

LUIS CERNUDA ENAJENADO

N A R C I S O P O U S A

*Mucho enseña el destierro de
nuestra propia tierra
Luis Cernuda*

La metáfora como cifra

En el habla llana se emplean siempre metáforas significativas con el afán de expresar por comparaciones nuestro pensamiento. Desde Platón a Paul Ricoeur, una poblada lista de pensadores han tratado de alcanzar el significado y el valor de la metáfora como polimatía. Pues tal vez sin cálculo, pero de hecho ese tropo del lenguaje resulta ser instrumento hermenéutico. Y si se descifra el código de la proporcionalidad analógica, se puede emprender, con éxito, una explanación del texto que intentamos estudiar.

Luis Cernuda hablando del monasterio del Escorial, dice con silenciosa música: "Agua esculpida eres, música helada en piedra". Metáfora ésta que se emplea para poner de manifiesto que el flujo del agua como el del tiempo se detienen para "esculpir" en la simultaneidad ese entrañable monumento, dentro del cual intenta tornar visible a la mirada imaginaria, la intimidad transparente y al mismo tiempo viva, de la invención granítica de Juan de Herrera. Mas para encontrar el "código de desciframiento" de la metáfora habría que remitirse a la antigua comparación realizada por el poeta griego Simónides entre la arquitectura y la música. (*Música*, el arte de la Musa se debe entender como *mathesis*, proporcionalidad matemática, y en último análisis como *simetría* con el triple significado: biológico, como salud corporal; moral, como recto obrar; y jurídico, como justa medida de la Ley). La música helada en piedra está refiriéndose eminentemente a una justa medida rítmica, a un equilibrio saludable a una moralidad aceptada. Con eso Cernuda dice: *El Escorial danza sobre la piedra, una esencial liturgia eterna del alma de España*. Así es como finalmente vemos en el símbolo metafórico con más profunda complejidad que en la cosa misma.

De la misma manera, la vida humana puede ser interpretada por un apretado haz de metáforas básicas que cobran el valor de estructuras cifradas. Así, por ejemplo, Heráclito de Efeso encontró una de esas metáforas fundamentales, rica en significaciones, que las edades van transmitiéndose como las letras de un abecedario con las que se construyen, luego, enunciados. Encontramos redactada esa metáfora en el diálogo Cratilo (402 a) de Platón: "Heráclito dice que todo fluye, y comparando las cosas a la corriente de un río, agrega que nunca podemos entrar dos veces al mismo río." Mucho ha andado ese río de Heráclito a través de los siglos. En nuestro tiempo Bergson dirá que ese río está formado por el fluir continuo de la conciencia. Marcel Proust concebirá la compleja linfa de la "novela río". Ortega y Gasset asimilará la historia a la imagen del río incesante. Eduardo Mallea lo concibió como el río paradójicamente inmóvil a cuya vera se alza la ciudad. Ricardo Molinari cantará al río de la sangre (Odas a Orillas de un Viejo Río). Y Paul Valéry indicará que la savia vegetal forma una fuente que fluye sin cesar. Sí, muchos más se han asomado, y en todos los tiempos, a ese río heraclíteo.

Tienen para mí, una conmovedora repercusión dos usos de la metáfora del río que están presentes en mi recuerdo: En primer lugar los venerables versos de Manrique "Nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar, que es el morir". El segundo caso está en las inspiradas palabras que Martín Heidegger escribió en ocasión de la muerte de Ortega. En ese texto hace memoria de un congreso realizado en Alemania después de la guerra, en el cual Ortega intervino para explicar una tesis expuesta por Heidegger y mal interpretada por los asistentes. Ese mismo día, recuerda el pensador alemán, al llegar la pausa del atardecer, con el alivio de las tareas, lo busca para hacerle presente su agradecimiento. Sale por una puerta al jardín que se prolonga hasta el río. El río es metáfora en el historicismo de Ortega. Y allí mismo, en la orilla, de pie, solo, absorto en el fluir de las aguas, con una copa de cristal entre los dedos, está el español. Una figura en el crepúsculo, ya para siempre.

Es por la persistente vitalidad que esas metáforas alcanzan el papel de traductor de hondas y complejas verdades culturales. Así lo concibió Claude Lévy Strauss. Partiendo de la tesis de Jean Jacques Rousseau: "Quien dice hombre, dice lenguaje, y quien dice lenguaje dice sociedad". Y asumiendo como verdad el hecho de que la poesía sea el modo originario del lenguaje entonado, Lévy Strauss interpreta

como sintomático del avance cultural el empleo de la metáfora como instrumento de contraste y comparación. Análisis que lo lleva al individuo a tomar conciencia de sí frente al grupo social. Aquí la metáfora es herramienta para llegar a la autoconciencia.

El destierro visto como metáfora

El destierro es metáfora fundamental, también. En ella el individuo cobra conciencia de sí frente al grupo, pues el exilio es metáfora que se aplica para significar la ruptura y el extrañamiento del individuo frente a cualquier entidad totalizadora. Tiene estructura básica: se aplica a todo lo que se quiebra o salta fuera de sí, causando un desgarramiento del ser. El número par, símbolo de la división, enfrentamiento y caída, engendra dolores. En primer lugar por la ruptura y mutua negación enemiga. Separación. En segundo lugar, el padecimiento, la lejanía, la ausencia, la inhabitación ontológica en un mundo extraño o exterior a la omniconciencia mítica. (Hay un tercer dolor provocado por la confusión que produce la distancia y su posible reintegro.)

Tal estructura puede aplicarse tanto a la descripción de la caída de Adán y su siguiente expulsión del paraíso, así como a la secuencia dramática de la relación del sujeto con el objeto en el acto del conocimiento. Así también lo aplicamos a un hecho histórico o literario como la proscripción del Cid Campeador después de los juramentos en Santa Gadea de Burgos. Siempre el desterrado añora el bien perdido, el mundo del que ha sido expulsado y al cual ansía volver. Pero si quisiéramos podríamos determinar la compleja fecundidad del código de los rasgos analógicos de la metáfora aplicada en tan diversas situaciones de desciframiento, separándolos de los caracteres que tipifican a cada caso.

Que el desgarramiento pueda significar distancia frente a Dios, originado por una culpa o pecado desencadenante, lo hallamos tipificado en el Salmo 136 (Super Plumina Babilonis) en el cual Israel añora a la Jerusalem perdida. Su Salmo es acto de contricción, que brota ante el estado de esclavitud al que su pecado le ha conducido. El anhelo del salmista está tendido a recuperar el amor de Dios, para volver a cantar en Jerusalem, la santa. Mientras tanto, las cítaras callan suspendidas de las ramas de los árboles, a orillas del río. Sabe Israel

que sólo la plegaria puede ser enviada para salvar la distancia o lejanía de Dios.

También la religión pitagórica tiene el exilio como tema central de su teología. Así como hay una culpa originaria que deriva en la situación del hombre encarnado en la que el alma añora la patria perdida. Patria sólo de esa alma, pues el cuerpo es excluido del ser, ya que siendo materia es fuente de mal, disgregación, muerte. Síntesis suprema, el alma es unidad, chispa divina que desborda toda entificación personal.

La metáfora del exilio tiene muchísimas versiones religiosas. Pero si regresamos al mundo seglar; así como ya aludimos al destierro del Cid, encontraremos el destierro del gran Dante Alighieri en el hontanar de la poesía occidental. Aquí se trata del significado político de la metáfora. Sentido que también hallamos en el hado fatídico de Ovidio. Sí, refinado y sensitivo desterrado entre bárbaros, en las bocas del río Danubio en lo que se consideraba el confín del mundo, el poeta patricio le otorga un diverso color a la metáfora. De ahí nacieron sus *Tristia*, poesías que aspiran a atraer el perdón político para lo que él llamó su "error".

Siglos más tarde, Manlius Severinus Boetius, caído en las duras prisiones de Teodorico, abre la metáfora a una nueva dimensión: Quien pierde la libertad, se aleja de sí mismo. La prisión es un exilio en el cual se apela a la filosofía como consuelo para superar la esclavitud y reconquistarse a sí mismo.

Y desde la ciudad de Toledo, libre, aunque preso de las memorias de Israel, su patria lejana y perdida, Yehuda Ha Levi, en el siglo XII, alza sus encendidos cantos y salmos, en los que envuelve sus reclamos: "¿No preguntas Sion por la salud de tus escogidos, aquellos que dispersos por la tierra ansían la paz de tu redil?" (La Gran Sionida) Su posterior peregrinación hacia Jerusalem, según la tradición, se interrumpió en Egipto. Como Moisés murió ante la perspectiva de llegar a la tierra prometida. Ese moverse hacia una tierra que Dios había ofrecido, tipifica una forma de exilio: El exilio del futuro. Se da en Abraham, o en el éxodo desde Egipto (Moisés), o en el desplazamiento de las hordas bárbaras hacia las tierras feraces del imperio de Roma. Así también la empresa española que descubrió, pobló y cristianizó al continente de América desarrolla un ejemplo de la misma metáfora. Tal la figura del Exodo que se repite en la historia hasta el presente. En cambio, contemporáneos del desmesurado y

santo designio de España, también los místicos emigraban hacia Dios. La voz de Santa Teresa muestra la señal de ese otro exilio: "Vivo sin vivir en mí, y tan alta vida espero, que muero porque no muero."

Llegados al siglo XIX, Hegel tradujo a conceptos filosóficos, este extrañamiento del ser, como alienación, enajenamiento. Y vio en ella el motor mismo de la dialéctica. Schelling, a su vez, en su libro *Ensayo sobre la libertad Humana*, enseñó una asombrosa teología panteísta, según la cual es Dios quien se busca a sí mismo a lo largo de la historia. Y años más tarde fue Karl Marx quién adaptando la óptica del idealismo dialéctico, interpretó que es el hombre el que se busca a sí mismo a través de la historia de sus sucesivas alienaciones, Así para Marx, el hombre es un exiliado de su propia naturaleza futura. Y su liberación es algo a realizar con la sociedad del porvenir.

La metáfora del destierro en la poesía de Luis Cernuda

Es, por fin, a la luz de esta metáfora ilustre que me propongo penetrar hacia la hondura del canto inspirado de Luis Cernuda. Es tesis de fácil comprobación (con la simple lectura de la obra), que todos los significados enumerados hasta aquí (como propios del código), los hallaremos en la superficie misma de las poesías del lírico andaluz. Y si insisto con la obra, es porque trataremos de eludir una abusiva alusión a su biografía.

Hacia el final de la Guerra Civil española, a Cernuda, que había salido circunstancialmente de España, le fue imposible volver a su país. Los acontecimientos al precipitarse, cerraron la frontera para él. Se abrió entonces un tiempo imprevisible de nuevas experiencias que ahondaron su poética y enriquecieron desgarradoramente su canto. Razón tenía, sin duda, Kierkegaard al comparar al poeta con un pájaro enjaulado al que se le arrancan los ojos para dulcificar su trinar. Sin embargo, me pregunto si Cernuda habrá pensando en el precedente del exilio de Don Miguel de Unamuno, bajo la dictadura de Primo de Rivera, que a poco andar desembocó en un regreso de apoteosis. Si fue así, su desilusión al pasar de los largos años en el extranjero, debió ser lancinante.

La poesía de Luis Cernuda tiene una vocación por las esencias. Lo cual quiere decir que se despliega despojando al lenguaje del oropel hueco de la preceptiva, así como también, del árido fulgor del

laboratorio artificioso. Véase su preceptiva en el *Estudio sobre la Poesía Contemporánea* (ed. Guadarrama). Allí expresa la intención por recuperar el linaje griego del *dictum* poético para la lírica española de tanta tradición latina. Y como el gran Machado osa decir con candor llano las cosas, designándolas con gesto adánico. Hermosos enunciados, profundos y netos, hablan de un pensamiento gravitante que, en síntesis, han enriquecido el alma de toda una generación. En el núcleo de esta poética hallamos el enfrentamiento enemigo de dos protagonistas: La realidad, y el deseo. La primera con su terca pasividad que ofrece la resistencia opacas del *ser así*, como es, obstinadamente omnipresente. Y el deseo, abierta y flexible ansia física, o voluntad espiritual, moviéndose sin cesar, buscando horadar el muro consistente de la realidad. Como en el circo de toros, estas dos fuerzas forman el dibujo trágico que ostenta este lírico de Sevilla.

Desde 1927, su primera colección de poemas, ya manifiesta la conciencia de aquel que busca, adivina, presente el salmo de desposesión, de privación que le aguarda en la vida. La sensualidad que tropieza con el mundo rígido. Ya presenta aquí ese desgarramiento de su ser entre dos enemigos, que pone a la vista la estructura básica que hemos enunciado como propia de la metáfora del destierro. El poeta siente su alienación, como prisión de la sangre en un cuerpo. Podría decir con Rimbaud que la verdadera vida está ausente. Conciencia desdichada del deseo prisionero. Añoranza de una vida más rica, más imaginativa, mejor.

Luego viene la experiencia honda de ser tenido, y de sentirse en efecto "diferente". Impresión de singularidad que Edgard Allan Poe concretó de manera tan incisiva en el poema *Alone*: "Desde las horas de mi niñez yo nunca fui como los otros eran... Y todo lo que amé lo amé yo sólo." Cernuda a su vez, lo expresa así en su libro *Los Placeres Prohibidos* (1931): "Que más da. Tu destino es mirar las torres que se levantan, las flores que se abren, los niños que mueren; *aparte, como naípe cuya baraja se ha perdido.*" Tal es el nacimiento a la "extrañeza" de ser originalmente lo que se es, a la aceptación de la clara realidad de una alineación natural y cultural más honda. A la disconformidad con los actos básicos del hombre. Todo lo cual culmina en el sentimiento de soledad, ya magistralmente expuesto en el *Soliloquio del Farero*, del libro *Invocaciones* (1934/1935). Esta soledad es, así, conciencia del desgarramiento con respecto al "común" de las gentes, o sea de lo que Kierkegaard llama "lo general". En resumen, esto se manifiesta como

un exilio con respecto a la sociedad en la cual se convive. La pertenencia a submundos, ghettos sexuales marginados, aunque sólo se lo practique disimuladamente, alimentado por las lecturas de André Gide, Huysmans, Marcel Proust.

“Como llenarte soledad sino contigo misma. De niño entre las pobres guaridas de la tierra, quieto en el ángulo oscuro buscaba en ti, encendida guirnalda”. Encerrado en la prisión de sí mismo dice: “Si el hombre pudiera decir lo que ama.” Esta soledad que es reclusión como para Boecio, indica que se ha perdido a sí mismo. Está en guerra entre la máscara de “sí mismo” que los demás quieren imponerle cercándolo, y el “sí mismo” que pugna con ansia por aparecer en él.

Pero esta tensión termina por hacer conciencia en él, en su soledad, en su distanciamiento, de que hay algo en sí mismo que ya le será imposible entregar a nadie. El dolor sublima, y por él se ha tornado centro axial de la inmensa rueda de su espíritu. Preside los giros de un universo clauso: “mudo le hallan los que viven”, él le habla a los muertos, (Larra). Habita en su aislada roca “Viven y mueren a solas los poetas”, acepta en *Himno a la tristeza*. Y en *La Gloria del Poeta*, muestra como los aedas arrojan hermosos versos al desdén de los hombres engreídos, dispersos en la naturaleza, con sórdidos hábitos permitidos, con marmóreos preceptos sobre lo lícito, lo útil, lo normal y lo bello. Para concluir en *Por unos Tulipanes Amarillos*: “¿Dónde ocultar mi vida como un remordimiento?”

El destierro de Luis Cernuda

Es entonces que la historia interviene, dramática, en su existencia. Era la guerra entre hermanos, los “hijos de Edipo” como dirá su amigo Juan Gil Albert (*Las ilusiones, El Convaleciente*, ed. Iman Bs. Aires, 1945). La sísmica contienda española que preludió la guerra mundial. “No sabe qué es la vida quien jamás alentó bajo la guerra”, piensa Cernuda. Su capacidad de movilización. Su fuego que abraza los turbiones interiores. Cernuda asistió sin piedad a las terribles secuelas del enfrentamiento de los fraternales enemigos. En la ruptura de huestes él tomó partido apasionadamente por la República. Pero “escribir en España es morir porque muere la inspiración envuelta en humo.” Era el momento del sueño en un mundo nuevo. Por su tarea tuvo que salir y quiso el hado que esa salida ya fuera definitiva. Luego, desde la lejanía, mirando hacia su

patria que se consume entre el humo de las batallas, clama: "No te alejes así, ensimismada." (*Elegía Española I*). Más tarde sabrá que en la vida todo huye cuando el amor quiere fijarlo. Más para siempre está echado el fallo: Nunca podrá separarse de su tierra, pero ya para siempre estará lejos. Sí, "la distancia entre los dos abierta" lo transforma al poeta en espectador desolado: "Sin luchar contra ti ya asisto a la discordia estéril que te cubre." (*Elegía Española II*). Buscará recuerdos en el trágico ocio del poeta. Su alma dividida llevará su inquieto anhelo abierto como una rosa.

¿Qué le queda al poeta en la lejanía de su tierra? Como Dante, Cernuda subsiste en su lengua, en el idioma compartido, como una secreta comunión, durante los años de exilio en Inglaterra. Los símbolos de la lengua configuran una patria más vasta y más fuerte que lo pensado. Imposible destruirla. Al mismo tiempo una multitud, en la América española, asistía expectante al drama alejado. Pero Cernuda tenía mentalidad europea. Vio a nuestros países sólo como plataforma para el regreso. Nunca pensó quedarse por estos lares. Se sintió juez frente a su patria, y como a Dante, eso le llevó a luchar desde afuera. Sintió con respecto a España un rencor activo que se ejercía contra la sociedad. Y la política vencedora en la guerra civil, lo distanció aun más. Todo lo que ésta simbolizaba fue rechazado. (*Es lástima que fuera mi tierra*). Pero esto convive en su alma con otra lectura más espiritual. Una visión que trasunta un intenso amor. Una pasión amorosa ontológica, casi religiosa, que recuerda a Yehuda Ha Levi (al cual seguramente leyó en la traducción de Máximo José Kahn y Juan Gil Albert). Esta segunda perspectiva cobra forma en poemas como *El Ruisenior sobre la Piedra*, *A Góngora*, *A Felipe II*, *A Pérez Galdós* (*Bien está que fuera tu tierra*).

Así sus exilios se concretarían en cuatro figuras arquetípicas. La primera, la de la conciencia desdichada, común a toda la humanidad. La segunda, se presenta en el caso del que transgrede leyes biológicas. El disconforme sexual por ejemplo, cuyo deseo nunca podrá ser satisfecho por el cumplimiento real del acto de reproducción. Nunca se renacerá en el hijo. La tercera figura es consecuencia de la anterior. Su deseo se va "tras desnudos cuerpos bellos" que no albergan en sí un alto pensamiento. Su transgresión biológica se transforma ahora en transgresión social que lo aísla, lo lleva a la soledad. Para el sistema que rige la sociedad, el disconforme se torna en un "perdido" que culmina su carrera en el ghetto o el ostracismo social.

La cuarta figura se constituye a partir de la separación material de la tierra y todo lo que ésta significa culturalmente: las costumbres, las fiestas, las comidas, el folklore y por último los giros de la lengua, el modo de rezar, el papel del arte. Esta separación material es paralela a la preocupación por el desarraigo. El que está lejos se queda atrás del ánimo colectivo, del alma común que inventa y recrea cada día nuevos vocablos y giros impensados ante nuevas realidades. Luis Cernuda tiene poemas para su extrañamiento básico: "Yo, este Luis Cernuda incógnito": tiene poemas para cuerpos "que llevan tras de sí los deseos": tiene poemas para "perdidos" ("*Birds in the Night*"); y finalmente tiene poemas para las lejanas ceremonias de su tierra. En todos ellos el protagonista deviene un "extraño", un extranjero como el del *Malentendido* de Camus, se torna un "cuerpo", o sea "ein Wildes" como en la poesía de Georg Trakl: o finalmente deviene en un "raro" como en la poesía de Rubén Darío. Todos esos inmensos mundos poéticos enriquecen su linfa incesante y traslúcida. Si ahora proyectamos este saber de la metáfora que hemos ido desplegando analíticamente y proyectamos ésto sobre la estructura de Claude Lévy Strauss, obtendríamos una respuesta que diría: el "extranjero" es el exogámico. Ser el de afuera equivale a ser mirado con recelo, porque el que viene del exterior pertenece a un mundo imprevisible y peligroso, al "bosque" de los cuentos de Grimm y de Perrault. Son los de afuera los que nos devoran según el texto del Martín Fierro. Los de afuera del hogar, de la patria pertenecen al Egipto, país de la esclavitud para Israel, y de la idolatría. O es Babilonia, país de la corrupción. El manejo concentrado de tantos símbolos como los que aquí enumeramos permitía tipificar al exilio: a) con la ruptura con el mundo paternal (El Hijo Pródigo); b) la ruptura con el mito de la conciencia común (La edad de la razón); y c) la superación de la razón por la Fe (sólo creyendo comprenderéis). El mítico reingreso al mundo sagrado. Tal última etapa no se halla significada en su obra literaria. A pesar de todo Cernuda careció de la última etapa mística.

El exilio aspira a su restauración, a su reintegro. Y así se va concretando la vida. Los desterrados cantan a su amor distante. Para Cernuda los años del destierro fueron muchos, y posiblemente al ver día por día, sin modificaciones las circunstancias políticas, fue fusionando la lejanía con ese otro exilio que es la vejez. Teniendo en cuenta que ya en 1932 decía "Adolescente fuí en días idénticos a nubes. Aquel fuí, aquel fuí, aquel he sido". Y en 1950/1956, en *Poemas*

para un Cuerpo, insiste: "Y yo, este Luis Cernuda incógnito que dura un breve espacio de amor esperanzado, antes de que el plazo acabe de vivir, aquí en el pensamiento". La vejez es exilio de la vida biológica. Es una terraza que mira hacia otros sitios.

El desterrado vive en los recuerdos de lo vivido. Assimila duramente el amor a lo distante. Cernuda que había pasado diez años continuos bajo la tensión de la guerra. Partió finalmente de Inglaterra hacia los Estados Unidos. A la costa oeste, y luego a Méjico. En esa poesía cimera que es la dedicada al Escorial dice: "Mucho enseña el destierro de nuestra propia tierra. ¿Qué saben de ella quienes la gobiernan, quiénes obtienen un fácil vivir con un social renombre? De ella también somos los hijos oscuros. Como el mar no mira qué aguas son las que van a perderse entre sus aguas. Y el cuerpo que es de tierra." Sí, se reside en la mente, se sigue la senda de la memoria para regresar a lo vivido: "Todo vuelve otra vez vivo a la mente. Irreparable ya con el andar del tiempo, y su recuerdo ahora me traspasa el pecho tal puñal fino y seguro. Raíz del tronco verde ¿Quién lo arranca? Aquél amor primero ¿Quién lo olvida? Tierra nativa mía, más mía cuanto más lejana". (*Tierra Nativa*) "Ellos los vencedores, caínes sempiternos, de todo me arrancaron. Me dejan el destierro." (*Un español habla de su Tierra*).

Morir o regresar

Esta es la ocasión en la que podemos meditar sobre el tercer momento de la estructura de la metáfora, que anunciamos al principio. Lo sintetizaremos así: todo el que sale de su casa, y pasa afuera algún tiempo, cuando regresa ya es otro que el que salió. Vuelve transformado por la suma de lo que vivió afuera. Tampoco la casa, ni los que quedaron en ella, ya serán idénticos a los que eran, pues el tiempo también a ellos los mudó. Así es como nunca entramos dos veces al mismo río. Ni siquiera una vez sostenía Gorgias. Existir es ser reiteradamente expulsados del paraíso del instante, cuyo rosario forma al tiempo. Pertenece, pues, a la condición humana la de ser exiliado. Recuérdese la obra de James Joyce. También en el teatro Japonés hay una obra en la cual la protagonista, abandonada por su amante, vive esperando su regreso cual nueva Penélope. Cuando por fin, éste decide regresar, ella ya no lo identifica. (En el romancero español, Catalinita habla con su marido sin poderlo conocer.)

La verdad trágica de esta metáfora del exilio, radica en eso: ya nada vuelve a ser lo que ha sido. Molinari escribe: "Sí, nada vuelve, sino el sueño puro". Cernuda a su vez, consiente en *Apología Pro Vita Sua*: "Es el olvido la verdad más alta". Y así, en los últimos versos del último poema del último libro de poesía editado por él (*La Desolación de la Quimera*, 1956/1962), hablándoles a sus compatriotas, les aclara por qué es imposible volver al que se fué un día: "Devolvedme el tiempo del amor. ¿Os es posible? Imposible aplacar el fantasma que de mí evocáis".

Paradójicamente, el mismo acaecer del cambio incesante que provoca una visión tan pesimista, constituye, asimismo, el hechizo cautivante de la creación continua que es la vida. La juventud se regocija en ello, y vive para lo que empieza, para lo nuevo. La vida se quiebra y se reconstruye siempre como un envite a incitantes aventuras.

A mi vez, y finalmente, me es imposible ahora saber si alguna vez volvió Cernuda a España. Pero estoy seguro de que nunca pudo volver. Aquel Cernuda, y aquella España, habían pasado cuando él quiso moverse. (En eso consiste este duro aprendizaje para ser fantasmas que constituye el ocaso de la vida). Aunque ambos sigan para siempre persiguiéndose en otra dimensión.