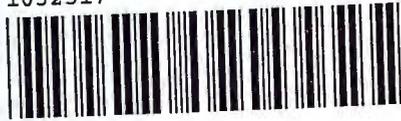


FJM-Enc-Sil

De la mano de Cernuda : invitación a
Silver, Philip W.

1032517



Biblioteca FJM

DE LA MANO DE CERNUDA: INVITACIÓN A LA POESÍA / Philip W. Silver

Philip W. Silver, profesor de literatura española en Columbia University y conocido estudioso de la poesía española del siglo XX, presenta en este libro la versión definitiva de las cuatro conferencias que con este mismo título dio en la Fundación Juan March en octubre de 1988. Autor de muy apreciados ensayos sobre Luis Cernuda, el profesor Silver

no se limita ahora a resumir sus anteriores trabajos, sino que nos propone una biografía del poeta «pero como él quiso que se viera»; un estudio de la temática de su poesía; un análisis del romanticismo español apto para la poesía de Cernuda; y, finalmente, una nueva interpretación de la obra del poeta como homenaje en el 25 aniversario de su muerte.

PHILIP W. SILVER

DE LA MANO DE

CERNUDA



FJM
Enc
Sil

Fundación Juan March / Cátedra

Fundación Juan March / Cátedra

Fundación Juan March (Madrid)

En la página 120, línea 20, donde dice:
lo presentado es a la presentación

debe decir:
la presentación es a lo presentado

De la mano de

Invitación a la poesía

*De la mano de Cernuda:
Invitación a la poesía*



Fundación Juan March

Madrid



Cátedra

De la mano de Cervantes
Imitación a la poesía

FJM-Enc - Sil

Philip W. Silver

*De la mano de Cernuda:
Invitación a la poesía*



Fundación Juan March •



Cátedra

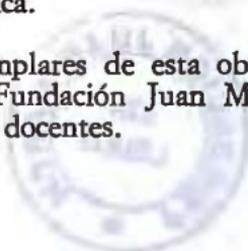
CRÍTICA LITERARIA

Philip W. Silver

De la mano de Cervantes:
Imitación a la poesía

La Fundación Juan March no se solidariza necesariamente con las opiniones de los autores cuyas obras publica.

Doscientos ejemplares de esta obra han sido donados por la Fundación Juan March a centros culturales y docentes.



© Fundación Juan March, 1989
Ediciones Cátedra, S. A., 1989
Josefa Valcárcel, 27. 28027-Madrid
Depósito legal: M. 8.494-1989
ISBN: 84-376-0829-5



Printed in Spain
Impreso en Lavel
Los Llanos, nave 6. Humanes (Madrid)

Índice

Advertencia	11
Introducción	13
Capítulo I. Esa gran obra, la vida	19
Capítulo II. <i>Et in Arcadia ego</i>	47
Capítulo III. Cernuda, ¿poeta romántico?	73
Capítulo IV. Cernuda, ¿simbolista o alegórico?	99
Epílogo	123

La Fundación Juan March, en colaboración con el Ministerio de Educación y Ciencia, ha publicado esta obra en colaboración con el Ministerio de Educación y Ciencia. El precio de venta al público es de 100 pesetas. El precio de venta al público es de 100 pesetas. El precio de venta al público es de 100 pesetas.

1977

Madrid

1977

1977

1977

1977

Fundación Juan March, Ediciones Cátedra, S. A., 15
Calle Valdeleiz, 27, 28027-M
Depósito legal: M. 8.494-15
ISBN: 84-376-0829-5
Printed in Spain
Impreso en Laval
Laval, rue G. Hamann (?)

Advertencia

Los cuatro capítulos de este libro fueron escritos en febrero de 1988 para un ciclo de conferencias que tuvieron lugar en la Fundación Juan March, los días 4, 6, 11 y 12 de octubre del mismo año. He adoptado las consideraciones sustanciales que *A Cristina, Claudio, Clara* dedujo a su primera presentación oral. Se trata, naturalmente, de la versión definitiva de un homenaje a Luis Espinosa en el 25 aniversario de su muerte. Como la crítica es siempre una labor de muchos, solamente para el futuro tiempo valdría, tal vez, algún comentario de más al respecto. Van como pequeño homenaje — dentro del homenaje — a los muchos, y muy buenos, lectores del mundo.

Quiero decir también mi más profunda agradecimiento a la Fundación Juan March, y a don José Luis Yuste, su director general; al gobierno Antonio Gallego, director de los Servicios Culturales, y a don César Argandoña.

Advertencia

Los cuatro capítulos de este libro fueron escritos en julio-agosto de 1988 para un ciclo de conferencias que pronuncié en la Fundación Juan March, los días 4, 6, 11 y 13 de octubre del mismo año. He adaptado las conferencias, quitando los giros demasiado coloquiales debidos a su primera presentación oral. Se trata, entonces, de la versión definitiva de un homenaje a Luis Cernuda en el 25 aniversario de su muerte. Como la crítica es siempre una labor de muchos, solitaria pero al mismo tiempo solidaria, he agregado cierto número de notas al texto. Van como pequeño homenaje —dentro del homenaje— a los muchos, y muy buenos, cernudistas del mundo.

Quiero hacer constar mi más profundo agradecimiento a la Fundación Juan March, y a don José Luis Yuste, su director gerente; al profesor Antonio Gallego, director de los Servicios Culturales; y a doña Lilaya Argüello.

Introducción

Los coplillos que siguen creaban poesía como un homenaje al poeta Luis Gernando en el 25 aniversario de su muerte. Este gran poeta sevillano murió en México el 1 de noviembre de 1947, que yo sepa, en España sólo Joaquín Arango y Antonio director general del Ateneo de Sevilla, recordará públicamente el hecho en un libro escrito en el diario ABC.

Al recibir la noticia ahora a Gernando cumpliendo una gran responsabilidad con él y con su obra. Hay ya una larga lista de admiradores. Y a ella me apuntaron para la empresa común de sacar a Gernando del Parnaso, a donde llegó por su propio mérito, al *Ultimo* —entre los laureados. Se creía de ser que es lo que nos queda por hacer de la obra de Gernando, dado que ya se le ha concedido un lugar señalado entre los miembros de la generación poética de 1927.

— Nada más que a conocer su primera obra conagudo la obra de Salinas, Bécquer, Alarcón, Bergamín, y los Arizónes y Lora, todos de su generación. Pero durante la segunda mitad de su vida, de exilio republicano, tuvo como amigo que algunos, entre Salinas y Guillén, se pasó por el profesor de la Universidad americana, a través de él, a través de por sus amigos sin más palabras. Ni en su vida de exilio republicano con Antonio Machado y García Lorca, ni en su vida para recibir un Premio

Los capítulos que siguen estaban pensados como un homenaje al poeta Luis Cernuda en el 25 aniversario de su muerte. Este gran poeta sevillano murió en México el 5 de noviembre de 1963 y, que yo sepa, en España sólo Joaquín Romero Murube, amigo y entonces director general del Alcázar de Sevilla, comentó públicamente el hecho en un breve artículo enviado al diario *ABC*.

Al rendir homenaje ahora a Cernuda contraemos una gran responsabilidad con él y con su obra. Hay ya una larga lista de admiradores. Y a ella nos apuntamos para la empresa común de auparlo a Cernuda del Parnaso, a donde llegó por su propio mérito, al Olimpo —entre los Inmortales. Se trataba de ver qué es lo que nos queda por decir de la obra de Cernuda, dado que ya se le ha concedido un lugar señalado entre los miembros de la generación poética de 1927.

Nada más dar a conocer su primera obra consiguió la estima de Salinas, Prados, Altolaguirre, Bergamín, luego Aleixandre y Lorca, todos de su generación. Pero durante la segunda mitad de su vida, de exiliado republicano, tuvo menos suerte que algunos, como Salinas y Guillén, acogidos por el poderoso sistema universitario norteamericano, o como Alberti, apoyado por otra entidad aún más poderosa. Ni murió en olor de santidad republicana como Antonio Machado y García Lorca, ni sobrevivió para recibir un Premio

Nobel como Juan Ramón Jiménez o Aleixandre. Más bien malvivió como modesto *lecturer* y profesor, en Inglaterra y Estados Unidos, hasta dar con sus huesos en tierra mexicana.

Pero al menos, en los últimos años de su vida, pudo ver cómo crecía su fama entre los poetas jóvenes y no tan jóvenes: primero entre la gente de *Insula*, luego los de la revista *Cántico* de Córdoba, los poetas de Barcelona, y los de *La caña gris*. Fama e influencia, porque la tercera edición de *La realidad y el deseo*, aparecida en México en 1958, llegó clandestinamente a España. Y Cernuda fue redescubierto por poetas y críticos como Vivanco, Cano, Gil de Biedma, Gil-Albert, y más tarde por Maristany, Ballesteros y Villena. En México, Tomás Segovia y Octavio Paz reseñaron su obra. Y no se hicieron esperar las tesis, monografías y ediciones: Carlos Otero, Elisabeth Müller, Philip Silver, John Coleman, D. Harris, John Valender, José M.^a Capote, Agustín Delgado, Jenaro Talens, Luis Maristany, Luis Antonio de Villena, Manuel Ulacia. Pero ninguna facilidad en vida, ni un premio, y hasta la fecha en España sólo dos simposios «oficiales» sobre su obra, el último este mayo en Sevilla. Sin embargo, hoy entre poetas y críticos, a Cernuda se le considera, no sólo uno de los miembros más destacados de la generación del 27, sino de todo el siglo XX en España.

Aunque pudiera apoyar esta afirmación en otros críticos, voy a proceder en estas conferencias de forma distinta: *De la mano de Cernuda*. Puesto que Cernuda es de los poetas que —como vamos a ver— *hacen época*, y no nos sirven los esquemas habituales, en vez de encasillar a Cernuda en una «generación» de vanguardia, dentro de la poesía española moderna, voy a reescribir la historia de la poesía moderna a la medida del poeta. Vamos a cambiar el poeta de objeto en sujeto de la crítica y la historia literaria. Y si su

generación no acoge cómodamente a Cernuda, o si el mismo concepto de generación ya no nos dice gran cosa acerca de Cernuda, peor para ella; y si Cernuda resulta ser un poeta romántico a destiempo, peor para el romanticismo español.

En el fondo, lo que haremos es aceptar esa *Invitación* [suya] a la Poesía, dejándonos llevar primero por la misma poesía de Cernuda como poesía sin adjetivar. Así, cuando retoquemos la historia de la Poesía, será con el fin de llegar, no sólo a la romántica, ni a la modernista, ni a la de vanguardia, sino a la poesía de todos los tiempos. La que también escribió Cernuda.

Y toca a comenzar. Pero, primero, ¿quién es Cernuda? En realidad hay por lo menos tres: el Cernuda histórico, muerto hace veinticinco años; el Cernuda abstracto, el que se infiere de todos sus escritos, y que planea sobre su obra; y el hablante (*los* hablantes) de sus poemas, que habla(n) a través de ellos. Recuerden las diferencias, porque del primero, del Cernuda que vivió y se murió, pretendemos dar alguna idea en primer lugar. Pero aquí nos encontramos con una duplicidad. Al hablar de su vida ya estamos dentro de la literatura. No hay biografía, sólo datos facilitados —casi todos— por el mismo poeta. Es más, por una parte, Cernuda no quería que nadie indagara en su vida «personal» y menos un crítico académico. Por otra, en «Historial de un libro», invitaba a sus lectores a servirse de los datos autobiográficos ofrecidos en ese escrito para mejor comprender los poemas. Pero esos datos ofrecidos son ya una reelaboración poética de su vida. Así que, cuando decimos «Cernuda» en el primer capítulo, nos referimos al histórico, *pero envuelto ya, como en vida, en su propia leyenda*. Por eso se titula *Esa gran obra, la vida*.

Por tanto, primer capítulo, la casi biografía del poeta, pero como él quiso que se viera en 1958. Segundo capítulo: un estudio de la temática de su poesía.

Tercer capítulo: un romanticismo español apto para la poesía de Cernuda. Y cuarto capítulo: una nueva interpretación de la poesía de Cernuda.

Madrid, 10-10-1988.

P. W. S.

CAPÍTULO I

Esa gran obra, la vida

El 24 de septiembre de 1902 nació en Sevilla el niño que con el tiempo sería el poeta Luis Cernuda Bécas, tercero de los hijos, pero primer varón, de un matrimonio «contestado». Su padre, un poeta de ingenuidad, había nacido en las colonias, en Naguabo (Puerto Rico), hijo, a su vez, de madre malloquina y padre gallego, de Pontevedra. La abuela materna era francesa y su marido tenía una droguería en la plaza del Pan, frente al mercadillo detrás de la parroquia de El Salvador. Aunque no hubiera literatura en la familia, su padre, militar de carrera y buen burgués, había juntado una curiosa biblioteca. Sin que nadie le advirtiera a él el futuro poeta entra en ella, y durante los los grandes meses de viaje con excursiones en tren y una tarde a solas. Era un bibliotecario curioso por

¹ Para los datos biográficos legítimos, una página se basó en los *Los Cernuda y su época* de Agustín Martínez, (Algunos, 1971), cap. 2. Cernuda no fue el primero de los hijos, como se decía en una de sus cartas póstumas, en todo caso hay que contar la guerra desde su la vida correspondiente. La obra de poesía se editó en *Los Cernuda y su época* (1971) según el compendio de la AN de 1958, pp. 100-101. Fondo de Cultura Económica, 1974.

osie d
terpret
Madrid

un
de p

de
de

F

w

ESAS GRAN OBRAS LA
FUNDACIÓN JUAN MARCH

El 21 de septiembre de 1902 nació en Sevilla el niño que con el tiempo sería el poeta Luis Cernuda Bidón, tercero de los hijos, pero primer varón, de un matrimonio acomodado¹. Su padre, un coronel de Ingenieros, había nacido en las colonias, en Naguabo (Puerto Rico), hijo, a su vez, de madre mallorquina y padre gallego, de Pontevedra. La abuela materna era francesa y su marido tenía una droguería en la plaza del Pan, frente al mercadillo detrás de la parroquia de El Salvador. Aunque no hubiera literatos en la familia, su padre, militar de carrera y buen burgués, había reunido una nutrida biblioteca. Sin que nadie le animara a ello el futuro poeta entra en ella, y delante de los grandes libros de viaje con encuadernación en cuero y oro aprende a soñar. En esa biblioteca encuentra por

¹ Para los datos estrictamente biográficos, estas páginas se basan en mi *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda* (Madrid, Alfaguara, 1972), cap. I. Cuando hay una divergencia entre el presente texto y aquél, se trata de una corrección posterior; en cada caso haré constar la nueva fuente en la nota correspondiente. Las citas de poesía se refieren a *La realidad y el deseo* (1924-1962), séptima reimpresión de la 4.ª ed. (1958), México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

primera vez el mundo helénico y helenístico en un viejo libro de mitología.

A juzgar por el cuadro de su primera infancia que se desprende de los poemas en prosa de *Ocnos*, el niño Cernuda se mueve en un mundo donde los demás seres humanos son lo de menos. Sólo parece comunicarse con la naturaleza atemporal de su patio-jardín de la calle Acetres que, transmutada por la imaginación y nostalgia (del poeta adulto, le parecerá un ambiente edénico).

En contraste, desde joven, según confesará más tarde, se sentía en profundo desacuerdo con la rigidez social de la familia como institución. De su familia Cernuda escribirá años más tarde en *La realidad y el deseo*:

Era la cabecera el padre adusto,
La madre caprichosa estaba en frente.
Con la hermana mayor imposible y desdichada,
Y la menor más dulce, quizá no más dichosa.
El hogar contigo mismo componiendo,
La casa familiar, el nido de los hombres,
Inconsistente y rígido, tal vidrio
Que todos quiebran, pero nadie dobla.
.....
Aquel amor de ellos te apresaba
Como prenda medida para otros,
Y aquella generosidad, que comprar pretendía
Tu asentimiento a cuanto
No era según el alma tuya.
A odiar entonces aprendiste el amor que no sabe
Arder anónimo sin recompensa alguna (RD, 202-203).

Su primer contacto con la poesía tuvo lugar cuando Cernuda había cumplido once años, con ocasión del traslado de los restos mortales de Bécquer a su ciudad natal y que tuvo lugar en el año 1913, constituyendo un gran evento municipal². El acontecimiento provo-

² Aquí, en «Historial de un libro», Cernuda recuerda mal. Dice que el

có la renovada circulación de las *Rimas*, y —según recuerda en «Historial de un libro»— sus primas, Luisa y Brígida de la Sota prestaron a sus hermanas alguno de los pequeños tomos («volúmenes de encuadernación azul con arabescos de oro»). Cernuda abre los preciosos libros y comienza a leer.

De Acetres la familia se traslada primero a unos pabellones militares, luego a la plaza Jáuregui, y por fin, en el pintoresco barrio de Santa Cruz, a la calle del Aire³. Para curiosidad del joven sevillano, en un recinto florido que existe al final de esta calle, tres macizas columnas romanas corroídas por el tiempo recuerdan los diversos estratos históricos en que Sevilla se sustenta. La casa en que Cernuda viviría a partir de entonces se hallaba muy próxima también a los extensos, silenciosos jardines del Alcázar.

Con el paso de los años, el patio sevillano del niño, los jardines del Alcázar, se irán pareciendo cada vez más a un paraíso terrestre, paisaje indolente y caluroso, que se expande luego en la imaginación del poeta hasta abarcar —con la costa de Málaga— toda su tierra natal. Como si la imagen en miniatura de Andalucía del niño se cruzara con los paraísos terrenales de André Gide. Por lo que luego dirá:

Confesaré que sólo encuentro apetecible un edén
donde mis ojos vean el mar transparente y la luz
radiante de este mundo; donde los cuerpos sean

traslado de los restos mortales de Bécquer tuvo lugar en 1911 y no en 1913.

³ Ángel Yanguas Cernuda, en su ponencia sobre la vida de su tío —leída en el simposio de Sevilla de la primera semana de mayo de 1988— ha proporcionado los nuevos datos acerca de las distintas viviendas de la familia Cernuda en Sevilla. Cernuda nació en una casa de la calle Conde de Toja (hoy Acetres). Cuando se muere el padre y se casa una de las hijas (la madre de Ángel Yanguas Cernuda), la madre, la otra hija y Luis se trasladan a Conde de Benomar, 20, hoy calle del Aire. Posiblemente el actual núm. 4 de la calle del Aire corresponde al anterior núm. 20 de Conde de Benomar, pero no es seguro.

jóvenes, oscuros y ligeros; donde el tiempo se desliza insensiblemente entre las hojas de las palmas y el lánguido aroma de las flores meridionales. Un edén, en suma que para mí bien pudiera estar situado en Andalucía⁴.

Pero hasta septiembre de 1916, cuando va a comenzar su cuarto curso de bachillerato, Cernuda no empieza a escribir poesía. Según recuerda: «Hacia los 14 y conviene señalar la coincidencia con el despertar sexual de la pubertad, hice la tentativa primera de escribir versos. Nada sabía acerca de lo que era un verso...; sólo tenía oído o, mejor dicho, instinto del ritmo, que en todo caso es cualidad primaria del poeta. La idea de escribir, y sobre todo la de escribir versos, en parte por las burlas acostumbradas y que no pocas veces había oído acerca del poeta, suscitaba en mí un rubor incontrolable, aunque me escondiera para hacerlo y nadie en torno mío tuvo noticia de tales intentos.»⁵

Tres años más tarde, en 1919, terminada la primera guerra mundial, Cernuda empezó a estudiar en la Universidad de Sevilla; como era de rigor entonces se decidió por el derecho. Sin embargo, en el primer año se matriculó también en un curso de Pedro Salinas, que acababa de ganar la cátedra de Historia de la Lengua y Literatura Españolas⁶. Salinas, que no había publicado aún su primer libro de poemas, había estado una temporada en París como lector en La Sorbona antes de pasar a Sevilla. Pero en ese primer encuentro aúlico Cernuda era un alumno más.

En 1920 murió el padre de Cernuda, dejando a su

⁴ Luis Cernuda, «Divagación sobre la Andalucía romántica», *Cruz y Raya*, núm. 37 (abril 1936), pág. 10.

⁵ Luis Cernuda, «Historial de un libro», *Poesía y literatura* (Barcelona-México, 1960), 234. Siempre se cita de esta edición del texto.

⁶ El profesor Juan Marichal ha sugerido que los estudiantes de derecho en Sevilla tenían por obligación que matricularse en este curso de Salinas u otro parecido.

familia con una exigua pensión. Sin embargo, Cernuda tuvo suficientes recursos como para seguir estudiando y entre curso y curso hizo el servicio militar en la misma Sevilla —después recordaría, sobre todo, las marchas a caballo por los alrededores de la ciudad. España está a punto de sufrir el desastre militar de Annual, y, como consecuencia, Alfonso XIII, un rey muy vinculado a lo militar, empezó a esbozar una dictadura con el general Primo de Rivera a la cabeza.

Al final de sus estudios y por intercesión de amigos comunes Cernuda entabla amistad con Pedro Salinas, quien acaba de publicar su primer libro de poemas, *Presagios* (1923). Bajo la tutela de Salinas, Cernuda y algunos amigos, como Higinio Capote y Joaquín Romero Murube, leen juntos los clásicos de la poesía española —Garcilaso, Góngora, Quevedo. Al mismo tiempo Salinas les insta a aprender francés y a emprender el estudio de los poetas franceses: desde Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, hasta Paul Reverdy.

También Salinas le llama la atención sobre la obra de André Gide, prestándole *Prétextes* o *Nouveau Prétextes*. Acerca de este primer contacto con los textos de Gide Cernuda escribe: «Me figuro que Salinas no podría suponer que con esa lectura me abría el camino para resolver, o para reconciliarme, con un problema vital mío decisivo...; allí conocí a Lafcadio, y quedé enamorado de su juventud, de su gracia, de su libertad, de su osadía.»⁷ Aquí se refiere Cernuda a su homosexualidad que irá tomando un perfil cada vez más nítido en su vida y en su poesía, hasta formar un elemento, sin ser el distintivo, de su «leyenda».

La camaradería intelectual y el estímulo artístico que el poeta mayor, Pedro Salinas, brinda al pequeño grupo de poetas amigos en ciernes, tienen un efecto especialmente catalítico sobre el joven Cernuda. Mer-

⁷ *Poesía...*, pág. 230.

ced a la intercesión de Salinas, que en Madrid asiste a la tertulia del joven catedrático de Metafísica, Ortega y Gasset, se publicaron nueve poemas de Cernuda en el número de la *Revista de Occidente* de diciembre de 1925. Fue un hecho poco menos que milagroso que la obra primeriza de un joven poeta provinciano apareciera en la principal revista intelectual de la nación.

Hacia finales de 1926, los también poetas de la generación de 1927, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, lanzan la revista literaria *Litoral* en Málaga. Como labor aparte empezaron a publicar también una serie de suplementos, todos impresos por Prados en su taller de artes gráficas «Sur». Salinas vuelve a interceder a favor de Cernuda y el cuarto suplemento será su primer libro de poemas, *Perfil del aire*, aparecido en abril de 1927.

Pero, cuando el libro fue distribuido y comenzaron a aparecer las reseñas en los periódicos de provincias, de Madrid y de Barcelona, no fueron nada favorables. He aquí el comienzo de una de ellas. De su humor se deduce que su autor, que se firmó con las iniciales F. A., era un adepto de los creacionistas: «El joven Luis Cernuda publica un libro, cuyo título tiene algo —el perfil— de Hinojosa: Poesía de Perfil. Y algo —el aire— de Poemas del Aire, incluso, de Pérez Ferrero... (Esto de los títulos, cosa terrible. No está mal: *Perfil del Aire*.) Pero realmente, el aire y el perfil del libro —no ya del título— son —en lo eterno, tono y vocabulario— del poeta Jorge Guillén. (...) Sin ninguna inquietud moderna. Sin imaginismo múltiple. Sin el ritmo acelerado de nuestro tiempo, ni el aire del más modesto ventilador. Seriedad melancólica. Un color apagado. Estatismo. Voz delgada. Etcétera.»

Si para el lector superficial, cosmopolita-provinciano, como F. A., la poesía de Cernuda transparentaba sobre todo la influencia de Jorge Guillén, no por eso

deja de dar en el blanco en otros aspectos. Fíjese bien en lo sustancial: se queja de que Cernuda no sea creacionista, ni moderno. De todas maneras la lectura de esta crítica, como las de Salazar y Chapela y de Juan Chabás, fue una experiencia desalentadora para el poeta novel «tanto más (comenta Cernuda) cuanto que ya empezaba a entrever que el trabajo poético era razón principal, si no única, de mi existencia»⁸.

No es exagerado decir que la herida infligida por la desfavorable recepción de *Perfil del aire* permanecería largos años sin cicatrizar, quizá toda la vida. Éste sería otro dato, no sin interés, en una posible explicación de la *persona* pública de Cernuda, compuesta de soberbia, timidez y agresividad.

Meses más tarde, pasado este desafortunado estreno en la poesía —o, más exacto, en la política poética—, Cernuda tiene la satisfacción de participar en el acto fundacional de la generación poética de 1927. O el acto que durante años se ha visto como tal, en gran medida, gracias al famoso ensayo de Dámaso Alonso *Una generación poética*. En diciembre, por invitación de su Ateneo, en homenaje a Góngora, acuden a Sevilla Jorge Guillén, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Sánchez Mejías, Bergamín y Juan Chabás. Aunque Cernuda no aparece en la famosa fotografía conmemorativa se hace una lectura pública de sus poemas. Sería de gran interés saber cuáles fueron esos poemas, porque ni entonces ni después se mostró Cernuda muy partidario de Góngora.

Además, el joven Cernuda se siente encarcelado por el reducido círculo familiar, y poco satisfecho con la poesía, de corte clásico, que escribe por aquel entonces. Pero gracias a un librero madrileño —León Sánchez Cuesta, cuñado de Salinas—, Cernuda y su gru-

⁸ *Poesía...*, pág. 239.

po también se mantienen al tanto de las novedades literarias. Mientras en Sevilla tienen que conformarse con los libros de los surrealistas Aragón, Breton y Eluard, en Madrid los afortunados de la generación, como Lorca y Alberti, pudieron ver la obra *Orfeo* de Jean Cocteau, representada con gran éxito en 1928 por la compañía «Caracol» de Rivas Cherif.

El hecho es que Cernuda encuentra en el surrealismo un nuevo discurso poético adecuado a su frustración de joven provinciano, que se siente injustamente atacado por su primer libro, con problemas de tradición literaria a la hora de poetizar su erotismo, y, a lo que parece, preso de un resentimiento por su falta de independencia económica.

La sensación de acoso que le causa el encierro familiar, junto con la moral pequeño-burguesa sevillana se esfuma súbitamente cuando muere su madre en julio de 1928. Sólo queda el problema de la hermana soltera, pendiente de una solución familiar. Repartido el exiguo patrimonio entre los tres hermanos, Cernuda pasa a vivir en una pensión de la calle del Rosario, donde permanece hasta septiembre. Y cuando tomó el tren para Málaga, Adriano del Valle y Fernando Villalón fueron a despedirle a la estación de San Bernardo. Como explicó años después el poeta: «La sensación de libertad me embriagaba. Estaba harto de mi ciudad nativa, y aún hoy, pasados treinta años, no siento deseos de volver a ella.»⁹

En Málaga conoció personalmente a los editores de *Perfil del aire*: Emilio Prados y Manolo Altolaguirre. Conoce a José M.^a Hinojosa —un surrealista excéntrico— y a otros poetas locales como Muñoz Rojas. Para Cernuda el viaje significó no sólo la oportunidad de ver el mar por vez primera, sino el dejar atrás y para siempre lo más represivo de la moral pequeño-burgue-

⁹ *Poesía...*, pág. 243.

sa que siempre le repugnó. Aunque no permaneció mucho tiempo en Málaga, el sol, la playa, y el mar de esta ciudad andaluza, junto con una recién estrenada libertad se fundieron en su imaginación en un solo emblema de placer. Además en Málaga se enamoró como nunca antes, según confesión propia. Es un momento álgido para Cernuda, de libertad y de conocimiento —de sí mismo y del otro. El trasvase a su poesía de imágenes del Mediterráneo, que infunden vida a su próximo libro, más una nueva soltura sintáctica, marcan una ruptura definitiva con su anterior poesía. Un ejemplo de esta nueva manera es el poema «Sombras blancas»:

Sombras frágiles, blancas, dormidas en la playa,
Dormidas en su amor, en su flor de universo,
El ardiente color de la vida ignorando
Sobre un lecho de arena y de azar abolido.

Libremente los besos desde sus labios caen
En el mar indomable como perlas inútiles;
Perlas grises o acaso cenicientas estrellas
Ascendiendo hacia el cielo con luz desvanecida (RD, 42).

Pero para el poeta Málaga fue también el descubrimiento de una mutación del perdido ideal de *vita minima* de la niñez —ahora, claro está—, poblado de efebos no sólo imaginarios. Si de niño había vivido en el limitado cosmos de un patio o jardín con soñolientas vibraciones vegetales de las que queda excluido el tiempo, Málaga es la misma experiencia en escala más amplia. Pero complicada esta vez por la pasión, la pérdida, el tiempo y el desamor.

En un cuento titulado «El indolente», escrito en 1929, Cernuda describió el litoral de Málaga (o como él lo llama, Sansueña como sitio donde: «los ojos se abren a una luz pura y el pecho respira un aire oloroso. Ningún deseo duele al corazón, porque el deseo ha

muerto en la beatitud, de vivir como viven las cosas; con silencio apasionado. La paz ha hecho su morada bajo los sombreros donde duermen estos hombres (.i.); una paz militante, sonora y luminoso. Si alguna vez me pierdo, que vengan a buscarme aquí, a Sansueña»¹⁰.

Y en el mismo cuento describe al protagonista, un súbdito inglés, deleitándose en el mismo sentimiento de armonía con el mundo natural. Había en su gesto, agrega el narrador: «al encoger y dilatar el pecho... una especie de reto, como si dijera: ¿quién me puede quitar este gozo elemental y sutil de no ser nada, de no saber nada, de no esperar nada?»¹¹.

El inglés, Don Mister, del cuento se aficiona a un chiquillo llamado Aire al que conoce en los acantilados de la playa. El chico se le aparece como la cristalización de cuanto en este edén de Sansueña cautivó sus sentidos. Continúa el narrador: «Entonces surgió una aparición. Al menos por tal la tuve, porque no parecía criatura de las que vemos a diario, sino emanación o encarnación viva de la tierra que yo estaba contemplando... Así conocí a Aire.»¹²

Desgraciadamente, Cernuda, a diferencia de Don Mister, no puede quedarse en un paraíso de su propia elección. Se vio obligado a trasladarse a Madrid y a buscar trabajo antes de que su pequeña herencia se agotara. Menos afortunado que Lorca y Dalí, cuya holgura económica les permitió convivir en la famosa Residencia de Estudiantes, calle del Pinar, Cernuda malvivía en una serie de pensiones céntricas¹³.

¹⁰ Luis Cernuda, *Tres narraciones* (Buenos Aires, Losada, 1948), págs. 37-38.

¹¹ *Tres...*, pág. 40.

¹² *Tres...*, pág. 50.

¹³ Tampoco vivía Rafael Alberti —supongo que por los mismos motivos que Cernuda— en la Residencia de Estudiantes, aunque estuviera mucho por ahí, en compañía de García Lorca y otros.

Sin saber cómo ganarse la vida, y reacio a subordinar su dedicación a la poesía a ninguna ocupación rutinaria, Cernuda volvió a solicitar consejo a Pedro Salinas. Éste efectuó los trámites para que admitiesen a Cernuda como *lecteur d'espagnol* en la Universidad de Toulouse. De la despedida de Salinas en su piso del barrio de Salamanca, en vísperas de su viaje a Francia, contó el poeta sevillano: «Recibido el nombramiento de lector, al despedirme de Salinas un atardecer, con el frío invernal ya cercano, la estufa y la luz encendidas en su casa, me atacó insidiosamente la sensación de algo que yo no tenía, un hogar, hacia el cual, y hacia lo que representa, siempre he experimentado menos atracción que repulsión.»¹⁴

Cernuda encontró Toulouse una ciudad muy poco atractiva, y las obligaciones de un lector, difíciles. Pero al llegar las vacaciones viajó por primera vez a París. Allí visitó el Louvre y divagaba, admirado, por los puestos de libros del Boulevard St. Michel. Sintió —dice— el afán de quedarse allí para siempre.

Aunque, abrumado por los deberes de la docencia, no había escrito poesía desde el año anterior, poco después de su regreso a Toulouse —en la primavera de 1929— volvió a sentir la necesidad imperiosa de hacerlo: «Una urgencia íntima, que me exigía diera expresión poética a cosas que yo no había dicho hasta entonces encontró de pronto forma y camino»; —por ejemplo en este poema:

Mas este amor cerrado por ver sólo su forma,
Su forma entre las brumas escarlatas,
Quiere imponer la vida, como otoño ascendiendo tantas
hojas
Hacia el último cielo,

¹⁴ *Poesía...*, pág. 244.

Donde estrellas
Sus labios dan a otras estrellas,
Donde mis ojos, estos ojos,
Se despiertan en otros (RD, 55).

El resultado fueron los primeros tres poemas de *Un río, un amor*, escritos utilizando a conciencia un método surrealista —el de la sugestión mecánica. Para estos poemas Cernuda arrancó adrede de temas fortuitos como el título de una canción popular, «Quisiera estar sólo en el sur», o de la primera película sonora que vio en París.

El verano siguiente, de nuevo en Madrid, escribió los poemas que completaron éste, su tercer libro, inédito hasta la primera edición de *La realidad y el deseo* (1936).

Como medio de vida, Cernuda entró a trabajar a la librería de Sánchez Cuesta, sita en el número 4 de la calle Mayor, de donde habían procedido tantos libros para él y sus amigos sevillanos.

Aunque Cernuda viviera en alguna pensión durante este periodo madrileño, tuvo la suerte de que Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, que residían, junto con su imprenta, en el bajo de la calle Viriato, 73, le encontraron un piso interior en el mismo edificio. Ahí Cernuda pudo fijar su residencia, y cuando su hermana soltera también se trasladó a Madrid se instaló con él¹⁵.

El tumulto interior de Cernuda parecía encontrar su «correlato objetivo» en la turbulencia política de los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera. La monarquía de Alfonso XIII, bajo el peso de la Dicta-

¹⁵ El 73 de ahora era entonces el 71 de Viriato. Dato también facilitado por Ángel Yanguas Cernuda, quien visitaba a su tío (¿y tía?) en dicho piso —«lleno de libros y todo muy ordenado»— entre 1933 y 1937. Recuerda, asimismo que Cernuda, además de libros, tenía un tocadiscos de manivela La Voz de su Amo, discos de jazz y de Chevalier, y que gustaba comentar películas que había visto en el cine Chueca.

dura, estaba a punto de desplomarse. Al igual que Alberti en aquellos años de 1929 y 1930, Cernuda abrió los ojos a la situación social y política. Pero no sólo social y política. Porque la literatura y las artes, la moda, y las costumbres estaban experimentando su propia revolución. Luis Buñuel llegó para exhibir su película surrealista, «Un Chien Andalou», realizada en colaboración con Dalí, en el Cine Club fundado por Giménez Caballero. Acorde con los más radicales de esta juventud —pero también, en aquel entonces, con Ortega y los «líderes» de la generación, Jorge Guillén y Pedro Salinas, «buenos burgueses» los tres, y más partidarios de la política que saldría del Ateneo con Azaña— a Cernuda la España de la Restauración le pareció «un país decrepito y en descomposición».

De 1931, cuando se convocaron las Cortes Constituyentes de la Segunda República, Cernuda comentaba: «Un impulso de rebeldía y de violencia comenzaba a hallar expresión, aquí y allá, entre los versos que iba escribiendo. En la España de entonces, la caída de la dictadura de Primo de Rivera, y el resentimiento nacional contra el rey, que la había permitido, si no traído él mismo, producía un estado de inquietud y de trastorno.»¹⁶

Como dice el primer poema de *Los placeres prohibidos*, la segunda colección surrealista que empezó a escribir entonces:

.....
Extender entonces la mano
Es hallar una montaña que prohíbe,
Un bosque impenetrable que niega,
Un mar que traga adolescentes rebeldes.

¹⁶ Emmanuel Carballo, «Luis Cernuda», *México en la Cultura: Suplemento de Novedades*, núm. 505, 16 de noviembre de 1958, pág. 12.

Pero si la ira, el ultraje, el oprobio y la muerte
Ávidos dientes sin carne todavía,
Amenazan abriendo sus torrentes,
De otro lado vosotros, placeres prohibidos,
Bronce de orgullo, blasfemia que nada precipita,
Tendéis en una mano el misterio.
Sabor que ninguna amargura corrompe,
Cielos, cielos relampagueantes que aniquilan.

.....
Abajo, estatuas anónimas,
Sombras de sombras, miseria, preceptos de niebla;
Una chispa de aquellos placeres
Brilla en la hora vengativa.
Su fulgor puede destruir vuestro mundo (RD, 68).

Con algunos de los otros poetas jóvenes de su generación —Alberti, Emilio Prados, Altolaguirre, Miguel Hernández, García Lorca— Cernuda vio desde lejos, y sin demasiado interés, tanto la dimisión del gobierno provisional en 1931, como el resquebrajamiento de la coalición de Azaña en 1932. Lo que de verdad les entusiasmaba, y en lo que trabajaron a fondo, fue en la tantas veces retardada democratización y difusión de la cultura. Según la Constitución, la Segunda República era, después de todo, «una República de *todos* los trabajadores». Federico García Lorca instó a los amigos a colaborar en el grupo de teatro universitario para llevar el teatro clásico de Lope y Calderón por los pueblos de España. Y, por fin, en enero de 1933 Cernuda publicó su primer libro desde *Perfil del aire*, *Invitación a la poesía*, título no exento de intención pedagógica.

También en 1933, y con dinero del PCE, Rafael Alberti, fundó la revista *Octubre: escritores y artistas revolucionarios*, cuyo primer número apareció en julio. Cernuda, Prados y el novelista cubano Alejo Carpentier colaboraron en ese número. Sin embargo, después de prestar su nombre a la revista, Cernuda sólo aportó

el poema «Vientres sentados»: un llamamiento a un orden joven, libre, sin inhibiciones, y que destruya la sociedad burguesa reinante —los «vientres sentados». Esta colaboración también marcó el límite extremo de Cernuda en su alejamiento de los miembros más «aburguesados» de la generación: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso.

En octubre de 1934 la revolución estalló en Asturias, y la represión del gobierno republicano, ahora de derechas, fue feroz. Sin embargo, encontramos a Cernuda viajando, sin problemas, por España con las misiones pedagógicas. Adriano del Valle, el antiguo amigo de Sevilla, se encontró con él en Huelva en agosto; y, según recuerda, Cernuda no vestía el mono azul revolucionario de rigor entonces, sino un terno impecable con corbata... y monóculo.

Ese mismo año, Cernuda logró publicar una nueva colección de poemas, *Donde habite el olvido* con la editorial Signo. Se trata de una nueva secuencia de poemas de amor y desamor, pero esta vez, en homenaje a Bécquer, de un surrealismo más atenuado:

Esperé un dios en mis días
Para crear mi vida a su imagen,
Mas el amor, como un agua,
Arrastra afanes al paso.

Me he olvidado a mí mismo en sus ondas;
Vacío el cuerpo, doy contra las luces;
Vivo y no vivo, muerto y no muerto;
Ni tierra ni cielo, ni cuerpo ni espíritu.

.....
He amado, ya no amo más;
He reído, tampoco río (RD, 90-91).

Como otros poetas «al servicio de la República» Cernuda sigue entusiasmado con las posibilidades que ofrece el gobierno de participar en actividades cultura-

les. Sin embargo, a la par que fue depurando el surrealismo de su estilo, Cernuda también comenzó a desmarcarse de la política-poética de sus compañeros Alberti y Prados.

Por otra parte, entre 1934 y 1935, se produjo otro importante punto de inflexión en su trayectoria poética. Cernuda se dio cuenta de que su poesía necesitaba un mayor despliegue temático. Se percató de que incluso en la poesía amorosa el mero autobiografismo resultaba ser insuficiente. Al dejar atrás el «poema puro» y los ejercicios siglo de oro, Cernuda se había quedado huérfano de tradición. Así, cuando en 1935 empezó a escribir los poemas, *Invocaciones a las gracias del mundo*, echó mano de la mitología y de la oda clásica. Y, mediada la colección, empezó a leer y estudiar a Hölderlin —el más importante de los poetas románticos alemanes—, su poesía y seguramente la novela, *Hiperión*.

Su aprendizaje estaba a punto de terminar. Gracias a este encuentro fortuito, Cernuda retomó sus temas de la niñez, la naturaleza, el amor y la poesía, y los situó, a imitación de Hölderlin, en un ambiente clásico-mediterráneo, más alegórico que real. Entre pesimista y entusiasta, Cernuda se dedicó a evocar a los dioses antiguos y a revivirlos poéticamente. Así en «A las estatuas de los dioses»:

Hermosas y vencidas soñáis,
Vueltos los ciegos ojos hacia el cielo,
Mirando las remotas edades
De titánicos hombres,
Cuyo amor os daba ligeras guirnaldas
Y la olorosa llama se alzaba
Hacia la luz divina, su hermana celeste.

Reflejo de vuestra verdad, las criaturas
Adictas y libres como el agua iban;
Aún no había mordido la brillante maldad

Sus cuerpos llenos de majestad y gracia.
En vosotros creían y vosotros existíais;
La vida no era un delirio sombrío (RD, 129).

Debe recordarse en este punto que Cernuda, en vísperas de la guerra civil, tenía escritos cuatro libros completos de poesía que no había conseguido publicar. Pero el no hallar la posibilidad de editar su poesía inédita —dice— «no sólo me permitió espacio para reflexionar sobre mi trabajo y corregirlo, sino que me sugirió la posibilidad de reunirlo todo bajo el título general de *La realidad y el deseo*». La ocasión surgió en 1936 cuando José Bergamín aceptó la publicación del libro en las ediciones de «Cruz y Raya». Afortunadamente, Cernuda no tuvo los mismos problemas de edición con Bergamín que tuvo Lorca. El volumen impreso salió a la calle el 10 de abril y el 20 se celebró un banquete de homenaje a Cernuda en un café de la calle de Botoneras. Con la asistencia de Federico García Lorca, Pedro Salinas, Alberti, Pablo Neruda, M.^a Teresa León, José Bergamín, Altolaguirre, Vicente Aleixandre y muchos más. Apenas cuatro meses después sobrevino la rebelión militar de Franco contra el gobierno del Frente Popular.

Poco después del levantamiento Cernuda se dispuso a volver una vez más a París. Ahora como secretario del embajador de la República, Alvaro de Albornoz, y junto con la hija de éste, que servía de secretaria a su padre. A pesar de la guerra civil, Cernuda logró salir de España y llegar a París, donde permaneció desde julio hasta septiembre.

A la vuelta continúa escribiendo en los periódicos que van surgiendo en el Madrid republicano. Publica prosa y poesía en *Ahora* y *El Luchador*. También iba a colaborar en la famosa *Hora de España*, publicada en Valencia en 1937 y 1938. Cuando el gobierno se desplazó allí Cernuda acudió también. Allí coincidió

con Antonio Machado, con Juan Gil-Albert, y con otros amigos como el diseñador, pintor, y figurinista, Víctor Cortezo; allí hizo el papel de don Pedro en *Mariana Pineda* de García Lorca, y también escribió su única obra teatral, *La familia interrumpida*¹⁷. Pero también, en Valencia, vio como los intelectuales «de cuchara» censuraron su elegía a Federico García Lorca, al expurgar las estrofas alusivas a la homosexualidad del poeta granadino. De manera que Cernuda llegó a ver de cerca la irracionalidad, la mezquindad y la brutalidad que hubo también en el lado republicano.

En febrero de 1938, Stanley Richardson, poeta menor inglés que colaboraba en *Hora de España*, gestionó con el gobierno de Barcelona la concesión de un pasaporte a fin de que Cernuda fuera a Inglaterra a dar conferencias sobre la guerra en España. La proyectada ausencia de España no había de exceder un mes.

Su primera experiencia de Inglaterra le desilusionó: había esperado encontrar en Londres otro París. Así, que cuando acabó las conferencias tres meses después de lo proyectado trató de regresar a España, atraído por la nostalgia de su patria que agonizaba en una guerra civil, pero sólo llegó hasta París.

Antes de salir de España Cernuda había empezado a escribir *Las nubes*, libro que por aquel entonces pensaba titular *Elegías españolas*. Pero su desilusión con una y otra España indudablemente acabó con esa visión de tal proyecto. Cuando partió para Londres se llevó consigo ocho poemas nuevos, y en la capital británica, durante los 4 meses que duraron las conferencias, escribió seis más.

Cuando Cernuda terminó en Londres Stanley Richardson, tal y como había prometido, le encontró

¹⁷ María del Carmen García Lasgoity, que trabajó con Federico en La Barraca, y en la producción de *Mariana Pineda* en Valencia con Cernuda, no recuerda haber visto representar la obra de Cernuda en Valencia. Germán Bleiberg, sí, si no me falla la memoria.

su primer empleo en Inglaterra. A Cernuda le tocó enseñar a niños vascos de catorce a dieciséis años, que acababan de ser evacuados del puerto de Bilbao. Residió con ellos como tutor en la finca-residencia de Lord Farringdon en el condado de Oxfordshire. Pero cuando murió uno de los chicos refugiados, Cernuda decidió o encontrar otro empleo o volver a la zona republicana.

Llegado a París en julio de 1938 Cernuda se reunió con amigos españoles, entre ellos Rafael Martínez Nadal y Rosa Chacel. Estos le aconsejaron que no prosiguiera su viaje hacia la frontera. Mientras tanto, desde Inglaterra, Stanley Richardson le confirmó que tenía un puesto para el otoño en la Cranleigh School, en Surrey, como auxiliar del profesor de español. Cernuda permaneció en Surrey desde septiembre de 1938 hasta enero de 1939, fecha en que pasó a la Universidad de Glasgow en calidad de lector y allí estaba viviendo cuando comenzó la segunda guerra mundial en septiembre de 1939. Ya para Cernuda «España [había] muerto» y ahora desde una perspectiva europea comenzó a pensar que quizá también iba a sucumbir todo occidente. Su amigo, Stanley Richardson —y también amigo de Altolaguirre y Concha Méndez de su época londinense de cuando la República— murió en Londres en el *blitz* de la noche del 8 de marzo de 1941¹⁸.

En Glasgow, Cernuda terminó los poemas que iban a formar parte de *Las nubes*, que se incorporan como séptima y última sección de la segunda edición de *La realidad y el deseo* que José Bergamín publica en México, en 1940. Como halló Glasgow y Escocia tan poco de su agrado, sobre todo por el clima brumoso, Cernuda empezó a pasar las vacaciones de verano en Oxford. Quizá gracias al estímulo del clima algo más

¹⁸ Véase R. Martínez Nadal, *Españoles en la Gran Bretaña: Luis Cernuda: El hombre y sus temas* (Madrid, Hiperión, 1983), pág. 20.

risueño de Oxford, el otoño, invierno y primavera de 1941 y 1942 fue uno de los periodos de más intensa creación de su vida. Así, «Los espinos», producto de esta época:

Verdor nuevo los espinos
Tienen ya por la colina,
Todo de púrpura y nieve
En el aire estremecida.

Cuántos cielos florecidos
Les has visto; aunque a la cita
Ellos serán fieles,
Tú no lo serás un día.

Antes que la sombra caiga,
Aprende cómo es la dicha
Ante los espinos blancos
Y rojos en flor. Vé. Mira (RD, 218).

También la primera edición de los poemas en prosa de *Ocnos* se publicó en Londres en 1942 con la editorial Dolphin Press, a pesar de la guerra y los bombardeos nocturnos. Escritos en los lúgubres años de Escocia, son como una ventana abierta al pasado cálido y lleno de sol que ya hemos descrito.

En 1943 Cernuda empezó a dar clases en Cambridge University, residiendo en Emmanuel College los dos años que duró su estancia. Ya en Glasgow había comenzado a leer poesía inglesa y crítica literaria: Shakespeare; poetas metafísicos como Donne; los románticos, victorianos y modernos: Coleridge, Keats, Arnold, T. S. Eliot. De manera que, como ningún otro poeta español del siglo XX, Cernuda accedió al maravilloso mundo de la poesía inglesa y se benefició de ella. Es más, encontró una poesía afín a la suya, y —en Wordsworth— un igual en su sensibilidad para la naturaleza.

Antes de abandonar Cambridge, en 1945, escribió

los ocho primeros poemas de *Vivir sin estar viviendo*, que continuó con trece poemas más mientras trabajaba en el Instituto Español en Londres. En busca de un clima más soleado, más «andaluz» comenzó a veranear en la costa —en las playas— de Cornwall.

El traslado a Londres desde el bucólico emplazamiento de Emmanuel College fue un cambio poco grato, pero los frecuentes conciertos que tuvo ocasión de oír contribuyeron a satisfacer una afición que databa de los años de Sevilla. Como supremo homenaje a Inglaterra emprendió y terminó una traducción de *Troilo y Cressida* de Shakespeare. Aparte de sus aficiones literarias y musicales vivía más que nada de recuerdos. Por fin terminó la guerra en Europa. Ahora Cernuda apenas se mantenía en un pequeño piso con una sola ventana que abría a nivel de los árboles de Hyde Park. Dos años más tarde, en marzo de 1947 recibió una carta de su amiga Concha de Albornoz, instándole a trasladarse a los Estados Unidos y aceptar una plaza de profesor de español en Mount Holyoke College. Parece que no dudó mucho. Zarpó de Southampton el 10 de septiembre.

En Mount Holyoke, un pequeño college para señoritas, al oeste de Boston, no tardó en aclimatarse. Cernuda descubrió nuevas lecturas —comenzó a leer los filósofos presocráticos—, terminó *Vivir sin estar viviendo* y empezó *Con las horas contadas*. Entre clase y clase, proseguía su vocación, escribiendo, tachando, volviendo a escribir. Se llevaba bien con sus colegas, y algún verano visitaba el college, relativamente cercano de Middlebury donde se reunían los profesores republicanos exiliados, todos irremediamente convertidos ya de diplomáticos o políticos en profesores de español: figuras como Américo Castro, Francisco García Lorca, Joaquín Casaldueiro y Pedro Salinas. Todos se van adaptando como pueden a la vida norteamericana. Cernuda tiene ahora cuarenta y cinco años. Aun-

que sus amigos exiliados más queridos están lejos, en México, Cernuda se encontraba a gusto en Nueva Inglaterra, a pesar de los inviernos durísimos:

Extraño nada es, sino propicio
Y familiar, aunque reciente
Seas aquí; y entre estos troncos
Hallas tu mundo fiel, que pide
Confianza y amor de parte tuya
Y ofrece de la suya
Luz nueva y soledad inspiradora.

No mires atrás y sigue
Hasta cuando permita el sino,
Ahora que por los aires
Una promesa, ¿oyes?,
Acaso está sonando con las hojas nacientes,
Su existencia, como la tuya,
En música escondida y revelada (RD, 268).

En el verano de 1949, Cernuda visitó México por primera vez. El año siguiente volvió, para conocer de cerca el enorme enclave de exiliados españoles residentes allí: porque en México está otra vez con amigos tan entrañables como Emilio Prados, Manuel Altolaguirre y Concha Méndez¹⁹. Para en la pequeña casa que estos últimos tienen en el Distrito Federal²⁰. Hallaba México tan de su gusto que el obligado regreso a los Estados Unidos y el ejercicio del profesorado se le fue haciendo cada vez más desagradable. Como andaluz que era, Cernuda creía revivir en el ambiente mexicano, como si hubiera terminado un largo exilio. Así reflexionó en «El viajero»:

¹⁹ Según me ha explicado Paloma Altolaguirre de Ulacia, hija de Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, en su primera visita a México Cernuda iría a Acapulco pero no les visitó en México, D. F.

²⁰ Casa que fue ampliándose con los años. Cuando Cernuda se instaló con ellos, Manuel Altolaguirre ya no vivía en Tres Cruces, 11, pero Paloma y su marido sí, más los hijos de éstos. Ahí fue designada una habitación «permanente» para Luis Cernuda. (Datos facilitados al autor por Paloma Altolaguirre.)

Eres tú quien respira
Este cálido aire
Nocturno, entre las hojas
Perennes. ¿No te extraña

Ir así, en el halago
De otro clima? Parece
Maravilla imposible
Estar tan libre. Mira

Desde una palma oscura
Gotear las estrellas.
Lo que ves ¿es tu sueño
O tu verdad? (...) (RD, 302).

De vuelta a Mount Holyoke el primer otoño —curso de 1949-1950— comenzó a escribir un segundo libro de poemas en prosa, *Variaciones sobre tema mexicano*. Finalmente, verano de 1951, el «destino» le ayudó a decidir en su dilema de si volver a Mount Holyoke o quedarse en México: según cuenta en «Historial de un libro», «...durante las vacaciones de 1951, que había alargado pidiendo medio año a las autoridades de Mount Holyoke, conocí a X, ocasión de los «Poemas para un cuerpo», que entonces comencé a escribir. Dados los años que ya tenía yo, no dejo de comprender que mi situación de viejo enamorado conllevaba algún ridículo. Pero también sabía, si necesitaba excusas para conmigo, cómo hay momentos en la vida que requieren de nosotros la entrega al destino, total y sin reservas, el salto al vacío, confiando en lo imposible para no rompernos la cabeza. Creo que ninguna otra vez estuve, si no tan enamorado, tan bien enamorado»²¹.

Después de pasar el verano de 1952 en México, volvió a Mount Holyoke dispuesto a presentar su dimisión; luego, en noviembre de ese mismo año,

²¹ *Poesía...*, págs. 273-274.

estableció su residencia permanente en México. También los poemas en prosa sobre un México visto como especie de Edén recuperado se publicaron como *Variaciones sobre tema mexicano*. Cernuda dio clases también durante una temporada en la Universidad de México, pero nunca llegó a ser numerario porque la UNAM no convalidó su expediente español²². En 1957 se publicó en Madrid una colección de sus ensayos titulada *Estudios sobre poesía española contemporánea*.

Al año siguiente, la tercera edición de *La realidad y el deseo* reveló a sus lectores el fruto de casi cuarenta años de creación poética. Y nuevamente en 1958 publicó un libro de ensayos, esta vez sobre los poetas románticos ingleses. En 1961 Cernuda comenzó a ausentarse de México en el invierno para enseñar en el San Francisco State College, pero siempre volvía para veranear en México en casa de la familia Altolaguirre. En California conoció a Carlos Peregrín Otero, lingüista chomskiano y primer investigador en Estados Unidos de la obra de Cernuda.

Entonces, porque la muerte natural es siempre una sorpresa, el 5 de noviembre de 1963 —había decidido no volver ese otoño a California— un final tranquilo le sorprendió en casa de Concha Méndez. Había tomado el desayuno, vestía aún bata de *gentleman* inglés, y cuando cayó muerto estaba a punto de encender su acostumbrada pipa mañanera²³.

El traslado a México para establecerse allí permanentemente no fue indudablemente sólo un paso más en su largo exilio, unos 23 años, sino que ya el viaje al norte de Estados Unidos y luego al sur, a México, fue también una travesía en el tiempo hacia un idioma, un

²² Según Ángel Yanguas Cernuda, que se lo envió a petición de su tío desde Sevilla.

²³ Según datos facilitados por otro cernudista, el profesor Manuel Ulacia, además de los «familiares» de la familia Altolaguirre, sólo cinco personas asistieron al entierro del poeta.

clima y un mundo que fueron los de su juventud. México fue un alivio para el poeta expulsado un día del patio de su pequeño Edén. De ese primer contacto con México Cernuda escribió en *Variaciones sobre tema mexicano*:

Hallaste en aquella tierra tu centro, ...el sentimiento de ser un extraño, que durante tiempo atrás te perseguía por los lugares que viviste, allí callaba, al fin dormido. Estabas en tu sitio, o en un sitio que podría ser tuyo; con todo o con casi todo concordabas, y las cosas, aire, luz, paisaje, criaturas, te eran amigas. Igual que si una losa te hubieran quitado de encima y vivías como un resucitado²⁴.

Se preguntará con razón, ¿qué clase de biografía es ésta, hecha de asertos autobiográficos del poeta, de otros datos más fidedignos, y de fragmentos de su obra literaria? ¿Desatendemos la distinción que hice en la introducción entre el Cernuda histórico y los otros? No. Como dije al principio, he querido reflejar una duplicidad —de seducción y de recato— del mismo Cernuda. Pero además hay otra distorsión, cuyo efecto se nota en el «texto» de la vida. En la versión que ofrecemos se transparentan dos líneas biográficas: la real y la poética. Por una parte está la cronología unidireccional de toda vida; por otra, una inflexión curva de la misma que resulta de la atracción que una concepción edénica —en espiral— de la vida, que procede de los poemas, ejerce sobre el relato de la vida empírica.

Ha sido necesario este recuento no simple de la vida para poder luego calibrar la concepción edénica de la vida en la poesía. Cosa que haremos en el próximo capítulo, bajo el lema *Et in Arcadia ego*.

²⁴ Luis Cernuda, *Variaciones sobre tema mexicano* (México, Porrúa y Obregón, 1952), págs. 70-71.

CAPÍTULO II

Et in Arcadia ego

Hasta el descubrimiento del neo-estructuralismo, siempre fue predominante de la crítica literaria «completa» la idea de mostrar una «explicación». Terminada por el autor, la obra tenía «sentido». Del crítico literario se esperaba un «significado». De aquí que hoy se esfuerce por revelar el «diseño» arcadio de la obra. Y, por lo general, ésta es la crítica literaria que hoy se sigue leyendo.

Esta crítica trata de reconstruir el punto desde donde se extendiese alrededor suya toda la obra, como si existiera en su centro vital. Es decir, en la terminología de la escuela de Gluckman, divulgar el «origen» del texto. La pretensión era apurar la obra, acortar en la «explicación» de la obra de tal manera que no quedase ningún cabo suelto, ningún resto importante sin explicar. Al final de esta exposición, voluntarios sobre la pregunta de hasta qué punto la

... Pero en una época y medio, la crítica de la literatura comienza como disciplina en los estudios literarios, que consisten en la idea, en vez, simplemente una «explicación» completa. Como en una época de crisis y en la práctica, las cuestiones sobre la historia de la literatura.

CAPITULO II
de la Arca de Noé

Hasta el advenimiento del post-estructuralismo, siempre fue pretensión de la crítica literaria «completar» la obra mediante una «explicación». Terminada por el autor, la obra tenía «sentido». Del crítico literario se esperaba un «significado». De aquí que éste se esforzara por revelar el diseño arcano de la obra. Y, por lo general, ésta es la crítica literaria que hoy se sigue haciendo¹.

Esta crítica trataría de encontrar el punto desde donde ver extenderse alrededor suyo toda la obra, como si estuviera en su centro radial. Es decir, en la terminología de la escuela de Ginebra, divisar el *cogito* creador del artista. La pretensión era apurar la obra, acertar en la «explicación» de la obra de tal manera que no quedase ningún cabo suelto, ningún resto importante sin explicar. Al final de esta exposición, volveremos sobre la pregunta de hasta qué punto la

¹ Esta es una verdad a medias. El empleo de la lingüística saussuriana como metalenguaje en los estudios literarios, que empezó en los años sesenta, representa una revolución copernicana. Como en todo avance científico en la práctica los resultados tardan en hacerse notar.

«explicación» que ofrecemos aquí —y que es de consenso entre los cernudistas— deja o no un resto importante sin aclarar.

I

Ahora bien, para nosotros este *cogito* cernudiano se adivina al leer el poema en prosa de *Ocnos*, «Escrito en el agua». Aquí podemos ver reflejado el *cogito* de nuestro poeta:

Desde niño, tan lejos como vaya mi recuerdo, he buscado siempre lo que no cambia, he deseado la eternidad. Todo contribuía alrededor mío, durante mis primeros años, a mantener en mí la ilusión y la creencia en lo permanente: la casa familiar inmutable, los accidentes idénticos de mi vida. Si algo cambiaba, era para volver más tarde a lo acostumbrado, sucediéndose todo como las estaciones en el ciclo del año, y tras la diversidad aparente siempre se traslucía la unidad última.

Pero terminó la niñez y caí en el mundo. Las gentes morían en torno mío y las casas se arruinaban. Como entonces me poseía el delirio del amor, no tuve una mirada siquiera para aquellos testimonios de la caducidad humana. Si había descubierto el secreto de la eternidad, si yo poseía la eternidad en mi espíritu, ¿qué me importaba lo demás? Mas apenas me acercaba a estrechar un cuerpo contra el mío, cuando con mi deseo creía infundirle permanencia, huía de mis brazos dejándolos vacíos.

Después amé a los animales, los árboles (he amado un chopo, he amado un álamo blanco), la tierra. Todo desaparecía, poniendo en mi soledad el sentimiento de lo efímero. Yo solo parecía duradero entre la fuga de las cosas. Y entonces, fija y cruel, surgió en mí la idea de mi propia desaparición, de cómo también yo me partiría un día de mí.

¡Dios!, exclamé entonces: dame la eternidad. Dios era ya para mí el amor no conseguido en este mundo, el amor nunca roto, triunfante sobre la astucia bicorne del tiempo y de la muerte. Y amé a Dios como el amigo incomparable y perfecto.

Fue un sueño más, porque Dios no existe. Me lo dijo la hoja seca caída, que mi pie deshace al pasar. Me lo dijo el pájaro muerto, inerte sobre la tierra el ala rota y podrida. Me lo dijo la conciencia, que un día ha de perderse en la vastedad del no ser. Y si Dios no existe, ¿cómo puedo existir yo? Yo no existo ni aún ahora, que como una sombra me arrastro entre el delirio de sombras, respirando estas palabras desalentadas, testimonio (¿de quién y para quién?) absurdo de mi existencia².

Como veremos, este poema es una expresión explícita única de la preocupación central —el «tema vital»— del poeta³, así como una enumeración casi completa de sus manifestaciones en el resto de la obra: a saber, en los temas de la infancia, el amor y la naturaleza. Sólo falta aquí la alusión al artista y a la sociedad. Como vamos a comentar cada tema por separado, veamos ahora lo que este poema aporta sobre el tema vital en sí.

Para comenzar, el tema vital que unifica la obra —la sed de eternidad⁴— está en función de la *propia* mortalidad. Ningún otro poeta español, ha sido tan explícito como Cernuda en su denuncia del cristianismo. Para Cernuda la fe cristiana es un mito que él rechaza porque le exige una dócil resignación ante la muerte. Por ejemplo, en el poema «La adoración de los Magos»

² Luis Cernuda, *Oenos*, 2.ª ed. aumentada (Madrid, Ínsula, 1949), páginas 43-44. Después, citado como *O*.

³ Para la idea del «tema vital» de un poeta, véase el espléndido estudio de Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío* (Buenos Aires, Losada, 1948), pág. 48.

⁴ Véase mi libro *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, 2.ª ed. (Madrid, 1972), cap. II.

el nacimiento de Cristo es visto con ojos estrictamente escépticos. Y allí se da una tensión característica de Cernuda entre el deseo de creer y la ausencia de fe. Cernuda tiende a representar a Dios como Creador endeble que actualmente se mantiene alejado de su obra, viendo cómo se precipita todo hacia la destrucción. De manera que la pena del hombre es doble: no sólo está obligado a vivir con la conciencia de su propia finitud, sino que se halla dotado para concebir y anhelar lo reservado para Dios: la eternidad. Es lógico, por tanto, que Cernuda exprese su «sed de eternidad» en los poemas levemente cristianos. Pero como se observa el mismo impulso en los poemas mitológicos, debemos concluir que esta añoranza es de antes de las creencias. Y que quizás tenga más relación con una experiencia subjetiva de la eternidad como la de un poeta como William Blake o los místicos de la naturaleza. Porque, según W. T. Stace:

...la eternidad no es una prolongación infinita del tiempo... La eternidad es una característica de la experiencia mística... Pues en esa experiencia el tiempo se disipa y ya no se percibe⁵.

Como confirma el poema «Escrito en el agua», el deseo de Cernuda, más que una «sed de eternidad» a lo Unamuno, sería el deseo de que se le otorgue el don de captar el mundo de los fenómenos *como eterno*; y de morar en el seno del instante que pasa sin conciencia de su pasar. Así descrito, el «don» al que Cernuda aspira presenta analogías con la perspectiva de Dios, pero también con la del niño —por cándida y atemporal. Es más, la poética de Cernuda sólo se comprende del todo como un deseo de volver a experimentar el mundo como lo hace el niño, como «presencia», como presente eterno.

⁵ W. T. Stace, *Time and Eternity* (Princeton, 1952), pág. 76.

Aun cuando para Cernuda el deseo de inmortalidad personal es lo de menos, esta añoranza explica en parte su interés por la mitología griega. Olímpicos, pero humanos, los dioses antiguos no habían abandonado a quienes creían en ellos. Se les podía invocar y no estaban exentos de enamorarse de algún mortal, como Zeus del futuro copero, Ganimedes.

Con todo, si los sistemas de creencias, antiguo y cristiano, no proveen al hombre una verdad última, éste continúa postulando un poder invisible que dé sentido a la vida. Así, en poemas como «Lázaro», «Quetzalcóatl» y «El elegido», Cernuda señala con nostalgia un supuesto punto de contacto entre lo humano y lo divino. Mas si no existe ese punto fijo, como parece seguro, y todo debe morir, esto aumenta antes que disminuye el deleite del poeta en las bellezas del mundo. Y como la destrucción de la hermosura sirve de espejo de su propia mortalidad, la poesía lucha contra la caída de todo en el no ser. Pero como lo que pretende es imposible, Cernuda encuentra su semejante en el Satanás de la leyenda árabe: «Satanás ha sido —comenta— condenado a enamorarse de las cosas que pasan, y por eso llora; llora, como el poeta, la pérdida y la destrucción de la hermosura.»

Convendría precisar más esta relación entre el tema vital y la vocación de Cernuda. La relación pasa, a su vez, por la visión alienada, hasta solipsista, que tiene el poeta del mundo. Para comprender estas dos cuestiones hay otro texto capital cuyo origen está indicado por su título: «Palabras antes de una lectura.» Según comenta en este escrito, Cernuda nació a la poesía porque le hirió la belleza del mundo, como podría herirle la belleza de un amante. Y el instinto poético surgió como una extensión espiritual del deseo físico de fundirse con esa belleza, de anegarse «en aquel vasto cuerpo de la creación». Pero como este deseo de anegarse también tiene un componente importante de

posesión, surge un problema capital: «...como esa posesión —comenta Cernuda— jamás la he alcanzado sino de modo precario, de ahí la corriente contraria, de hostilidad ante el irónico atractivo de la realidad». Pero Cernuda reacciona con mucho más que hostilidad; como se repite una y otra vez el fracaso de poseer, concluye que «la realidad exterior es un espejismo y lo único cierto [su] propio deseo de poseerla». De ahí que Cernuda reserve a la poesía la tarea de penetrar el espejismo, salvar las apariencias, y llegar a una visión unitaria de lo que subyace a ellas. O, como él dice, de captar «alguna vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos»⁶.

Por tanto podemos concluir que esta poética de Cernuda es la de un místico de la naturaleza. Las semejanzas con ciertos elementos de la poética de Wordsworth dan pie a este aserto. Como el hecho de que al terminar la infancia y caer en el mundo la unión ideal con la naturaleza raramente se produce. Lo que da en Cernuda esas notas tan características de su poesía: la *soledad* y la *melancolía*. Porque para Cernuda la soledad no sólo denota separación sino inestabilidad *ontológica*. Como en el fondo el poeta se reconoce mera temporalidad, el llegar a ser uno con «aquel vasto cuerpo de la creación» sería lograr la estabilidad deseada. Como el consumir el deseo con otro equivaldría a superar el estar escindido en dos. De manera que en el nivel óntico el deseo es *eros*, y su fracaso produce soledad, mientras que en el nivel ontológico, la escisión, que es permanente, produce melancolía.

Con la originalidad que siempre le caracterizó, Cernuda resolvió la cuestión de cómo dar autoridad objetiva a la «experiencia personal», haciendo de su poesía una «biografía espiritual», en palabras de Octa-

⁶ *Poesía...*, págs. 196-197.

vio Paz⁷. Pero lo hizo con recato, a la manera de Manrique, Aldana y Proust, autores —según Cernuda— conscientes de la necesidad de «cierta despersonalización, [y] fundiendo al poeta con su medio de expresión»⁸. De manera que todo su *opus* literario corresponde a algún punto en la trayectoria de su «mito personal» o «el mito de su existir». Por eso los poemas en prosa de *Ocnos* (1942) que tienen por tema la infancia deben leerse como preámbulo a los poemas que constituyen *La realidad y el deseo*. La importancia de *Ocnos* estriba en que contiene el análisis y la «mitificación» de la vida del niño que iba a convertirse en poeta. Lo mismo que el poeta escocés, Edwin Muir, Cernuda se inspiró en los mitos del Edén, la edad de la inocencia y la caída, al estructurar la fábula de su existencia poética.

Aunque la nostalgia de «presencia» impregne todo *Ocnos*, ya sólo con «Escrito en el agua» puede verse que el mundo de la infancia es un mundo de eterno presente, un Edén sin relojes, donde el niño Albanio (Cernuda) vive en unión simbiótica con el mundo natural. Ahí experimenta la omnipotencia de toda criatura, puesto que la *realidad* siempre corresponde al *deseo*. Después con la caída se abate sobre ese mundo la separación, y sobre el niño la conciencia de que el cambio y el tiempo *son*, y que la realidad es una materia *hostil* al *deseo*.

Entonces, en el mito cernudiano de la infancia, sólo queda el amor, y el niño caído trata de hacer permanentes a otros mediante su amor y su deseo. Pero una vez perdida la sensación de omnipotencia, la disparidad entre *realidad* y *deseo* se establece de por sí. La poesía de Cernuda es, pues, una biografía estilizada del

⁷ Véase ahora «La palabra edificante (Luis Cernuda)» en *Cuadrivio* (México, Joaquín Mortiz, 1965), págs. 167-203.

⁸ Luis Cernuda, «Juan Ramón Jiménez», *Hijo Pródigo*, I, núm. 3 (junio 1943), pág. 154.

anhelo de reconciliación de dos momentos opuestos, y la tensión entre ambos produce poesía porque el «biógrafo» es poeta. Pero no debemos interpretar el solip-sismo de la poética de Cernuda como mera retirada estratégica al mundo de la imaginación, o como tra-sunto del mundo edénico del niño. Al contrario se trata, como en los grandes románticos y en Fichte, del primer paso en un progreso en espiral: como en la diferencia en el grado de conciencia entre el Albano de *Ocnos* y el Cernuda de *Variaciones sobre tema mexicano*⁹. Lo que pasa es que en la poética de Cernuda, se insiste sólo en la caída y no en la síntesis ulterior. Para resaltar la raíz platónica del tópico que Cernuda comparte aquí con Wordsworth, voy a citar de la *Intimations Ode* de éste. Es un apóstrofe al niño:

Tú, sobre quien la Inmortalidad
Se cierne como el Día, tal un Señor sobre un Esclavo
Presencia que nadie puede soslayar;
Tú, parvulillo, y no obstante glorioso en el poderío
De esa libertad de origen celeste que corona tu ser,
¿Por qué con tan severo empeño provocas
A los años que traen el yugo inevitable,
En lucha ciega con tu propia bienaventuranza?
¡Muy pronto tu Alma asumirá su carga terrestre
Y la costumbre gravitará sobre ti
Pesada tal escarcha, profunda casi como la vida!¹⁰

Ahora pasemos al despliegue de los temas mismos, empezando con el de la infancia.



⁹ Véase M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (W. W. Norton & Co., 1973), págs. 380-384.

¹⁰ Traducción de Salustiano Masó.

II

Gran parte de *Ocnos* y no pocos poemas en verso barajan distintos aspectos de este mito nuclear de Cernuda: el Edén de la infancia ¿cuáles son sus atributos? Exactamente como para Wordsworth, son la intemporalidad, la inocencia y un sentimiento de unidad con la naturaleza. Pero, en contraste con Wordsworth, el imperativo cernudiano de inmutabilidad necesita poner estrechos límites a la naturaleza. Las dimensiones temporales y espaciales están reducidas al máximo: el patio andaluz, el pie de una escalera, un jardín, un invernadero. Y allí, como veríamos en sendos poemas de *Ocnos* —«El huerto», «La riada», «El tiempo»— el mundo de la infancia se caracteriza tanto por su estrechez como por su intemporalidad¹¹. En el poema en prosa, «La eternidad», por ejemplo, el niño se siente preso de agorafobia cuando se enfrenta con la idea de eternidad como extensión ilimitada.

El segundo atributo del edénico estado de la infancia —la inocencia— se deriva del primero. No es que falten deseos en este mundo reducido; sino que sólo elaboran el material de un futuro vago, aún no realizado¹². Y las cosas y personas (*la realidad*) o se acomodan de por sí al sueño de perfección infantil o pueden ser obligadas a ello con ayuda de la imaginación. Veamos parte de «Jardín antiguo», ejemplo perfecto de la pureza del soñar de *Ocnos*:

Hay destinos humanos ligados con un lugar o con
un paisaje. Allí en aquel jardín, sentado al borde de
una fuente, soñaste un día la vida como embeleso

¹¹ Sobre este aspecto minimalista de Cernuda se podría hacer una comparación preciosa con el poeta norteamericano, Theodore Roethke.

¹² Aquí habría que tener en cuenta el poema de Baudelaire, *Moesta et errabunda*, que habla del «vert paradis des amours enfantines», y que Cernuda no podría desconocer.

inagotable. La amplitud del cielo te acuciaba a la acción; el alentar de las flores, las hojas y las aguas, a gozar sin remordimientos.

Más tarde habías de comprender que ni la acción ni el goce podrías vivirlos con la perfección que tenían en tus sueños al borde de la fuente. Y el día que comprendiste esa triste verdad, aunque estabas lejos y en tierra extraña, deseaste volver a aquel jardín y sentarte de nuevo al borde de la fuente, para soñar otra vez la juventud pasada (*O*, págs. 11-12).

He aquí el gesto imposible de Adán de antes y después de la Caída; quisiera avanzar y quisiera volver atrás porque la Caída trae el tiempo, la edad, la corrupción y la pérdida de la inocencia. El sueño pastoril no soportará la vida de la Metrópoli.

Pero incluso después de la Caída, en los poemas de *Un río, un amor* (1929) y *Los placeres prohibidos* (1931), los objetos del deseo son también el niño y el adolescente. Si el niño en *Ocnos* representa la inocencia aún en los deseos, el amor del poeta por los niños o los adolescentes debe considerarse como el intento de recuperar la inocencia de su propia infancia de forma indirecta; es, en el fondo, un anhelo nostálgico. Veamos dos confirmaciones de este punto; la primera del poema «La sombra», la segunda de *Ocnos*.

Al despertar de un sueño buscas
Tu juventud, como si fuera el cuerpo
Del camarada que durmiese
A tu lado y que al alba no encuentras (*RD*, pág. 267).

La figura es idónea porque el «camarada» no podría ser sino un joven. He aquí el fragmento del poema en prosa:

El verles huir así solicita al deseo doblemente, porque a tu admiración de la juventud ajena se une hoy tu

nostalgia de la propia, ya ida, tirando dolida de ti desde las criaturas que ahora la poseen (*O*, págs. 86-87).

Pero esta superposición del amante y la juventud propia, basada en la nostalgia de la inocencia produce una aporía. En la poesía amorosa de la etapa surrealista se hace explícita la esperanza de que la inocencia nunca se corrompa. La inocencia debe ser preservada aun cuando ello signifique la destrucción. Así la tónica dominante «De qué país eres tú», «Tu pequeña figura» y sobre todo de «Qué ruido tan triste». Aquí la corrupción del amor, propia del adulto, es contrastada con el amor inocente de los muchachos:

Qué ruido tan triste el que hacen dos cuerpos cuando se aman,

Parece como el viento que se mece en otoño

Sobre adolescentes mutilados,

Mientras las manos llueven,

Mános ligeras, manos egoístas, manos obscenas,

Cataratas de manos que fueron un día

Flores en el jardín de un diminuto bolsillo (*RD*, páginas 70-71).

Quizá la versión más extrema de este deseo de evitar la corrupción de la inocencia infantil se encuentre en el poema XIV, titulado «Eras tierno deseo» de *Donde habite el olvido*. Aquí Cernuda conmemora la vida (breve) y muerte de Juan Altolaguirre, hijo de Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, que murió el 17 de marzo de 1933. Como este niño apenas había cruzado el umbral de la vida cuando murió, ejemplifica un grado cero de inocencia y pureza. Como termina diciendo Cernuda:

Tu leve ausencia, eco sin nota, tiempo sin historia,

Pasando igual que un ala,

Deja una verdad transparente;

Verdad que supo y no sintió.

Verdad que vio y no quiso (RD, pág. 99).

Más tarde, con perfecta simetría vital, Cernuda escribe *Variaciones sobre tema mexicano* (1952), para conmemorar su descubrimiento de adulto de «otra» Andalucía en el paisaje de México. Allí, al final del largo exilio, a través de una nueva experiencia amorosa «poetizable», vuelve a ser posible la experiencia del momento como presente eterno. Al fin el anhelo de fusionarse con la perdida imagen de sí mismo —de hacerse otra vez uno y total—, tema de tantos poemas de *Vivir sin estar viviendo*, se satisface, porque ya no existe disparidad entre *realidad* y *deseo*. En «El patio», «en tierra bien distante, pasados los mares», el poeta errante encuentra «un rinconcillo andaluz». Es el Paraíso de antes de la Caída reconquistado:

El hombre que tú eres se conoce así, al abrazar ahora al niño que fue, y el existir único de los dos halla su raíz en un rinconcillo secreto y callado del mundo. Comprendes entonces que al vivir esta otra mitad de la vida acaso no haces otra cosa que recobrar al fin, en lo presente, la infancia perdida, cuando el niño, por gracia, era ya dueño de lo que el hombre luego, tras no pocas vacilaciones, errores y extravíos, tiene que recobrar con esfuerzo (*Variaciones*, páginas 63-64).

III

En un capítulo sobre Salvador Rueda, Cernuda se lamenta de que los críticos literarios no hayan prestado suficiente atención a «las mutaciones del sentimiento amoroso, o del deseo diferenciado del amor...». Surge este tema aquí porque para Rueda «el deseo, el sexo, es la vida. Sólo por esa franqueza, por haber

dicho, lo que aún tratan de silenciar siglos de hipocresía, merece algún recuerdo»¹³. Luego, añade: «a lo más se habla de “petrarquismo” al referirse al amor entre los poetas renacentistas, y eso es todo». Para entender el alcance de la poesía amorosa de Cernuda no basta el contexto de la poesía amorosa de la generación del 27. Ni Salinas, ni Aleixandre, ni Lorca son los contemporáneos de Cernuda, sino más bien Shakespeare y Miguel Angel en sus sonetos y los metafísicos ingleses, especialmente el John Donne de «A Valediction» y «The Extasie». En realidad, Cernuda parece decir, no basta con Petrarca, pero como Donne, rehúye todo sentimentalismo. Como dice Cernuda en «El acorde»: «...nada puedes percibir, querer ni entender si no entra en ti primero por el sexo, de ahí al corazón y luego a la mente»¹⁴. Escrita en el transcurso de treinta años, la poesía amorosa de Cernuda resulta más un registro de su progresiva «definición del amor». Más que una serie de efusiones *ad hoc*, constituye una meditación en serie sobre el sentido último del amor. Como sólo pretendo examinar la poesía amorosa a la luz del tema vital, aquí sólo abordaré algunos puntos importantes del recorrido.

Como ocurre con los otros subtemas también, el hito importante en su desarrollo es el punto en que se descubre su *diferencia específica*. Esta revelación irrumpe en la poesía amorosa con las declaraciones del «amor prohibido» en los libros *Un río, un amor*, *Los placeres prohibidos* y *Donde habite el olvido*.

Ya en esta fase surrealista surgen los primeros indicios de la índole metafísica de este amor. Como botón de muestra señalaré el último verso de «No decía palabras»: «Porque el deseo es una pregunta cuya

¹³ Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid, 1957), pág. 78.

¹⁴ Luis Cernuda, *Ocnos*, 3.ª ed. aumentada (México, 1963), pág. 193.

respuesta nadie sabe» (RD, pág. 72), o bien los versos «Descender... / Hasta el fondo del mismo amor que ningún hombre ha visto» (RD, pág. 90) y «No es el amor quien muere, / Somos nosotros mismos» (RD, pág. 96), del tercer libro.

Ahora, para entender la relación entre este subtema y la infancia, sólo hay que tener en cuenta que casi toda la poesía amorosa se alimenta de alguna variante de la fábula de Narciso. Por una parte hay la semejanza entre el ser incompleto del ego en la poética de Cernuda y el hecho de que Narciso sea, en apariencia, dos personas. Por otra, el deseo de Narciso por su imagen tiene su contrapartida en el deseo de Cernuda por los adolescentes (Narciso es el *puer aeternus* por excelencia). Así, como vimos con el tema del Edén de la infancia, el amor se aprecia, entre otras cosas, porque es un medio para lograr la unión con la propia juventud perdida. Otro valor supremo del amor es que es el vehículo preferido de eternidad después de la Caída. El amor es para Cernuda no sólo una negación de la edad; es la experiencia que libera al hombre no sólo de sí (*ekstasis*), sino del mundo limitado por tiempo y espacio. Aunque imperfecto, el amor es espejo de la eternidad. Pero como dice Troilo a su amada en la comedia de Shakespeare: «la voluntad (o sea el deseo sexual) es infinito, pero el acto esclavo de lo finito». Por eso Cernuda es el poeta del amor incompleto: sólo momentáneamente puede Narciso hacerse uno con su propio ser reflejado. Y aunque con la madurez el amor sea el único medio de reducir momentáneamente la soledad ontológica, es tan sólo una pequeña vislumbre de eternidad. De manera que la búsqueda del «amigo perfecto» a través de *La realidad y el deseo* va perfilando una concepción cada vez más metafísica del amor que le acerca a los metafísicos ingleses o a los platónicos florentinos que tanto influyeron en Aldana.

En *Un río, un amor y Los placeres prohibidos* se proclama por primera vez ese amor que es casi un acto de violencia social, si no política. Aquí Cernuda insiste en su amor desde una postura ética. Y recalca en el contraste entre Sansueña, lugar de mar, playa, sol, y apto para el amor, inventado por el poeta, y la ciudad hostil. Luego, en el último libro del ciclo, *Donde habite el olvido* se hace una valoración retrospectiva del amor. Contrasta de nuevo la infancia inocente y el sueño no realizado del amor con el penoso resultado del amor posible de la ciudad. En estos poemas incluso se sugiere que por ser infinito el deseo nunca puede satisfacerse en este mundo. Incluso llega, en «El invisible muro» —aquí el cuerpo es «muro»— a considerar como ideal del amor la unión neoplatónica, alma con alma, como en Aldana y los metafísicos ingleses. El abismo ontológico que separa a los amantes incluso en el acto amoroso sólo puede salvarse haciéndose ambos literalmente uno. Y como se ha llegado a un callejón sin salida, *Donde habite el olvido* termina con una renuncia: He aquí el último poema, «Los fantasmas del deseo», del que cito de la parte central:

Nimbos de juventud, cabellos rubios o sombríos,
Rizosos o lánguidos como una primavera,
Sobre cuerpos cobrizos, sobre radiantes cuerpos
Que tanto he amado inútilmente,
No es en vosotros donde la vida está, sino en la tierra,
En la tierra que aguarda, aguarda siempre
Con sus labios tendidos, con sus brazos abiertos (RD,
pág. 102).

Consecuentemente con este final, el título de la sección siguiente es *Invocaciones a las gracias del mundo*, que Cernuda escribió en 1934-1935. En seguida se ve que la renuncia de los «cuerpos cobrizos» es relativa. Como decía Cernuda a propósito de sus traducciones de Hölderlin, «Siempre extrañará a alguno la hermosa

diversidad de la Naturaleza y la horrible vulgaridad del hombre. Y siempre la Naturaleza, a pesar de esto, parece reclamar la presencia de un ser hermoso y distinto entre sus perennes gracias inconscientes. De ahí la recóndita eternidad de los mitos paganos...»¹⁵. Puesto que estos poemas fueron escritos después de un segundo viaje a Málaga en 1933, las «divinidades» de estos poemas pueden considerarse trasuntos de la misma manera que los dioses mitológicos de la «Elegía» y «Oda» de cinco años antes. El poeta halla en el muchacho andaluz y el joven marino, seres que responden a la exigencia de la tierra de un dios. De manera que el «muchacho andaluz» es:

Expresión armoniosa de aquel mismo paraje,
Entre los ateridos fantasmas que habitan nuestro mundo,
Eras tú una verdad,
Solo verdad que busco,
Más que verdad de amor, verdad de vida... (RD, página 108).

A lo largo del exilio, lejos de Sansueña y de España, van surgiendo más poemas meditativos sobre el amor como «Verada del cuco», «La ventana» y, ya en México, el ciclo «Poemas para un cuerpo», que por su estrecha relación con el tema de Narciso, representa, junto con «El éxtasis» la *summa* de la poesía amorosa de Cernuda. En «El éxtasis» el poeta añora un más allá del paisaje idílico calcado en el mundo platónico-pastoril de Garcilaso. Mas este perfecto amor ha de realizarse no con un joven dios, sino con el amado, reflejo de su propio ser adolescente. Así, el poeta reconoce tácitamente que los amantes han sido ecos de la imagen en el remanso del que un día Narciso se enamoró. «El éxtasis» señala la fusión definitiva a través de la muerte con los amantes

¹⁵ Luis Cernuda, «Traducción y nota a la Canción al destino de Hiperión de Hölderlin», *Cruz y Raya*, núm. 32 (noviembre 1935), pág. 115.

idos y la propia juventud; y colmado el deseo termina la búsqueda. He aquí las tres últimas estrofas:

Miraré ese que yo sea,
Para hallarle a la imagen de aquel mozo
A quien dijera adiós en tiempos
Idos, su juventud intacta
De nuevo, esperando, creyendo, amando.

La hermosura que el haber vivido
Pudo ser, uniré al alma
La muerte así, en un presente inmóvil,
Como el fauno en su mármol extasiado
Es uno con la música.

E iremos por el prado a las aguas, donde olvido,
Sin gesto el gozo, muda la palabra,
Vendrá desde tu labio hasta mi labio,
Fundirá en una sombra nuestras sombras (RD, página 259).

Si, por una parte, a lo largo de *La realidad y el deseo*, el deseo fracasa, y el anhelo de reintegración es una constante, por otra, cada amor une a Narciso momentáneamente con su imagen reflejada, completando su ser y haciéndole uno con la Creación. Como en la mejor poesía metafísica, en vez de describir al amado, los poemas de Cernuda meditan las paradojas de su propia experiencia del amor.

IV

Dado que un Edén es Alfa y Omega del mundo cernudiano, consideración de las tres principales configuraciones del tema unificante debe terminar donde empezó, con un breve análisis del Edén. Al abordar al comienzo este *locus amoenus* fueron objeto de atención dos de los tres atributos del mismo: intemporalidad e

inocencia. Queda el tercero, ya aludido en la sección anterior, el sentimiento de unidad con el mundo. Este tercer atributo, con los ya examinados, proporciona la clave del tema de la Naturaleza en la poesía de Cernuda.

Al tratar del amor vimos como al no ser la experiencia del amor adulto sino un eventual respiro, la misma naturaleza pasó a ser, como la figura del niño, encarnación objetiva de la inocencia, la pureza y la intemporalidad. Pero sobre todo de esta última. Así que, en el mundo después de la Caída, la naturaleza se convierte en «otro», al que el poeta desea unirse, un ideal existencial sin conciencia del tiempo—, y, al mismo tiempo, por su aparente «mortalidad», en presagio de la muerte futura del poeta.

A diferencia de los temas de infancia y amor, la naturaleza como tema importante sólo aparece con el exilio de Cernuda en Inglaterra. Hasta entonces el amor y la crisis de la guerra civil habían sido las grandes preocupaciones. Pero en el nadir de su existencia, Cernuda empezó a recuperar su infancia sevillana. Entonces la niñez quedó santificada, y su marco natural canonizado como ideales de retraimiento durante la Guerra Mundial. Diré incluso que la creación de *Ocnos* le permite salvar la «sequía» que le sobrevino cuando se desilusionó con la causa republicana.

Tanto si admitimos o no la «teoría de Andalucía» de Ortega, no hay mejor denominación para el ideal existencial de Cernuda que los términos *vita minima* e «ideal vegetativo» que el filósofo aduce¹⁶. La experien-

¹⁶ Hemos de reconocer aquí que Luis Felipe Vivanco fue el primero en aplicar a Cernuda la teoría y la terminología de Ortega. Véase su *Introducción a la poesía española contemporánea* (Madrid, 1957), pág. 315. Por lo demás, tal y como conviene a Cernuda, el ideal de *vita minima* es dinámico y pedagógico-platónico.

cia que tiene Albanio —Cernuda niño— del benévolo mundo natural conduce a una idealización reflexiva de la existencia mínima *de* y *en* esa naturaleza. Como protagonista, Albanio es un principio de continuidad, pero es también instrumento con el que el poeta, exiliado en Inglaterra, explora y define el sentido de la naturaleza. De la mano de Albanio Cernuda hace retroceder al lector hasta su Edén, de suerte que nos es dado presenciar el nacimiento de la fábula. Así disfruta el lector de una doble perspectiva en que Albanio experimenta y ejemplifica el ideal existencial y Cernuda lo certifica y lo define. En *La realidad y el deseo* también hay poemas que encarnan el ideal de *vita minima*, pero no empiezan a aparecer hasta la creación de *Ocnos*.

Quizá más interesante que éste o aquel atributo de la naturaleza sea su papel de Magister platónico, tema que Cernuda comparte con los primeros románticos, Hölderlin y Wordsworth. Y como este último esgrime una doble visión de la naturaleza: por una parte, eterna y objetiva, de difícil acceso, y por otra, de apariencialidad. Los narcisos del poema «Erraba yo solitario como una nube» («I wandered lonely as a cloud») de Wordsworth son «mortales» cuando se les observa directamente, pero este aspecto el poeta lo considera meramente transitorio. En cambio, cuando se «evocan con más calma», su danza se convierte en símbolo de la organización divina del universo, visto en su aspecto de eternidad. Sirva el poema «Violetas» de Cernuda como aproximación a este «ver en unidad al ser disperso» o de las «bodas espirituales» entre lo «mortal» y lo sobrenatural:

Leves, mojadas, melodiosas,
Su oscura luz morada insinuándose
Tal perla vegetal tras verdes valvas,
Son un grito de marzo, un sortilegio
De alas nacientes por el aire tibio (RD, pág. 183).

Más que cualquier declaración manifiesta, es la conjunción de términos clave lo que señala que subyace en estas flores la «belleza oculta» que el poeta desea desvelar. Las violetas son, en su individualidad, «mortales», pero se salvan en la memoria del poeta, visibles sólo para la mirada interior. Pero es que, además, son indicios de una epifanía. Para dar a entender esta doble dimensión latente de la Naturaleza, Cernuda suele recurrir a los llamados Cuatro Elementos —especialmente el aire, el agua y el fuego—, o a árboles centenarios, o a presencias no naturales como las «alas nacientes» en el mismo poema, «Violetas».

En «El poeta y los mitos» de *Ocnos*, Cernuda explica que su culto a ciertos mitos griegos fue debido a la nostalgia «de una armonía espiritual y corpórea rota y desterrada siglos atrás...». Pero esta nostalgia está mediatizada por otra que ya conocemos: la del Edén de la infancia, en donde cuerpo y alma, deseo físico y *vita minima* no estaban en pugna. Luego vino la Caída en el mundo, la separación del Uno de la naturaleza, y la correspondiente alienación ontológica. Por eso *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano* son obras de armonía, evocando la primera el tiempo anterior a la separación, y la segunda —en otro nivel— el elogio de una nueva conjunción de los componentes del Edén perdido. El clima y paisaje de México constituyen un facsímil de Andalucía, y merced al amor de «X», objetivación de la perdida juventud del poeta, no sólo recupera la juventud, sino que vuelve a ser uno con la creación, y la alienación desaparece.

En *Variaciones* Cernuda ya no es el poeta de la soledad ontológica. Aquí al fin es posible *el acorde* por el misticismo del amor, y al poseer el cuerpo del amado —espejo de la naturaleza— también posee de nuevo el «vasto cuerpo de la creación». En el poema en prosa «La posesión» el cuerpo logra ese «acorde» que antes había sido posible únicamente para el espíritu:

Aquella tierra [México] estaba frente a ti, y tú inerme frente a ella. Su atracción era precisamente del orden necesario a tu naturaleza: todo en ella se conformaba a tu deseo. Un instinto de fusión con ella, de absorción en ella, urgían tu ser, tanto más cuanto que la precaria vislumbre sólo te era concedida por un momento. Y ¿cómo subsistir y hacer subsistir al cuerpo con memorias inmateriales?

En un abrazo sentiste tu ser fundirse con aquella tierra; a través de un terso cuerpo oscuro, oscuro como penumbra, terso como fruto, alcanzaste la unión con aquella tierra que lo había creado. Y podrás olvidarlo todo, todo menos ese contacto de la mano sobre un cuerpo, memoria donde parece latir, secreto y profundo, el pulso mismo de la vida (*Variaciones*, págs. 66-67).

Este texto cierra el ciclo que empezó con la experiencia infantil de unidad con el mundo tiempo atrás en Sevilla. La nostalgia de la infancia halla su respuesta en el amor y el amor es la *vía mística* por la que el poeta vuelve a ser uno con la naturaleza. Deseo y realidad dejan de ser esferas antitéticas y la tensión entre ambas, motivo de tanta angustia creadora, queda resuelta.

V

Tomadas conjuntamente, las tres principales configuraciones del tema unificante, vital, articulan lo que Octavio Paz denominó la «biografía espiritual» del poeta, o lo que el mismo Cernuda llamó el «mito de su existir». Son como tres grandes círculos elípticos que coinciden en un solo punto: estar relacionados con el tema central: la sed de eternidad.

¿Quiere decirse que dentro de estos tres círculos están incluidos todos los posibles temas (y poemas) de Cernuda? En un principio sí y no. En mi libro *Luis*

Cernuda: el poeta en su leyenda (Madrid, Alfaguara, 1972), a los tres temas llamados aquí fundamentales agregué dos más: el poeta o artista como artífice de la eternidad, y Sansueña como recreación mitográfica de España desde el exilio. Pero en ambos casos me pareció que los temas pudieran insertarse en la constelación mayor.

En el caso del primero argumenté así. Sea como héroe, paria, mártir o figura satánica, es el artista quien se yergue solo y reta a Dios; quien intenta detener tanta mudanza que se precipita en el no ser. Y aun cuando esta visión del artista la comparte Cernuda con Hölderlin, Baudelaire y románticos franceses e ingleses, no es menos cierto que responde, como otra configuración más, a la mitificación de su vida, puesto que el Albano adulto dedicó toda su vida al ejercicio de la poesía.

Respecto al tema de España-Sansueña la conexión quizá parezca más tenue. Pero es que su mitificación de España es personalísima: confunde historia y *leyenda*, y así resuelve la antítesis entre historia y eternidad. Al tema de El Escorial, con el que escritores como Ortega y Salinas se habían despachado a gusto, Cernuda dedica tres poemas: «Águila y rosa», «Silla del rey» y «El ruiseñor sobre la piedra». En este último Cernuda pretende que El Escorial sea un poema tallado en piedra, un poeta y, además, elemento del mundo natural. Al mismo tiempo eterno y efímero, ya que a semejanza del chopo o el plátano cernudianos, su tronco —su mole— es inmutable mientras que sus hojas —el reflejo en el estanco— se marchitan. Pero El Escorial es también encarnación de un sueño y la creación de una comunidad viva de fe.

Pero de no mediar la experiencia de la Guerra Civil y el destierro, dudo que Cernuda hubiera escrito esos poemas «semihistóricos». Pero una vez sobre el tablero, el tema «histórico» tenía que configurarse según el tema central. En cambio, no me cabe la menor duda de

que Sansueña sí hubiera existido en la poesía. Sansueña es una geografía imaginaria donde rige el ideal *comunitario*, andaluz, de la *vita minima*, que Cernuda proyecta también como comunidad de fe —pero pagana¹⁷. Por tanto no sería España, sino Sansueña, la tierra donde los poetas afines tuvieran su puesto de honor.

VI

Permítaseme terminar con una nota autobiográfica y un interrogante, y de paso busquemos la vuelta al título de las palabras de hoy. Cuando iba ultimando mi tesis sobre Cernuda, en el año 1960, en la biblioteca de la Hispanic Society de Nueva York di con la revista *Caracola*, de Málaga, donde Cernuda había publicado el poema «*Luna llena en Semana Santa*». Hasta entonces había pensado un título para la tesis que tuviese que ver unánimemente con «la eternidad», algo así como «la sed de eternidad». Pero al leer ese poema cuyo último verso es: *Et in Arcadia ego*, y que hoy forma parte de la última sección de *La realidad y el deseo* tuve una experiencia única, estremecedora. La tesis estaba escrita y yo estaba viendo por primera vez el poema que era como clave de la tesis pastoril de mi tesis —poema que entonces leía por primera vez, pero que en cierta medida había previsto.

Pero de paso, investigando el tema pastoril, había dado con el ensayo de Panofsky sobre la iconografía pictórica del tema. Y ese ensayo me dejó con una duda. Lo que hace ver el crítico de arte es que en la transmisión del tema *Et in Arcadia ego* se soslaya el

¹⁷ Por otra parte en un programa radiofónico para la BBC —diciembre 1943— Cernuda repite los manoseados tópicos noventayochistas sobre el alma viril de Castilla. Véase R. Martínez Nadal, *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda: El hombre y los temas* (Madrid, Hipérior, 1983), páginas 319-323.

significado original. En un principio el lema significaba que La Muerte también vive en Arcadia. Luego, los pintores prefirieron ver en la frase *Et in Arcadia ego* el testimonio de la joven cuyo sepulcro siempre figura en estos cuadros, como diciendo que antes de morir había vivido feliz en el regazo de la madre naturaleza. Naturalmente, este segundo significado —el predilecto— es el del verso de Cernuda.

Pero ahora, al terminar de esbozar esta relación temática de lo pastoril en Cernuda, pregunto, ¿y el otro significado de la poesía de Cernuda, y que siempre estaba ahí? ¿No deja, de hecho, nuestra interpretación edénica un claro residuo *sin explicar*? ¿No se intuye en el fondo de su poesía, sobre todo a partir del contacto con Hölderlin y la Guerra Civil, una dimensión romántica sublime que desborda el Edén pastoril? ¿No queda, en fin, mucho más que aclarar? En los capítulos sucesivos veremos qué podía ser.

CAPÍTULO III

Cernuda, ¿poeta romántico?

Debería pertenecer a los literocriticismos de la sociología española que Helmut Hesse, ese mismo con el apelativo por Larra, Sureda y Blázquez está considerando por Hans Robert Jauss como el equivalente del romanero.¹ Hecha una de las primeras en sociología la interpretación a la poesía del presente y de lo histórico. Y es aquí que la poesía alcanzará de su potencial clásico y se convertirá en literatura callejera. De ahí su título cuando dice en *La novela romántica* (1884) que es lo mejor el conocido como Hoffmann y Novalis se debe a que «de hecho es poeta en un sentido más amplio, y que en este sentido que resulta de los obras de Novalis es el el valor de la novela más el de la literatura». Luego, más en serio, Hesse se plantea si vale decirlo a generalización sobre de las obras de Novalis y Hoffmann, puesto que la literatura de la

¹ Hans Robert Jauss, *La estética como problema literario*, (1982), 1985, pp. 3-4.

² Helmut Hesse, *Die Romantische Literatur und ihre Kunst*, in: *Die Kunst der Romantischen Literatur*, (1984), pp. 77.

ra, al terminar de esbozar el
lo pastoril en Cerrada, pro
do de la poesía de Cerrada,
añe: «No deja, de hecho, ni
léntica un claro vestigio de su
fondo de su poesía, sobre todo
CAPÍTULO III
algunas Poesías románticas
za sublime que desborda el E
es fin, mucho más que ach
cesivos versos que podía s

I

Debería preocupar a los historiadores de la literatura española que Heinrich Heine, ese romántico tan admirado por Larra, Espronceda y Bécquer esté considerado por Hans Robert Jauss como el sepulturero del romanticismo¹. Heine fue de los primeros en reclamar la incorporación a la poesía del presente y de lo histórico. Y en exigir que la poesía descendiera de su pedestal clásico y se codeara con eventos callejeros. De ahí su ironía cuando dice en *La escuela romántica* (1883) que «a lo mejor» el parecido entre Hoffmann y Novalis se debe a que «de hecho su poesía era una enfermedad», y que esa «luz rosácea que emana de las obras de Novalis no es el color de la salud sino el de la tuberculosis»². Luego, más en serio, Heine se plantea si tiene derecho a pronunciarse acerca de las obras de Novalis y Hoffmann, puesto que la literatura de su día

¹ Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación* (Barcelona, Península, 1976), pág. 90.

² Heinrich Heine, *The Romantic School and Other Essays*, ed. Jost Hermand and Robert C. Holub (New York, Continuum, 1985), pág. 77.

parece un enorme hospital. Por ello se pregunta (y nos pregunta) si la poesía no es «una enfermedad del hombre, como la perla no es más que la sustancia mórbida que hace sufrir a esa pobre criatura la ostra»³.

¿Qué duda cabe de que demasiados críticos e historiadores de la poesía moderna estarían conformes con lo que Heine parece opinar de la poesía moderna? Que, gracias al romanticismo, la poesía se considera excrecencia malsana y subjetiva, y no —como sugiere Heine— algo consustancial con el verdadero ser del hombre o la mujer. Veamos, antes de examinar el romanticismo de Cernuda, cómo se asentó este malentendido acerca de la poesía, y contra el que Heine dirige su sarcasmo.

Fue más o menos a partir de la huída de Byron de Inglaterra, en 1816, cuando los lectores empezaron a mostrar un interés especial por la vida de los poetas o artistas y cuando comienza a considerarse al poeta como un ser alienado, diferente. Más tarde, con *Le Christ aux Oliviers* de Nerval (1844), *Les Fleurs du mal* de Baudelaire (1857) y *Les Destinées* de Vigny (1864), la poesía también cobra fama de difícil y oscura cuando no de satánica.

No es de extrañar, pues, que un crítico como Hugo Friedrich, al explicarnos la poesía moderna, adelante que su principal característica es la «oscuridad». Para Friedrich, dicha «oscuridad» se debe a dos factores complementarios: la poesía deja de ser descriptiva, *mimética*, y el poeta también tiende a desaparecer del poema⁴. Es más, a propósito de Rimbaud, llega a decir que la poesía moderna «ya no se preocupa del lector. No quiere ser entendida»⁵. Y, finalmente, a

³ Heine, 77.

⁴ Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2.ª ed., rev. (Minneapolis, University of Minnesota, 1983), págs. 171-172.

⁵ Cit. en De Man, pág. 172.

modo de explicación pseudohistórica, apela a una supuesta huída de la realidad que aumenta a través de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud y Valéry.

Por la manera en que Friedrich hace arrancar su historia de Rousseau y Diderot, e incluye en ella hasta el postsimbolismo, hace heredera deforme del romanticismo a toda la poesía moderna⁶. De ahí las fórmulas que todos conocemos: poesía moderna igual a poesía oscura; poesía moderna como producto de la ruptura entre poeta, realidad y sociedad. O, para decir lo mismo con sólo dos términos: *deseo* contra *realidad* como en el título de las poesías de Cernuda.

Otro esquema explicativo de la poesía moderna, aunque de signo contrario, hunde profundas raíces en la misma tradición romántica. Pero el impulso que motiva este esquema se debe a un fuerte deseo de unión, de reconciliación que, por cierto, también se transparenta en la obra de Cernuda. Como parece ilustrar gran parte de su obra, se trataría en el fondo de un tópico romántico de clara raíz platónica: el del artista como niño que «recuerda» una unidad originaria, ahora recuperable sólo en el arte, y cuya versión literaria más reciente debemos a los surrealistas. El adulto, tan alienado aquí como en la teoría anterior, nunca encontraría salvación, pero sí una adecuación a su entorno; mientras que el artista, un neurótico según Freud, *sí* lograría la salvación, al conseguir la integración espiritual a través de su arte.

Es de notar que en las dos explicaciones de la poesía y del rol del poeta, se transparenta una relación sumamente ambivalente con el romanticismo. La primera teoría rastrea en el romanticismo la condición alienada, errática, de la poesía moderna y la segunda se adjudica heredera de la veta romántica-conciliadora. Lo que confirma que por mucho que se quiera evadir del

⁶ De Man, págs. 172-173.

romanticismo, es casi imposible. Pero al mismo tiempo, y sólo es paradójico en apariencia, cuanto más perdidos se sientan críticos y escritores, más dispuestos están a dejarse guiar por los grandes románticos: Rousseau, Wordsworth, Hölderlin, Shelley, Leopardi. ¿Por qué? Porque para ellos la poesía fue la más alta de las vocaciones.

En nuestro caso, vamos a volver sobre el romanticismo con el fin de descifrar, de la mano de Cernuda, el verdadero entorno histórico-literario de su poesía. Con un poeta menor podríamos proceder al revés, y encajar al poeta dentro de su casilla histórica y generacional. No así con Cernuda, que, como García Lorca, es un poeta que hace época —como decimos— y desborda cualquier descripción somera de su generación. Hasta ahora, al examinar primero no tanto la biografía del poeta como su intencionada autobiografía, y, segundo, la peculiar concatenación temática de su obra, hemos estado haciendo ya nuestra investigación, influidos sin saberlo por el romanticismo. Al estudiar la vida y la obra hemos navegado, como lo hizo el mismo Cernuda, con patente de curso de *cierto* romanticismo aún sin definir. Por esta razón puede haber parecido que con la interpretación edénica o pastoril tocábamos los límites de la obra de Cernuda, cuando en realidad sólo eran los límites de nuestra comprensión de la relación entre el romanticismo y la poesía de Cernuda.

Pero ahora tomaremos una segunda salida con el fin de hacernos con otra visión distinta, más precisa del romanticismo, y consecuentemente de la poesía de Cernuda. Hasta ahora, sin darnos cuenta, hemos trabajado dentro de los parámetros del romanticismo de signo conciliador. Y en consecuencia sólo hemos podido captar una visión conciliadora de la poesía de Cernuda. Ahora, en vez de seguir adelante con las armas de un romanticismo entendido *a medias*, vamos

a dar con otra vertiente romántica, más consecuente con el verdadero alcance de la poesía de Cernuda. Podría ser que la visión edénica, «pastoril», de Cernuda y su poesía, que es de consenso, como decimos, no sea la más adecuada, o incluso que nos hayamos equivocado de romanticismo. Y en este último caso que bajo el signo de otro romanticismo entendiéramos mejor lo que la crítica viene señalando como la interpretación pastoril de Cernuda⁷.

II

Afortunadamente, con la poesía de Cernuda como piedra de toque, podremos hacer el deslinde apropiado entre los varios romanticismos, europeo y español. Y digo afortunadamente porque hasta el momento tenemos una imagen más bien borrosa de los contornos del romanticismo español —que, fijémonos bien, es la clave de muchas otras cuestiones. En el caso presente, por lo general, se ha partido, al hablar del romanticismo español, de ideas y presupuestos desfasados o incorrectos acerca del romanticismo europeo. Y dado que el marco europeo a su vez ha sido enfocado equivocadamente desde España, se ha interpretado mal el romanticismo español, y los movimientos literarios derivados de él.

Si, como me parece a mí, la existencia de un movimiento romántico en España es más que problemática; si lo que se ha llamado romanticismo español es, según creo, una versión muy defectuosa de lo que se dio en el resto de Europa; entonces, lógicamente, se nos hace imposible una aclaración de lo que es o no es

⁷ De hecho, designar «pastoril» la visión edénica de la poesía de Cernuda, pienso que se hizo por primera vez en la Introducción a mi edición, *Luis Cernuda, Antología Poética* (Madrid, Alianza Editorial, 1975).

el romanticismo en sí —y mucho menos, los movimientos literarios que dependen de él: como simbolismo, modernismo, vanguardia—, sin salirnos de los límites de la literatura «nacional». En otras palabras, al llamado romanticismo español primero hay que enmarcarlo dentro de un contexto europeo adecuado para ver lo que tiene de auténticamente romántico, si es que algo tiene. Y no sólo porque el romanticismo es un movimiento pan-europeo, sino porque lo que quisiera señalar de entrada es que, más que un romanticismo hecho y derecho, lo que ha habido en España nunca pasó de ser *las ruinas del verdadero romanticismo europeo*. Veamos más de cerca la conexión.

Como podrá imaginarse, un tema tan debatido como el romanticismo suscita toda clase de polémicas, en parte porque el mismo concepto surge junto con la conciencia decimonónica de nacionalidades y literaturas nacionales. Pero aquí, como se trata de ir calzando unos conceptos aptos para poder enfrentarnos con el supuesto romanticismo hispano, no está de más empezar con una visión sencilla de la materia. Luego vendrán las complicaciones.

De manera que podemos echar a andar apoyándonos en el comparatista René Wellek quien, al responder a un famoso artículo de Arthur O. Lovejoy de 1924, sentó las bases para casi toda la crítica posterior al intentar asentar la esencial unidad del romanticismo europeo. Contra la idea de Lovejoy de una infinidad de romanticismos, Wellek sostuvo que: *a)* los principales movimientos románticos (alemán, inglés, francés) forman un grupo coherente en cuanto a teorías, filosofías y estilos; y *b)* los cuales, a su vez, forman un grupo coherente de ideas que se implican mutuamente. En otras palabras, más allá de los elementos temáticos comunes al romanticismo como medievalismo, se dan —según Wellek— una y otra vez tres ingredientes que son los esenciales para él. Sea entre alemanes, franceses

o ingleses, surgen, «la misma concepción de la poesía, y de las propiedades y funcionamiento de la imaginación poética; la misma concepción de la Naturaleza y de su relación con el hombre; y fundamentalmente el mismo estilo poético, con un empleo similar de la imagen poética, el simbolismo y el mito, bien distinto del de los neoclásicos del siglo XVIII»⁸.

Estos tres ingredientes forman una totalidad nada eventual; como dice Wellek, más bien, se implican mutuamente: la idea romántica de la Naturaleza nos lleva a la idea romántica del estilo poético y de la imaginación poética, y viceversa.

Veamos, si no, el concepto de la imaginación poética que se maneja en Inglaterra, bastante más elaborado allí gracias a la rica tradición epistemológica de Locke y Hume. De Aristóteles a los neoclásicos ingleses la imaginación viene siendo considerada como un poder de visualización, a mitad de camino entre los sentidos y la razón. Pero para los románticos ingleses, en cambio, la imaginación equivale a una potencia creadora por la que la mente penetra en la realidad, «lee» en la naturaleza los indicios de algo escondido que no se percibe a flor de realidad. Para Coleridge, directamente influido por el idealismo alemán, la imaginación tiene visos de divinidad. Para Shelley, la imaginación es un «principio de síntesis» por el que el poeta logra «participar en lo eterno, lo infinito, el Uno». Y para Keats «es un poder vidente que combina y reconcilia, que desbarata lo viejo, pasa a través de su superficie, y libera la verdad que allí duerme». Evidentemente, tales concepciones piden, para ejercerse, una concepción afín de la Naturaleza. Y dicha Naturaleza se ofrecería al poeta de manera enigmática al mismo tiempo que requeriría para su desciframiento un lenguaje también

⁸ René Wellek, *Concepts of Criticism*, 7.^a ed. (New Haven, Yale University Press, 1973), pág. 161.

simbólico. He aquí por qué una multitud de románticos se entusiasmó con las interpretaciones esotéricas del mundo natural.

Después de Wellek, el segundo comparatista que ha hecho la mayor aportación a la descripción de la unidad del pensamiento romántico es M. H. Abrams con su libro *Natural Supernaturalism* («Supernaturalismo natural»). Centrándose en el borrador de un largo poema autobiográfico de William Wordsworth, *El preludio* (*The Prelude*), Abrams hace ver cómo, después de que los primeros románticos ingleses se desilusionaran con la revolución francesa, se dio en sus obras una interiorización de su anterior proyecto de crear un mundo mejor a través de la política. Unos y otros llegaron a pensar que mediante la poesía podría efectuarse de verdad un cambio radical en la vida del hombre. Y Wordsworth, para estructurar esta obra maestra suya, *El Preludio*, se sirvió del modelo agustiniano de la psicobiografía cristiana. Como en las *Confesiones*, Wordsworth narra una paulatina iluminación espiritual; pero lo que obra el milagro de su conversión y salvación en el poema, no es en última instancia Dios sino la misma Naturaleza que hace de guía espiritual. En el trozo de su autobiografía poética que comenta Abrams, Wordsworth sugiere un trasunto del camino de perfección: una primera unión con la Naturaleza, que corresponde a la niñez y a la etapa paradisiaca del *Génesis*; luego, la caída de ese paraíso; y, finalmente, con la madurez, la redención y vuelta al paraíso, reconciliación que resulta de la educación-formación (*Bildung*) de la imaginación poética por la Naturaleza. El final del proceso se da con unas bodas entre la imaginación y el mundo exterior.

Ahora, Abrams encuentra por doquier este «argumento» (*plot*) deducido de Wordsworth, tanto en otros poetas —Hölderlin en su famosa novela *Hiperión*—, como en escritores y filósofos como Novalis y

Hegel. Dice Abrams que el argumento autobiográfico viene a ser una especie de «teodicea sin *theos* operativo», es decir, una justificación mundana del sufrimiento humano en la que la redención se debe no a un plan divino sino a una transacción entre la mente y la Naturaleza⁹. El proceso global, dice Abrams, pertenece al «género romántico del *Bildungsgeschichte*»¹⁰.

Como puede verse, y como de hecho pasa en la tradición protestante en general, aquí el énfasis recae en la experiencia individual. En términos literarios, esto conlleva, junto con una nueva concreción en la temática de lo cotidiano, y una nueva llaneza en la dicción, a la potenciación de la imaginación como esencial poder creador. Incluso, más que de la Naturaleza tutora, la redención, ahora laica, proviene de la imaginación poética que, sensibilizada por la Naturaleza, desarrolla de suyo una potencia de amor intelectual que rebasa a la misma Naturaleza.

III

Si nos hemos detenido en precisar los componentes de lo que se considera la versión más fidedigna del romanticismo europeo, es porque la imagen que se suele barajar de él no pasa de ser una caricatura. Y después de lo expuesto, no creo que a nadie se le hayan escapado dos cosas: primero, nuestro estudio temático de lo edénico en Cernuda podría asimilarse perfectamente al argumento romántico del «supernaturalismo natural» de Abrams; y segundo, por el contrario, en la época romántica hispana, cuán lejos estamos de contar con poetas o escritores homologables.

⁹ M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (New York, W. W. Norton & Co., 1971), págs. 95-96.

¹⁰ Abrams, pág. 96.

A pesar de importantes aclaraciones recientes de críticos del romanticismo hispano como Russell Sebold o Guillermo Carnero, o poetas-ensayistas como Octavio Paz, estamos lejos no ya de poder aunar algún romántico español al «argumento» abramsiano, sino de poder hablar con certeza de éste o aquél individuo como rigurosamente «romántico».

Recientemente, Juan Luis Alborg, en su magnífico tomo cuarto, *El romanticismo*¹¹, y primero de dos dedicado al siglo XIX, ha reseñado las aportaciones de varios hispanistas al enfoque teórico del tema. Después de un largo y detallado recuento de las distintas teorías, Alborg hace ver que E. Allison Peers, el que en un principio parece el más descaminado, tiene bastante razón: más que un romanticismo europeo genuino, habría en España, en los años más propicios, una «doble tradición», compuesta por una fuerte corriente de neoclasicismo, unida a los asomos de un romanticismo no sabemos hasta qué punto importado. Esto es, ya se sabe, lo que Peers llama «eclecticismo». Y de paso Alborg deja deslizarse en su sentencia final un prejuicio antiromántico muy español: «El freno clásico que se resistía a arriar bandera, contuvo la proliferación de muchas desmesuras...»¹².

El recuento de Alborg es importante en la medida en que da al traste con los viejos tópicos acerca del romanticismo español. Pero, como Alborg sabe lo que un verdadero romanticismo español tendría que ser, y como no se le escapa que ha demostrado más bien que *no* ha habido *ningún* romanticismo hecho y derecho en su día, se dispara tras una nueva hipótesis. Hace suya la idea de un romanticismo español tardío pero auténtico. Le parece una «afirmación incuestionable» —di-

¹¹ *Historia de la literatura española*, t. IV. (Madrid, Ed. Gredos, 1980), págs. 30-38.

¹² Alborg, pág. 69.

ce— lo que se viene repitiendo: que «el pleno triunfo del romanticismo... se produce con los krausistas y el 98»¹³.

En contraste, y con más razón, Octavio Paz, otro nostálgico de un romanticismo de lengua española, encuentra que los modernistas hispanoamericanos representan «nuestro verdadero romanticismo»¹⁴. En su libro *Los hijos del limo* Paz pretende historiar la génesis de la poesía moderna a través de tres etapas: a) su nacimiento entre los románticos ingleses y alemanes; b) su metamorfosis en el simbolismo francés y el modernismo hispanoamericano, y c) su culminación y fin en las vanguardias del siglo XX. Ahora bien, dada la riqueza del libro, y con el fin de evitar toda caricatura, opto por entresacar sólo esa parte que se refiere más directamente a un supuesto romanticismo hispano tardío. O sea, b), donde propone que veamos en el modernismo hispanoamericano el «romanticismo» que brilla por su ausencia en las letras hispanas. Como se ve, Paz es de los críticos que niegan la existencia de un romanticismo en su día, pero que son reacios a quedarse sin un suplente. Con toda razón piensan que al país que no haya tenido esta experiencia, decisiva para las otras literaturas europeas, algo esencial le falta.

En resumidas cuentas, la opinión de Paz, como la de Alborg, sería que el verdadero romanticismo en el mundo hispano es tardío o inexistente. Pero, ¿qué es lo que, según Paz, podría haber desencadenado un romanticismo indígena? Aquí Paz se revela fiel al tópico de que el romanticismo es necesariamente una reacción frente a la Ilustración. Le va mucho en esta explicación, porque cuando luego afirma que el mo-

¹³ Alborg, pág. 69. Véase también, para un enfoque parecido del problema, el interesante ensayo de Edmund L. King, «What is Spanish Romanticism?» (*Studies in Romanticism*, 1, II, otoño, 1962).

¹⁴ *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*, 3.^a ed., corregida y ampliada (Barcelona, Seix Barral, 1981), pág. 128.

dernismo hispanoamericano es un *cierto* romanticismo, recurre a una explicación parecida, buscando un equivalente causal tardío a la Ilustración en el positivismo hispanoamericano.

Después de dar a entender que para Paz «el modernismo fue nuestro verdadero romanticismo»¹⁵, debemos matizar. No dice Paz que el modernismo es *el verdadero romanticismo*; sólo que es *nuestro* verdadero romanticismo. Pero se sirve de una idea tan estrecha del romanticismo que le es fácil sugerir que en el modernismo se da algo *muy parecido* al romanticismo verdadero. Esto es, que reaparece en la segunda de las etapas, *b*), un invariante de raíz neoplatónica relacionado con el ocultismo. Y para Paz este denominador común es consustancial con toda poesía moderna, de la que tiene un concepto literalmente reaccionario, puesto que dice: «Desde su origen la poesía moderna ha sido una *reacción* frente a, hacia y contra la modernidad: la Ilustración, la razón crítica, el liberalismo, el positivismo y el marxismo.» Y respecto a ese contenido ocultista que, por arte de birlibirloque, se traspasa del primer romanticismo al modernismo a través del simbolismo francés, dice Paz que «los poetas redescubren una tradición tan antigua como el hombre mismo y que, transmitida por el neoplatonismo renacentista, ...atraviesa el siglo XVIII, penetra en el XIX y llega a nuestros días. Me refiero —sigue diciendo Paz— a la analogía, a la visión del mundo como un sistema de correspondencias y a la visión del lenguaje como el doble del universo»¹⁶.

A mi manera de ver, el principal talón de Aquiles

¹⁵ Paz, pág. 128.

¹⁶ Paz, pág. 10. Con lo que vemos dos cosas: primero, que Octavio Paz es una víctima —sin saberlo— de la concepción «conciliadora» (romántica) de la poesía; y segundo, que su interpretación de «correspondencias» podría confundirse con el llamado «Cratilismo», lo cual, que se sepa, no tiene ninguna relación *directa* con el hermetismo.

de Paz reside en su estrategia de reducir los parámetros del romanticismo europeo. Al obrar así, lo que hace es empobrecer el romanticismo, rebajándolo a un analogismo raquítrico y trasnochado: es decir, a las susodichas doctrinas ocultistas. Es evidente que, en aras de su búsqueda de antecedentes dignos para el modernismo, Paz está dispuesto a reducir todo el romanticismo al marco del modernismo hispanoamericano.

IV

Parecería arriesgado después de lo dicho ofrecer otra hipótesis acerca del problemático romanticismo español. Pero hemos de hacerlo, a efectos de adecuar algún romanticismo a la poesía de Cernuda. De entrada, recalquemos cuán lejos del romanticismo descrito por Wellek, y sobre todo Abrams, están todos los llamados románticos hispanos —Larra, Espronceda, Heredia, Hernández y Darío. Luego, deberíamos detenernos para indagar acerca de por qué —como ha visto Paz— los hispanoamericanos, con su modernismo-ocultismo, a veces nos recuerdan tanto a aquellos primeros románticos alemanes. Lo observado por Paz —la «analogía» histórica entre romanticismo alemán, simbolismo francés, y modernismo— está basado en dos hechos relacionados entre sí. El primero es que el primer romanticismo alemán sólo llega a Francia con los simbolistas, es decir muy tarde; el segundo, el modernismo hispanoamericano se lo debe *casi* todo al simbolismo francés. Sumando los dos hechos, tenemos una explicación de la *aparente* similitud del romanticismo alemán, el simbolismo francés y el modernismo, sobre todo el americano. Pero se trata, insisto, de un espejismo y no como pretende Paz, en el caso del último, de un romanticismo a destiempo. De todas

maneras de momento nos quedamos con la paradoja de que, aun cuando no hubiera ningún romántico español del siglo XIX, completamente asimilable al modelo de Abrams, allí está Luis Cernuda que, como hemos señalado, sería perfectamente homologable.

Sin embargo, podemos aprovechar el espacio abierto por este espejismo para asentar una nueva hipótesis acerca del romanticismo. Si desbancamos la idea de un romanticismo «clásico» de tipo alemán, o francés, o inglés, y si se acepta la tesis de que no ha habido *nunca* en España o Hispanoamérica un romanticismo indígena al estilo europeo, entonces el renacimiento poético que se da en lengua española a finales del siglo XIX —y que continúa en el siglo XX— carece de toda explicación. (Aceptamos que en España, como en otros países, la poesía moderna y contemporánea tendría que depender —con la crítica— de la filosofía poética romántica.) Y esto es lo que deja perplejo a Octavio Paz: sin el respaldo de algún movimiento romántico, la poesía moderna de lengua española parecería un milagro sin tradición. ¿Cuál es, pues, el lado constructivo de nuestra hipótesis?

El quid de un planteamiento más coherente acerca de la tradición poética hispana, ya que no puede apoyarse en un movimiento romántico indígena, pasa por la siguiente explicación. No se puede dudar de la constante importación a través de gran parte del siglo XIX —a partir de 1814— de fragmentos o elementos del romanticismo europeo francés, inglés o alemán, «directamente» o, más tarde, a través de contactos con el simbolismo francés; y si esto es así en España, bastante impermeable durante muchos años, el mismo fenómeno se da con creces allende el mar. Además, si se busca en vano, tanto en España como en América, una instrumentalización coherente del romanticismo europeo, tampoco puede negarse que mediante lecturas,

contactos, viajes y traducciones, van apareciendo, por filtración o goteo, a través de gran parte del siglo XIX, y las tres primeras décadas del siglo XX, restos y fragmentos de los sucesivos momentos y autores importantes del romanticismo europeo. A veces, de hecho, aparecen desfigurados, a veces con perfil nítido. Pero como los componentes necesarios nunca se dan de manera sistemática, jamás cuaja un romanticismo articulado, orgánico, ni siquiera en el caso del modernismo americano¹⁷.

Siguiendo esta hipótesis, podríamos añadir que, mientras que otros países europeos apuran «de un trago» el romanticismo, en el mundo hispánico, los fragmentos van llegando paulatinamente¹⁸. Véanse, si no, los casos de Larra, Espronceda y Heine, de Bécquer y Chateaubriand o Heine, de Unamuno y Sénancour, o de Cernuda y Hölderlin o Leopardi¹⁹. En cambio, en las letras hispánicas —todavía en pleno siglo XX— se están apurando las últimas heces del romanticismo (Huidobro, Neruda, Cernuda, García

¹⁷ Por fin se está haciendo el necesario deslinde entre modernismo peninsular (catalán-español) e hispanoamericano. Aquí me parece importante la peculiar impronta de los parnasos en hispanoamérica que casa con el neoclasicismo (Lista) arraigado allí. Mientras que en la Península cunde más el simbolismo francés, que no es necesariamente sólo francés (el componente Wagner).

¹⁸ O, curiosamente, en dos «tragos», como es el caso con el romanticismo francés. Véase Virgil Nemoianu, *The Taming of Romanticism: European Literature and the Age of Biedermeier* (Cambridge, Harvard University Press, 1984), cap. 3.

¹⁹ Parte de este fenómeno y de esta explicación lo ha intuido Octavio Paz en *Los hijos del limo*, como hemos visto. Pero yerra al querer sustituir un verdadero «romanticismo no habido» por un único momento compacto, como el modernismo, que sólo tiene vigencia, digamos, de 1880 a 1910. En contraste, yo propondría otro replanteamiento del modernismo. Este movimiento está siempre mal enfocado como una invención hispanoamericana; en realidad, en vez de hinchar el globo del modernismo hasta que abarque toda una época, los críticos (Juan Ramón Jiménez, de Onís, Ricardo Gullón, Ivan Schulman) harían mejor viendo al modernismo como formando parte del simbolismo francés, que es la verdadera señal de la época: el simbolismo (francés). De ahí habría que partir y no al revés de, para entendernos, Rubén Darío.

Lorca), cuando en Europa se está ya en plena efervescencia *Modernist* —el caso de Proust, Thomas Mann, James Joyce y Virginia Woolf²⁰.

He aquí la más certera explicación del romanticismo a destiempo de Cernuda, tan comentado por críticos como Dámaso Alonso, Pedro Salinas, José Francisco Cirre, y Luis Antonio de Villena. Estos críticos, con Salinas a la cabeza, siempre han resaltado, incluso como prioritario, el «romanticismo» de Cernuda, pero, por ser un hecho «anacrónico», no se ha ido más allá. A pesar de que, como sabemos, por su ciclo de conferencias, *La realidad y el poeta*, para Pedro Salinas hay una coincidencia exacta entre lo que es el romanticismo (de Espronceda, por ejemplo) y la poesía de Cernuda: se trata de un conflicto entre deseo y realidad. Para Cirre, el romanticismo de Cernuda significa trascendentalismo, y para Luis Antonio de Villena, un romanticismo-simbolismo. Pero ahora no nos bastan aciertos sin profundizar. Necesitamos aclarar al máximo la cuestión de Cernuda y el romanticismo.

Y, puesto que en la nueva hipótesis del romanticismo español, la clave sigue siendo el romanticismo europeo, no queda más remedio que volver a examinar los intersticios del «supernaturalismo natural» de Abrams. Porque, además de modelo del «verdadero romanticismo europeo», es también modelo del mito de Cernuda. No cabe ninguna duda que Cernuda, al estructurar su vida, su poesía y su poética, se dejó guiar intuitivamente por el «argumento» que Abrams descubrió en tantos escritores románticos²¹.

Pero, ¿y si hubiera otro romanticismo más auténtico

²⁰ Para otra perspectiva sobre lo mismo, desde una visión de la historia de las ideas, véase Richard A. Cardwell, «The Persistence of Romantic Thought in Spain», *The Modern Language Review*, 65 (1970), págs. 803-812.

²¹ Sería natural que Cernuda leyera la novela *Hiperión* de Hölderlin, donde abunda el «argumento» referido por Abrams, al mismo tiempo que la poesía.

enquistado dentro del que expone Abrams, o si hubiera otra manera de entender ese mismo romanticismo europeo? Por ejemplo, para escándalo de la crítica, el colosal Byron en absoluto encaja en el modelo de Abrams. ¿Y cómo compaginar al Hölderlin trágico, del «tiempo de abandono», tan admirado por Cernuda, con el romanticismo edénico y reconciliador del modelo de Abrams? ¿No sería esta incompatibilidad otro indicio más de que, en su aplicación a Cernuda, el modelo edénico deja un resto importante de su obra sin explicar?

V

Para empezar, sabemos que ni siquiera los primeros románticos, el grupo de Jena, supieron emitir un programa unificado. Incluso entre éstos, los fundadores de la primera generación, hay distintos romanticismos —el de los dos hermanos Schlegel y Novalis, y el de Hölderlin, sin ir más lejos. Luego, está el fallido —pero muy fecundo— esfuerzo de Schelling de escribir una «épica especulativa» que incluyera en un Sistema Total el paso desde una filosofía de la Naturaleza (origen del modelo de Abrams) a otra del espíritu. Y, como tercera promoción, allí están los románticos de Heidelberg: los «fantásticos» y los «líricos»: Hoffmann, Chamisso, Uhland y Heine. En vista de lo cual quizá deberíamos inclinarnos por la afirmación de Lovejoy: que hay tantos romanticismos como románticos. Pero Lovejoy yerra por el lado nominalista. Hoy, de hecho, el romanticismo histórico ha dejado de existir; sólo sobrevive en las interpretaciones que nosotros podemos hacer de él. Volvamos, pues, al examen del modelo romántico de Abrams.

Como ha hecho ver un tercer comparatista, Paul de Man, la metáfora y la imagen constituyen un baremo

de especial interés de la transición de la poesía del siglo XVIII a la del XIX, de una poesía descriptiva de paisajes a una poesía netamente romántica de la naturaleza. Y todos los comentaristas están de acuerdo en que en el poema inglés del XVIII se mezclan descripciones de la naturaleza con un discurso abstracto y moralizante; pero que luego en el poema paisajístico de Wordsworth y Coleridge prima mucho más que antes la relación entre mente y naturaleza²². La novedad romántica estaría en que ahora el poeta «lee» en la naturaleza el sentido moral, y su lenguaje figurado —que parece derivado de la percepción inmediata— mimetiza la intimidad de la relación. Sin embargo, insiste de Man, en realidad siempre se trataría de un «analogismo asociativo» todavía dieciochesco (incluso en Baudelaire, romántico-simbolista, se habla de «*analogie universelle*») por mucho que los mismos poetas insistan en las «simpatías» entre mente y naturaleza. Es más, lo que de verdad subyace en estas reiteradas muestras de afinidad «natural» es más bien una relación entre sujetos —o del sujeto consigo mismo— y no una relación sujeto-naturaleza. Es decir, el romanticismo recién estrenado denotaría más bien un «idealismo radical, y no una novedosa atención a la naturaleza exterior»²³. Con palabras que en el fondo indican un grado de solipsismo parecido a las «fichteanas» de Cernuda en *Palabras antes de una lectura*, Wordsworth decía: «Con frecuencia me costaba creer que las cosas exteriores a mí tuvieran una existencia aparte, y me comunicaba (*I communed*) con todo lo que veía como con algo no externo a, sino intrínseco a, mi propia naturaleza espiritual.»²⁴

En contraste, dice Paul de Man, otros románticos

²² Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2.ª ed., rev. (The University of Minnesota, 1983), págs. 194-195.

²³ Paul de Man, pág. 196.

²⁴ Citado en Paul de Man, pág. 196.

abundan en declaraciones que dan prioridad a la naturaleza y *no* a la conciencia. Y estas opiniones encontradas —Coleridge contra Wordsworth— se repiten entre los críticos modernos del romanticismo como Wimsatt, Wasserman y Abrams. Pero den prioridad a la mente o a la naturaleza, todos aceptan la dialéctica de sujeto y naturaleza preconizada por Coleridge como «el modelo más auténtico de la imagen romántica»²⁵. Y Abrams, para ser consecuente, se ve obligado a dar prioridad a la naturaleza y no a la mente, como hemos visto, a pesar de que hay citas tanto de Wordsworth como de Coleridge que dan la prioridad a la mente o imaginación y *no* a la naturaleza. ¿Entonces qué es lo que hemos de creer, se pregunta de Man? ¿Es el romanticismo un idealismo radical o, al contrario, un redescubrimiento de la naturaleza?

Gran parte de las contradicciones desaparecerían, según de Man, si resultara que «la dialéctica de sujeto y objeto *no* representa la principal experiencia romántica, sino sólo un momento pasajero de una dialéctica, y, además, sólo el momento negativo de la misma, en tanto en cuanto representa una tentación a la que es preciso resistir»²⁶. Entonces, se descubriría, paralela a la poesía basada en una supuesta relación 'sujeto-naturaleza, y que genera imágenes «naturales», otra tradición distinta, *la alegórica*, de origen agustiniano, que pasa por Petrarca, y llega a Rousseau, a Blake, y al mismo Wordsworth. Una tradición alegórica y no simbólica, que, insiste Man, «siempre corresponde al descubrimiento [por el sujeto] de un destino auténticamente temporal»²⁷. Y noten cómo las próximas palabras tienen una evidente aplicabilidad a la disposición edénica de Cernuda: Este descubrimiento de un «desti-

²⁵ Paul de Man, pág. 197.

²⁶ Paul de Man, págs. 204-205.

²⁷ Paul de Man, pág. 208.

no auténticamente temporal» tiene lugar en «*un sujeto que se ha refugiado del impacto del tiempo en el mundo natural al cual, en verdad, no se parece en nada*» (énfasis nuestro)²⁸.

En contraste con el modo «simbólico», que postula una identidad y, por tanto, una continuidad reconfortante entre hombre y naturaleza, en el modo alegórico lo postulado es «primordialmente una distancia respecto a su propio origen, y, renunciando a la nostalgia y al deseo de coincidir, [la alegoría] establece su lenguaje en el vacío de esta diferencia temporal»²⁹. Y sigue la cita: «Al hacer esto, impide que el Yo se identifique ilusoriamente con el no-Yo, que está reconocido sin ambages, y dolorosamente, como no-Yo. Esta es la sabiduría dolorosa que se manifiesta cuando la primera literatura romántica encuentra su verdadera voz. Es irónicamente revelador que a dicha voz —sigue diciendo de Man— se la reconozca tan pocas veces por lo que es, y que al movimiento literario de donde surge se le suela acusar tantas veces de naturalismo primitivo o de solipsismo mistificado.»³⁰.

Entonces, si se acepta, como alternativa al modelo «supernaturalismo natural» de Abrams, este *otro* esquema propuesto por de Man, lo que hemos de entender por romanticismo cambia totalmente: «La propuesta principal del pensamiento romántico ya no sería la dialéctica de sujeto y objeto, sino que esta dialéctica se encontraría situada por completo dentro de las relaciones temporales existentes en un sistema de signos alegóricos. Ahora se tornaría un conflicto entre una concepción del Yo visto en *su auténtico dilema temporal* [subrayado nuestro] y una estrategia de defensa que tratase de ignorar esta sabiduría negativa res-

²⁸ Paul de Man, pág. 206.

²⁹ Paul de Man, pág. 207.

³⁰ Paul de Man, pág. 207.

pecto al Yo. A nivel de lenguaje —sigue diciendo de Man— las declaraciones de superioridad del símbolo sobre la alegoría, que son tan frecuentes en el siglo XIX, serían una de las formas que adopta este tenaz autoengaño. Amplios sectores de la literatura europea de los siglos XIX y XX son regresivos respecto a estas verdades descubiertas en las últimas décadas del siglo XVIII. Porque la lucidez de los escritores prerrománticos no dura. Muy pronto la concepción simbólica del lenguaje metafórico se establece por doquier, a pesar de las ambigüedades que persisten en teoría estética y en la praxis poética. Pero ese estilo simbólico nunca podrá existir con serenidad. Dado que es un velo que oculta una luz que ya no se quiere ver, [el estilo simbólico] nunca podrá recuperar del todo su buena conciencia poética.»³¹

Para que no se piense que tenemos completamente abandonado a Cernuda, veamos de nuevo un texto clave suyo, que siempre me ha parecido un exabrupto en el marco de la interpretación edénica, pero que no desentona, pienso, en el contexto de esta otra versión histórica del romanticismo propuesta por Paul de Man. La cita de Cernuda se encuentra en las *Palabras antes de una lectura*, ya aludidas:

El instinto poético se despertó en mí gracias a la percepción más aguda de la realidad, experimentando, con un eco más hondo, la hermosura y la atracción del mundo circundante. Su efecto era, como en cierto modo ocurre con el deseo que provoca el amor, la exigencia, dolorosa a fuerza de intensidad, de salir de mí mismo, anegándome en aquel vasto cuerpo de la creación. Y lo que hacía aún más agónico aquel deseo era el reconocimiento tácito de su imposible satisfacción. A partir de entonces comencé a distinguir una corriente simultánea y opuesta dentro de mí: hacia la

³¹ Paul de Man, pág. 208.

realidad y contra la realidad, de atracción y de hostilidad hacia lo real. El deseo me llevaba hacia la realidad que se ofrecía ante mis ojos como si sólo con su posesión pudiera alcanzar certeza de mi propia vida. Mas como esa posesión jamás la he alcanzado sino de modo precario, de ahí la corriente contraria, de hostilidad ante el irónico atractivo de la realidad. Puesto que, según parece, ésta o parecida ha sido también la experiencia de algunos filósofos y poetas que admiro, con ellos concluyo que la realidad exterior es un espejismo y lo único cierto mi propio deseo de poseerla. Así, pues, la esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad, permitiéndonos alcanzar alguna vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos, de la «idea divina del mundo que yace al fondo de la apariencia», según la frase de Fichte³².

Resta decir que el escrutinio del romanticismo europeo y español nos permite concluir que la poesía de Cernuda es perfectamente asimilable al modelo romántico «conciliador» de Wellek y Abrams —conclusión ciertamente reñida con la historia literaria, pero que nuestra hipótesis sobre el romanticismo español ayuda a explicar. Pero, ¿y la corriente contraria que Cernuda denuncia en la cita anterior, que siempre provoca en él la ironía? ¿Lo real o irreal que las más de las veces se le escapa, provocando el rechazo y el escarnio? Pienso que, como insinúa la ambigüedad de Cernuda al respecto, sólo se podrá explicar esa segunda faceta de su obra, recurriendo, no al romanticismo conciliador descrito por Wellek y Abrams, sino a otro romanticismo que se vislumbra en prerrománticos como Rousseau, Wordsworth y Hölderlin pero que luego se eclipsó. En otras palabras, al romanticismo *alegórico* descrito por Paul de Man.

³² Luis Cernuda, *Poesía y literatura*, págs. 196-197.

De manera que la poesía de Cernuda —como toda verdadera poesía— estaría a caballo entre el romanticismo simbolista y el alegórico, entre la conciliación-redención y la autenticidad alienada.

1980

I

Ahora ha llegado el momento de la síntesis, de las últimas palabras. Hasta ahora, en nuestro comentario se ha ido transparentando una doble visión de la obra de Cernuda: la que expusimos primero —la edénica—, mayoritariamente compartida por los críticos y por el mismo poeta. Y otra híbrida, más difusa, que se podría denominar «ética», pero que a nosotros nos parece más acertado llamar «culturalista»¹. Como vamos a ver en el presente comentario, no se trata sólo de dos (o más) interpretaciones discrepantes sobre la obra de Cernuda, sino de dos maneras profundamente distintas de entender la poesía.

Pero de entrada partamos de estas dos maneras de ver la poesía de Cernuda. La edénica, impulsada por el Cernuda nostálgico desde la primera edición de *Ocnos*

¹ Los exponentes de la interpretación «ética» de Cernuda serían Octavio Paz y Derek Harris. Pero la interpretación de éste último, como la de Jenaro Taléns, tiene también un componente «edénico». Luis Maristany y Luis Antonio de Villena son, me parece, los descubridores del «culturalismo».

de 1942, escrito en el Londres de la Guerra Mundial, y que pretende abarcar la obra en su totalidad hasta ese momento. Y en contraste, otra interpretación «ética» (también global) que hace prioritarios los últimos veinte años de la vida y obra, y enfoca la obra por la lente del declinar de la vida y la rememoración hostil de la patria.

Y es en este segundo período donde aparece el tipo de poema —el «culturalista»— que predominará luego en *Desolación de la Quimera*; poemas que no parecen surgidos de la experiencia directa, sino que tratan —para citar a Luis Antonio de Villena— de temas «íntimos» pero apoyados «en elementos culturales tomados de la literatura, de la historia, de la pintura o de la música»². Ahora bien, el descubrimiento del poema «culturalista» me parece mucho más importante que una supuesta interpretación global «ética». Máxime cuando lo sustancial de ella —la crítica social y de otros poetas— es perfectamente asimilable a nuestra versión del modelo de Abrams.

Tendríamos por válida, entonces, la interpretación edénica de Cernuda —donde prima el poema romántico-simbolista— para la obra anterior a *Ocnos*. Pero al tiempo que escribe *Ocnos* Cernuda también compone los poemas «culturalistas» que aparecerán en *Como quien espera el alba* (1941-1944). Sin embargo, más que de punto de inflexión habría que hablar de una evolución paulatina, debida a una posterior profundización del poeta en su propia obra. Incluso aquí, aunque sólo en un sentido gnoseológico, el modelo de Abrams es sugerente porque implica el paso dialéctico de menor a mayor autocompresión. Lo que en la primera poesía

² Luis Antonio de Villena, ed., *Las Nubes / Desolación de la Quimera*, de Luis Cernuda (Madrid, Cátedra, 1984), págs. 45-46. En *De la mano de Cernuda* hago aparecer el poema «culturalista» en el exilio, pero en realidad se trataría de algo que se da, en mayor o menor grado, en toda la poesía de Cernuda. La temprana *Egloga* puede ser un buen ejemplo de ello.

parece ser riqueza sensorial de la experiencia directa de las cosas luego cede el paso a una «sequedad» o a una sobriedad que se viene llamando «culturalismo». Pero como ha sucedido con otros poetas, y como vamos a ver en lo sucesivo, se trata de una de las más importantes manifestaciones del alegorismo de Cernuda.

II

Ahora vamos a reanudar el diálogo entre Cernuda y la historia literaria, repitiendo el procedimiento iniciado al hablar del romanticismo de Cernuda. Para resumir lo conseguido respecto al romanticismo y preparar el terreno para la cuestión que ha de ocuparnos ahora, vamos a adelantar dos fórmulas algo paradójicas. Primero, aunque no hubiera un romanticismo español indígena, de ley, se dio con creces su séquito natural, una fuerte tradición de poesía española moderna. La nueva teoría del romanticismo español que ofrecimos disolvió la paradoja del origen *ex nihilo* de esta poesía moderna. En vista de la falta de una tradición hispana romántica indígena, los poetas modernos echaron mano a los detritus del romanticismo europeo, llegados fragmentaria y tardíamente. De paso examinamos la sola teoría que merece considerarse como contraejemplo: la propuesta de Octavio Paz en *Los hijos del limo*. Pero con su teoría sobre el «romanticismo» hispano, Paz se compromete con dos cosas: con un romanticismo y un modernismo reducidos a la filigrana del hermetismo, y con no distinguir entre un poeta romántico, un simbolista-modernista y un poeta moderno³. Para poner a prueba la teoría de Paz, y si tomáramos

³ Para no mencionar el problema de la tergiversación histórica del modernismo. El nuevo enfoque del modernismo como «época», que no está ajeno a la catacrexis de Paz del modernismo histórico como «nuestro romanticismo», está reñido con los orígenes exclusivamente simbolistas (y franceses) del modernismo, que el mismo Paz ha reconocido.

mos el caso de Cernuda, veríamos que no nos puede explicar el primer romanticismo «edénico» de Cernuda a lo Abrams —porque el modelo de Abrams desborda los límites del ocultismo—, ni el «culturalismo» tardío de Cernuda —que es mucho más que «eticismo».

Y ahora la segunda formulación paradójica. De seguir al pie de la letra la teoría de Paz del romanticismo hispano, tendríamos que Cernuda, al que por sus fechas sólo cabe calificar de vanguardista, sería sólo un romántico-simbolista, cuando, como vamos a ver, es también un romántico-alegórico; o en términos histórico-literarios menos provincianos, Cernuda sería un *Modernist* europeo⁴. Y de ahí la paradoja: que un poeta como Cernuda o García Lorca, por ser romántico en profundidad —más alegórico que simbolista—, sería más moderno que poetas «vanguardistas» como Salinas y Guillén.

La solución a estas paradojas y el motivo del traspie de Paz y otros teóricos del romanticismo es que desde finales del dieciocho el romanticismo-simbolismo ha venido ocultando a otra tradición romántica más auténtica: la alegórica. Esto ha causado un error generalizado de perspectiva del que ni el mismo Cernuda se libró. Como se sabe, para la edición de sus poesías de 1936, ideó el título clave *La realidad y el deseo*. Pero luego, desde el exilio, en *Ocnos*, configuró toda su vida pasada según un solo «argumento» que encadenara el

⁴ Debemos explicar que, según la nueva teoría del romanticismo expuesta aquí, restos de toda la tradición romántica llegarían a España, máxime cuando el simbolista y el alegórico son, en el fondo, cara y cruz de la misma moneda. Es decir, la vertiente simbolista y la alegórica serían dos aspectos de toda poesía de todos los tiempos; pero con la poesía moderna, a esta simultaneidad, por fin, se le reconoce como indicio de una tensión esencial dentro de la poesía. Véase estas palabras aclaratorias: «Translated into terms of poetic diction, this implies that modern poetry uses an imagery that is both symbol and allegory, that represents objects in nature but is actually taken from purely literary sources» (Paul de Man, *Blindness and Insight*, 2.^a ed., University of Minneapolis Press, Minneapolis, 1984, pág. 171).

Edén, la Caída, y, en otro nivel, la Reconciliación, de forma muy parecida al modelo romántico dibujado por Abrams en su libro *Natural Supernaturalism*.

Llegado al nadir de su existencia, el desasosiego y la nostalgia hicieron que Cernuda se aferrara a la dominante versión panteísta y schellingesca del romanticismo, y que plasmara una imagen idealizada de su vida siguiendo este patrón; era la versión del romanticismo que mejor casaba no sólo con un ideal infantil de «lirica altivez»⁵, derivado de la temprana lectura de Chateaubriand (*Memorias de ultratumba*, *Las aventuras del último Abencerraje*), sino también con un «atávico sueño» de adulto de «paraísos terrestres» de clara filiación gideana.

Pero como puede deducirse de la yuxtaposición de títulos que puso a la poesía que iba escribiendo después de 1942 —*Como quien espera el alba*, para la poesía de 1941-1944, *Vivir sin estar viviendo*, para la de 1944-1949, y *Con las horas contadas*, para la de 1950-1956—, en este periodo el temple anímico del poeta cambia de signo. Y es durante estos mismos años —los de la poesía «culturalista»— cuando Cernuda empieza a tomar distancia respecto al modelo de Abrams del romanticismo. Y, al hacerlo, su ideal cambia también. En vez de añorar la reconciliación, la reintegración, el ideal cobra matices más filosóficos, se despersonaliza y deviene un ideal de melancólica celebración. Ahora el poeta ya no se rebela contra el tiempo, sino que vive rememorando, y asume, extasiado, el perecer de todo lo bello. Ahora celebra el ser partícipe y testigo del declinar general de lo orgánico.

Y en este momento, Cernuda, como quizá ningún otro poeta de su generación, con la posible excepción de Lorca, va al encuentro de los grandes precursores

⁵ Luis Cernuda, «Divagación sobre la Andalucía romántica», *Cruz y Raya* (Madrid, 1936), pág. 9.

del romanticismo —Hölderlin, Rousseau, Wordsworth—, los únicos, según Paul de Man, que lograron «descubrir un tipo de relación fundamentalmente nueva entre naturaleza y conciencia», una relación que no fuera la analógica-simbólica, y que, por tanto, inauguraron otra tradición del romanticismo (el alegórico) que luego se perdió de vista. Son éstos los primeros escritores cuya clarividencia les permitió sobreponerse a la «envidia ontológica» que luego domina entre los poetas de occidente⁶. Los primeros en sustituir la nostalgia por la estabilidad ontológica del objeto natural, habitual «en este tiempo de abandono», por la nostalgia de «una entidad (*entity*) que, por su misma naturaleza, nunca podría llegar a ser presencia particularizada»⁷. Es decir, no por los entes individuales, sino por el «mero» Ser. De manera que a Cernuda le fue revelado, como a esos prerrománticos, a mitad de camino, todo el absurdo de la pretensión de «eternizar», que la crítica española siempre ha atribuido al poeta moderno⁸, y, en vez de seguir esquivando su auténtico destino temporal, Cernuda lo acepta de lleno, al tiempo que se perfila en su obra una concepción más alegórica del poema, como vamos a ver.

III

Pero el problema es que con su primer acercamiento al romanticismo Cernuda había despistado a sus críti-

⁶ Por «envidia ontológica» se entiende esa inestabilidad ontológica del sujeto que se reconoce como mera temporalidad y que añora la coincidencia consigo mismo de todo lo material. Véase nuestro capítulo II, y especialmente, de Jean Hyppolite, el *Genèse et structure de la Phénoménologie de l'esprit*.

⁷ Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism* (New York, Columbia University Press, 1984), págs. 14-15.

⁸ Véase, como botón de muestra, Paul Olson, *Circle of Paradox: Time and Essence in the Poetry of Juan Ramón Jiménez* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1967), pág. 38.

cos, educados ellos también en el romanticismo-simbolismo. Y así llegó a imponerse la interpretación «edénica» o pastoril de la vida y obra de Cernuda. Interpretación, es cierto, parcialmente contrapesada por la «ética», pero interpretación incompleta, que dejaba un importante resto de la obra sin explicar.

Lo grave de esta pugna de interpretaciones es que hasta ahora nos ha impedido consensuar una interpretación total, canónica, de su obra. Aun cuando, desde hace veinticinco años, ahí estaban los más de trescientos poemas, la prosa poética, las cartas, las narraciones, la prosa autobiográfica, y los muchos pronunciamientos sobre poesía. Todos los investigadores de Cernuda hemos comentado estos últimos más de una vez. Pero, no me consta que con ello hayamos llegado al quid de su poesía. Con lo que llevamos dicho como fondo, vamos a intentarlo ahora.

Todas las lecturas críticas de los documentos que consideramos parte de la poética desarrollan el siguiente argumento: empiecen con el Cernuda «edénico» o el Cernuda «existencial» o «ético», postulan alguna predisposición espiritual como motor de la poética que todos conocemos. Pero casi siempre se ven obligados a hacer ciertos arreglos para casar la predisposición elegida con la poética, como es el caso de Derek Harris.

Puesto que para Harris ser «poeta ético» implica que Cernuda busca sobre todo «su verdad personal»⁹ y, puesto que, según Harris, «el propósito de la poesía» es «establecer contacto con una realidad trascendente que cierre definitivamente la escisión entre uno mismo (*the self*) y el mundo», para este crítico Cernuda corre el riesgo de ser considerado un poeta egoísta, o «de evasión, que busca vivir en un mundo privado

⁹ Derek Harris, *Luis Cernuda: A Study of the Poetry* (London, Tamesis Books Limited, 1973), pág. 14. Las traducciones al castellano son mías.

superior al, y aparte de, el mundo de los demás hombres»¹⁰. Para redimir a Cernuda Harris da como justificación no egoísta de Cernuda que éste busca su verdad porque luego se va a servir de ella para aleccionar poéticamente a los demás. De esta manera, según Harris, Cernuda pretende convertir sus «experiencias personales» en «verdad objetiva».

Pero aquí se desvela el inconveniente de la raíz biográfica de la interpretación ética de la poesía, porque en realidad, ¿qué relación puede guardar esta eticidad y esta búsqueda personal, por altruistas que sean, con el conflicto entre apariencia y verdad, o realidad y deseo, es decir, «los dos niveles distintos de la realidad», que sufre e intuye el poeta?¹¹. Mas una vez que salta la liebre de las dos realidades, y la manifiesta desconexión entre ambas —para el poeta— la crítica se ve abocada a la fase más romántica-alegórica de la poética cernudiana.

Aquí el texto preferido de los críticos¹² es también de *Palabras antes de una lectura* y de la parte que comienza: «El instinto poético se despertó en mí...»¹³. Esta vez voy a procurar hacer lo que no se ha hecho hasta ahora: distinguir en todo momento entre lo que se refiere estrictamente a la experiencia vital *prepoética*, y lo que puede considerarse parte de la poética en sentido estricto. Voy a resumir una vez más los asertos de Cernuda. Primero, declara que una «percepción más aguda de la realidad» o de «la hermosura y la atracción del mundo» despertó en él el instinto poético. Lo experimentó como el deseo fuerte, hasta doloroso, de salir de sí mismo y de anegarse en la creación. Este

¹⁰ Harris, pág. 15.

¹¹ Harris, págs. 15-16.

¹² Harris, pág. 15; Silver, págs. 66-67; Jenaro Talens (*El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Luis Cernuda*, Barcelona, Anagrama, 1975), págs. 211-212.

¹³ Luis Cernuda, *Poesía y literatura* (Barcelona-México, Editorial Seix Barral, 1960), pág. 196.

deseo resulta ser, por más señas, agónico, por «su imposible satisfacción». Como *consecuencia* el poeta se reconoce continente de dos impulsos contrarios: hacia la realidad y en contra de ella. Entonces Cernuda ofrece la siguiente ecuación: la posesión de la realidad le confirmaría la existencia; pero como esa posesión casi nunca se da, reacciona con hostilidad ante el atractivo de la realidad. Aunque a esto, o sea al famoso «conflicto entre realidad y deseo», lo llama Cernuda «el problema poético», en realidad este conflicto es un problema que la existencia le plantea a la poesía, y a pesar del cual se consigue a veces «alguna vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos...»¹⁴. Por eso llama a este proceso *vital* «esa experiencia preliminar» o «conflicto... que el poeta pretende resolver en su obra [subrayados nuestros]...». O sea, que el poeta lleva consigo un problema vital a la poesía.

Volvemos a encontrar la misma relación vida-poesía, cuando Cernuda centra «La Poesía» (un poema en prosa de *Ocnos*) en una alusión a otra experiencia *vital* que él llama «el acorde»: a saber, el poder intuir «la existencia de una realidad diferente de la percibida a diario», y enseguida sentir cómo «no bastaba a esa otra realidad el ser diferente, sino que algo alado y divino debía acompañarla y aureolarla...»¹⁵. Sin embargo, en la vida y en la poesía, lo que Cernuda *suele* experimentar es más bien la *imposibilidad* de expresar esa «hermosura oculta del mundo», y por eso se siente condenado «a gozar y a sufrir... [esa] amarga y divina embriaguez, *incomunicable e inefable* [subrayado nuestro]»¹⁶. Pero

¹⁴ Cernuda, págs. 196-197.

¹⁵ Luis Cernuda, *Prosas completas*, ed. a cargo de Derek Harris y Luis Maristany (Barcelona, Barral Editores, 1975), pág. 19. Frase ésta que el asiduo lector de Hölderlin reconocerá como expresión del deseo de *decir la parousia*.

¹⁶ Cernuda, *Prosas completas* («Belleza oculta»), pág. 36.

entonces resulta que dentro del poema tampoco hay solución. El conflicto sigue sin cerrarse a causa de la infabilidad del quid de esa otra realidad. Porque como dice Cernuda hay que conformarse casi siempre como creador con «la embriaguez dramática de la derrota» o «del fracaso y [de] la derrota»¹⁷.

Y aquí nuestra reflexión acerca de lo inefable en la poética topa con la relevancia de los dioses antiguos. La persistencia de su culto responde, por lo menos entre los poetas, dice Cernuda «a ese tácito deseo de la tierra» que parece «reclamar la presencia de un ser hermoso y distinto entre sus perennes gracias inconscientes»¹⁸. Aunque, implícitamente, Cernuda se confiese, como Hölderlin, «imborrable eco vivo de las fuerzas paganas hoy hundidas...», tampoco esta constancia de «una pálida nostalgia por la desaparición de aquellos dioses» ofrece garantías de éxito.

Más bien al contrario; los antiguos dioses tienen un doble sentido *alegórico* (pero no simbólico) en la poesía: en primer lugar son una respuesta poética al misterio inefable de la creación¹⁹. En segundo lugar son figuras mediante las cuales el poeta «intenta fijar la belleza transitoria del mundo que percibe, refiriéndola al mundo invisible que presiente...»²⁰. Pero de hecho,

¹⁷ Cernuda, pág. 197.

¹⁸ Luis Cernuda, Introducción y versión, *Poemas*, de F. Hölderlin (Madrid, Visor, 1985), págs. 17-18.

¹⁹ Aunque en la poesía haya seres que al poeta parecen «dioses», son «figuras» que no han sido nunca partes de un todo y por lo tanto son alegóricos, y no simbólicos. Como explica de Man, a propósito de Hölderlin: «They are not the sensorial equivalence of a more general, ideal meaning; they are themselves this idea, just as much as the abstract expression that will appear in philosophical or historical form in the later parts of the poem» (*Blindness and Insight*, pág. 190). Con respecto a los verdaderos dioses, aunque la actitud del hablante de los poemas pueda inducir a pensar lo contrario, hay que tener siempre presente que «The language is purely figural, not based on perception, less still on an experienced dialectic between nature and consciousness» (de Man, página 203).

²⁰ Cernuda, *Poesía y literatura*, págs. 199-200.

aunque el poeta quisiera unir la realidad visible a la invisible, está condenado al fracaso. Porque la frase anterior de la poética termina: «al desfallecer y quedar vencido en esa lucha desigual, su voz [la del poeta], como la de Satán..., llora enamorada la pérdida de lo que ama»²¹. Aún cuando —en su poética— toda la empresa gira en torno a la solución de continuidad entre los dos niveles de realidad, parece destinado de antemano al fracaso. Así cuando Cernuda dice de la poesía que «gracias a ella lo sobrenatural y lo humano se unen en bodas espirituales, engendrando celestes criaturas...», la frase no pasa de ser una bellísima fábula de su ideal poético inalcanzable.

IV

No intento demostrar que la intencionalidad poética de Cernuda sea contradictoria; sólo quiero señalar que en la medida en que el texto comentado pertenece exclusivamente a la poética, y no al ámbito de experiencias prepoéticas, se trata de una Poética del Fracaso. Pienso que en esto el demonio del poeta nos ha confundido a los críticos, y un poco, sí, también a Cernuda. Pero somos los críticos los que inconscientemente hemos hecho el trasvase desde el «acorde», desde el erotismo, y el misticismo de la naturaleza, a la poética. Y como espero demostrar, la verdadera poética de Cernuda no casa del todo bien ni con el Cernuda «edénico» ni con el Cernuda «ético». Apunta a algo mucho más profundo.

Ya nos lo advirtió el poeta con el título de sus poesías completas y su comentario. Sólo mediante el conflicto puede surgir, como relampagueo, «alguna vislumbre de la imagen que yace al fondo de la apa-

²¹ Cernuda, *Poesía...*, pág. 200.

riencia». ¿Y a qué imagen se refiere? A la de la unidad de todo lo existente, es decir, a la posibilidad de que las cosas sean algo más que restos o fragmentos de una unidad definitivamente rota. Pero dicha vislumbre sólo es dada al hombre, aunque sea poeta, a través del conflicto. Por ejemplo, la voz en llanto del poeta, como la de Satán, no impide «que de la contemplación de la hermosura, ...nazca en el poeta una alegría terrible», puesto que, dice Cernuda, «sólo en la unión de los extremos podemos intuir una armonía superior a los poderes de la comprensión humana...»²². Lejos de ser inhibitorio de esa infrecuentísima «vislumbre», como tendría que serlo desde la interpretación edénica de la poesía, el conflicto es esencial para que la vislumbre se produzca. Aun cuando no sea ninguna garantía de la misma.

Una vez que hayamos separado al «místico de la naturaleza» del poeta, tenemos que poner en entredicho la clasificación de Cernuda como poeta predominantemente romántico-simbolista. Porque todo lo que el famoso «acorde» pudiera testimoniar a favor de un romanticismo a lo Abrams —o de unión simbiótica con la naturaleza— queda separado de la poética, y devuelto a la vida. Y puesto que, como metafísica, el romanticismo-simbolismo, a lo Novalis o a lo Schelling, promete eso —reconciliación de sujeto y objeto en un Yo absoluto—, mal puede ser Cernuda un poeta circunscrito a ese romanticismo.

Ahora bien, esta discriminación nos franquea el camino a una mejor comprensión de su poética. Cuando la considerábamos en la clave de lo edénico, era natural interpretar sus palabras como apuntando a una poética romántica-simbolista. Pero ahora que lo tenemos por un poeta de la *no*-reconciliación, hemos de

²² Cernuda, *Poesía...*, pág. 200.

buscar otra interpretación a su poética. Como advertencia, como huella, ahí está la curiosísima figura de Satán y la idea del «poder daimónico», que casan tan mal con una poética de la reconciliación, pero en las que Cernuda apoya todo el peso de su verdad poética. De hecho, ¿cómo compaginar un culto a los dioses paganos, esas epifanías de las hermosuras de la tierra, con la tradición satánica, cuando Satán es la alienación espiritual cristiana por antonomasia?

Como habíamos visto, al referirnos al ideal inalcanzable de las bodas espirituales entre «lo sobrenatural y lo humano», la presencia, el roce, de los dioses, sólo pretende suplir la falta de lo trascendente-invisible *en lo hermoso-visible*, o registrar el requerimiento espontáneo de la tierra de que haya tal presencia. Pero de ninguna manera es indicio de que haya más que la nostalgia de tal unión. Por eso la voz del poeta, que llora la derrota de su empresa poética, es como la de Satán. Recuérdese, además, el hecho «sorprendente», según Derek Harris, de que «los dioses antiguos hagan tan poco acto de presencia física en la poesía de Cernuda»²³.

Para explicar la parquedad de estas referencias, nos puede servir metonímicamente una clasificación que se ha hecho de las ruinas griegas en la poesía de Hölderlin²⁴. Si dentro de la obra de Cernuda mantenemos aparte el empleo de las «divinidades» terrestres en poemas como «De qué país», «A un muchacho andaluz» o «El joven marino», hay que reconocer que los dioses antiguos se limitan a figurar en su poesía como «mudo testimonio de un pasado abolido»²⁵. Veamos, si no, este ejemplo del poema «Las edades»:

²³ Harris, pág. 71.

²⁴ Carlos A. Disandro, «Hölderlin y el sentimiento de las ruinas», *Friedrich Hölderlin 1770-1970* (La Plata, Universidad de La Plata, 1971), págs. 167-168.

²⁵ Disandro, pág. 167.

La piedra carriada, el mármol corroído,
Es descomposición del dios, segura
De consumarse bajo el aire, como
Bajo la tierra la del hombre;
Ambos, el dios y el hombre, iguales
Ante el ultraje igual del azar y del tiempo
Cuyo poder los rige, y aceptada
La humildad de perderse en el olvido (RD, pág. 266).

Pienso que ahora resulta más comprensible el papel importantísimo del demonio en la poética de Cernuda —ese «Demonio hermano mío, mi semejante» (RD, pág. 115). Los dioses antiguos no representan la unidad, ni unas bodas espirituales entre lo sobrenatural y lo humano, y no lo hace tampoco el demonio. Más bien, en el caso de este último, lo contrario. Y es Satán el verdadero dios tutelar de la poesía de Cernuda. Si los antiguos dioses pudieran haber representado, como sinécdoque, una rota unidad originaria, Cernuda, mediante una transvaloración consecuente con la irreconciliación y con la heterogeneidad del Ser, hace del demonio su dios. ¿Qué peso puede tener la efímera experiencia vital del «acorde» al lado de esta descripción desoladora de Satán?:

Siento un poder daimónico sobre mí, sobre todos nosotros. En cierto grabado de Blake, un Satán bellísimo, con esta espléndida fuerza de las figuras miguelangescas, extiende sus alas membranosas sobre el mundo oscuro, mientras inclina la cabeza hacia uno de sus hombros con expresión de inmensa pena y tristeza, hollando el cuerpo de Job, ...El grabado, en esta última parte, es tan vago como precisa la figura diabólica. Parece como si sólo esta figura tuviera una finalidad y lo demás sirviera de contraste; parece un símbolo velado. Fue un amigo quien me dio la reproducción de ese grabado. Y el mismo día, por una

extraña coincidencia, leía la respuesta de cierto teólogo musulmán²⁶.

Tres advertencias, que nos servirán en lo sucesivo, antes de continuar con la cita: primera, casi seguro que el grabado de Blake está inspirado en el Satán de Milton; segunda, Edmund Burke aduce la misma descripción del Satán de Milton como un ejemplo de *lo sublime* en su *Origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello* (*Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*); y tercera, aquí lo que a Cernuda le parece «un símbolo velado», sería más exacto denominar *figura alegórica*. Pero escuchemos el resto de la cita. (Se trataba, recuérdese, de ilustrar «ese poder daimónico», «esa zona de sombra y de niebla» que planea sobre todos nosotros, y que «constituye el refugio de un poder indefinido y vasto que maneja nuestros destinos». Y recuérdese, además, que ese poder daimónico «está estrechamente unido a [las] creencias poéticas [de Cernuda], [y] que ni lo daimónico ni lo poético pueden definirse»)²⁷. A continuación el poeta cuenta la anécdota del maestro musulmán cuyo discípulo, al preguntar por el sonido de una flauta, recibe la contestación: «Es la voz de Satán que llora sobre el mundo.» Y ahora, el resto de la cita, siempre según la primera versión de *Palabras antes de una lectura*.

Satán, añade el comentarista, ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan y por eso llora; llora la pérdida y la destrucción de la hermosura. Como el poeta, como el hombre. (...) Pero ese llanto no excluye una especie de terrible alegría, como tampoco se excluyen el bien y el mal, sino que ambos extremos necesitan del otro para formar una armonía

²⁶ Cernuda, *Prosa completa*, pág. 1.498.

²⁷ Cernuda, *Poesía...*, pág. 199.

superior a nuestros pobres y lánguidos deseos. (...) Bien y mal, llanto y alegría; sí, todo es preciso, todo necesario; todo vibra en esa voz de Satán que llora sobre el mundo, todo es expresión de esa oscura fuerza que quiere asir lo percedero...²⁸

Dada nuestra nueva comprensión de la figura de Satán, pienso que estamos preparados para fallar por fin la cuestión del «culturalismo» que tanto choca en la última poesía de Cernuda²⁹. Como dice Luis Antonio de Villena, «el culturalismo cernudiano nunca es ostentoso ni excesivo»; sin embargo los críticos han llegado a relacionarlo con una supuesta... sequedad perceptible en el último Cernuda³⁰. Después de lo dicho sobre este punto, sólo dos observaciones: lo que se ha llamado «sequedad» del último Cernuda no es indicio de agotamiento poético; se encuentra en la trayectoria poética de todo gran poeta. De igual manera Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, William Butler, Yeats y Baudelaire pasan de una rica dicción sensual a una posterior sobriedad. Y todos podrían exclamar con Baudelaire: «Paris change! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé... / ...tout pour moi devient allégorie.»

Como advierte Walter Benjamin hay una correspondencia entre alegoría y melancolía, talante característico tanto de Baudelaire como de Cernuda. Pero hay más: primero, como hemos visto, en contraste con el simbolismo, la alegoría «sólo tiene el significado que le atribuye el alegórico»; segundo, «el reconocimiento del carácter efímero de las cosas, y el deseo de hacerlas

²⁸ Cernuda, *Prosa completa*, pág. 1.499. Es importante recordar que estas palabras probablemente se pronunciarían en los años 1935-1936, cuando se ideó el título conflictivo para las poesías. El «caerse en la cuenta» del alegorismo sería, como hemos dicho, posterior a 1942.

²⁹ Luis Antonio de Villena, ed., *Las Nubes/Desolación de la Quimera*, de Luis Cernuda (Madrid, Cátedra, 1984), pág. 45.

³⁰ De Villena, págs. 46-48.

eternas, de salvarlas, es uno de los motivos más destacados de la alegoría en el medioevo»; y, finalmente, con la alegoría medieval se empezó a confundir los dioses olímpicos y la demoniología cristiana, de manera que a la figura de Satán se llegan a incorporar tanto los demonios clásicos como la cristiana Naturaleza hundida por el pecado³¹. He aquí algo de la ejecutoria de Satán, ese semejante de Cernuda. Y ahora podemos asegurar que el «culturalismo» cernudiano es más bien un alegorismo. Pero, ¿qué *significa* este alegorismo de Cernuda?

V

Ha llegado el momento de hablar de lo *sublime cernudiano*. En el apartado anterior insistimos primero en separar, dentro de la poética, todo lo referente al aprendizaje humano del poeta, para subrayar el poetizar mismo. Luego, dentro de este último hicimos hincapié, ya en el umbral del poetizar, en la funcionalidad poética de los contrastes violentos: entre realidad y deseo³² o entre el bien y el mal, y en esa oximorónica «terrible alegría» ante el fracaso, o en la «embriaguez dramática de la derrota», que denotan un apremio por dirimir esa monstruosa «fuerza oscura daimónica que rige el mundo»³³. Ahora, en vez de quedarnos con una Poética del Fracaso, vamos a reinterpretarlo y hablar de un sublime cernudiano.

El poder diferenciar y contrastar parece ser elemen-

³¹ Walter Benjamin, *Origine du Drame Baroque Allemand*, trad. Sibylle Muller, Intro. Irving Wohlfarth (París, Flammarion, 1985), págs. 197, 241, 244.

³² Véase como texto importante, de indudable relevancia aquí, lo dicho por Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2.ª ed., rev. (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983), págs. 195-198.

³³ Cernuda, *Poesía...*, pág. 200.

to básico de la poética cernudiana, incluso si es en términos nada violentos. Por ejemplo, en «La Poesía», poema de *Ocnos*, recordamos que no le bastaba a esa otra realidad el ser diferente, «sino que algo *alado y divino* debía acompañarla y aureolarla, tal el nimbo trémulo que rodea un punto luminoso»³⁴. Aquí el contraste se sugiere con un mínimo contraste de luz. En efecto, «algo» alado y divino *debía* acompañarla y aureolarla, pero como lo que se pretende transmitir es una «amarga y divina embriaguez, incomunicable e inefable» («Belleza oculta», de *Ocnos*)³⁵, se repite la derrota.

He aquí por qué nuestro poeta apela a la terrible figura alegórica de Satán, única capaz de sugerir, en su sublimidad, todo el asombro, el temor, y el pasmo del poeta ante la hermosura, como también, *al mismo tiempo, su seguro fracaso ante el perecer de todo lo terrestre*. Pero en el fondo esta amenaza, este asombro, o pasmo, o desdicha, que «son parte esencial de la hermosura» para Cernuda, no son cualidades que provienen de fuera del poeta. Como dice Kant, «en nuestro juicio estético, la naturaleza no se considera sublime porque nos asombra sino porque despierta nuestro poder (que no es de la naturaleza) en nosotros...»³⁶. Es decir, señala Kant, que el sentimiento de lo sublime proviene de sustituir el «ajuste interno entre dos facultades de un sujeto por el ajuste exterior entre un objeto y un sujeto». Pero en el caso de lo sublime el nuevo ajuste es un desajuste de facultades.

Como explica Lyotard:

El sentimiento sublime, ...es, según Kant, una
afección fuerte y equívoca: conlleva a la vez placer y

³⁴ Cernuda, *Prosa completa*, pág. 19.

³⁵ Cernuda, *Prosa completa*, pág. 36.

³⁶ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Stuttgart, 1924, págs. 28, 105, citado en Paul de Man, *Allegories of Reading* (New Haven, Yale University Press, 1979), pág. 177, n. 19.

pena. Mejor: el placer procede de la pena. En la tradición de la filosofía del sujeto... se desarrolla como un conflicto entre las facultades de un sujeto, la facultad de concebir una cosa y la facultad de «presentar» una cosa. (...) Lo sublime es un sentimiento diferente. Tiene lugar cuando... la imaginación fracasa y no consigue presentar un objeto... (...) Podemos concebir [como Ideas] lo absolutamente grande, lo absolutamente poderoso, pero cualquier presentación de un objeto destinado a «hacer ver» esta magnitud... se nos aparece como dolorosamente insuficiente. He aquí las Ideas que no tienen presentación posible. (...) Podría decirse de ellas que son impresentables³⁷.

No importa, pues, que la Idea que Cernuda quiere presentar no esté incluida por Kant entre lo sublime. Al contrario, a Cernuda le va perfectamente lo que Lyotard llama el sublime moderno, es decir, el querer «Hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver: ...»³⁸. También, como vimos, en Cernuda el «auténtico sentimiento sublime» nace de «una combinación intrínseca de placer y de pena: el placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto»³⁹. De ahí la melancolía cernudiana, resultado de ese debatirse entre el placer y la pena, y de ahí el recurso a la alegoría, a la Idea abstracta, a las ruinas, al fragmento, a lo que ya es arte.

Porque, ¿cómo «presentar» lo impresentable en poesía? Lyotard apela a la idea kantiana de «presentación negativa». Pero, como observa Philippe Lacoue-La-

³⁷ Jean-François Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, trad. Enrique Lynch (Barcelona, Gedisa, 1987), págs. 20-21.

³⁸ Lyotard, pág. 21. Lo sublime en principio tiene claras connotaciones religiosas. Pero tal como lo usamos aquí denota la conciencia de una solución de continuidad textual y no trascendental, lo mismo que la alegoría benjaminiana.

³⁹ Lyotard, pág. 25.

barthe, esta idea no convence del todo⁴⁰. En primer lugar, separa y hace de lo impresentable algo sustantivo. Segundo, por definición, la presentación sólo puede presentar lo presentable; de manera que como mucho la presentación podría «indicar, en lo que presenta, o en tanto presentación, su *más allá*»⁴¹. Entonces o una de dos: o cuando la presentación quiere indicar su *más allá*, surge la diferencia entre lo presentado y la presentación, o se desvela la «dificultad de la misma presentación». Y en este último caso se daría una «diferenciación interna de la presentación»; es decir, «en lo más íntimo del hecho de representar» aparecería «lo no aparente que [todo] lo sostiene, o más exactamente que se retira y se recluye en la misma presentación»⁴².

Pero no se crea con esto que la diferenciación es un algo impresentable por grande o distante como en los ejemplos de Kant. Mejor sería entender aquí la misma *mimesis* o «representación» como siempre alusiva a la siguiente ecuación: lo presentado es a la presentación lo que el Ser es a los entes⁴³. Quiere decirse que lo sublime de Cernuda no significa sólo el fracaso de fundamentar, de eternizar, al no poder cerrar el conflicto, sino que además, en términos de lenguaje poético, el contraste figurado *alude* a lo que se retira, que es inefable: el primer término de ambas partes de la ecuación. Luego, la verdadera poesía —la de Cernuda— es siempre sensible a la cuestión del Ser como «lo trascendente puro y simple (*Sein und Zeit*, 7)⁴⁴. No en

⁴⁰ Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme Expérience* (París, Christian Bourgeois Editeur, 1986), pág. 127.

⁴¹ Lacoue-Labarthe, pág. 128.

⁴² Lacoue-Labarthe, pág. 128.

⁴³ Compárese este comentario al «Origen de la obra de arte»: «...poetry transpires less as an utterance than as a kind of ordering relation made possible by an inherent reciprocity between its speaking and what it speaks», de David Halliburton, *Poetic Thinking: An Approach to Heidegger* (Chicago, The University of Chicago Press, 1981), pág. 104.

⁴⁴ Citado en Lyotard, pág. 98.

el sentido de una dudosa correspondencia entre la imaginación y una Naturaleza panteísta, tópico-eje que desciende del primer romanticismo vía Schelling, y deja su impronta hasta en el simbolismo francés y el modernismo. Sino más bien el Ser como “Naturaleza” y la “Naturaleza” como lo Sagrado o el Ser a la manera de Hölderlin, o más claro, como el “mero Ser” (*nur sein*) de Hegel. En suma, lo que Hölderlin denomina lo “maravillosamente todo-presente” (*die wunderbar / Allgegenwärtig*) en «Como cuando en un día de fiesta». De esto, la *parousia* que sostiene todos los entes, el poeta puede y debe *hablar*. De ello, pero sin poderlo nunca *decir* directamente en el poema⁴⁵. De ahí su melancolía. Y de ahí ese fracaso —sublime— generador de historia⁴⁶. Pero dejemos que el mismo poeta nos explique el *ultimo ratio* de lo sublime cernudiano:

Las palabras, las terribles palabras, viven y por lo tanto traicionan. Lo que expresaban hoy como verdadero y vivo mañana es falso y está muerto. Hay que dejarlas vivir por sí mismas, sin comprometer con nuestra limitación esa verdad más alta que a través de ellas intentamos expresar; y poco a poco van recibiendo en su extraña atmósfera hasta quedar dotadas de aquello que por ser impalpable el poeta no puede fijar, sino insinuar: el misterio del mundo; el misterio de la creación; de todo lo que vive y pasa con una sutil aura de melancólica hermosura: cuerpo, hoja u ola; pasión, savia o ímpetu⁴⁷.

Difícil, casi imposible, de representar, es esto también, tan difícil como para el joven Cernuda el hacer ver el *Perfil del aire*.

⁴⁵ Para una explicación detallada, pero no definitiva, de cómo el fracaso de la poesía a fundamentar puede ser generadora de historia, véase mi *La casa de Anteo: Estudios de Poética Hispana (De Antonio Machado a Claudio Rodríguez)* (Taurus, 1985), págs. 36-45.

⁴⁶ Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2.^a ed. rev. (Minneapolis, University of Minnesota, 1983), pág. 256.

⁴⁷ Cernuda, *Prosa completa*, pág. 1.499.

Epílogo

De especial interés en las páginas anteriores me parece la mención de poner en el escaparite y la literatura literaria, y al poeta estudiado de las y grande, y en el libro como en conclusiones. El caso de Cervantes, como me lo que una misma palabra puede tener de "romanticismo".

Aparte de la adopción de las palabras — romántico, clásico y sucesivos — por la parte y la crítica de Cervantes, la crítica ha volado mediante estos conceptos de viaje o con benjamín de su generación. Hasta tanto breves palabras, se decía, que los mismos románticos por la crítica suelta (¿cómo?) perdidos de vista. Que se podía reconocer fácilmente que el estudio generacional de Cervantes no sirve para mucho y no le favorece en absoluto.

Pero si tratamos del estilo del crítico crítico y el romanticismo de Cervantes, se trata para su importancia, en mi modesta opinión, hasta hacer de él el único punto que, con Cervantes, muestra los parámetros generacionales.

Con estas observaciones llegamos a la temida del romanticismo español ofrecido aquí para explicar el romanticismo de Cervantes. O, a lo mejor, si un



De especial interés en las páginas anteriores me parece la noción de poner en el banquillo a la historia literaria, y al poeta estudiado de juez y jurado, y no al revés como es costumbre. El caso de Cernuda demuestra lo que este nuevo enfoque puede tener de fecundo.

Aparte de la admiración de los poetas —contemporáneos y sucesivos— por la poesía y la crítica de Cernuda, la crítica ha solido incluirle como compañero de viaje o casi benjamín de su generación. Había tantos buenos poetas, se decía, que los menos favorecidos por la crítica suelen (¿deben?) perderse de vista. Que es como reconocer tácitamente que el enfoque «generacional» de Cernuda no sirve para mucho y no le favorece en absoluto.

Pero si tiramos del ovillo del tópico crítico del «romanticismo» de Cernuda, su obra gana en importancia, en mi modesta opinión, hasta hacer de él el único poeta que, con García Lorca, desborda los parámetros generacionales.

Con estas observaciones llegamos a la teoría del romanticismo español ofrecido aquí para «explicar» el romanticismo de Cernuda. O, a la inversa, al no

aceptar lo que se suele decir del romanticismo español y al mismo tiempo seguir insistiendo en lo que Cernuda tiene de verdadero romántico, descubrimos... otro romanticismo español, a la medida de Cernuda, y hasta otro romanticismo europeo. Pero sobre todo lo primero.

Esta nueva visión del romanticismo español —incluso del hispano en general—, pienso que aporta una nueva manera de entender la secuencia romanticismo, modernismo-simbolismo, vanguardia, que es el pan nuestro de cada día de la crítica de la poesía española moderna. Porque la importancia de Cernuda (y de García Lorca) como poeta no está en un supuesto vanguardismo, sino en la manera en que llegan a su sazón en estos dos poetas valores románticos europeos que apenas habían dado señales de vida antes en la poesía española.

Al mismo tiempo pretendo que estos capítulos se consideren como una invitación a la Poesía, y no sólo a la de Cernuda. Y asimismo una afirmación del poder *histórico* de la obra del poeta, Cernuda u otro. Si no nos equivocamos, al seguir los pasos de Cernuda hemos visto desvelarse en, y por, *su* poesía el genuino romanticismo lírico en España. Más vale tarde que nunca.

