corrección de las finanzas públicas y la balanza de pagos, la actual administración pasó a una búsqueda de la modernidad, a un intento de recuperar el crecimiento económico en un entorno internacional complejo y cambiante. La apertura comercial, la política de "racionalización" de las empresas paraestatales y la búsqueda de la eficiencia son ahora el criterio central del desarrollo económico.

Desafortunadamente el equivalente mexicano de la *perestroika* no vino acompañado de la *glasnost* soviética. Cuando el mexicano promedio ha perdido más del cincuenta por ciento de su poder adquisitivo, fue grave que faltaran la crítica al pasado reciente y las explicaciones convincentes de lo que se quería hacer. ¿En aras de qué se perseguía la modernidad? De haberse legitimado políticamente la estrategia de transformación económica, un sinnúmero de mexicanos habrían enarbolado la bandera de la reforma, convirtiendo en muchos casos un voto de protesta, el seis de julio, en un voto de apoyo al candidato de la reforma.

La reforma económica puesta en marcha en 1985 intentaba destruir las estructuras arcaicas de la economía y de la sociedad, buscando el crecimiento y la equidad social, en una economía abierta, que favorezca a los sectores dinámicos. (Lo arcaico no son los mexicanos, o algunos mexicanos, sino la estructura de intereses creados, empresas paraestatales, regulaciones y grupos que impiden el crecimiento económico, una mejor distribución del ingreso y un equilibrio social). En el fondo ésta es la reforma iniciada por el presidente; de ahí su importancia y trascendencia. De ahí la oposición dentro del PRI.

La modernización económica es mucho más de lo que sus detractores conceden y ha alcanzado menos de lo que sus promotores pretenden. Indudablemente, lo que ya se ha hecho —que es mucho— ha empezado a afectar intereses creados y, sobre todo, ha anunciado que seguirá afectándolos. No sorprende que tanto los críticos como los afectados —reales o potenciales— hayan engrosado las filas, primero, de la Corriente Democrática y, después, del Frente Democrático Nacional, en muchos casos con todo y contingentes corporativos.

La Corriente Democrática, cuya bandera fue la democratización de los procedimientos de selección de candidatos en el partido —objetivo evidentemente loable—, nace con un proyecto público muy evidente: impedir la nominación de Salinas de Gortari, al que identificaban como continuador natural de la política económica que tanto criticaban. En ausencia de un proyecto aglutinador de apoyos para la reforma económica y en medio de críticas generalizadas a una política económica que ostensiblemente sólo lograba más inflación y menores salarios reales, la Corriente Democrática prendió como reguero de pólvora.

II

Agravios, enojos, falta de comprensión de los objetivos, las promesas de un populismo vacío y, simplemente, el deseo —o necesidad— de expresar un disentimiento se conjugaron el seis de julio. Lo que pudo ser un extraordinario avance de la oposición terminó en una escena de infantilismo democrático. No haber publicado cifras preliminares el día seis de julio hizo dudar hasta a los más crédulos de la limpieza de las elecciones. Quizá se puedan ofrecer explicaciones simples y razonables, aunque no por eso menos agraviantes. El hecho es que la ausencia de cifras que se habían ofrecido abrió la caja de Pandora.

Durante el mes de agosto, los mexicanos quedamos boquiabiertos ante los avatares de lo que a muchos nos gustaría poder llamar democracia incipiente. Desafortunadamente presenciamos más un carnaval de inacción, parálisis e intransigencia que un proceso de avance democrático. Pero si analizamos los hechos incontrovertibles, se pueden empezar a vislumbrar algunas opciones.

Lo más importante, es la nueva realidad política: dos bloques políticos de dimensiones más o menos iguales. El PRI y la oposición comparten la representación popular de una manera casi idéntica. Aunque prevalecen las disputas sobre las elecciones, ninguno de los candidatos, excandidatos o miembros prominentes de los partidos en contienda discute la esencia de los resultados electorales; las disputas han quedado relegadas a los anales de la historia electoral de algunos distritos y del porcentaje definitivo de la elección presidencial. A muchos en la oposición les hubiera encantado ver reducida la cifra del 50.4% que sancionó la Comisión Federal Electoral a un 47 o 48% por ciento para poder argumentar que se tratará de un gobierno plural y no de mayoría; pero aun los miembros de la oposición más ortodoxos reconocen que no pueden probar que Cárdenas haya obtenido más del 38% o que Salinas haya perdido.

Hay entonces, en cierto sentido, una paridad de fuerzas políticas, cuyas implicaciones son enormes. Cuando la Unión Soviética obtuvo su primera bomba atómica se habló del "equilibrio del terror" y ambas potencias tuvieron que aprender a *no* usar su nueva capacidad mortífera. La oposición ya tiene su primera bomba atómica, y la capacidad de impedir que el PRI se salga con la suya; ahora tendrá que aprender que no puede ni debe usar esa arma como factor de destrucción.

El problema ahora es cómo salir del atolladero en que nos encontramos, cómo transformar al PRI y a la oposición para que estén a la altura de las circunstancias. Hasta este momento, el PRI acusa a la oposición de intolerancia en tanto que la oposición acusa al PRI de intransigencia y de actuar como dictadura de la mayoría. Todas estas acusaciones no nos llevan muy lejos. Lo que urge es entender las máximas de un sistema democrático y empezar a practicarlas además de predicarlas.

Cuando todos los partidos y facciones se convenzan de que no es posible avanzar si cada quien jala para su lado se habrá sentado la primera base del desarrollo político del país. Un primer asomo de esta posibilidad surgió cuando el PRI propuso la confrontación de un "Acuerdo Nacional".

Las negociaciones que un "Acuerdo Nacional" supone son en extremo complejas. Implican compromisos dentro del partido oficial, particularmente con los diversos grupos de interés que lo caracterizaban, y pactos y acuerdos con los partidos de oposición sobre las reglas del juego. Es evidente que las negociaciones dentro del partido, desde el día de las elecciones hasta la confirmación de la elección presidencial, fueron en extremo complejas y desgastantes, y quizá en los próximos años seremos testigos de un estira y afloja permanente no sólo con los partidos de la oposición, sino sobre todo con los propios feudos políticos del PRI, que intentarán conservar sus privilegios por todos loe medios. Por su parte, loe encuentros con los partidos de oposición arrojan dos señales: un extraordinario pragmatismo del PAN, que quizá espera capitalizar el desorden reinante, en su posición natural como potencial fulcro de la balanza en el poder legislativo, en tanto que los partidos de izquierda han hecho todo lo posible por preservar su bandera (la legitimidad de la elección presidencial) aún después de la confirmación por parte del poder legislativo. Resulta evidente que una política de coaliciones con la oposición será la única arma de la que el próximo gobierno podrá disponer para avanzar en el terreno político, controlando a los grupos dentro del propio PRI e intentando forzar a la oposición a participar responsablemente en las tareas de gobierno.

Lo que todo el proceso postelectoral ha demostrado es, sin embargo, que por sí mismo ningún partido ni facción puede avanzar, tener influencia o gobernar. Esto, que parece tan obvio, aún no ocurre en el sistema político mexicano. Tiene que ser entendido y aceptado por todos los participantes, del PRI o de los partidos de oposición. Una vez logrado lo anterior, los partidos podrán empezar a ceder, conceder y avanzar. En ese momento se habrá iniciado el procedimiento democrático. En otras palabras, falta convertir el balance real de fuerzas en equilibrio institucional; y para ello hay que crear las condiciones, para que los diversos partidos no piensen que lo único que se está haciendo es someterlos a operar en un poder legislativo castrado.

Cuando desaparezca el deseo de cambiar por medios violentos el equilibrio que resultó de las elecciones del seis de julio, se podrá organizar un sistema político que dé cuenta de la nueva realidad política y, por consiguiente, le de cabida institucional. El PRI no puede desaparecer a la oposición, que tiene que reconocer en el PRI una fuerza real en el sistema político. En caso contrario, se abre otra caja de Pandora, las de las opciones no institucionales.

Concluida la faena electoral, quedarán dos grandes tareas. La mas evidente se refiere a la reorganización del sistema político en su conjunto. La otra, también muy clara pero mucho más delicada, se refiere a la reorganización del PRI. Los poderes que dominan la estructura de ese partido no va a aceptar gratuitamente una transformación política que implique cotos a su capacidad de acción, y los riesgos son de la mayor envergadura; no hay que olvidar en sectores como el rural fue el voto corporativo el que aseguró la victoria electoral de Salinas. El manejo político dentro del partido adquiere, por estos factores, una relevancia singular, frente a la cual palidecen todos los exabruptos del Frente. Se puede anticipar que más grupos y más políticos engrosarán las filas del Frente en la medida en que el debate interno se extienda.

La reorganización del sistema político tiene que avanzar en forma paralela a la negociación dentro del PRI. Afortunadamente, la solución al problema político más amplio ha sido tema de debates, teorías, estudios y experiencias tangibles desde, por lo menos, el siglo XV. Montesquieu inventó hace mucho la fórmula que puede resolver el dilema al que hoy nos enfrentamos. Pero nuestro propio esquema conceptual de gobierno establece reglas que, aunque imperfectas, pueden servir de base para la transición. Una vez consumada ésta, se podrán llevar a cabo toda clase de modificaciones acordadas de una manera verdaderamente democrática.

Hay que construir un esquema de división de poderes real que permita el desarrollo de pesos y contrapesos entre el poder ejecutivo y el legislativo, haciendo partícipe a la oposición de las tareas de gobierno, como ocurre en todos los países democráticos del mundo. Sólo así se podrá esperar que se inicie la alternancia en el poder, que no es realista suponer cuando los partidos no pueden ponerse de acuerdo sobre la esencia de los procedimientos. Una vez definidos éstos, las posibilidades son infinitas, pues el esquema político será totalmente otro, como ha ocurrido en Corea, India, Grecia, quizá en Argentina, Turquía y muchos otros más. Es el desafío que tienen frente a sí los partidos pues, en el fondo, un acuerdo sobre los procedimientos constituye el primer paso hacia el desarrollo de un *ethos* democrático, sin cual el pluralismo es un mero esquema teórico.

El país tiene, además, que avanzar hacia un sistema político fundamentado en tres partidos pragmáticos y con una definición transparente de sus posturas y objetivos. Tendrán que quedar en el pasado la prepotencia del PRI, el populismo mítico, fundamentalista e irresponsable del Frente (y de los otros partidos de izquierda) y el mesianismo del PAN. En el corto plazo habrá la obvia propensión a obtener beneficios dividiendo a los partidos de la oposición, particularmente a los de izquierda, que son tanto más vulnerables en este aspecto. Una visión de largo plazo indica, sin embargo, que la estabilidad institucional y el desarrollo de la democracia dependen de la constitución de tres partidos políticos. Ante todo, la división en partidos y facciones, aunque facilita el desarrollo de coaliciones de corto plazo, implicaría pagar el precio de no tener acuerdos institucionales permanentes. En otras palabras, implicaría mantener el carnaval de agosto en forma permanente, con rieagos crecientes. En segundo lugar, el PRI se beneficiaría de un engrosamiento de las filas del Frente por parte de todos los políticos priístas que en forma oculta comparten sus

opiniones, posturas y temores, con lo que se favorecería la coherencia y solidez interna del propio partido. Finalmente, la oposición empezaría a plantear opciones reales y viables de desarrollo económico y político.

La modernización económica es una condición *sine qua non* para el desarrollo del país y para la recuperación del crecimiento. Pero no es suficiente. Las elecciones de 1988 obligan a pensar en esquemas y mecanismos que antes no eran siquiera concebibles, al menos fuera de los marcos de la mitología intelectual. La democracia se inventó hace mucho; los partidos que resultaron beneficiados de las elecciones ahora se la tienen que ganar.

CARTA DE ESPAÑA
ENCUENTRO CON MORAVIA

BLAS MATAMORO

HA PASADO fugazmente por Madrid Alberto Moravia. A sus ochenta años, la notoriedad, siempre equívoca, lo hace conocido, entre las masas españolas, por su matrimonio con una joven aragonesa, Carmen Llera, y por unos artículos de sus viajes a través del África. En su gran momento, los libros de Moravia debían ser comprados en las trastiendas, en las ediciones argentinas de Losada, como ofensivos al pudor y a la moral católica que eran. Lo siguen siendo para quienes conservan sus puntos de vista incólumes en tanto a la sociedad española le ha dado por alterarse.

Un poco más cojo que siempre, algo más sordo, Moravia es un hombre de palabra rápida y voz clara, que mira con los ojos de la *noia*, del aburrimiento existencial que él prefiere a la altisonante *angustia* de la era heideggeriana. Tienen, para avivarlos, unas cejas pobladas y diabólicas que recuerdan las de Thomas Mann. Viste de vivos colores, sin evitar los grandes cuadros en sus pantalones.

"Tengo muchos años, lo cual no es lo mismo que ser viejo. He llegado a los ochenta por casualidad, podría vivir otros tantos. No estoy enfermo y la vejez sin enfermedad no existe".

Moravia vuelve a España con cierta frecuencia. Encuentra que Córdoba es Castilla. "Es un desierto, España es el único país europeo que tiene un desierto. Me gustan los desiertos, son lugares espirituales. En ellos el hombre está a solas. El monoteísmo nació en los desiertos de Oriente."

Desde los nueve años escribe "con vocación prepotente" y distingue entre narrador y escritor. "El narrador, es decir el que tienen la vocación de contar mentiras, nace. El escritor, se hace a fueza de técnica y cultura". En cuanto a él mismo, rechaza la idea de que lo consideren un intelectual orgánico, es decir alguien que quiere cambiar el mundo y, por lo tanto, debe encuadrarse en una militancia. "Yo sólo quiero mostrar algunas cosas a los hombres. La literatura plantea sólo problemas técnicos al escritor, pero, luego, en ellas, está todo lo humano".

Pon como ejemplo *Gli Indifferenti*, su primera novela, publicada en 1929, en pleno fascismo. En ella intentó fundir el teatro con la novela y le salió una crítica a la burguesía italiana de la época.

¿Le produjo el libro conflictos con el gobierno fascista? Cree que no, aunque en 1935 el régimen prohibió que se escribiera sobre sus obras y en 1939se le prohibió la firma, lo que lo obligó a acudir al seudónimo. "Es que había unos funcionarios encargados de controlar las publicaciones" comenta con sorna "y, como cobraban por ello, debían encontrar algo censurable. Para evitar estas cosas habría que quitar el sueldo a los funcionarios".

Hacia 1945, apenas acabada la guerra, Moravia se sintió atraído por lo que él llamó la "esperanza" comunista. Pero ya entonces comprendió que el comunismo habría de sintetizarse con el liberalismo, aceptando que no era la única manera de cambiar el mundo, ni el único sistema válido de pensamiento. Marx y Freud fueron como descubridores de continentes, ampliaron nuestro conocimiento del hombre gracias a sus explicaciones deterministas. "Lo malo del marxismo es que se lo convierta en una fe. La religión es cosa de templos y sacerdotes, la política es algo profano: lo dijo ya Maquiavelo y no lo hemos comprendido todavía. En el Tercer Mundo, sobre todo, el comunismo es una religión. Esto demuestra que vivimos antes de Maquiavelo.

Moravia se sigue creyendo un realista. La literatura se ocupa de la realidad, pero ésta se constituye mentalmente, con todas las posibilidades del pensamiento, con las representaciones que los hombres nos hacemos acerca de los grandes temas. Por ejemplo: el origen del mundo. "Sí hay ideología en la literatura, pero no la que el escritor pone, sino la que encuentra. El escritor se plantea problemas que puede resolver, problemas retóricos: cuestiones de equilibrio narrativo, de verosimilitud, de construcción novelesca. Luego, leyéndose, advierte que hay ideología en sus libros." La conclusión es que la literatura no enseña a vivir, sino que representa la vida.

Es inevitable hablar de cine. En parte, porque Moravia es un crítico profesional (unas 2000 reseñas desde 1945). En parte, porque sus novelas han sido frecuentemente filmadas.

"Mis novelas son fáciles de filmar porque son dramas disfrazados de novelas, textos travestidos. Por otra parte, mi tema es la familia, que es el gran tema de todos los tiempos, desde Sófocles. La familia es el mayor éxito de la cultura: la institución del incesto como tabú, el complejo de Edipo. Un éxito dramático, el triunfo de la cultura sobre la naturaleza, transformado en el lugar del drama mismo. Por eso los griegos lo convirtieron en algo sacro, hicieron del teatro el altar del destino

en que representar el drama de la familia. Es una pena que el teatro esté desapareciendo, es un templo que se clausura. La novela no puede sustituirlo. la novela no es un género de pesebre, como la fábula del Mesías."

¿Ama la familia un escritor tan aureolado de escándalo y de crítica a las "costumbres" (las buenas y las malas)?

"Sí, amo la familia porque soy un solitario. Siempre he vivido en pareja porque la pareja es la unión de dos seres libres y solitarios. Luego hay el sexo. Para mí, como está en todas partes, resulta algo natural. El sexo no tienen nada que ver con la moral, sino con la naturaleza. Cuando se lo convierte el algo necesario, es decir cuando se lo moraliza, entonces se vuelve pornografía. El sexo es lo que es. Quienes no lo admiten así son los curas y los pornógrafos."

¿Pero no hay un mito sexual? "Sí, pero no sirve para pensar, sino para actuar. Es el mérito del mito: moviliza a la gente por cosas que no existen, pero las moviliza realmente." El ejemplo que da Moravia vuelve a ser el sexo: un efecto sin significado.

¿Y la mujer? El viejo maestro es aforístico en esta materia: "Es la mitad cubierta de la humanidad, la mitad por descubrir". De aquí (de un hombre octogenario en tren de descubrir mujeres) la relación con el escándalo: "Me aburre el escándalo. Es un invento de los otros. Yo me pongo una corbata con todos los colores. Por supuesto, algún color escandaliza a cierta gente, es inevitable. Pero yo uso la corbata que me gusta, no la escandalosa. Escandalosa es la mirada del otro."

La *noia*, el aburrimiento, es una constante en su obra, una categoría filosófica. Moravia acepta que se aburre con facilidad, concretamente, sobre todo, en las reuniones sociales. Más allá está el angustioso aburrimiento de la vida, que es la aridez en la espera de la muerte, el hastío que provoca pensar en que todo lo que existe está allí para dejar de existir. De nuevo, el desierto y la religión del despojamiento. "Contra la *noia* sólo hay tres remedios: la melancolía, la desesperación y la indiferencia."

Se impone el tema de las actividades múltiples de este activo señor lleno de años que no ha llegado, aún, a la vejez. Nos habla de su obra de teatro *El ángel de la comunicación*, que ha provocado escándalo, para variar, y que la actriz española Assumpta Serna lleva por Europa y, tal vez, a los Estados Unidos. Luego, de su trabajo como eurodiputado en el Parlamento Europeo de Estrasburgo. Le preocupan, sobre todo, dos temas: el desastre nuclear y una ley de Derechos de la Infancia, que quiebre la tradición judeocristiana, en el sentido de que los niños sólo tienen deudas y deberes, sobre todo hacia sus padres.

El problema nuclear, según Moravia, no es político, diplomático ni militar. Es un problema filosófico: "¿Quiere sobrevivir o morir el mundo?" En este sentido, lo importante es la convicción de las masas. Al Estado no se lo puede persuadir de que renuncie a la guerra, que es su instrumento por excelencia. "No soy pacifista" explica el escritor", "soy simplemente un zoólogo. Quiero que sobreviva el hombre, pero también que sobreviva el rinoceronte africano."

En cuanto al Tercer Mundo, estima que no hay que ayudarlo a alimentarse, sino a desarrollarse. Los gobernantes de esas zonas suelen ser muy corruptos y quedarse con el monto de las ayudas. Lo que importa es dar asistencia técnica y financiera a los países atrasados para que produzcan sus medios por sí mismos.

Hay en Moravia, aparte del interés "racional" por el mundo sumergido, una atracción inmediata por África, continente al que retorna constantemente. Lo seduce, como europeo, el intuir que es el único lugar del mundo en que, todavía, la naturaleza es más fuerte que el hombre. "África tiene una belleza monótona, porque la variedad no es un valor para los africanos. Me atrae ese inmenso fragmento de mundo que cultiva su propia monotonía. Es una manera fantástica de volver a épocas arcaicas, no vividas, ciertamente. Epocas en que el tiempo apenas transcurre y en que los espacios naturales dominan con su ritmo repetitivo."

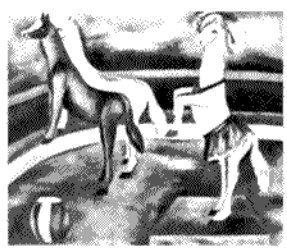
Este hombre que ha trajinado diversos géneros no ha sido, sin embargo, jamás, poeta. En algunos de sus viajes ha participado Pier Paolo Pasolini, una idiosincrasia radicalmente diversa de la suya. Pasolini era un creyente que murió como un mártir, un hombre con un sentido dramático del placer que se opone a la serenidad *noiosa* y liberal de Moravia. Hombre de otra generación, muy comprometido con el *happening* revolucionario o símil–revolucionario de la década del sesenta. Tal vez los aproximaran sus diferencias, como suele ocurrir.

Una de ellas es la secreta admiración de Moravia por la poesía: "En poesía no hace falta cumplir una obra, como en novela. Un solo verso feliz hace a un poeta." Y, en este panorama, el narrador sintetiza la poesía italiana del siglo XX en dos mitades, la primera hegemonizada por Eugenio Montale y la segunda, por Pasolini. No es que no haya habido más y aún mejores poetas, líricos de igual nivel y diverso acento. Pero ninguno de ellos, a juicio de Moravia, ha logrado incorporar los elementos de la vida actual a la poesía como Montale y Pasolini.

¿Cómo vive un viajero apasionado y observador de las paradojas de lo cotidiano la diversidad del mundo? "En la humanidad sólo son peculiares las culturas. Es claro que es una diversidad de peculiaridades inmensa y que marca mucho a los grupos humanos. Pero hay algo universal y esta universalidad es la que señala el arte. Entre gentes de distintas culturas, lugares y épocas, el arte es el lazo de unión. Sófocles es nuestro, pero es japonés y brasileño. Y es de su tiempo, del Renacimiento, de hoy y del siglo cuarenta, si llegamos. Es curioso: el arte es más universal que el hombre. El arte, que está hecho por el hombre, lo excede en universalidad."

Para variar y para persistir, Moravia se va de viaje. En pocas semanas estará en Moscú, haciendo de actor en un film sobre la *perestroika*. Por supuesto, como a todos los europeos, le interesa la nueva singladura de la URSS y del mundo comunista en general.

Pero, finalmente, se niega a opinar sobre algo tan reciente y en curso. Sonríe y apunta un tópico: "Me interesa ver adónde va". Quizá la verdadera conclusión sea una figura: "Ya se sabe, estas cosas son como las sandías. Hay que calarlas para saber cómo están."



Caballos danzarines, 1945

La pregunta de Cernuda

Octavio Paz, Guillermo Carnero, James Valender, Luis Maristany, Manuel Ulacia

La primera semana de mayo de este año se celebró, en los Reales Alcázares de Sevilla, el Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda, organizado por la Universidad Menéndez Pelayo. Las palabras de apertura estuvieron a cargo de Octavio Paz, cuyo breve ensayo —su tema: el sentido moral de la obra del poeta— publicamos a continuación.

Reproducimos también algunas de las intervenciones más destacadas del congreso. El poeta y crítico español Guillermo Carnero se ocupa de la influencia del purismo poético en la obra de Cernuda. Nuestro amigo James Valender, frecuente colaborador de la revista y uno de los mejores especialistas en la obra de Cernuda, escribe de la relación entre el poeta andaluz y el cubano José Lezama Lima. El poeta mexicano Manuel Ulacia, autor de diversos libros y ensayos sobre Cernuda, desarrolla el tema del narcisismo y la "máscara poética". Finalmente, el ensayista español Luis Maristany examina la visión —crítica y apasionada— de Cernuda sobre su propia obra.

La pregunta de Cernuda

Octavio Paz

ESTAS POCAS "palabras de introducción" deben comenzar por una pregunta: ¿qué diría Luis Cernuda de esta reunión en su ciudad natal y destinada a recordar y estudiar su obra? Nunca fue afecto a las celebraciones y los homenajes; pensó siempre que la fama era una máscara equívoca cuando no algo peor: un embuste, una trampa. En un amargo poema, escrito al final de sus años, dice:

> ¿Oyen los muertos lo que los vivos luego
> [dicen de ellos?
> Ojalá nada oigan: ha de ser un alivio
> [ese silencio interminable
> Para aquellos que vivieron por la pala-
> [bra y murieron por ella.

¿Cómo, entonces, acercarnos a su obra? Nuestra reunión, ¿es un acto de hipocresía, una tentativa para recuperar en beneficio de las instituciones aquello que es irrecuperable: la voz de un solitario que jamás comulgó en el altar común? Al celebrar su palabra, ¿la traicionamos? Al recordarlo, ¿somos infieles a su memoria y olvidamos lo que dijo? No es fácil contestar a estas preguntas. Pero todos sabemos que nos hemos reunido aquí para responderlas. Mejor dicho: para responderla. Aunque la obra de Cernuda es una biografía poética que se despliega a lo largo de su vida, posee una notable unidad y a través de sus cambios y variaciones no cesa de hacernos la misma pregunta. No pretendo definirla: eso sería, más que una simplificación, una mutilación. Sólo puedo decir que, en el sentido más inmediato y grave de la palabra, esa pregunta es de naturaleza *moral*.

Cernuda despreció a la fama, la diosa perra, como la llamaba D.H. Lawrence. En cambio, buscó la gloria del poeta. Esa gloria no se llama eternidad: el poeta es hijo del tiempo y sus obras son la substancia del tiempo. Tampoco se llama salvación: el poeta no vino a redimir al mundo ni a cambiarlo, vino a transfigurarlo. Para Cernuda la gloria del poeta está en la obra: en el verso bien hecho y que se encadena libremente con otros versos para formar, todos juntos, el cuerpo viviente y rítmico del poema. Buscó la gloria no más allá del tiempo, en el reino de las ideas incorruptibles, sino en la obra hecha con el latir de cada día. No la concibió como un objeto de acabada simetría; buscó la perfección de las cosas vivas, que acepta y aún reclama la complicidad con lo irregular, lo fuera de la norma y, en fin, con aquello que Baudelaire llamaba *lo bizarro* —esa hendedura por la que asoman el vacío, la muerte, lo horrible, lo innominable.

La obra no existe sin un lector que la rescate de la tumba del libro, la anime y, literalmente, la reviva. Cada lectura es una resurrección y una transmutación; movida por la simpatía del lector, la obra se levanta y se echa a andar, es otra sin dejar de ser ella misma. La obra es la gloria del poeta porque se abre a la participación de un lector. Cernuda soñó muchas veces con ese lector todavía sin nombre y sin rostro. En un poema lo invoca y le pide, casi imperiosamente, que lo ame "como yo he amado la verdad del poeta bajo nombres ya idos". Los nombres y la nombradía son insubstanciales, pasajeros; lo que queda es la obra que guarda la verdad del poeta. La obra es un tejido de palabras y su perennidad depende tanto de la verdad que guardan esas palabras como de su capacidad para guardarla. Doble condición: arte y autenticidad, lo vivido transmutado en decir vivo. Arte del poeta: saber y poder decir. Es un arte que exige valor, integridad. A su vez, ese decir se cumple en un oyente que comprende y recrea lo oído o lo leído. Participación activa. La obra no termina en ella misma; no es un monumento, es una intersección: prolonga las verdades de los poetas ya idos, asume las formas que sus lectores sucesivos le infunden y anuncia la aparición de un poeta futuro y su verdad. La gloria se llama tradición: no la mentida inmortalidad de un nombre sino la continuidad de una palabra común.

Entre estos dos extremos se despliega la poesía de Luis Cernuda. Uno, la afirmación de una voz que viene de las afueras de la sociedad y que es a un tiempo anónima y profundamente íntima, pues es la voz del instinto y de las pasiones asumidas por una conciencia solitaria. Otro, la afirmación de una tradición en la que las verdades de los poetas ya idos, no sin rupturas y desgarramientos, gracias a la mediación de generaciones de lectores, se enlazan y forman un río no de agua sino de palabras que son obras: tiempo vivo. La voz del solitario es palabra de subversión. Lo es porque, como él dice en un poema juvenil, lo que busca el poeta es una verdad carnal, "más que verdad de amor, verdad de vida". Tal vez podría decirse que el amor es verdad cuando es vida. Y ya se sabe: la vida, indomada o indominable, desde el principio del principio echa abajo las paredes que la sociedad civilizada levanta para contenerla, constreñirla y domesticarla. A su vez, esa voz del poeta, intransferible y en apariencia única, es eco y anuncio de otras voces. Es un acorde en un concierto. La ruptura es concordia y comunidad de cultura la conciencia de la soledad. En la obra del poeta, por un instante, pactan las dos mitades enemigas: cultura y naturaleza, instinto y conciencia, invención y tradición, fatalidad y libertad. Pacto destinado a romperse una y otra vez. Los gemelos antagonistas están condenados a combatirse, abrazarse, separarse y de nuevo combatir para abrazarse.

La misma dualidad aparece en su vida, aunque con menos claridad que en su poesía. Tal vez la vida del poeta es un borrador de su verdadera vida, esa vida ficticia y, sin embargo, más cierta que la otra, que él inventa día tras día, al inventar su obra. En el caso de Cernuda, el mismo impulso contradictorio que lo llevó a romper con amigos, situaciones, ciudades y países, lo llevó también, en 1936, a alistarse como voluntario en las milicias populares. Se fue a la sierra de Guadarrama con un fusil y un tomo de Hölderlin en la chaqueta, según me contó Arturo Serrano Plaja. ¿Disparó? Me inclino a creer que, si lo hizo, fue un disparo al aire... Pero no debo prolongar más estas "palabras de introducción". Al comenzarlas, me hice una pregunta: ¿la he contestado? No lo sé. Temo que sea una pregunta sin respuesta o, lo que sería lo mismo, que las respuestas sean tantas que se anulen las unas a las otras. Recordaré un pequeño sucedido que, quizá, responde a la pregunta —aunque, naturalmente, sin contestarla del todo. En 1961 recibí una carta de un joven escritor español, Jacobo Muñoz, en la que me pedía una colaboración para un número que la revista *La Caña Gris* pensaba dedicar a Cernuda. Un poco antes el mismo Cernuda me había anunciado ese proyecto y me animaba a enviar algo a sus jóvenes amigos. Escribí este poema:

Ni *cisne andaluz*
ni *pájaro de lujo*
Pájaro por las alas
hombre por la tristeza
Una mitad de luz Otra de sombra
No separadas: confundidas
una sola substancia
vibración que se despliega en transparencia
Piedra de luna
más agua que piedra
Río taciturno
más palabra que río
Árbol por solitario
hombre por la palabra
Verdad y error
una sola verdad
una sola palabra mortal

Ciudades
humo petrificado
patrias ajenas siempre
sombras de hombres
En un cuarto perdido
inmaculada la camisa única
correcto y desesperado
escribe el poeta las palabras prohibidas
signos entrelazados en una página
vasta de pronto como lecho de mar
abrazo de los cuatro elementos
constelación del deseo y de la muerte
fija en el cielo cambiante del lenguaje
como el dibujo obscenamente puro
ardiendo en la pared decrépita

Días como nubes perdidas
islas sepultas en un pecho
placer
ola jaguar y calavera

Dos ojos fijos en dos ojos
ídolos
siempre los mismos ojos
Soledad
única madre de los hombres
¿sólo es real el deseo?
Uñas que desgarran una sombra
labios que beben muerte en un cuerpo
ese cadáver descubierto al alba
en nuestro lecho ¿es real?

Deseada
la realidad se desea
se inventa un cuerpo de centella
se desdobla y se mira
sus mil ojos
la pulen como mil manos fanáticas
Quiere salir de sí
arder
en un cuarto en el fondo de un cráter
y ser bajo dos ojos fijos
ceniza piedra congelada

Con letra clara el poeta escribe
sus verdades obscuras
Sus palabras
no son un monumento público
ni la Guía del camino recto
Nacieron del silencio
se abren sobre tallos de silencio
las contemplamos en silencio
Verdad y error
una sola verdad
Realidad y deseo
una sola substancia
resuelta en manantial de transparencias

LUIS CERNUDA Y EL PURISMO POÉTICO: PERFIL DEL AIRE

GUILLERMO CARNERO

DEFINIR EL PURISMO poético no es tarea fácil; el problema básico que plantea es que sólo puede caracterizarse por medio de negaciones. Pero se puede intentar una recapitulación. La poesía pura —o mejor dicho, "la tendencia hacia la obra pura", en palabras de Valéry— se distinguiría por las siguientes características:

1. La contención de la efusión sentimental, del psicologismo y de la explicitación del yo lírico.

2. La eliminación de lo realista, descriptivo, narrativo y anecdótico.

3. La contención y minimización del desarrollo discursivo y la potenciación de la concisión, la síntesis, la sugerencia y el instantaneísmo.

4. La ocasional vuelta a la estrofa como procedimiento de contención. Con el aprecio de la obligada síntesis que impone la estrofa está relacionado el interés por el haikú japonés en el seno del purismo.

Actitudes puristas o afines al purismo, además del haikú, proliferan en España durante los años de formación literaria de Cernuda. La greguería, definida por Ramón Gómez de la Serna como antídoto contra el sentimentalismo, la cursilería y el descripcionismo, forzosamente concisa y sintética; el neopopularismo, en la medida en que la poesía tradicional se entienda como escuela de sugerencia y de intuición; el neogongorismo, por cuanto D. Luis de Góngora viene a aparecer, en los años 20, como un antepasado de las renuncias mallarmeanas, en las que abundan el creacionismo y el ultraísmo.

En la obra ensayística de Cernuda no faltan las referencias a la poesía pura y a cuestiones relacionadas con ella. En sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* distingue Cernuda, en la evolución del grupo de poetas del que forma parte, cuatro etapas que son las siguientes: 1°) Una ya constituida cuando los poetas del 27 se rebelan, y a la que algunos se adhieren en su obra primera. Es la manifestación española de la reacción general contra la literatura de fines del siglo XIX; concibe el poema como una sucesión de metáforas yuxtapuestas sin puntuación ni estructura discursiva. En el caso español es reacción contra el modernismo y su antecedente más directo es Gómez de la Serna. Cernuda parece referirse al ultraísmo. 2°) una de "clasicismo a la francesa", asociada a los nombres de Valéry y Guillén. 3°) la neogongorista. 4°) la superrealista. Cernuda habla de "juego irresponsable" a propósito del ultraísmo y se refiera a la poesía pura, a propósito de Salinas y Guillén —coincidiendo, dicho sea de paso, con Juan Ramón Jiménez— en términos reprobatorios e irónicos.

No es preciso poner de manifiesto la endeblez del razonamiento de Cernuda en lo que concierne a Guillén; la objetividad le resultaba imposible por estar implicadas en el tema su imagen y su identidad de escritor. En *El Crítico, el amigo y el poeta* trasluce el resentimiento ante el lugar común entre la crítica —desde las primeras reseñas de *Perfil del aire* en 1927 por Francisco Ayala, Chabás y Salazar Chapela— de la deuda del libro para con Guillén. Cernuda explica las semejanzas con un argumento no carente de verosimilitud: Guillén habría recibido la influencia de Mallarmé a través de Valéry, mientras a él mismo le habría llegado directamente por una parte, indirectamente también a través de Reverdy, y con el refuerzo de la de Góngora. En *Historial de un libro* vuelve Cernuda al tema, reconociendo haber aprendido de Reverdy, en los comienzos de su carrera poética, "desnudez y pureza", y se refiere de nuevo despectivamente a la poesía pura, a la que llama "limitación mezquina", superada por sus personales orientaciones en los años treinta. Más adelante, en *Recuerdo de Pierre Reverdy* leemos:

> Aunque aludí a Reverdy como al más puro de los poetas que ha tenido Francia en lo que va de siglo, no sin desconfianza empleé tal adjetivo. Se usó y abusó demasiado del mismo durante los años subsiguientes a la primera guerra mundial para que sea posible utilizarlo ahora sin ninguna aclaración. Al llamar puro a Reverdy no aludo a una pureza química como aquella de la poesía pura con que tantos nos cansaron y aburrieron entonces. Aludo a una pureza espiritual, ética, de su conciencia como poeta. Lo suntuoso, lo brillante, lo lujosamente inhumano y un tanto hueco en los versos de un poeta puro a la moda por aquellos años, no aparece ni podía aparecer en los de Reverdy.

No voy a entrar en el tema de las influencias literarias más o menos visibles en la obra del primer Cernuda. La crítica se ha ocupado de rastrear motivos como la visión melancólica de la Naturaleza, la apatía, el hastío y la fascinación ante el papel en blanco, la visión del mundo desde un interior cerrado y el oficio estrófico, en Juan R. Jiménez, Mallarmé, Reverdy o Guillén. Lo que nos interesa poner de manifiesto es lo siguiente: que *Perfil del aire* se gesta en un ambiente literario presidido por orientaciones puristas o compatibles con el purismo; que en España, donde el impacto de doctrinas específicas de vanguardia fue menor, el purismo tiene una vigencia mayor, reforzada por la valoración del barroco y de la poesía tradicional; y que tanto las influencias que Cernuda reconoce haber recibido en los años veinte como las que la crítica le asigna, unas y otras remiten a la estética purista.

Las opiniones de Cernuda que al respecto he citado proceden de años posteriores a 1948, cuando estaba ya alejado de su tesitura mental primera y se sentía insolidario con ella por lo que creía una conspiración de incomprensión y malevolencia en lo tocante a su dependencia de Guillén en *Perfil del Aire*. El libro fue publicado en 1927 como cuarto suplemento de la revista *Litoral*, pero desde su incorporación a *La realidad y el deseo* aparece con el título de *Primeras poesías*, y sometido además a una revisión tan amplia que Derek Harris ha podido escribir que se trata de dos libros distintos, y que

cuando en 1936 revisó sus poemas para la primera edición de *La realidad y el deseo* ya había reaccionado en contra de muchos manierismos de la poesía de los años 20. Los cambios estilísticos introducidos en sus primeros versos, junto con las supresiones, camuflan el interés que mostró entonces por ciertas corrientes poéticas que luego en su madurez habría de poner en ridículo.

La inmensa mayoría de los lectores de Cernuda ha tenido acceso a su obra a través de una u otra edición de *La realidad y el deseo*, y acaso no ha podido percatarse de que el problema de la vinculación de *Perfil del aire* al purismo poético español sólo puede afrontarse adecuadamente utilizando el texto de la primera edición o una buena edición crítica.

En el terreno de la construcción del poema, podría decirse que en términos generales un poema puro genérico constaría de al menos uno de estos elementos:

1°) Una imagen o un reducido número de ellas, expresadas con la mayor concisión y con desprecio de lo descriptivo amplificado, con los mínimos elementos referenciales para producir una percepción de tipo instantáneo, rica de resonancias intuitivas y de sugerencias. De todo ello resulta una impresión de abstracción, estatismo y facetación que puede justificar el calificativo de "cubista" para esta modalidad de expresión poética.

2°) Una escueta reflexión emocional generada por la interiorización y aplicación ética de la imagen.

Los poemas troncales de *Perfil del aire* (dejando a un lado por el momento las décimas) corresponden al esquema formado por la conjunción de ambos elementos.

La imagen o imágenes suelen corresponder al mundo natural; el caso más claro es el del poema I, donde aparecen diversos elementos correspondientes al tópico del lugar ameno. Algo parecido ocurre en el poema VII ("¡Solo está! Ni las nubes") o en el XXIV ("Ingrávido presente"). Otras veces se trata de un jardín (XXIX, "Escondido en los muros") o de un conjunto urbano (XIII, "El amor mueve al mundo"). En otros casos esas imágenes situacionales no se explicitan, y hemos de sobrentenderlas por analogía. Cernuda sitúa sus composiciones de lugar, desde un punto de vista temporal, en el crepúsculo o la noche y en otoño, rara vez en primavera; *Perfil del aire* es, en cuanto a su talante espiritual, un libro totalmente otoñal, crepuscular y nocturno. El punto visual desde el que se contempla esa realidad, cuando está precisado o insinuado en el texto, se halla situado en el interior de una habitación o al otro lado de una ventana (I. "Esa brisa reciente"; XVII, "Va la sombra invasora"; XXII, "La noche a la ventana").

Esas imágenes dan pie a una introspección emocional instantánea comedida y serena pero siempre ligada a un problema personal trascendental (la entidad del yo en su problemática realización afectiva por medio del amor), problema de solución casi siempre negativa y trágica. Aunque las reflexiones emocionales no son ajenas a la poesía pura, es singularidad de Cernuda el haberles conferido la mayor profundidad humana y la dimensión más angustiosa, ya en *Perfil del aire* pero mucho más en *Primeras poesías*.

El contenido psíquico de esa introspección no es necesariamente, aunque sí mayoritariamente, trágico. No lo es por fuerza la percepción del tiempo como reiteración inmutable de una realidad estática en I ("En su paz, la ventana / restituye a diario / las estrellas, el aire / y al que estaba soñando"), salvo que proyectemos ese estatismo como un símbolo de abandono y renunciación. Tampoco lo es la moderada plenitud vital que expresan los dos poemas primaverales VII y XXXII.

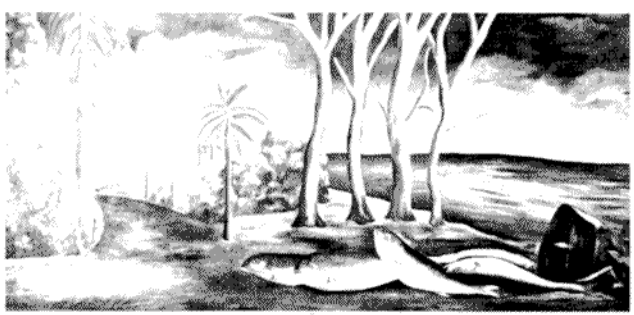
Pero el tono de *Perfil del aire* es abrumadoramente el de una tragedia insinuada, desprovista de gesticulación y por eso más aguda. La implican la situación temporal y el simbólico aislamiento del contemplador recluido en un espacio cerrado y separado de la vida por el vidrio de una ventana. La explicitan otros contenidos psíquicos de la reflexión emocional cernudiana: la atonía, inmovilidad, pasividad o "indolencia", la "ternura sin servicio" del poema XIII, la "vida inerte" del XIX y el cuerpo solitario del XXII; la sensación de vacío por falta de amor, ya que ésta se traduce en suspensión, aplazamiento, inautenticidad e irrealidad de la propia vida (XV, XVII, XIX, XXIX); la angustia ante la escritura (XXVIII).

Junto a poemas de este corte, *Perfil del aire* contiene trece décimas de subida factura conceptista, encuadrables en esa concepción lúdica del arte que reprobaba el Cernuda de la madurez. La que ocupa el lugar II trata de las ventajas del ventilador sobre el abanico, por suponer alivio sin esfuerzo en la pereza estival:

> Urbano y dulce revuelo
> suscitando fresca brisa
> para sazón de sonrisa
> que agosta el ardor del suelo.
> Si queda el mudo señuelo
> de caña y papel pasivo
> al curvo desmayo estivo,
> está la brusca delicia
> que levanta tu caricia,
> ¡oh ventilador cautivo!

Otras, por ejemplo, sobre la despedida con agitar de pañuelos (IV) o el tema de Narciso (XVI).

Perfil del aire consta de dos clases de poemas desde un punto de vista estrófico: combinaciones de cuartetas en número de 3, 4 o 5, de verso hexasílabo con o sin pareado final, heptasílabo u octosílabo; y décimas. La estructura del libro es una alternancia casi perfecta, una a una, de cuartetas y décimas, sólo en dos ocasiones rota por la sucesión de dos cuartetas en posiciones 21–22 y 24–25 (el libro consta de 29 poemas). Podría aventurarse la hipótesis de que



Pescados en el paisaje marino, 1947

esa estructura ha sido calculada por Cernuda de modo que el conceptismo de las décimas sirva como elemento corrector refrigerante del tono generalmente intimista de las cuartetas; si la hipótesis es cierta, Cernuda habría pagado tributo al purismo también desde el punto de vista de la organización de los textos del libro y de la incidencia calculada de unos sobre otros. En *Primeras poesías* se han suprimido diez poemas de *Perfil del aire* (los que introducen irregularidad estrófica, es decir las cuartetas hexa y octosilábicas —menos en el caso del poema XV, octosilábico—, y algunas cuartetas heptasilábicas y décimas juzgadas acaso de menor calidad) y se han añadido dos sonetos, una décima y un poema de cinco cuartetas heptasilábicas. Queda así una serie de 23 poemas, alternando los de cinco cuartetas de verso heptasilábico —y octosilábico en un caso— con las décimas, esquema que se rompe sólo por la inserción de los dos sonetos en posiciones 8 y 19.

A pesar de las reticencias de Cernuda, de una reelaboración que en ocasiones (XV, "¡Instante! Como pasado") llega a la reescritura y de la supresión de tantos poemas, *Primeras poesías* no logra ocultar su génesis purista. Ni creo que Cernuda lo pretendiera, porque su purismo contiene el germen del intimismo que ha hecho de él uno de los valores más indiscutibles y permanentes de la generación del 27.

Cernuda y Lezama Lima

James Valender

Luis Cernuda llegó a Cuba a finales de noviembre de 1951, invitado por José Rodríguez Feo, codirector, con José Lezama Lima, de la revista *Orígenes*. Por lo visto, Cernuda aprovechó la estancia (que duraría hasta febrero de 1952) para dar unas conferencias sobre poesía española, para conocer, desde luego, La Habana, y también para dialogar con algunos de los poetas y artistas que conformaban la vida cultural de la isla. [1] La visita fue, así, enriquecedora en muchos sentidos. Según Rodríguez Feo:

> Cuba realmente lo deslumbró y siempre me decía que le recordaba mucho a Cádiz. Cuando recorríamos las calles de La Habana Vieja, le parecía que estaba en Andalucía por la forma de caminar y hablar de los cubanos. Le presenté a Lezama Lima y otros poetas del grupo Orígenes. Durante el tiempo que permaneció entre nosotros, parecía otra persona: locuaz, alegre y menos retraído que en Mount Holyoke. Antes de partir, me confesó que nunca había extrañado tanto a España como durante su estancia en Cuba.[2]

De todos los poetas cubanos a los que le presentó Rodríguez Feo, tal vez con quien mejor se entendió fue con Lezama Lima. Ni Cintio Vitier, ni Eliseo Diego, por ejemplo, parecen haber logrado tratarlo muy de cerca. Con Lezama, en cambio, parece que sí hubo cierta cercanía, tal vez porque haya servido de "embajadora" la gran amiga de los dos, María Zambrano. Se reunían con frecuencia, según parece, en casa de Lezama, en La Habana Vieja, aunque en alguna ocasión también hicieron un paseo juntos por el Valle de Viñales, cuyo paisaje causó fuerte impresión en el poeta español. [3] "Aunque en apariencia [Cernuda] era áspero y retraído", recordaría Lezama muchos años después, "con todos nosotros fue comunicativo y cordialísimo".[4]

El encuentro entre los dos poetas, dada la posición destacada que cada uno ocupa actualmente en la historia de la literatura de sus respectivos países, cobra un interés muy especial. ¿De qué habrán hablado? Según el testimonio de muchos de sus amigos, Lezama era un gran conversador. "Con usted, amigo Lezama", le habrá dicho Juan Ramón Jiménez, quien lo conoció en 1937, "tan despierto, tan ávido, tan lleno, se puede seguir hablando de poesía siempre, sin agotamiento ni cansancio, aunque no entendemos a veces su abundante noción, ni su expresión borbotante".[5] Seguramente, Lezama y Cernuda también habrán hablado de poesía, pero resulta difícil imaginar cómo habrán sido estas conversaciones. Porque, de hecho, Lezama y Cernuda parecen haber tenido muy poco en común fuera de su respectiva grandeza como poetas. O, para decirlo de una manera más precisa: Lezama, en cuanto defensor de una poesía neobarroca, representaba una de las tendencias de la lírica moderna que Cernuda se esforzaba más por combatir.

De que Lezama admiraba la poesía de Cernuda no cabe duda. De hecho, uno de los primeros ensayos de Lezama fue una reseña sobre la primera edición de *La realidad y el deseo*; y, unos años después, al fundar la revista *Espuela de plata* (que, en cierto sentido, fue un ensayo para lo que luego iba a ser la revista *Orígenes*), Lezama se preocupó por conseguir una colaboración de Cernuda. Pero ¿cuál fue su apreciación de esta poesía? Si leemos la reseña con cuidado, vemos que la lectura que ahí ofrece Lezama de los versos del sevillano resulta, aunque elogiosa, muy parcial: en realidad, las virtudes de Cernuda las resume Lezama en el hecho (de por sí discutible) de ser, sobre todo, un epígono de Góngora. De ahí el título de su nota: "Soledades habitadas por Cernuda".

Ahora bien, Cernuda seguramente habrá sido el primero en sorprenderse ante esta interpretación. A pesar de los leves ecos gongorinos que se perciben en algunos de sus primeros versos, siempre mantuvo cierta distancia frente al autor de las *Soledades*. Si bien admiraba la actitud ética y estética de Góngora (sobre todo, su dedicación absoluta a la causa de la poesía), Cernuda nunca pudo hacer suya esa predilección por la metáfora que constituía la base del sistema poético del poeta cordobés. En 1927, por ejemplo, cuando sus amigos de generación estaban festejando el tricentenario de la muerte de Gón-

gora, Cernuda escribió su "Égloga" y su "Oda", poemas que dejaron bien claro su preferencia por Garcilaso. En fin, entre Góngora y Cernuda existían diferencias muy evidentes; diferencias que, a pesar de todo, Lezama no podía dejar de percibir.

> Ya se había observado sobre Góngora —termina reconociendo Lezama— que en el momento de la aprehensión poética del objeto rebelde se le interponía un reflejo, la presencia impenetrable de una nube. Sin embargo, en esta poesía de Cernuda, a fuerza de domesticidad caricosa, de fijeza inefable, el objeto poético acaba por ser, más que suavemente anegado, tocado en su centro inconfundible, en su inmóvil cielo hialino. No hay rudeza de proyección, sino húmeda y leve envoltura para recortar sus andaluzas soledades.[6]

De tener que encontrar antecedentes para explicar la presencia en Cernuda de esta "húmeda y leve envoltura", habría que acudir, sobre todo, a Garcilaso y a Bécquer. Éstos serían los verdaderos guías de Cernuda, y no Góngora. Es decir, como ocurre con muchos poetas a la hora de hacer crítica, más que interpretar la poesía de Cernuda, Lezama la estaba aprovechando como pretexto para hablar del tipo de poesía que le interesaba leer y escribir; un tipo de poesía bastante lejano al que le interesaba a Cernuda.

Si empezamos a abrir la perspectiva, a tomar en cuenta todo el desarrollo de la obra de Lezama posterior a esta nota, vemos que esta diferencia entre los dos poetas se agranda notoriamente. Vemos, sobre todo, que iba más allá de los modelos específicos en que se inspiraban, correspondiendo, en realidad, a algo mucho más amplio: a la noción que tenía cada uno de la tradición poética a la que pertenecía, así como de la relación que guardaba con respecto a esa tradición.

A partir del exilio, el gran mentor literario de Cernuda fue, como se sabe, el norteamericano T.S. Eliot, a quien admiraba no sólo por su poesía, sino también por sus ensayos (entre otros, su famoso texto sobre "Tradition and the Individual Talent"). Ahora bien, no había nada más ajeno a la concepción que tenía Lezama del poeta y de la tradición poética que la que defendía y encarnaba Eliot. Y, de hecho, no es nada casual el que, en 1957, al dictar sus conferencias sobre *La expresión americana*, Lezama haya arrancado con un ataque de frente a la postura poética del autor de los *Cuatro cuartetos*.

> Sabemos que en el caso peculiar de Mr. Eliot —afirmaría Lezama— el método mítico era más bien mítico crítico, conforme a su neoclasicismo *à outrance*, que situaba en cada obra contemporánea la tarea de los glosadores para precisar su respaldo en épocas míticas, pues él es un crítico pesimista de la era crepuscular. Pesimista en cuanto él cree que la creación fue realizada por los antiguos, y que a los contemporáneos sólo nos resta el juego de las combinatorias.[7]

Esta apreciación, desde luego, es muy injusta (la lectura crítica que hace Eliot de los poetas del pasado siempre implica un trabajo creador que va más allá del mero juego de las combinatorias al que alude Lezama); pero aún así, nos deja ver el abismo que separaba a Lezama de un poeta tan fiel al sistema eliotiano como lo era Cernuda. Porque, efectivamente, siguiendo a Eliot, lo que buscaba Cernuda era, mediante una minuciosa lectura de los poetas del pasado, integrarse a la gran tradición europea. Lezama, en cambio, defendía a Góngora y al gongorismo precisamente porque veía en ellos el primer indicio de una ruptura con esta tradición, así como una clara confirmación de la posibilidad de elaborar una expresión nueva, netamente americana.

¿No tenían nada en común, entonces, los dos poetas? En una visita reciente a México, la profesora Irlemar Chiampi, quien actualmente prepara una edición crítica de *La expresión americana*, me planteó la posibilidad de alguna coincidencia entre las teorías expuestas por Lezama en estas conferencias y ciertas ideas expresadas por Cernuda en sus *Variaciones sobre tema mexicano* (un libro de poemas en prosa escrito apenas un año antes del encuentro entre los dos poetas). La sugerencia es muy llamativa, pero no creo que resista un estudio a fondo de los dos textos. En sus *Variaciones*, es cierto, Cernuda se interesa vivamente por la cultura de la Nueva España. Y, lo mismo que Lezama, reconoce la importancia, para la plasmación de esta cultura, del estilo barroco, así como del catolicismo, provenientes los dos de la España de la Contrarreforma. Pero, con todo, hay que reconocer que el interés que motiva la indagación de Cernuda es de nuevo muy distinta de aquel que inspira a Lezama. Lo que busca Cernuda en el paisaje mexicano (y él mismo lo confiesa) es una proyección de lo español: lo que él llama "los ecos nuestros que aquí resuenan, intactos a pesar del tiempo"[8]. Desde luego, la cultura española, al extenderse por la tierra americana, no se ha mantenido de ninguna manera "intacta"; y las meditaciones del poeta finalmente lo llevan a reconocerlo. Así, por ejemplo, en el poema "La gruta mágica", donde expresa la extrañeza que siente al entrar en una iglesia adornada de un barroquismo exacerbado:

> Sosiego, un poco de sosiego, te dices cerrando los ojos. Preguntar ¿te gusta? sería inadecuado. Porque no nos preguntamos si nos gusta un huracán o un torbellino, y así es como esto actúa: como una fuerza desmandada de la naturaleza, que sufrimos, sobrepasándola cuando es posible, y nada más. Y aunque mucho de primario y elemental hay en ello ¿no se da también lo artificial? Ambos, lo elemental y lo artificial, mordiéndose la cola, se confunden. Pero la obra no recuerda al hombre; no se concibe la mente que la meditara y planeara, ni la mano que la trazara y la ejecutara. No hay plan ni traza en ella, sino la confusión de un sueño.[9]

Como se ve, no se trata de una simple cuestión de gustos estéticos. Más allá de una reacción visceral del poeta en contra del estilo barroco, el poema registra el profundo desconcierto que siente ante un lenguaje que de repente ha dejado de ser suyo para convertirse en otro. Y enfrentado con la realidad de esta metamorfosis, Cernuda interrumpe su meditación: se siente perdido, incapaz de comprender, de penetrar más a fondo. Es decir, su comentario termina precisamente ahí donde Lezama, en *La expresión americana*, iniciaría el suyo.

Aunque no hayan coincidido en sus interpretaciones, los dos evidentemente tenían temas en común que les apasionaban. Y, a juzgar por las cartas que Cernuda le enviaría después (por desgracia, no se conservan las que Lezama habría enviado a Cernuda), se ve que el encuentro entre ellos, a pesar de sus diferencias, fue, efectivamente, muy feliz. En la primera de las cartas, fechada el 8 de febrero de 1952 (es decir, apenas unos días después de su regreso a Nueva Inglaterra), Cernuda le escribió a Lezama para agradecerle la generosidad con que lo había recibido:

> yo sólo quería escribir estas líneas para enviarle un saludo, con mi agradecimiento por su amistad y por su compañía durante mis días en Cuba. Acaso no le dije cuánto me ha gustado conocerle, la simpatía que en seguida le tuve, y cómo ese conocimiento, unido a la admiración que ya tenía a su poesía, han despertado en mí amistad verdadera.
>
> No sé si mis días cubanos van a tener ecos en verso, o en prosa. Es probable que sí. Pero en todo caso, tienen ecos en mí, y eso es lo que más puedo hoy decir de una tierra o de una persona. Ya recordará por nuestras charlas cuán escéptico me he vuelto y cuán poco espero, si es que esperaba algo, de este menester de literatura.[10]

A pesar de su escepticismo, Cernuda sí escribió algo sobre su estancia en Cuba: un bello poema en prosa titulado "Aire de la Habana". En él vemos una tensión muy parecida a la que caracteriza los poemas de *Variaciones*: cierta tendencia instintiva a confundir la realidad americana con la Andalucía de su niñez y juventud, pero, a la vez, un esfuerzo por obviar este tipo de comparaciones, reduciendo el paisaje a términos puramente plásticos. "¿Dónde había yo visto algo afín?", se pregunta. "No en la realidad, probablemente. ¿Venecia? El Malecón, recorrido a prisa en coche, desplegando su curva un poco solemne, no me retraía tanto a cierta vislumbre de Cádiz como a Venecia que, por lo demás no conozco. Entonces, ¿por qué Venecia? Ahí está la clave de lo que trato de sugerir: no la ciudad por mí no vista, sino su pintura de horizontes marinos y aires levantados."[11]

La segunda carta que se conserva de Cernuda a Lezama está fechada el 4 de diciembre de 1953. La escribió Cernuda, recién instalado en Coyoacán, para acusar recibo de *Analecta del reloj*, el libro de ensayos de Lezama que acababa de publicarse. La carta es una pequeña obra maestra de discreción y de diplomacia en la que Cernuda intenta reconciliar su respeto y admiración por su amigo con su fidelidad a su experiencia como lector:

> Hace tiempo que quería escribirle —dice— y darle las gracias por el envío de *Analecta del reloj*, su libro tan inusitado en cualquier tierra de habla española, admirable y diabólicamente hermético. Pero no es usted autor de lectura, no digo ya fácil, ni siquiera difícil, sino recóndita, y exige tanto empeño y concentración como su trabajo ahincado y reconcentrado merece.[12]

El comentario seguramente habría provocado en Lezama una leve sonrisa y tal vez una reflexión muy parecida a aquella ya famosa con que arrancaría al escribir *La expresión americana*: "Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento".[13]

La amistad, algo distante pero cordial, entre los dos poetas probablemente habría seguido durante varios años más, de no haber sido por la publicación en *Orígenes*, en 1954, de cierto ataque malintencionado, por parte de J.R. Jiménez a Vicente Aleixandre y a Jorge Guillén (ataque motivado, según parece, por algunas críticas muy veladas que éstos últimos le habían hecho a Jiménez, el primero en la revista *Ínsula*, el segundo en *Orígenes*). "He escrito indignado a la revista *Orígenes* por la publicación del ruin ataque que hace a Vicente Aleixandre ese viejo repulsivo que es Juan Ramón Jiménez", escribió Cernuda a José Luis Cano en Madrid. "No hay allí sino envidia a Vicente, a quien sin duda le habrá dolido mucho el tono personal de dicho ataque. Estoy en todo con él."[14] El escándalo provocó una escisión en la revista. Rodríguez Feo le exigió a Lezama (quien había tomado la decisión de publicar el texto de Jiménez) una retracción pública, cosa que Lezama no estaba dispuesto a hacer. Aunque no compartía las opiniones expresadas por Jiménez, su devoción al poeta era algo sagrado en su vida. "Hacerme digno de esa amistad que él me regaló en la adolescencia", recordaría años después, "ha sido siempre para mí como una voz que oía en la soledad terrible de la conciencia, allí donde no se puede llegar ni con las palabras ni con el silencio".[15]

Esta decisión, que trajo finalmente el cierre de la revista *Orígenes*, también habrá provocado un alejamiento brusco e inmediato entre Lezama y Cernuda. Aunque, cuando en 1961 Lezama le mandó un ejemplar de su libro *Dador*, Cernuda sí habría de acusar recibo, firmando la breve nota como "su admirador y su amigo".[16] Quizás, a la larga, el recuerdo de aquellos días felices que habían pasado juntos en La Habana pesó más en Cernuda que los pleitos literarios; más incluso, que sus discrepancias con respecto a Juan Ramón.

NOTAS

[1] Durante los dos meses que duró su estancia en Cuba, Cernuda dio, por lo menos, tres conferencias: en La Universidad de La Habana, y probablemente en diciembre de 1951, habló sobre los "Orígenes de una generación poética: *Litoral*, 1927"; en el Lyceum Club de La Habana, el 4 de enero de 1952, expuso sus ideas sobre "La poesía de Don Miguel de Unamuno"; y, finalmente, en el Ateneo, el 24 de enero de 1952, dio una conferencia sobre "Gustavo Adolfo Bécquer". En esta última ocasión la presentación del conferencista corrió a cargo de J.M. Chacón y Calvo. Cf. Chacón y Calvo, "Presencia de Luis Cernuda", *Diario de la Marina* (La Habana), 3–II–55, p. 55. Para un resumen de las dos últimas conferencias, véase Rafael Marquina, "Unamuno según Cernuda", *Información* (La Habana), 8–I–52, p.13; y Marquina, "Bécquer–Cernuda. Ida y vuelta", *Información* (La Habana), 26–I–52, p.11. La bienvenida a la isla la extendió Gastón Baquero, "Nota sobre Luis Cernuda", *Diario de la Marina* (La Habana), 25–XI–51, p.50.

[2] José Rodríguez Feo, "Cernuda en La Habana", *La Gaceta de Cuba* (La Habana), octubre 1987, p.20.

[3] *Apud* José Ángel Valente, "Carta abierta a José Lezama Lima", *Las palabras de la tribu* Siglo XXI, Madrid, 1971, p.251.

[4] *Apud* Ciro Bianchi Ross, "Asedio a Lezama Lima", *Quimera* (Barcelona), núm. 30 (abril, 1983), p.35.

[5] *Apud* José Lezama Lima, "Coloquio con Juan Ramón Jiménez", *Analecta del reloj* (Orígenes, La Habana, 1953), p.61.

[6] Lezama Lima, "Soledades habitadas por Cernuda", *Grafos* (La Habana), agosto 1936; recogido por Ciro Bianchi Ross en su compilación de textos de Lezama, *Imagen y posibilidad* (Letras Cubanas, La Habana, 1981), p.138.

[7] Lezama Lima, *La expresión americana* (Alianza, Madrid, 1969), p.19.

[8] Cernuda, *Prosa completa*, edición de Derek Harris y Luis Maristany (Barral, Barcelona, 1975), p.114.

[9] *Ibid.*, pp.140–141.

[10] La carta fue publicada por Rodríguez Feo, *art.cit.*, p.21.

[11] Cernuda, *Prosa completa*, p.1101.

[12] La carta fue incluida en la *Recopilación de textos sobre Lezama Lima* que editó Pedro Simón (Casa de Las Américas, La Habana, 1970).

[13] Lezama Lima, *La expresión americana*, p.9.

[14] *Apud* J.L. Cano, "Luis Cernuda: Cartas desde el exilio", *Dilógos* (México D.F.), núms. 95–96 (septiembre–diciembre 1980), p.5

[15] *Apud* Bianchi Ross, *art.cit.*, p.36.

[16] Tarjeta postal fechada 10–IV–61. Se conserva en la Biblioteca Nacional José Martí, La Habana.

EL TEATRO DE NARCISO: LUIS DE BAVIERA ESCUCHA LOHENGRIN

MANUEL ULACIA

APESAR DE LA unidad temática que se puede encontrar en los once libros que componen *La realidad y el deseo*, y las diferencias que existen entre uno y otro, la crítica ha señalado en más de una ocasión una marca divisoria en la producción de Cernuda a partir de su libro *Invocaciones*. Esta transformación en su escritura es el resultado de una percepción del amor y de la poesía en un plano metafísico. Para Cernuda, la tarea del artista consiste en tomar posesión de la "idea divina del mundo que yace al fondo de la apariencia" —frase de Fichte—, o en "fijar el espectáculo transitorio (...), detener el curso de la vida, tan pleno a veces que merecería ser eterno." (PR.C.p. 872)[1] Esta percepción metafísica llevaría al poeta al empleo del mito poético. En "Palabras antes de una lectura" diría: "Gracias a la poesía lo sobrenatural y lo humano se unen en bodas espirituales, engendrando celestes criaturas. El poeta, pues, intenta fijar la belleza transitoria del mundo que percibe, refiriéndola al mundo invisible que presiente." (PR.C.p. 875) Además, este entendimiento metafísico del mundo y del arte haría que la concepción que tenía Cernuda hasta entonces del "yo" como individuo y como voz poética sufriera una transformación importantísima. Al disolverse el "yo" en el todo, y al entrar éste en comunicación con lo divino se produce un desdoblamiento: el yo encarna el mito y, al encarnarlo, surge lo que tradicionalmente se ha llamado *persona* (palabra que significa en latín: máscara). Emir Rodríguez Monegal ha explicado como: la máscara trágica no sólo sirve para ocultar el rostro; también ofrece una versión definitiva y estéticamente completa del personaje. Sirve asimismo para proyectar más lejos la voz, lo que aplicado a la poesía tiene importancia. Ya Rimbaud había descubierto que cuando se dice "yo", se es "otro".[2] Con la máscara, además, el poeta no se responsabiliza de sus palabras y crea una distancia entre él mismo y su obra. Esta distancia creada le ayuda a despojarse del sentimentalismo y de la confesión innecesaria. La máscara poética tiene como objeto hacer universal la problemática individual del poeta. Por otra parte, el empleo de la máscara, siguiendo el postulado de Jaques Lacan, que dice que "el deseo del hombre es el deseo del otro"[3], tiene como objeto presentar el deseo de uno a través de la representación del "otro".

En su libro *Other Voices: A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda*, Alexander Coleman ha analizado con detenimiento este problema. Coleman nos dice que la creación de la máscara poética en Cernuda es el resultado de un proceso que se da en tres etapas. "La primera fue aquella de la simple sustitución imaginativa del ser amado por el poeta en su soledad"; y que corresponde a las primeras colecciones de poesía. La segunda, nos dice el crítico americano, es el uso del *tú* para referirse a sí mismo a través del imaginado "otro"; desdoblamiento que se da sobre todo en *Los placeres prohibidos*. La tercera es la creación de la máscara que se da a partir del libro que estábamos comentando: *Invocaciones*. La creación de la máscara poética en Cernuda tiene como objeto proyectar el yo a un otro, y en un sentido más amplio, la creación de la figura del poeta como sustitución de una ausencia deseada.[4]

Esta tercera etapa se puede obeservar claramente en el poema "Soloquio del farero" de ese libro. En este poema por primera vez la voz poética empieza a perfilarse como una máscara. En una lectura profunda nos damos cuenta que el farero del poema no está hablando de sí mismo, sino que está hablando de la concepción que tiene del poeta, específicamente de Cernuda. Para el farero, el poeta es "un diamante que gira advirtiendo a los hombres/ "por quienes" vive, "aun cuando no los vea". (p.175). Cernuda, a través de la máscara del farero, celebra la figura del poeta como un profeta y un guía moral de la sociedad.

Si hasta la escritura de *Invocaciones* el problema del deseo había operado subterráneamente, a partir de las siguientes colecciones la fuerza generadora del mismo se hace evidente. En la escritura de *Las nubes* el deseo se proyecta en la figura del *Poeta*; figura que el mismo Cernuda creará a través del mito poético. En las colecciones anteriores, el yo deseante había encarnado en el joven Cernuda, para dirigirse a otro cuerpo —real, soñado o idealizado—, o a sí mismo (la fascinación narcisista); a partir de *Las nubes*, en cambio, el hombre Luis Cernuda tendrá como *objeto del deseo* a su propia imagen como *Poeta*, aquella que vive fuera del tiempo y que, en un sentido más amplio, es literatura. Esta creación de la imagen del *Poeta* como objeto del deseo, no es otra cosa que una sublimación del narcisismo, tema y problema que aparece desde su primer libro.

El traslado de Cernuda a Inglaterra le permitió conocer la tradición poética inglesa. La lectura de Robert Browning, de Yeats, de Eliot y posiblemente de Pound, le ayudaría a resolver el problema técnico con el que se enfrentaba en aquel entonces: la creación de la máscara poética para lograr un distanciamiento equilibrado entre su vida y su obra, así como, también, la creación de distintas voces empleadas en monólogos y diálogos que tuvieran que ver con el personaje creado, para conciliar sus propias contradicciones o sus diferentes puntos de vista en relación con un problema. La creación de la máscara poética y la polifonía de voces en Cernuda está íntimamente relacionada.

Me es imposible en este trabajo —por limitaciones de tiempo— analizar cada uno de los poemas en donde aparece el empleo del monólogo dramático y la máscara. Sin embargo, muchos de los temas tratados en poemas con esas características aparecen cristalizados en una de sus mejores composiciones, "Luis de Baviera escucha Lohengrin", un poema recogido en su última colección *Desolación de la Quimera* (1962). En este texto también aparecen sinte-

tizadas las obsesiones más importantes de *La realidad y el deseo*: el conflicto que está implícito en el título de la obra y como consecuencia de esto, la temática de la soledad, del narcisismo, de las relaciones entre el poder y el arte, entre la sociedad y el individuo, del tiempo, etc...

El poema es muy complejo: quizá el más complejo que escribió Cernuda. Digo esto, entre otras razones, no sólo porque Cernuda se proyecta a través de una máscara, sino también porque esta máscara, imagen reflejo del propio Cernuda, se proyecta en otra máscara, que a su vez también es una máscara. Estamos en una sala de espejos. Cernuda se proyecta en el Rey de Baviera cuando éste está escuchando la ópera de Wagner, pero resulta a la vez que el rey se proyecta en la figura de Lohengrin, y que éste se proyecta en la de un elfo...

Pero vayamos por partes: ¿Quién era Luis de Baviera? El título del poema aludía desde luego al monarca que gobernó el reino de Baviera entre 1864 y 1886, un rey a quien le interesaban poco las cuestiones de Estado y quien dedicó su vida a materializar su fecunda imaginación poética, ya fuera en la construcción de sus famosos palacios y castillos o en el apoyo que le dio, contra viento y manera, a Wagner. Desde que fue coronado, dado el aire romántico que tenía el joven rey, la población de Munich rápidamente lo identificó con el personaje de un cuento de hadas, con Apolo, con Adonais y con el mismo Lohengrin.[5] Mucho se ha escrito sobre la relación entre Wagner y Luis de Baviera. Se sabe que Wagner, sin el entusiasmo y sin la ayuda económica de Ludwig jamás hubiera podido componer sus óperas. Incluso se ha llegado a decir que los dos hombres se veían a sí mismos como creadores que trabajaban juntos en sus obras maestras. En una de las cartas —se conservan más de seiscientas— Luis de Baviera le diría a Wagner: "Cuando muramos, nuestro trabajo será un ejemplo brillante en la distante posteridad". Uno de sus biógrafos incluso dice que posiblemente el joven monarca estaba enamorado del compositor y que gracias a esta pasión Luis de Baviera tuvo interminables problemas con sus ministros.

Ahora bien, como dije antes, la máscara a través de la cual habla Cernuda en este poema no sólo es la de Luis de Baviera, sino también aquella en que se proyecta el propio rey: es decir, el mito y la ópera de Lohengrin. Se podría decir que ambas máscaras se funden en la escritura de la composición. De la misma manera que Luis de Baviera satisface su deseo en la contemplación de la obra de arte ("Los ojos entornados escuchan, beben la melodía/ Como una tierra seca absorbe el don del agua" p.488), Cernuda satisface su deseo en la creación de su máscara poética, emblema de un espíritu lírico y de su figura como poeta ante el lector.

La identificación de Luis de Baviera con el mito de Lohengrin se remonta a su infancia. De niño el excéntrico rey pasaba sus veranos en el castillo de Hohenschwangau; castillo que había sido remodelado en estilo Biedermeir por su padre sobre las ruinas de otro, que según la leyenda fue habitado en el medievo por el Caballero del Cisne. Las paredes de dicho castillo estaban decoradas con escenas del Santo Grial y con la leyenda del mismo Lohengrin. Antes de que tuviera quince años la institutriz de Ludwig le contó que la opera Lohengrin había sido representada en Munich. El relato le interesó tanto que, al poco tiempo, el príncipe se había aprendido de memoria el libreto. Sin embargo, no fue sino hasta 1861 cuando el príncipe asistió por primera vez a una representación. A partir de esa ocasión la obra se convirtió en una de sus óperas favoritas, por sentirse identificado con la leyenda. El mito de Lohengrin era el símbolo de la región de Baviera y Ludwig desde un principio había encarnado ese mito. Entre las anécdotas que cuentan sus biógrafos está el hecho de que Ludwig frecuentemente se enamoraba de los tenores que representaban el papel del Caballero del Cisne. Parece ser que en una de las ocasiones en las que asistía al teatro para escuchar esta ópera, sin más público que él mismo, decidió romper su compromiso de matrimonio con Sophia, la hermana de Sisi, la emperatriz de Austria, y llevar una vida recluida en sus palacios, en donde a la única gente que frecuentaba era a los jóvenes soldados y a los hermosos elfos lugareños.

¿Y porqué Cernuda se identifica con Luis de Baviera?

Es curioso que Luis Cernuda, dada su postura republicana, escogiera como máscara poética la figura de Luis II de Baviera. Sin embargo ya desde 1932 —cuando el fervor republicano en España estaba en su punto más alto—, la figura del monarca le había interesado. En el ensayo "El espíritu lírico" relaciona la función soñadora del poeta con el rey. En esas páginas Cernuda escribió: "Un poeta, dicen, es un soñador. Quizá... En todo caso no es soñador quien persigue la realidad. La realidad, en cuyo nombre pretenden los demás dirigirnos, no es ciertamente esa vana apariencia creada por ellos mismos para tranquilidad suya, aunque es verdad que su diversidad abigarrada, neutralizada por la repetición diaria, refresca y descansa a veces en los ojos del poema... Aquí tal vez vale más equivocarse, aunque, como un remordimiento, acuden a la memoria las palabras que para sí mismo escribía Luis II de Baviera: "No más besos, Señor, no más besos: acuérdate": Sólo en la vocación del amor las fuerzas líricas se aplican para tender a la poesía el pobre lazo del verso. En tal sentido, el poeta escribe sus versos cuando no puede hallar otra forma más real a su deseo". (PR.C.p.1245) Ahora nos preguntamos, ¿no fue Luis de Baviera quien hizo de sus sueños (la música y las escenografías de Wagner y los palacios que mandó construir), realidades? ¿Y no fue ese monarca el que estuvo enamorado de la música de Wagner y de sus propias creaciones? Desde aquellos años treinta, Cernuda se identifica con el espíritu romántico del rey bávaro.

Este conflicto entre *realidad* y *deseo*, como ya señalé antes, es el común denominador de toda la obra poética de Cernuda y desde luego del poema en cuestión. Si bien, la realidad existencial de Luis de Baviera fue muy distinta de la de Luis Cernuda, incluso diametralmente opuesta —mientras uno tenía los privilegios de un rey, el otro sufría las penurias de un exiliado político—, hay muchos puntos de unión entre ambos: principalmente un sentimiento profundo de soledad como creadores en un mundo lleno de intereses de diversos órdenes. Además, en ambos casos, la creatividad se da como una forma de evasión ante la realidad social.

Ya en un texto escrito en Valencia en 1937, Cernuda al hablar de la situación del poeta durante la guerra diría: "Quien esto escribe no olvidará nunca la lectura del *Stello*, de Vigny, en la edición original que el azar llevó a sus manos, durante las dramáticas noches

madrileñas del pasado invierno. A oscuras la ciudad, las calles desiertas y ciegas y más cerca o más lejos, según las ráfagas del viento, las descargas de fusilería, el chasquido rítmico de las ametralladoras y de vez en cuando los cañonazos densos y opacos. En el pecho la angustia, la zozobra y el dolor de todo y por todo. Cerradas las ventanas, para que ningún resquicio de luz saliese al exterior, ya que los aviones enemigos acostumbraban a bombardear durante la noche, allí en la cama iba recorriendo las altaneras, amargas y durísimas páginas de Stello, que, como el lector recordará, son una terrible comprobación, a través de las diversas y sucesivas formas de Estado, del abandono en que siempre se deja a los poetas...(PR.C.p.1320).

Esta sensación de soledad como poeta ante el conflicto armado pronto se transformaría en desengaño político. La censura de su poema "A un poeta muerto (F.G.L.)" por parte de las autoridades republicanas, porque en él se trataba abiertamente la homosexualidad de Lorca, lo indignaría. Y en una carta a Concha Méndez, escrita el 22 de febrero de 1939 desde Inglaterra, dice: "Sé lo que habéis pasado porque es lo que hemos pasado todos los españoles. Uno y otro bando político no me inspiran ya sino horror y asco. Por los españoles siento la más profunda compasión; merecerían mejor suerte..."[6]

Pero volvamos al poema. La composición empieza con la creación de un teatro, es decir, de un escenario lingüístico, característica de *La realidad y el deseo*, en donde se va a llevar a cabo la representación de *Lohengrin*. Una vez empezada la ópera y creada la correspondencia entre poesía y ópera, correspondencia que se da en la fusión de la música con la imagen ("Sólo dos tonos rompen la penumbra:/ Destellar de algún oro y estridencia granate"), se introduce la figura solitaria de un "elfo" sentado en "el palco real". El "elfo" es una figura semidivina que aquí encarna la máscara del propio Ludwig, así como una de las formas que asume Lohengrin. Hay que notar que para Cernuda, esta figura estaba relacionada con la música desde los años treinta cuando escribe su poema "*Scherzo* para un elfo". Esta figura, máscara de la máscara de Cernuda asiste desde su palco "a doble fiesta: una exterior, aquella / De que es testigo: otra interior allá en su mente". Es precisamente en estas líneas donde se presentan las dos acciones simultáneas que se van a dar a lo largo del poema: las fantasías y sueños eróticos del rey y la representación de la ópera; acciones simultáneas que se funden "(como color y forma / Se funden en un cuerpo)" liberando al rey, como dice Derek Harris, de la mundana existencia de la corte.[7] El problema de la soledad —temática cernudiana por excelencia— es planteada desde un principio en el poema. Como he señalado en mi libro sobre el poeta (*Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*, Barcelona, Laia, 1986), es a partir de una situación de soledad como el deseo busca satisfacerse. El rey está sólo, únicamente el arte y la imaginación lo satisfacen.

Este sentimiento de soledad es producido por una falta de comunicación con el mundo que lo rodea. El conflicto existente entre deseo y realidad, entre creación y poder político, se hace patente:

> Pero, mañana, chambelán, consejero,
> [ministro,
> Volverán con demandas estúpidas al rey:
> Que gobierne por fin, les oiga y les
> [atienda.
> ¿Gobernar? ¿Quién gobierna en el mun-
> [do de los sueños?
> ¿Cuándo llegará el día en que gobiernen
> [los lacayos?
> (PC.p.489)

El verdadero poder del rey radica en su capacidad creadora. "Su reino verdadero", como dice el poema "no es de este mundo", su reino es el reino de los sueños, "Donde la soledad le aguarda./ Donde la soledad y el sueño le ciñen su única corona." (PC.p.489) Sin embargo, el rey tiene poder para asistir a la ópera solo. El poder en este poema funciona como una paradoja. El rey es esclavo del mito de la poesía, la música y el amor.

La presencia del rey en el teatro para asitir "a doble fiesta" tiene como función plantear la tensión binaria entre realidad y deseo; tensión creada entre la presencia del rey en la función de la ópera y su realidad como gobernante. Sin embargo, hay algo que diferencia a las dos fiestas a las que asiste: la fiesta interior, los deseos del rey —hombre mortal—, corresponden a un universo temporal, en tanto que la ópera de Wagner, la exterior, corresponde a un universo intemporal, es decir, eterno. La escritura del poema tiene como objeto eternizar la experiencia temporal del rey y de Cernuda a través del mito. De la misma manera que el rey, desde que empieza el poema, encarna la máscara del "elfo", Cernuda encarna la de Luis de Baviera.

Esta idealización del objeto del deseo como en muchos de los poemas de Cernuda, desemboca en la temática del narcisismo. Desde que se inicia el poema, se crea la correspondencia tradicional de Cernuda entre la música y la imagen de un río, símbolo del tiempo eterno y de la escritura: "Manando de sus voces música", "Fuente escondida, lenta fluye / O, crespa luego, su caudal; agita." (p. 488).

Este río sonoro, creado en el poema, funciona como un espejo donde el rey y el propio Cernuda, en la búsqueda de su objeto del deseo, se contemplan inmortalizados:

> Flotando sobre música el sueño ahora
> [se encarna:
> Mancebo todo blanco, rubio, hermoso,
> [que llega
> Hacia él y que es él mismo. ¿Magia o
> [espejismo?
> ¿Es posible a la música dar forma, ser
> [forma de mortal alguno?
> ¿Cuál de los dos es él, o no es él, acaso
> [ambos?
> El rey no puede, ni aun pudiendo quiere
> [dividirse a sí del otro.
> Sobre la música inclinado, como extraño
> [contempla
> Con emoción gemela su imagen desdo-
> [blada
> Y en éxtasis de amor y melodía queda
> [suspenso.
>
> El es el otro, desconocido hermano cuyo
> [existir jamás creyera
> Ver algún día. Ahora ahí está y en él
> [ya ama
> Aquello que en él mismo pretendieron
> [amar otros.
> Con su canto le llama y le seduce. Pero
> [¿puede
> Consigo mismo unirse?... (p.490)

Y unas líneas más adelante: "La melodía le ayuda a conocerse,/ A enamorarse de lo que él mismo es. Y para siempre en música vive." (PC.p.492) La experiencia temporal, dado el desdoblamiento que se ha producido en estas líneas se hace eterna:

> Ahora el rey está ahí, en su palco, y so-
> [litario escucha,
> Joven y hermoso como dios nimbado
> Por esa gracia pura e intocable del man-
> [cebo,

Existiendo en el sueño imposible de una
[vida
Que queda sólo en música y que es como
[música,
Fundido con el mito al contemplarlo,
[forma ya de ese mito
De pureza rebelde que tierra apenas
[toca,
Del éter huésped desterrado. La melodía
[le ayuda a conocerse,
A enamorarse de lo que él mismo es. Y
[para siempre en la música vive.
(p.492)

Se ha aludido a la complejidad del poema. Esto se da no sólo a un nivel estructural sino también en cuanto al intertexto. En primer lugar es evidente que Cernuda nunca hubiera podido escribir su poema sin sus lecturas de lengua inglesa.

Cernuda en varias ocasiones reconoció su deuda con Browning. En "Historial de un libro", al hablar del impacto de la poesía inglesa en su obra, Cernuda dice: "algo que también aprendí de la poesía inglesa, particularmente de Browning, fue el proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria (como "Lázaro", "Quetzalcóatl", "Silla del Rey", "El César"), para que así se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente." (PR.C.p.939).

Al comentar el *Prólogo* de la primera edición de *Paracelsus* de Browning dice: su poesía "funde lo lírico con lo dramático, entendiendo lo dramático no sólo en la acepción corriente del término (ya que en la obra de Browning hay no pocas obras dramáticas), sino en un sentido más especial: para nuestro poeta, en general, la poesía parece *by-product* de una situación o conflicto dramático y, dada su preferencia por lo impersonal, expresada a través de un personaje o, más raramente, de varios personajes. Es decir, que su poesía adopta la forma de un monólogo dramático..." (PR.C.p.645). Y en otro párrafo Cernuda señala: "el poeta no podía expresarse con libertad a menos que se le garantizara cierta ficción de impersonalidad; claro que en su caso tal ficción conlleva siempre cierta parte de verdad y fantasía, sin la cual el contorno fijo de una experiencia no puede plasmarse en forma poética." (PR.C.p. 647) Y al hablar con precisión de la máscara: "Su imaginación buscaba primero los materiales dentro de (su alma), pero luego los buscaría en el mundo de afuera, entre los hombres y las mujeres, y entonces es cuando se revela plenamente la fuerza poética de Browning, al ocuparse de aquellas otras regiones, no menos misteriosas, de las pasiones humanas." (PR.C.p. 650). Y más adelante: "Browning creó dos clases principales de caracteres, unos procedentes de su imaginación y otros procedentes de la historia..." (PR.C.P. 651) En este ensayo ¿Cernuda no estará hablando también de su propia creación poética? Yo, por lo menos, creo que se puede aplicar perfectamente a muchos de los poemas de Cernuda y, en especial, a "Luis de Baviera escucha Lohengrin".

Si bien la necesidad del empleo del monólogo dramático y la creación de caracteres poéticos la lograría gracias a la lectura de la obra de Browning, la técnica de la máscara poética —en un sentido más amplio— tal como la emplea, se debe principalmente a la lectura de Yeats. De ahí que Alexander Coleman al comentar esta problemática nos diga en su estudio: "Nadie ha entendido los problemas del lirismo tan bien como Yeats, muy admirado por Cernuda. El logro de Yeats es la creación del "otro" mítico que se distingue del yo. (...) Yeats, descubrió una técnica en la cual lo personal puede ser objetivizado, dándole la apariencia de una "verdad" impersonal y todavía reteniendo la fuerza emotiva que el poeta sintió en privado."[8]

¿Y el material mismo que utiliza Cernuda, es decir, el material histórico?

Mucho se ha escrito sobre Luis II de Baviera. No puedo precisar cuál de sus biografías fue la que leyó Cernuda para la escritura del poema.[9] Posiblemente algún libro prestado por el British Council de México. Sin embargo, mi madre, Paloma Altolaguirre, recuerda que Cernuda asistió a diario durante casi una semana a ver la película *Sisi*, personaje que fue la mujer del emperador de Austria y prima de Luis de Baviera, película filmada en los años cincuenta y presentada en un cine cercano a nuestra casa de Coyoacán. En esa película Cernuda habrá encontrado la caligrafía de la época; caligrafía decadentista que aparece espléndidamente realizada en el poema, no sólo por el colorido (los oros, los rojos, los blancos) y las imágenes empleadas, sino también por la simbología.

Otro dato curioso relacionado con la escritura de este poema, es el gusto que Cernuda tenía por hojear *La ilustración española*, revista publicada en las últimas décadas del siglo pasado y que formaba parte de la biblioteca de mi abuelo, Manuel Altolaguirre. Recuerdo que siendo yo muy niño, en esa revista Cernuda me enseñó grabados en donde aparecía la construcción del canal de Panamá, las cataratas de Niágara entre muchas otras cosas. Hojeando yo mismo hace poco la edición, encontré en el tomo perteneciente a la fecha en la que Luis de Baviera es asesinado, y justo enfrente de los grabados que ilustran la construcción del canal de Panamá, un largo reportaje sobre el monarca Bávaro.[10] Sin duda alguna, Cernuda leyó en aquellas fechas esas páginas.

Otra fuente posible es la lectura crítica que habrá hecho de un poema de Verlaine titulado *A Louis II de Baviere*, y digo crítica, porque el poema de Cernuda logra ahondar de una manera mucho más profunda en la personalidad del Monarca. Sin embargo, el poema de Cernuda, dadas sus características simbolistas —el empleo de la analogía, la creación de un escenario, así como el tono—, recuerda otras composiciones de Verlaine como el poema *La muerte de Felipe II*, personaje que también a Cernuda le atrajo como es sabido y que emplea también como máscara en dos de sus poemas.[11]

Además del poema de Verlaine, hay que recordar el ensayo de Baudelaire titulado "Richard Wagner et Tannhauser". En este ensayo el poeta francés no sólo se refiere a la ópera de Lohengrin de Wagner, sino también a la peculiar personalidad de Luis de Baviera.[12]

Entre las fuentes españolas, es evidente la incidencia de la poesía barroca, no sólo por el juego de espejos que presenta el poema y el tema de Narciso, sino también, por ciertos ecos de *La vida es sueño* de Calderón. Sin embargo, si para Segismundo, la realidad es un sueño, para el Rey de Baviera, el sueño es una creación.

En su edición de *Las nubes* y *Desolación de la Quimera*, Luis Antonio De Villena, menciona el poema de Julián del Casal.[13] A pesar de que el tema es parecido, considero que no tuvo incidencia en Cernuda, por la antipatía incomprensible que le tenía al modernismo latinoamericano.

Cualquiera que sea la fuente inspiradora del poema, es evidente que Cernuda entendió muy bien la personalidad del rey homosexual.

Desolación de la Quimera, siguiendo la metáfora que está implícita en el título, expresa, con una escritura quemante, la cólera y la frustración que experimentaba Cernuda en los últimos años de su vida, ante el ninguneo y la falta de entendimiento de su obra por parte de la crítica y el temor que tenía de que los lectores se olvidaran de la misma; la desolación que le produce el saberse viejo y todavía lleno de deseo; el desengaño sufrido en su relación amorosa con *Salvador*, el joven boxeador que inspira sus *Poemas para un cuerpo*; el desengaño ante la política y ante España, así como también una esperanza proyectada en la figura del niño. En este libro Cernuda intenta definirse como poeta y como persona redefinirse ante la falsa imagen o la *leyenda* —como él la llama en alguno de sus poemas— que sus *Paisanos* le habían creado. Como diría Derek Harris en su libro *Luis Cernuda, A study of the Poetry*, esta colección es la suma de las experiencias de su vida y ahí se formulan las conclusiones que Cernuda ha sacado de ella.[14]

Tal vez en ninguno de los poemas de *Desolación de la Quimera* se resumen todos estos temas con tanta riqueza e imaginación como en "Luis de Baviera escucha Lohengrin". En particular el poema parece resumir de manera perfecta la visión que tenía Cernuda del amor, destacando sobre todo la base narcisista que lo caracterizaría.

Pero como ya dije, el poema no se limita al tema del amor y del narcisismo, sino que también aborda una amplísima gama de preocupaciones que llamaron la atención de Cernuda a lo largo de su carrera y que aquí encuentran quizá su expresión más matizada. La riqueza de expresión en este poema por otra parte tiene que relacionarse, como ya sugerí, con el empleo que hace Cernuda de la máscara.

En un ensayo sobre Yeats publicado en 1960, Cernuda habría de señalar cómo "la máscara (es) un arma para defendernos y que no nos hagan daño, algo interpuesto entre la vida y nosotros. Puede ser, también, un arma de ataque, signo de un ideal heroico de nosotros mismos." (PR.C.p. 1070) ¿No explicaría también el valor heroico de este poema?

NOTAS

[1] En este trabajo las citas que utilicé tanto de la edición de la *Poesía completa* como de la *Prosa completa* irán indicadas en el mismo texto. En el caso de las citas de poesía se señalarán únicamente con el número de la página, en tanto que los textos en prosa con la abreviatura: PR.C. y el número de la página.

[2] Emir Rodríguez Monegal, *Neruda: el viajero inmóvil*, Caracas, Monte Ávila, 1977, p.21

[3] El tema del deseo en la obra de Cernuda es tratado en mi libro *Luis Cernuda, escritura, cuerpo y deseo*, Barcelona, Laia, 1986.

[4] Alexander Coleman, *Other Voices: A Study of the late poetry of Luis Cernuda*, North Carolina, The University of North Carolina 1969. p.89.

[5] Los datos biográficos de Luis de Baviera los tomo de: Wilfrid Blunt. *The Dream King, New York, Penguin Books Ltd*, 1973.

[6] Archivo de Concha Méndez.

[7] Derek Harris, *Luis Cernuda: A Study of the Poetry*, London, Tamesis Books Ltd, 1973. p. 171.

[8] Alexandre Coleman, ob.cit., p. 86.

[9] Entre los libros que Cernuda pudo haber leído están: Cahonnon Gottied: *Ludwig of Baviera*, London, 1933; Chapman–Huston: *Bavarian Fantasy: the Story of Ludwig II*, London, 1955. Ferdinand Mayr–Ofen: *Tragic Idealist: Ludwig II of Baviera*, London, 1937.

[10] *La ilustración Española y Americana*, No. XXIII, Madrid, 22 de junio de 1986.

[11] Paul Verlaine, *Oeuvres Poétiques Complètes*, Paris, Gallimard, 1948, p.300

[12] Baudelaire, *Oeuvres II*, Paris, Pleiade, 1932, pp.482–510.

[13] Luis Cernuda, *Las Nubes, Desolación de la Quimera*, Edición de Luis Antonio Villena, Madrid, Catedra, 1984, p.167.

[14] Derek Harris, ob.cit., p. 167.

LA COMPLACENCIA ANTE LA OBRA

LUIS MARISTANY

ME PROPONGO desarrollar aquí un aspecto de la poesía de Cernuda estrechamente asociado a su vocación y a la aguda conciencia que tuvo de sí mismo como poeta: la visión o contemplación de la obra propia. Naturalmente, si rebuscamos en sus escritos, tanto en prosa como sobre todo en verso, las referencias a este motivo corresponden a un período tardío —al menos relativamente tardío— de su carrera literaria.

No son pocos los críticos y poetas (Tomás Segovia y Octavio Paz, también Gil de Biedma) que prefieren, de la obra cernudiana, la etapa de juventud, más el complemento espléndido de *Las nubes*, aunque todos ellos (tal vez salvo el primero de los citados autores) destaquen el valor intrínseco de muchos poemas posteriores y la importancia indiscutible de las secciones restantes —hasta la más descarnada y última, *Desolación de la quimera*— en el conjunto de su producción. Algunos reparos que se han aducido son: antilirismo, amaneramiento expresivo, excesiva primacía otorgada al improperio y al tono razonador. Podríamos formular así dicho cambio: progresiva decantación durante la etapa de exilio, progresiva aunque no de una manera uniforme, hacia la voz norteña, más reflexiva y más huraña, sobreponiéndose a la voz pura del cantor sureño, que en cambio prevalece en las secciones escritas con anterioridad a la guerra. Alteración de su poesía, reacomodación de la voz ante el nuevo sentir producido por el exilio y la edad, en un proceso que parece cumplirse —y da frutos espléndidos— en *Como quien espera el Alba*. En efecto, pasado el momento más dramático de la guerra y del primer exilio, es decir, con menores estímulos exteriores que los que inspiraron los poemas de *Las nubes*, en *Como quien espera el Alba* se aprecia una

particular *introversión*. Cernuda vive en un mundo de lecturas y de referencias interiores. La experiencia amorosa está, como en *Las nubes*, casi ausente, el horizonte vital y temático se vuelve más confinado y sombrío que antes. Tal repliegue sobre sí mismo incrementa la reflexión airada y el rechazo y facilita las más diversas formas del desdoblamiento y del diálogo interior. Es en este contexto —iba a decir en "la noche oscura" que Cernuda vivió durante los largos inviernos de Glasgow— donde adquirió mayor relieve y exclusividad la mirada y la atención hacia la obra. Vale la pena que, auxiliarmente, repasemos el epistolario de entonces. Acudamos a las cartas escritas a Nieves Mathews (la hija de Salvador de Madariaga) y a la hispanista Rita Brown, que hoy podemos leer en el libro sobre Cernuda en Inglaterra de Martínez Nadal. Hallamos en ellas, a flor de piel, inseparablemente fundidos, vocación y desaliento, firme voluntad de seguir escribiendo y sensación de futilidad:

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

> Escribo unos versos ahora, y eso me acompaña bastante. Hace pocos días aún me parecía que escribir es sustituir la vida por un simulacro. Hoy no es que ya no lo crea así, pero la vida es compasiva a veces, y permite que medio nos engañemos para poder seguir adelante (30–VIII–44) Escribir sería, si no un remedio, acaso un narcótico. Pero cada día siento menos interés por la literatura, me parece un engaño y una trampa de la vida, y a la cual debo haberme olvidado de vivir cuando más debía acordarme de estar vivo (9–VIII–44[1]).

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

> Yo me paso a veces un año o dos sin escribir una línea. De todos modos al fin de esos períodos siempre hallo que algo ha cambiado en mí, y que vuelvo a escribir con aliento nuevo (15–XII–42[2]).

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

> Si hay destino envidiable para un poeta es hallar camino hacia las gentes que viven después de él, a través de la ceguera de los contemporáneos (13–II–42). Hay un tipo de escritor, y es el único tipo de escritor que me interesa, que tiene que crear su público, y eso es tarea de siglos. Sólo me interesa el público *a la medida*, si puedo decirlo así; el público hecho, como las ropas hechas, no vale la pena (28–IX–43). Como es natural, espero que el libro [se refiere al recién salido *Ocnos*] caiga en un pozo de silencio, y sin paradoja espero al mismo tiempo que el libro dure más que yo (15–XII–42[3]).

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

Un repaso ahora de las composiciones de *Como quien espera el Alba* permite apreciar, a otro nivel, la importancia que cobra la obra como afirmación indirecta del poeta. Se ha hablado de un "ansia de eternidad" como un elemento unificador o motor de su poesía. En "Las ruinas", el segundo poema de la serie, habla de una "sed de eternidad que hace al poeta". Habría que matizar qué pudo ser la eternidad para Cernuda. Sea como sea, un afán de trascender a través de la obra —aunque no de una manera personalizada como la de Unamuno— sí preside y mueve no pocos poemas de la serie a que nos referimos. Dejo a un lado el juego de remisiones interiores —como reforzando el tejido de su mundo poético—, a versos y vivencias de su obra anterior, que desde *Como quien espera el Alba* será relativamente habitual en Cernuda. Destacaré, espero que no del todo caprichosamente, algún aspecto menos visible pero a mi juicio no menos significativo. Así, entreveo una transferencia a la obra de las nuevas instancias del deseo en los motivos arquitectónicos bastante abundantes en su poesía. Motivos que con frecuencia constituyen figuraciones plásticas de la obra literaria en general en la producción de otros autores. Por citar un ejemplo —desde una perspectiva muy distante en este punto a la de Cernuda—, Proust, en una página de *Le Temps retrouvé*, recurre al símil arquitectónico para referirse al vasto proyecto de escritura de un libro, largo tiempo aplazado, que tiene el narrador de *La Recherche*. Proyecto ambicioso y, como efectivamente resultaría ser el de Proust, inabarcable: "En estos grandes libros —dice— hay partes que sólo pueden quedar esbozadas y que jamás se terminarán, a causa de la misma vastedad del plan del arquitecto. ¡Cuántas grandes catedrales quedan inacabadas!"[4].

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

Me parece pertinente destacar aquí, entre las muchas lecturas españolas clásicas de trasfondo religioso, la del libro tercero sobre la construcción de El Escorial de la *Historia de la Orden de San Jerónimo* del P. Sigüenza. Calificada por Unamuno como "una especie de Escorial de nuestra literatura clásica", Cernuda compartía tal entusiasmo expresado por aquél en un capítulo de *Andanzas y visiones españolas*[5]. No voy a comentar aquí la posible intervención de Unamuno en la visión cernudiana de El Escorial, porque no me interesan en sí los aspectos de paisaje ideológico que pueda haber en esa elección, sino, simplemente, quiero tomar el motivo arquitectónico a modo de emblema de la obra. Sin embargo, de ese capítulo de *Andanzas y visiones españolas*, mencionaré dos puntos, el primero de los cuales bien pudo incidir en la poética cernudiana de entonces. Uno, que el vasco invirtió la interpretación estética más común referida a El Escorial, es decir, la de su supuesta "aridez sombría". ¿Por qué ha de ser eso negativo? "Falta probar —comentaba Unamuno— que lo árido y lo sombrío no puedan ser hermosísimos"; y a tenor de tal comentario, exaltó el *desnudo arquitectónico* del monasterio: *desnudo*, una palabra que para el casto catedrático de Salamanca sugería una estética ascética, sin halago ni adorno. Y punto dos, que el correlato literario de "las líneas puras y severísimas" de El Escorial —de su "grandeza sin afanosidad", según dice en otro lugar— viene representado por la prosa del P. Sigüenza. Este cronista es, en suma, para Unamuno, el guía más autorizado para comprender El Esco-

rial. Zanjemos aquí este desvío y volvamos al punto de partida: la lectura que hizo Cernuda del P. Sigüenza. "Trato de releer —dice nuestro poeta a Nieves Mathews en 1942—, por cuarta o quinta vez, a Fray José de Singüenza, el mejor prosista español, probablemente. ¿Le conoces?"[6]. Creo que, como en Unamuno, tal elogio no es una hipérbole académica ni tampoco es desinteresado, y cabe adivinar la oportunidad de la lectura de Singüenza y las razones de su relativa apropiación. Ante todo, esa lectura me parece básica para entender en su justo sentido su interés —en sí algo extremoso, chocante— por la figura (innombrada) del rey Felipe II. Sugiero, de paso, que a tal interés contribuyó también otra lectura complementaria: la biografía que del mencionado monarca escribió el historiador William Prescott (*History of the Reign of Phillip the Second*), libro que figura entre los efectos que dejó en Mount Holyoke, Massachusetts, cuando en 1952 se trasladó a México[7]. Si, según estimo, Prescott proporcionó material y tono para "Águila y Rosa" (es decir, el último poema del tríptico filipino), Sigüenza le legó en parte la visión amorosa de El Escorial en los otros dos, "El ruiseñor sobre la piedra" (último título de *Las nubes* y "Silla de Rey" (perteneciente a *Vivir sin estar Viviendo*).

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

Oigamos cómo se expresa en algunos pasajes el fraile jerónimo:

> Quería el Rey ver en sus días acabado este templo, deseábalo grandemente; como la fábrica era tan grande, poníase delante una largueza de tiempo que enfriaba el ánimo.
> (...) era para las personas Reales una estancia llena de dulce entretenimiento, y a doquiera se leían o se oían alabanzas divinas. En cayendo el sol, que en verano se traspone presto por la sierra que está al Poniente, se exhala della un aire suave que refresca lo que el calor del día ha destemplado.
> Deseaba el Rey poner todas las cosas a punto para gozar de su Iglesia, y de la obra de sus manos (quien no ha fabricado, no podrá entender cuán grande deseo es este).
> (...) los ratos de descanso era acudir a ver lo que hacían los maestros que entendían en el retablo, y en los entierros, gradas del altar, y otras cien cosas que allí hay de ricos mármoles, y jaspes, que por tener tanto primor (...) tardarían mucho en acabarlas [8].

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

> Al año siguiente de 93 tornó de su jornada nuestro fundador (...) y pasó aquí buena parte del verano. Vio acabada toda su librería, la pintura y sus historias, los cajones y el suelo, y asentada mucha parte de libros; holgóse de ver cuán bien acertada quedó aquella pieza; púsose también la última mano en la fuente del claustro, que le faltaba el adorno de las figuras que ahora tiene; creció la obra de la campaña casi hasta la última piedra.
> Vino el Rey (...), y aunque llegó algo fatigado de la gota, con el contento de verse en su casa, el ayuda de los aires de la tierra, el aposento tan a propósito y tan fresco le hizo cobrar salud y le dio aliento para poner en ejecución lo que tanto deseaba [se refiere a la consagración del templo].
> Salió el Rey de su aposento, llevároníe en una silla porque la gota le tenía impedido, subió al claustro alto del convento por gozar de la vista y del fruto de su santa invención. El Príncipe nuestro señor quiso mirarlo desde cerca y desde lejos, bajó a caballo hasta el pueblo y subió a la sierra hasta el arca del agua acompañado de sus caballeros, y se alegró mucho con las vistas.
> Estaba ya a este punto el Rey (...); por allí lo traían en una silla, que por tener los pies tiernos del sentimiento de la gota, no podía ir de otra manera. De allí lo miraba todo, y todo lo consideraba con atentísimos ojos[9].

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

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

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

> Un día, nadie sabe, se marchó, murió [acaso.
> La lluvia, el sol, la nieve, el viento com- [pletaron
> La obra que él dejara viva sobre la tie- [rra,
> Más fuerte que el olvido volviendo su [hermosura.

Es esta posibilidad de fusión imaginaria de la obra humana con la naturaleza lo que justifica en Cernuda el símil arquitectónico. Porque, por lo demás, la verdadera obra para Cernuda ostenta, entre sus atributos, el de la inma-

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

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

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

> Si, muerto el cuerpo, el alma que ha ser-
> [vido
> Noblemente la vida alcanza entonces
> Un destino más alto, por la escala
> De viva perfección que a Dios le guía,
> Fije el sueño divino a tu alma errante
> Y con nueva raíz vuelva a la tierra.
>
> Luego brote inconsciente, revestida
> Del tronco esbelto, y gris, con ramas
> [leves,
> Todas verdor alado, de algún chopo,
> Hijo feliz del viento y de la tierra,
> Libre en su mundo azul, puro tal lira
> De juventud y amor, vivo sin tiempo.

NOTAS

[1] En Rafael Martínez Nadal, *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión, 1983, citas correspondientes a las pp. 109, 134 y 147.
[2] En R. Martínez Nadal, p. 117.
[3] Martínez Nadal, pp. 110, 142 y 117.
[4] Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, París, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, t. III, pp. 1032–1033.
[5] Miguel de Unamuno, "En El Escorial", *Andanzas y visiones españolas*, en *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958, t. I, pp.641–650.
[6] En Martínez Nadal, p. 116
[7] Cfr. Eugenio Suárez Galbán Guerra, "Sobre la biblioteca privada de Luis Cernuda en Mount Holyoke", *Insula*, núm. 468, noviembre de 1985, p. 13
[8] José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1907, t. II, citas correspondientes a las pp. 438, 422, 466 y 466, respectivamente.
[9] José de Sigüenza, *ibidem*, pp. 485, 486, 488 y 490.

SOBRE ALGUNOS EFECTOS MENTALES DEL TERREMOTO

WILLIAM JAMES

El terremoto que conmovió a México hace tres años, y a cuyos alcances y sentidos dedicamos en su momento nuestras reflexiones (véase el número 108 de Vuelta, *"La Ciudad de México: utopía y realidad"), ha sido ya motivo de toda una literatura y ocasión también, lamentablemente, de una demagogia irresponsable entre ciertos intelectuales. En la crónica que a continuación presentamos, escrita en 1906, luego del terremoto de San Francisco, William James reflexiona sobre la percepción humana del terremoto y ve en los gestos de entereza y solidaridad no la expresión de rasgos nacionales sino una manifestación profunda de la naturaleza humana.*

EL PASADO diciembre, cuando me fui de Harvard a la Universidad de Stanford, B., un viejo amigo de California, fue casi la última persona que me dijo adiós: "Espero que te den una probadita de terremoto mientras estás por allá, para que te familiarices con *esa* institución californiana."

Y así, en mi pequeño departamento en el campus de Stanford, la mañana del 18 de abril a eso de las cinco y media, ya despierto pero todavía acostado, sentí que la cama comenzaba a menearse. Lo primero que advertí fue un regocijado reconocimiento de la naturaleza de la oscilación. "¡Por Dios", me dije, "después de todo aquí está el viejo terremoto de B!". Y entonces, como fuera en *crescendo*, "¡Y es muy alegre!", dije.

Me incorporé involuntariamente, y arrodillándome, fui derribado cuando llegó el *fortior*, sacudiendo la habitación exactamente como un terrier sacude una rata. Entonces, todo lo que estaba encima de algo fue a dar al piso, el buró y la cómoda se volcaron estrepitosamente, y, al llegar el *fortissimo*, el yeso se agrietó, un horrible estruendo pareció llenar el aire afuera, y en un instante todo quedó quieto de nuevo, excepto por el suave balbuceo de voces cercanas y lejanas que pronto comenzaron a hacerse oír, conforme los vecinos en *negligés* de varios tipos buscaban la mayor seguridad de la calle y se entregaban al apasionado deseo de una amistosa conversación.

Según tengo entendido, el observatorio Lick ha declarado que todo terminó en cuarenta y ocho minutos. Más o menos eso sentí yo que había durado,

aunque he oído a otros decir que les pareció más largo. En mi caso, la sensación y la emoción fueron tan intensas, que ni la voluntad ni la reflexión, y sólo algunas pocas ideas, cupieron en el corto periodo de tiempo consumido por el fenómeno.

La emoción se componía enteramente de regocijo y admiración: regocijo por la viveza que puede cobrar una idea abstracta o una palabra como "terremoto" cuando se traduce a la realidad sensible y es verificada concretamente; y admiración por la manera en que la pequeña y frágil casa de madera pudo tenerse en pie a pesar de la sacudida. No sentí ni el menor rastro de miedo; todo era pura delicia y agradecimiento.

"Que *siga*, casi gritaba, "¡y qué siga con *más fuerza*!".

Entré corriendo a la habitación de mi esposa y encontré que, aunque se había despertado de un buen sueño, tampoco sintió miedo. De todas las personas que más tarde interrogué, pocas habían sentido miedo mientras duró la sacudida, aunque muchos se asustaron cuando advirtieron que se habían escapado por un pelo de los libreros y ladrillos del antepecho de la chimenea que caían en sus camas y almohadas momentos después de que las habían dejado.

Tan pronto como pude pensar, distinguí restrospectivamente ciertas maneras peculiares en las que mi conciencia había captado el fenómeno. Maneras absolutamente espontáneas y, por decirlo así, inevitables e irresistibles.

En primer lugar, personifiqué al terremoto como una entidad individual y permanente. Era *el* terremoto augurado por mi amigo B., que había estado escondido y oculto durante todos estos meses, para, esa brillante mañana de abril, invadir mi cuarto y vigorizar todo de la manera más intensa y triunfal. Además, vino directamente hacía mí. Entró furtivamente, a mis espaldas y, una vez adentro de la habitación, me tuvo todo para sí y pudo manifestarse contundentemente. Nunca la animosidad y la premeditación estuvieron tan presentes en una acción humana, y nunca acción humana estuvo tan definitivamente marcada por un agente vivo como su causa y origen.

Todos los que consulté sobre este punto coincidieron en la misma característica de su experiencia. "Expresaba determinación", "era depravado", "tenía la intención de destruirnos", "quería mostrar su poder", y otras cosas más. Para mí, simplemente quería manifestar el cabal significado de su *nombre*. ¿Pero qué era esta "cosa"? Para algunos, aparentemente, un poder demoniaco indefinido. Para mí, un ser individualizado, en particular, el terremoto de B.

Un informante lo interpretó como el fin del mundo y el principio del juicio final. Era una señora en un hotel de San Francisco, que no pensó que se trataba de un terremoto hasta que salió a la calle y alguien le explicó. Me dijo que la interpretación teológica había mantenido el miedo fuera de su mente, y fue la causa de que tomara con calma la sacudida. Para la "ciencia", cuando las tensiones de la corteza terrestre alcanzan un punto crítico y se altera el equilibrio de los distintos estratos, terremoto es simplemente el *nombre* colectivo de todas las cuarteaduras y sacudidas y conmociones que resultan. *Son* el terremoto. Pero para mí, *el* terremoto era la causa de tales disturbios, y era irresistible no percibirlo como un agente vivo. Tenía un enormísimo y terrible poder de convencimiento.

Ahora me doy cuenta mejor que nunca de cuán inevitables eran las primeras interpretaciones mitológicas de tales catástrofes, y cuán artificiales y a contrapelo de nuestra percepción espontánea son los hábitos posteriores en los que la ciencia nos ha educado. Para la mente de hombres sin instrucción, era sencillamente imposible aceptar los terremotos como algo distinto de un castigo o aviso sobrenatural.

Un buen ejemplo de la manera en que la inmensidad de una catástrofe puede desvanecer el miedo me lo dio un estudiante de Stanford. Estaba en el cuarto piso del edificio Encina, un inmensa construcción de piedra que sirve como dormitorio. Una vez despierto, se dio cuenta de qué se trataba el alboroto y saltó de la cama, pero fue derribado inmediatamente, mientras sus libros y el mobiliario caían alrededor de él. Entonces, todo cedió con un horrible, opresivo y siniestro estruendo y, él junto con las chimeneas, las vigas, los muros y todo, descendió a través de los tres pisos hasta el sótano. "Es mi fin, es mi muerte" sintió; pero del miedo, nada. La experiencia fue tan abrumadora que sólo dio cabida a la resignación. (Algunas pesadas chimeneas habían caído, llevándose con ellas toda la parte central del edificio.)

Habiendo llegado al final, se encontró rodeado de vigas y escombros, pero no aplastado ni herido. Vio la luz del día, y se arrastró hacia ella a través de los obstáculos. Entonces, dándose cuenta de que estaba en camisa de dormir, y sin sentir dolor alguno, su primer impulso fue regresar a su habitación y buscar ropa más presentable. Las escaleras del edificio Encina están al final de la construcción. Logró llegar a una de ellas y subió los cuatro pisos, sólo para encontrar que su cuarto ya no existía. Entonces sintió dolor en los pies; estaban lesionados. Bajó las escaleras con dificultad. Cuando habló conmigo, diez días después, había pasado una semana en el hospital, estaba muy delgado y pálido, y andaba en muletas, vestido con ropa prestada.

Es mucho para Stanford, donde todas nuestras experiencias parecen haber sido semejantes. Casi todas nuestras chimeneas cayeron, algunas de ellas desintegrándose de arriba abajo. La planta baja de los edificios estaba cubierta de ladrillos; había yeso regado por el suelo; el mobiliario estaba dislocado y revuelto; pero las viviendas de madera regresaron a su posición original, y en ninguna de ellas quedó una ventana atascada o una puerta que se atorara por arriba o por abajo. ¡La arquitectura de madera salió triunfante! Todo el mundo estaba agitado, pero la agitación del principio, en cualquier caso, se parecía mucho al regocijo. Finalmente había venido un terremoto *verdadero*, después de tantos años de tambaleo inofensivo. Sobre todo, había un deseo irresistible de hablar acerca de ello e intercambiar experiencias.

Durante las siguientes noches, la mayoría de la gente durmió en el exterior, en parte para estar más seguros en caso de que se repitiera, pero también para desahogar sus emociones y liberarse de la absoluta rareza del suceso. El balbuceo de muchachas y muchachos que madrugaban en los jardines del campus, mezclado con los trinos de los pájaros, más un tiempo exquisito, fue, por tres días, un delicioso fenómeno del amanecer.

Vayamos ahora a San Francisco, a treinta y cinco millas de distancia, de donde pronto vino un automóvil trayéndonos las horribles noticias de una ciudad en ruinas, incendiada en distintos puntos, y con el suministro de agua interrumpido. Tuve la suerte de tomar el único tren —uno muy pequeño— que llegaba a la ciudad; y también de es-

capar por la tarde en el único tren que salía de ella. Esto nos permitió, a mí y a mi valiente escolta femenina, unas horas de observación. Estoy únicamente interesado en el fenómeno "subjetivo"; así que no diré nada de la ruina material que encontramos a cada paso — el tema de todos los días. Al mediodía, cuando llegamos a la ciudad, la cortina de humo era enorme y las detonaciones de dinamita habían comenzado, pero parecía que las tropas, la policía y los bomberos habían restablecido el orden, los barrios peligrosos fueron acordonados y cercados por una guardia, los bares cerrados, los vehículos requisados, y cada uno trabajaba en lo que *podía* trabajar.

Era un espectáculo de veras extraño ver una población entera en las calles, atareada como hormigas corriendo para salvar sus huevos y larvas en un hormiguero al descubierto. Cada caballo, y todo lo que tuviera ruedas, desde los carros de los vendedores ambulantes hasta automóviles, fueron cargados con los bienes que pudieron ser reunidos de las casas que amenazaba el fuego. Las aceras estaban cubiertas de hombres y mujeres bien vestidos que acarreaban canastas, bultos, valijas y baúles a sitios de mayor seguridad, para luego ser arrastrados más lejos, a medida que el fuego se extendía.

En las residencias más seguras, los peldaños de la entrada estaban cubiertos con las pertenencias de los habitantes, sentados en medio de sus efectos más indispensables, y listos para huir en cualquier momento. Creo que todo el mundo ayunó ese día, ya que no vi a nadie comer. No se manifestaba consternación general, sólo un poco de parloteo y agitación desordenada.

Cada quien parecía obstinadamente consagrado a realizar el trabajo que se había asignado a sí mismo; y las caras, aunque un poco tensas, graves y rígidas, no expresaban emociones. Advertí sólo tres personas muy abrumadas, dos mujeres italianas, muy pobres, abrazando a un viejo campesino, los tres llorando. Fatiga física y *seriedad* eran los únicos estados de ánimo que se podían leer en los semblantes.

Con las luces prohibidas en las casas, y las calles alumbradas únicamente por la conflagración, se temía que los criminales de San Francisco hicieran su agosto esa noche. Pero ya sea porque temían los métodos disciplinarios de las tropas del ejército norteamericano, visibles por todos lados, o porque estuvieran impresionados por la inmensidad del desastre, se mantuvieron ocultos y no se "manifestaron" ni entonces ni después.

La única cosa indigna de la naturaleza humana ocurrió más tarde, cuando cientos de perezosos "gorrones" encontraron que podían seguir acampando en los parques y acumular provisiones, incluso, en algunos casos, llevándose a sus cabañas o tiendas suficientes víveres para todo el verano. Este encanto del vagabundaje pauperizado parece haber sido, desde el inicio, el señuelo más importante que Satán puso a la naturaleza humana. Desde el comienzo hubo algunos robos, pero limitados, creo, a hurtos sin importancia.

El efectivo era la única moneda, y los millonarios y sus familiares no estaban en mejor posición con respecto a los demás. Quien tuviera un vehículo podía hacer uso de él, pero a menudo, los hombres más ricos tenían que arreglárselas como sea, y pasaron las primeras dos noches sobre alfombras, en el mismo suelo, sin nada excepto lo que pudieron rescatar con sus propios brazos. Afortunadamente esas noches fueron secas y relativamente cálidas, y los californianos están acostumbrados a las condiciones de los campamentos en verano, así que el malestar por tal situación fue mucho menor de lo que hubiera sido en otra parte. Para la cuarta noche, que fue lluviosa, las tiendas y las chozas habían dado albergue a la mayoría de los campistas.

Regresé a la ciudad ocho días después. El incendio había cesado, y cerca de un cuarto del área permaneció ilesa. Rascacielos intactos dominaban soberbia y majestuosamente la superficie humeante —junto con algunos muros que se salvaron de ser derrumbados. ¡De esta manera el valor de nuestros arquitectos y constructores recibía una triunfante reivindicación!

La mayoría de los elementos inactivos de la población se habían ido, y los que quedaron se parecían a lo que H.G. Wells llama "eficientes". Algunos cobertizos estaban ya levantándose como puntos de partida provisionales de los negocios. Todo el mundo se veía alegre, a pesar de la espantosa discontinuidad entre pasado y futuro, con cada recuerdo familiar de las cosas roto; la disciplina y el orden eran prácticamente perfectos.

Como estas notas deben ser cortas es mejor que regrese a mis reflexiones generales. Retrospectivamente, dos cosas me golpearon en especial; son las más intensas de todas mis impresiones. Ambas renuevan la confianza en la naturaleza humana.

La primera de ellas fue la rapidez con que se improvisó el orden en medio del caos. Está claro que de cada mil seres humanos habrá estadísticamente algunos artistas, algunos atletas, algunos pensadores, algunos buenos soldados latentes, algunos organizadores potenciales en tiempos de emergencia. En realidad, no sólo en la gran ciudad, sino en los pueblos remotos, estos coordinadores naturales, aficionados o de profesión se manifiestan inmediatamente. Siempre había alguien a quien se le ocurría algo, y no pasaban más de veinticuatro horas sin que los problemas quedaran resueltos.

Una buena ilustración de todo esto: Mr. Keith es el gran paisajista de la vertiente del Pacífico, y sus pinturas, que son muchas, son artística y monetariamente preciosas. Dos ciudadanos, amantes de su obra, desviaron su atención de otros intereses, incluidos los suyos propios, y se impusieron la tarea de visitar cada sitio donde sabían que existía una obra de Keith. Las arrancaron de su marcos y las enrollaron, salvando de esta manera las obras más importantes.

Cuando buscaron a Mr. Keith para transmitirle la buena noticia, lo encontraron en su estudio, lejos del fuego, comenzando una nueva pintura. Habiendo dado por perdida su obra, resolvió dejar todo para ir a reparar el desastre en la medida de sus posibilidades.

Lo acabado de la organización en Palo Alto, un pueblo de diez mil habitantes cerca de la Universidad de Stanford, era casi cómico. La gente temía el éxodo en gran escala de los rumbosos elementos de la ciudad de San Francisco. De hecho, muy pocos refugiados vinieron a Palo Alto. Pero en cosa de veinticuatro horas, víveres, ropa, hospital, cuarentena, fumigación, servicios, policía, ejército, alojamiento en el campo y en las casas, información impresa, empleo, todo fue proporcionado bajo el cuidado de una gran cantidad de comités voluntarios.

La segunda cosa que me impresionó grandemente fue la ecuanimidad universal. Pronto nos llegaron cartas desde el este, tañendo con ansiedad y patetismo. Pero ahora sé cabalmente lo

que siempre había creído, que el modo patético de sentir los desastres pertenece más bien al punto de vista de la gente que está en la distancia y no a las víctimas inmediatas. En California, no escuché ni una palabra verdaderamente patética o sentimental.

Los términos "horrible", "espantoso" caían con bastante frecuencia de los labios de las personas, pero siempre con una especie de significado abstracto, y con una cara que parecía admirar la vastedad de la catástrofe así como lamentar la destrucción. Cuando la conversación no era directamente práctica me atrevería a decir que expresaba (por lo menos los nueve días que estuve allí) una tendencia dirigida más hacia la excitación nerviosa que hacia el dolor. Los corazones ocultaban suficiente amargura privada, no hay duda, pero las lenguas desdeñaban hacer hincapié en las desgracias personales, cuando casi todo el mundo hablaba de haber sufrido igualmente.

Seguramente, lo doloroso de todas nuestras desgracias cotidianas viene de su carácter solitario. Perdemos la salud, nuestra esposa o nuestros hijos mueren, nuestra casa se incendia, o nos roban, y el mundo continúa alegremente, dejándonos a un lado del camino y desterrándonos de todos sus asuntos. En California, cada quien, hasta cierto punto, sufría, pero las desgracias privadas estaban mezclada en la vasta suma general de la estrechez y en el absorbente problema de la recuperación general. La alegría, o por lo menos la inmutabilidad del tono, era universal. No escuché ni un solo lamento o palabra de dolor de los cientos de damnificados con los que entablé conversación. En lugar de eso había una inmensa disposición para ayudar.

Es fácil exaltar esto como algo particularmente americano, o especialmente californiano. La educación de California, por supuesto, ha hecho posible la idea de que toda recuperación es fácil. En un país exhausto, sin recursos marginales, la perspectiva del futuro hubiera sido mucho más oscura. Pero me gusta pensar que esto sobre lo que escribo es un rasgo normal y universal de la naturaleza humana. En la sala de nuestra casa o en la oficina nos preguntamos cómo la gente puede sufrir batallas, sitios, naufragios. Temblamos sólo de imaginarlo, y pensamos en esos héroes como superhombres. El dolor físico, se padezca solitariamente o en compañía, siempre es más o menos desalentador e intolerable. Pero la aflicción mental y la angustia, supongo, generalmente son producto de la distancia. En el lugar de los hechos, donde todo el mundo está afectado por igual, su puesto lo ocupa la saludable insensibilidad animal y la cordialidad. En San Francisco, la necesidad continuará siendo espantosa, y sin duda, después de que pasen las semanas y los meses, habrá una cosecha de naufragios nerviosos, pero mientras tanto los hombres comunes, simplemente porque son *hombres*, seguirán adelante, individual y colectivamente, mostrando su admirable fortaleza de carácter.

The Youth's Companion, 7 de junio, 1906.
Traducción de Guillermo Osorno

VUELTA PUBLICARÁ
EN SUS PRÓXIMOS NÚMEROS

DE OCTAVIO PAZ
Genealogía de un libro: Libertad bajo palabra

DE ENRIQUE KRAUZE
Inglaterra y Estados Unidos ante la democracia

DE PERE GIMFERRER
En el París de Swann

DE ÁLVARO MUTIS
El último viaje del Tram Steamer

DE SEVERO SARDUY
Cocuyo

DE DANIEL BELL
Viaje al país de la perestroika

DE MARCO ANTONIO MONTES DE OCA
Muñeca rusa

DE HUGO HIRIART
Notas sobre fábula e inteligibilidad

DE ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA
La roca

DE ALFONSO D'AQUINO
Elizondo en Elsinore

Hace poco murieron Francis Ponge y Enrique Lihn, dos poetas muy cercanos a nosotros por la calidad de su voz y, en el caso de Lihn, por su amistad con quienes hacemos esta revista. En nuestro próximo número incluiremos las notas que Aurelio Asiain y Jorge Edwards han escrito sobre ellos y que por falta de espacio no publicamos ahora.