

LA EXPERIENCIA POÉTICA EN LA CRÍTICA DE LUIS CERNUDA

Iván Carvajal

A propósito de las dificultades que tiene el crítico de poesía para justificar los motivos que subyacen en su selección de los poemas que considera buenos, o de lo que considera auténtica poesía, dificultades que en gran medida tienen que ver con la posibilidad sólo parcial de expresar la experiencia poética —considerando que sólo parcialmente puede expresarse cualquier experiencia—, T. S. Eliot observa que “hablar de poesía es una parte, o una prolongación, de nuestra experiencia poética, y lo mismo que se ha invertido mucha meditación en hacer poesía, mucha puede invertirse en estudiarla” (32). A esta observación de Eliot debe agregarse que la escritura poética surge a partir de la “meditación” que se invierte en el estudio de la poesía que actualiza el poeta, pues no hay escritura de poesía sin lectura de poesía. La escritura de un poema es siempre resultado de la lectura y la interpretación de poemas que le anteceden, y, tal vez por una necesidad inherente a la “creación poética”, es una lectura sesgada y errática. Si esto es así, cabe preguntarse por el sentido que tendría la lectura de los textos críticos de un poeta, y más si se trata de un gran poeta, como es el caso de Eliot o Cernuda. ¿No está acaso ya contenida en los poemas de Eliot o Cernuda la “meditación” que estos poetas han “invertido” en el estudio de la poesía que antecede a sus propios poemas? Puede parecer que esta “inversión” —término que nos remite a la economía— resulte por demás excedentaria, si se considera que la experiencia poética ya es en sí misma una actividad an-económica. La crítica de poesía que realiza el poeta sería, en consecuencia, un exceso sobre un exceso, que tendería a reiterar la posición asumida por el poeta frente a la poesía que recibe como legado. Esta reiteración acentuaría el sesgo que proviene de la necesidad inherente que tiene el poeta moderno de “interpretar” ese legado poético, es decir, la necesidad de convertir a este en materia de su propia experiencia de escritura. Así, lo

que diga el poeta sobre la poesía que le antecede y que le es contemporánea estaría orientado sobre todo a explicitar su posición como artista, a insistir sobre aquello que ya dice en sus poemas, o, lo que sería superfluo, a explicar su propia poesía a través de una circunlocución.

A semejanza de Eliot, quien dedica la primera de sus conferencias en la cátedra Charles Eliot Norton de la Universidad de Harvard a la exposición de sus presupuestos teóricos acerca de la función de la crítica y la función de la poesía¹, Cernuda inicia sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1955) con unas “Observaciones preliminares” destinadas a aclarar “ciertas cuestiones, teóricas unas, históricas otras”, que han de servir de referencia a sus estudios (1994a, 71). Esto, sin embargo, sucede luego de que antes ya ha aclarado, en el “Aviso al lector” (67), que el libro no es un manual, y que por tanto “prescinde de plantear ciertas cuestiones históricas anejas al desarrollo de nuestra poesía”, es decir, la española, y que “tampoco trata de ser un estudio sobre la poesía, toda la poesía española, sino de una parte de ella”. Diríamos, entonces, que el estudio de la poesía, con ser una meditación, demanda de manera previa, aunque sumaria, que se pongan sobre el tapete las “cuestiones teóricas” e “históricas” que orientan la lectura; es decir, que se expliciten las condiciones de lectura que asumen conscientemente, en este caso, los dos poetas —si bien Cernuda sigue a este respecto los pasos de Eliot—. Seguramente hay un escrúpulo en ambos, que surge de su posición ante el desarrollo que adquirió la crítica literaria en la primera mitad del siglo pasado, como consecuencia del desenvolvimiento de disciplinas como la lingüística y la historia cultural, a las que aquella estuvo vinculada. Ni Eliot ni Cernuda son, en estricto rigor, críticos académicos, “especialistas” en poesía; su conocimiento de la poesía no está condicionado por la “disciplina” académica. En el caso de Eliot, la explícita mención a I. A. Richards en la mencio-

¹ Entre estos presupuestos teóricos, cabe destacar la atención a los aspectos históricos de la poesía y de la crítica, tomando en cuenta que esta última es una experiencia intelectual moderna. “Podríamos afirmar que el desarrollo de la crítica es un síntoma de desarrollo y de cambio de la poesía, y que el desarrollo de la poesía es en sí mismo un síntoma de cambios sociales. El momento decisivo para la aparición de la crítica parece serlo aquel en que la poesía deja de ser expresión del alma de todo un pueblo”, anota en esta conferencia del 4 de noviembre de 1932.

nada conferencia, señala el contexto intelectual en el que realiza sus estudios sobre la crítica inglesa de poesía, a inicios de la década de los años treinta (*New Criticism*). Cernuda es a este respecto más parco, aunque desde luego su actividad se inscribe en este movimiento de la crítica. Pero es el interés del poeta el que prevalece tanto en Cernuda como, desde luego, en Eliot.

Las cuestiones teóricas e históricas que aborda sumariamente el poeta español en las “Observaciones preliminares” tienen sin duda una decisiva importancia para la crítica y para la historia literaria: las relaciones entre el lenguaje hablado y el lenguaje escrito, el contacto y la pertenencia del poeta a la realidad circundante², la combinación de tradición y novedad en la obra poética, entre las cuestiones teóricas. Entre las históricas, Cernuda apunta, en primer lugar, el punto de vista en que han de colocarse el historiador y el crítico para “decidir, de una parte, si la época que comentan realizó lo que pretendía; y de otra, si lo que pretendía valía la pena de realizarse” (75), que introduce el tema de la valoración, no ya del poema, como señalaba Eliot, sino de toda una época. En segundo lugar, el crítico debe atender a lo contemporáneo. Para Cernuda, la contemporaneidad no es un asunto meramente generacional; a este respecto, el poeta sevillano adopta una posición perspectivista (en explícita referencia a Nietzsche), esto es, la revisión de valores que implica toda lectura de los poetas del pasado. “Con respecto a los poetas del pasado tenemos afinidades y desacuerdos”, afirma. Aquellos poetas del pasado que concuerdan con nosotros, sus lectores, retornan como nuestros contemporáneos (en sentido lato). Mas este retorno tiene que ver con periodos de olvido y recuperación — como ilustra el retorno de Góngora en la tercera década del siglo³ —. En sentido

² “Pero el cambio de expresión poética, el cambio de estilo, no depende del capricho del poeta, sino del carácter que le ha tocado vivir. El poeta no es, como generalmente se cree, criatura inefable que vive en las nubes (el nefelibata de que hablaba Darío), sino todo lo contrario; el hombre que acaso esté en contacto más íntimo con la realidad circundante” (74). En *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)*, publicado en 1958, Cernuda dedica dos capítulos a la descripción del contexto histórico-cultural de los poetas que estudia: “Fondo histórico del *romantic revival*” y “Fondo histórico de la época victoriana”.

³ En una nota (inédita hasta la publicación en la edición de Harris y Maristany) fechada en 1937, Cernuda ya se refería, a propósito de Góngora, a estos periodos de reconocimiento y olvido. “Claro está que los valores literarios tienen, como todos, sus alzas y bajas, pero no he hablado gratuitamente en

estricto, “la contemporaneidad está determinada por la contigüidad histórica”, pero esto no es suficiente: “es necesario [además] que el poeta, para ser contemporáneo, perciba su tiempo y lo exprese adecuadamente”. Cernuda concluye de manera tajante: “Todos podemos recordar nombres de poetas (llamémosles así) que viven en nuestra época, pero que no son en espíritu nuestros contemporáneos” (75). Por último, hay otra cuestión fundamental a la que deben atender el historiador y el crítico, estrechamente relacionada con esta de la contemporaneidad, que tiene que ver con las raíces y los movimientos de continuidad y ruptura en la historia de la poesía (los distintos períodos literarios).

El ya citado “Aviso al lector” de *Estudios sobre poesía española contemporánea* concluye con una cuarta aclaración: “Que no le ha sido fácil al autor prescindir de un escrúpulo arraigado, abstenerse de opinar, por escrito y en público, acerca de la obra de un autor contemporáneo, cuando este sea conocido suyo y no resulte favorable lo que sobre él deba decir. Pero puesto en el trance, ha tratado en lo posible de compaginar la veracidad de su parecer con la consideración de la susceptibilidad ajena”. Con esta aclaración, Cernuda apunta a la dificultad que implica la valoración de la obra de los poetas contemporáneos, y, a la vez, al obstáculo que para la crítica produce la circunstancia del conocimiento personal entre el crítico y el autor. Hay aquí dos cuestiones que conviene tomar en cuenta: primero, la crítica implica valoración. La referencia a Nietzsche a propósito de la “revisión de valores” con respecto a los poetas del pasado, la cual determina su contemporaneidad, señala de modo ostensible que la actualización de las obras — y de los poetas — implica siempre un juicio de valor, y que, además, supone un cambio de

las anteriores líneas de nuestra *tradicional* antipatía a la tradición. Góngora era ya tradición gloriosa, pero no han pasado unos años, y, otra vez, se le pone en duda y se le regatea no ésta o la otra cualidad de escasa importancia, sino nada menos que la esencia misma de su gloria: su condición misma de poeta. [...] Mientras la lengua española exista, el nombre de Góngora quedará, a gusto de unos y a pesar de otros, como el del escritor que más espléndidamente supo manejarla. Si se me preguntara quién es para mí el primer escritor español, yo respondería: Góngora” (1994b, 138). Desde luego, el olvido de un poeta no es el resultado sólo de una “*tradicional* antipatía a la tradición”, sino de lo que más tarde advierte con precisión Cernuda, el movimiento pendular que proviene de la revisión de valores.

perspectiva; si se quiere, un cambio de los parámetros de evaluación. Pero en la crítica de las obras de los poetas estrictamente contemporáneos es aún más evidente la dificultad del juicio de valor, por la intervención de un aspecto que, en rigor, es externo a la crítica: la relación interpersonal⁴. La segunda cuestión que conviene advertir se relaciona con el “objeto” de la crítica. Cernuda evita referirse a la “poesía”, salvando así el escollo que ya veía Eliot a propósito de la dificultad que tiene el crítico para justificar qué sea “auténtica poesía”; pero, aunque en el “Aviso al lector” se refiera a “la obra”, en realidad toda su actividad crítica gira en torno a los “poetas”. Como sabemos –al menos después de Foucault–, la delimitación de aquello que deba entenderse por “obra” entraña un conjunto de dificultades. No es lo mismo, en efecto, estudiar un poema o un grupo de poemas de un autor, que su “obra poética”. Pero aun así, el estudio del “poeta” se orienta a la consideración de lo que podríamos llamar la “figura” que resulta del contraste entre los rasgos distintivos más destacados de su escritura poética –sus “ciclos poéticos”, su “estilo”, su “tono”, su dicción, su versificación, los motivos dominantes en sus poemas más idiosincrásicos– y la poesía (o los poemas) de sus “contemporáneos” en sentido amplio (aquellas figuras que resultan de la revisión del legado y las obras de sus contemporáneos estrictos). De esta manera, la figura del poeta es una construcción que correlaciona una escritura con lo que viene de la tradición y con el mundo en que se origina. En un estudio temprano dedicado a Juan Ramón Jiménez (1941), Cernuda señala lo que para él constituye la “misión de la crítica”, a la que se mantuvo fiel hasta el fin de su vida: “La crítica de Juan Ramón Jiménez va casi siempre más allá de la figura literaria del personaje, y lo ve y nos lo ofrece como elemento de un conjunto más vasto en el tiempo o en el espacio, lo cual es en definitiva la misión de la crítica” (1994b, 172).

En este ensayo sobre Jiménez, Cernuda alude a la justicia o la injusticia que conlleva la valoración crítica. “Claro que no siem-

⁴ Cernuda fue en extremo sensible a las opiniones sobre su poesía que consideraba injustas, así como a la falta de atención que se brindaba a su obra, como se evidencia en su “Carta abierta a Dámaso Alonso” (1948) y sobre todo en “El Crítico, el Amigo y el Poeta” (1948), en que no escatima el sarcasmo contra “A. del Arroyo” (que apenas encubre al crítico Ángel del Río) a propósito de la presunta influencia de Guillén en su obra temprana.

pre su crítica [la de Jiménez] es justa”, apunta. Sobre Cernuda se ha dicho otro tanto. Pero, ¿qué sería la crítica justa? Hay algunas precondiciones, desde luego, que caben exigirse incluso a los poetas-críticos: la consideración pertinente de los textos y sus contextos (que es lo que reclama Cernuda a sus críticos a propósito de la supuesta deuda con Guillén), la coherencia de sus puntos de vista, la consistencia argumental. Pero la cuestión de la justicia es más de fondo, va más allá de la valoración, se inscribe en un contexto ontológico. Ya el perspectivismo que supone la revisión de los valores pone en evidencia, por una parte, el carácter histórico de la valoración, y por otra, el conflicto entre valores, que deriva de las posiciones que asumen los críticos. Dejando de lado la cuestión ontológica de la justicia, que ameritaría una discusión en un ámbito por completo distinto al que aquí nos ocupa, conviene que nos acerquemos más bien a la circunstancia desde la que ejerce Cernuda su crítica poética.

Se ha insistido en la falta de objetividad y apasionamiento de los juicios críticos de Cernuda, incluso en su manifiesta injusticia frente a algunos poetas españoles (Juan Ramón Jiménez, Machado), pero sobre todo frente al modernismo, y en particular, frente a Rubén Darío. En el estudio que en su juventud dedica a Cernuda, el crítico español Jenaro Talens, esforzándose por matizar la actitud del poeta sevillano, se sirve de una oposición entre el “crítico-crítico” y el “artista-crítico”, basada en el grado de objetividad y en la orientación de la crítica, sea hacia la exterioridad (la obra que se critica) o sea hacia la interioridad (la propia obra poética). El “crítico-crítico” sería entonces “el estudioso que analiza fríamente”, mientras el “artista-crítico” es el “creador que busca en su crítica más solucionar los problemas que su propia obra le acarrea que clarificar la obra criticada. De hecho —añade—, pocas veces el artista ha sido crítico objetivo” (Talens 160). A juicio de Talens, “por una curiosa coincidencia”, se dieron en España “los casos de artistas que asumían en su personalidad las dos posibilidades”, entre ellos, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Moreno Villa, Dámaso Alonso. Frente a ellos, Cernuda es un caso aparte, sería el extremo del artista-crítico.

Cernuda, sin embargo, no puede ser incluido en este grupo [de los poetas españoles que menciona como notables críticos], por más que muchos hayan querido ver como objetividad lo que no era sino frialdad apasionada. En efecto, rebelde siempre, anár-

quico, no se deja llevar por sistema alguno a la hora de analizar la obra ajena, sino por sus íntimas convicciones a menudo contradictorias acerca de cómo había de ser *la poesía* —de la que el modelo que tenía a mano era *su propia poesía*—. Prácticamente la única literatura válida era aquella en mayor o menor grado relacionada con su particular visión de mundo. (161)⁵

Talens toma de Jaime Gil de Biedma, a quien cita, la paradójica calificación que contrapone a la objetividad⁶. Hay que reconocer que del grupo de poetas que enumera Talens es precisamente Cernuda el que continúa siendo nuestro contemporáneo, lo cual no implica, de ninguna manera, que se desconozca la calidad poética, sobre todo de Salinas y Guillén. Es cierto que Salinas, Guillén, Dámaso Alonso, notables filólogos y profesores de poesía, llevan adelante un trabajo mucho más orgánico, metódico y disciplinario que Cernuda. Lo sistemático pertenece ante todo al trabajo académico. El rigor que entraña el pensamiento poético no es ajeno, por el contrario, a una enorme libertad que permite el juego de las contradicciones, la paradoja, la ironía incluso; una libertad que al poner en cuestión la primacía de cualquier principio, y no se diga sistema, es por naturaleza rebelde y anárquica. Habría que comenzar por el reconocimiento de la integridad ética cernudiana, pues como crítico declara abiertamente el perspectivismo de su posición. Dicho esto, el análisis de la obra ajena no queda librado al capricho o la inconsecuencia; por el contrario, lo que el propio Talens reconoce en Cernuda es la “frialidad apasionada”.

Lo que amerita una consideración más detenida es la afirmación en torno a la perspectiva crítica de Cernuda, que estaría orientada “por sus íntimas convicciones [...] acerca de cómo había de ser *la poesía*”, y que tendría por modelo “*su propia poesía*”. Cernuda sabía bien que no es posible dar una definición de la poesía, “lo cual resulta una tarea vana y pretenciosa” (1994a, 606), incluso en el caso en que el poeta deba iniciar una lectura con unas palabras previas que den cuenta de su posición respecto de la poesía: “Permítaseme que refiera ahora la poesía a mi experiencia perso-

⁵ El énfasis es de Talens.

⁶ Gil de Biedma había dicho en el artículo “El ejemplo de Luis Cernuda” que “su frialidad es la apasionada frialidad del hombre que, a cada momento, está intentando entenderse y entender” (citado por Talens).

nal, lo cual supone no poca presunción, aunque el poeta, si es que se me puede llamar así, tiene fatalmente que referir a su propia persona las experiencias poéticas que con sus medios limitados percibe; y al fin y al cabo, acaso las experiencias del poeta, por singulares que parezcan, no lo sean tanto que no puedan encontrar eco, en sus líneas generales, a través de diferentes existencias” (“Palabras antes de una lectura” [1935], 1994a, 601-602). Pero esa imposibilidad de hablar sobre la poesía más allá de la experiencia personal del poeta — experiencia que, si seguimos a Eliot, es sólo parcialmente expresable — no se concilia con un propósito que sería ciertamente pretencioso y vano, como es tomar como modelo de *la* poesía *su* propia poesía. Sin embargo, no es menos cierto que una primacía de la posición del artista sobre la del crítico supedita la actividad crítica a los hallazgos, dificultades y búsquedas que son propios de la escritura poética. En efecto, y como se dijo más arriba, la escritura poética implica un trabajo de meditación y estudio de la poesía que se actualiza ante el poeta en el proceso de su escritura que, de manera consciente o no, se inicia con la lectura e interpretación. No conocemos mucho acerca del proceso de gestación de un poema, pero sabemos que, gracias a la experiencia poética, en la lectura se aprehenden formas, motivos, palabras, versos, que se acumulan en la memoria y encuentran su forma final en el poema. El poema nunca viene solo, con él adviene un mundo, y ese mundo gravita, para el poeta, en torno a su experiencia poética. De esta suerte, la visión de mundo no es una condición previa a la experiencia poética, sino que se configura en esta, en el proceso de lectura y escritura que se extiende a lo largo de la vida del poeta, desde el momento en que entra en contacto con el primer poema que lo deslumbra. Sabemos que para Cernuda ese encuentro inicial se produce en la infancia, a los once años de edad, cuando cae en sus manos un volumen con las rimas de Bécquer (Silver 22). En un artista que se plantea como propósito la unidad total entre vida y poesía, como es el caso de Cernuda, esta formación de mundo en torno a la poesía es desde luego extremadamente intensa. Se podría decir que toda experiencia y todo conocimiento que estén al alcance de aquel artista que lleva al extremo la unidad entre vida y arte, devienen materia de este último. La “visión de mundo” de Cernuda se configura por completo en torno a la poesía. Incluso la adversidad que marca la vida del poeta, queda articulada de

manera esencial a su mundo poético. No de otra manera pudo surgir el lema que engloba al conjunto de su poesía, *La realidad y el deseo*. Sin embargo, la “visión de mundo” no permanece estable, sobre todo cuando la realidad cambia de manera constante, como en la época moderna. Si de hecho la visión de mundo cambia con el transcurso de la vida, con las experiencias vitales, la transformación es aún más profunda ante acontecimientos personales y colectivos dramáticos, como lo fueron la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. En el poeta moderno, y más todavía en el poeta del siglo XX, todas estas modificaciones se combinan con una transformación más decisiva, relacionada con el despliegue de la experiencia poética: la sucesión de movimientos artísticos, el encuentro y el conocimiento de otras tradiciones poéticas, la revisión (e incluso, la inversión) de valores que caracteriza a la cultura moderna.

Para el poeta-crítico, en consecuencia, el ejercicio de la crítica es un aspecto necesario de la “meditación” a la que se refería Eliot, una de las dos facetas de su experiencia poética, un componente de su pensamiento. Por otra parte, es evidente que el lector que posee alguna experiencia poética, adopta una posición previa frente a los ensayos críticos. En efecto, a unos textos se encamina en búsqueda de información historiográfica y de análisis que contribuyan a su conocimiento de los aspectos técnicos y del desarrollo artístico; a otros, en búsqueda de interpretaciones que pongan en correlación la poesía (o, con mayor precisión, un conjunto de poemas) de una época con la configuración histórico-cultural en que se insertan. Para ello, se dirige al “crítico-crítico”, aunque este conviva, en la misma persona y bajo el mismo nombre, con el poeta. Pero cuando el lector de crítica de poesía quiere percibir la poesía desde el interior del movimiento artístico, sin duda va en búsqueda del artista-crítico. Quizá el crítico-crítico sea más ecuánime en sus apreciaciones, más atento al movimiento de conjunto en la historia literaria, más preciso en los detalles técnicos, pero es seguro que el artista-crítico aporta la intensidad de las cuestiones decisivas para la “creación” artística en un momento de la historia cultural. De ahí que frente a la ecuanimidad opte por el apasionamiento, porque en su actividad crítica pone en riesgo ya no un método, ya no un protocolo acordado dentro de una comunidad académica, sino el lugar desde el que vive su integral experiencia poética.

A partir de estos presupuestos, se puede afirmar que la influencia de Cernuda en el desarrollo de la poesía en nuestra lengua, al menos en el último medio siglo, tiene que ver con la doble impronta, como poeta y como crítico, aspectos en realidad indisociables. Dado que en este ensayo no existe intención alguna de exhaustividad, quisiera señalar, de manera breve, algunas de las que me parecen líneas matrices de la crítica cernudiana que fueron decisivas para la poesía hispanoamericana a partir de la década de los años sesenta del siglo pasado.

1) El poeta debe tener conciencia de su lugar en la tradición poética y, en consecuencia, asumir una posición que le obliga a delinear el horizonte poético “contemporáneo”. Es evidente que para ello no hay “método” alguno, que el poeta está librado a un perspectivismo cuyas consecuencias dependen del talento (o del genio) individual y de la riqueza de la experiencia poética que le permiten, a la vez, captar la poesía del pasado que puede actualizarse con potencia, y la posibilidad de metamorfosis en la poesía que se escribe en el momento. Es verdad que en las historias literarias ha habido largos periodos en que ha predominado el apego a determinados cánones que rigen la composición, pero en la época moderna el movimiento ha estado caracterizado, más bien, por las rupturas con respecto a la tradición. Ya Paz decía que en la modernidad la tradición no es continuidad, sino ruptura. Pero esta tradición de ruptura, como veía bien Cernuda, implicaba la revisión de valores del pasado, el retorno de Manrique, de Garcilaso, de san Juan de la Cruz, de Aldana, de Góngora. O, más bien, de *cierto* Manrique, de *cierto* Garcilaso, de *cierto* san Juan de la Cruz, de *cierto* Aldana, o *cierto* Góngora, porque los poetas que vuelven (los poemas que vuelven) están seleccionados e interpretados necesariamente desde el sesgo⁷ que imprime el poetizar

⁷ Habría que preguntarse si existe alguna crítica o alguna historia que no estuviese sesgada. El ideal de la crítica formalista, en cualquiera de sus vertientes, fue siempre la objetividad y la puesta entre paréntesis de la valoración. Más allá de la descripción formal, que ya implica la delimitación del objeto que va a ser descrito, es poco lo que puede decir un tal ejercicio crítico. Pero la descripción no es conocimiento del poema, aún si es exhaustiva, como en el estudio que Lévi-Strauss y Jakobson dedican a *Les chats* de Baudelaire: se da cuenta de su estructura, de los componentes “moleculares” y “atómicos” del poema, pero la singularidad de *Les chats* rebasa por completo al trabajo descriptivo. No se trata tampoco, por supuesto, de hurgar en el poema por *su sentido*, por *su verdadera significación*; la interpretación crítica no necesariamente es hermenéutica, en

del poeta que los hace sus contemporáneos. Por otra parte, el curso de la experiencia poética de un poeta (e incluso del crítico académico) está sujeto a cambios, en ocasiones radicales, de su comprensión de la poesía, y, por tanto, a modificaciones de sus valoraciones. Es cierto, además, que su valoración puede llevar a equívocos, injusticias, olvidos, y hasta a extrañas animadversiones que imposibilitan la lectura de tal o cual poeta, incluso si se trata de un gran poeta al que se desconoce por completo (como, en el caso de Cernuda, ocurre con su desconocimiento de Darío). A partir de las "afinidades electivas" se puede estar de acuerdo o en desacuerdo con el poeta-crítico. De cualquier manera, la composición que este hace de la "contemporaneidad" (en sentido lato) permite al lector una profundización de su experiencia poética, pues contribuye a la comprensión de los problemas que afronta el poeta, como también porque se acerca a una experiencia particular de aproximación a la tradición.

En el caso de Cernuda, esta conciencia de su lugar en la tradición de la poesía española tiene que ver con la búsqueda de un origen para esa tradición (Manrique, Garcilaso), de un poeta fuerte que se constituya en el referente histórico de la poesía en lengua castellana (en algún momento, Góngora), en los antecedentes que le permitan delimitar su posición frente a sus contemporáneos estrictos (Bécquer frente al modernismo y la generación del 98), y en la diferenciación frente a esos contemporáneos estrictos. Desde luego, la fijación de un origen y de referentes, la representación del movimiento de una historia de la poesía, la construcción por tanto de la contemporaneidad, son de alguna manera "arbitrarias", si por arbitrariedad entendemos en este caso que su "necesidad" brota efectivamente de los problemas que debe enfrentar en su propia experiencia poética, que no es una situación meramente subjetiva, sino que tiene que ver con el mundo cultural que le viene dado.

Sin embargo, no se puede dejar de consignar la extrañeza que provoca la ausencia de Hispanoamérica en esta configuración de la contemporaneidad que se da en el trabajo crítico de Cernuda. Los únicos poetas hispanoamericanos sobre los que escribe Cernuda

tanto ésta siempre se dirige a desentrañar el núcleo oculto, la verdad o el sentido esencial de un texto.

son Rubén Darío y Julio Herrera y Reissig, y si en el caso de Darío es insólita su injusticia, en el caso del poeta uruguayo se puede decir que casi lo toma de manera ejemplar para demostrar la pobreza de la versificación modernista. Este vacío es, mirado desde Hispanoamérica, aún más inquietante cuando se trata de la ausencia de al menos medio siglo en que surgen poetas de inusitada fuerza, como Huidobro, Neruda, Vallejo, Gorostiza, Lezama Lima, Borges. Para un poeta hispanoamericano resultaría inconcebible ignorar la historia de la poesía española como una de las fuentes de su tradición.

2) Una segunda faceta que cabe resaltar en la obra crítica de Cernuda es su vocación europea. En su caso, es evidente que el vínculo con la poesía moderna tiene su núcleo en el romanticismo. Lector de Hölderlin, de los románticos ingleses, de Baudelaire y Mallarmé, Cernuda atiende con especial preocupación al surgimiento y despliegue de la revolución poética moderna, en sus grandes momentos. Octavio Paz, en el ensayo que dedica a Cernuda, “La palabra edificante”, hace una notable observación sobre la condición de poeta moderno, que se expresa en el sentido biográfico de su poesía, y a la vez sobre la situación de los españoles frente a Europa.

Biografía de un poeta moderno de España, *La realidad y el deseo* es también la biografía de una conciencia poética europea [...]. Por supuesto, los españoles son europeos pero el genio de España es polémico: pelea consigo mismo y cada vez que arremete contra una parte de sí, arremete contra una parte de Europa. [...] Cernuda escogió ser europeo con la misma furia con que otros de sus contemporáneos decidieron ser andaluces, madrileños o catalanes. Su europeísmo es polémico y está teñido de antiespañolismo. El asco por la tierra nativa no es exclusivo de los españoles; es algo constante en la poesía moderna de Europa y América. [...] Así, Cernuda es antiespañol por dos motivos: por españolismo polémico y por modernidad. Por lo primero, pertenece a la familia de los heterodoxos españoles; por lo segundo, su obra es una lenta reconquista de la herencia europea, una búsqueda de esa corriente central de la que España se ha apartado desde hace mucho. No se trata de influencias — aunque, como todo poeta, haya sufrido varias, casi todas benéficas — sino de una exploración de sí mismo, no ya en sentido psicológico sino de su historia. (Paz 55)⁸

⁸ A propósito del sentimiento trágico de la vida en García Lorca, Cernuda

Es evidente que el “antiespañolismo” de Cernuda se manifiesta, en cuanto crítico, en relación con determinadas tendencias de la poesía española de su época, en el rechazo del modernismo y la generación del 98, en su aversión por lo “popular”, pero, como hemos señalado, el poeta no dejó de rastrear sus raíces en la tradición hispánica, aunque ponga el acento, según los momentos de su experiencia, en unos u otros poetas del pasado. Es en su poesía, sobre todo en sus últimos libros, donde el “asco por la tierra nativa” es más fuerte. Sin embargo, gracias a su “lenta reconquista”, no sólo su poesía sino, a través de ella y su obra crítica, la de los poetas en que tendrá influencia, salen beneficiados de la herencia poética europea, sobre todo del romanticismo, pero también de Mallarmé, del surrealismo, de la moderna poesía inglesa e italiana. *El pensamiento poético de la lírica inglesa* es, en esta línea, un libro que recoge la lectura que presta un poeta español del siglo XX a la poesía moderna inglesa del siglo XIX, lectura que se enmarca en su esfuerzo por alcanzar una escritura poética que asimile la concisión, la claridad y el repudio a la elocuencia, que Cernuda descubre en la lírica inglesa. Es otro mexicano, Salvador Elizondo, quien precisa la importancia de este estudio del poeta sevillano: “Cernuda maneja un lenguaje poético que puede serle ajeno como poeta, pero que como poeta, por su enajenación de la utilidad de ese lenguaje que a él no puede entregarle sino su esencia concretada en poema, sí puede revelar el trasfondo último de la poesía y la poesía misma” (Elizondo 107). Tras de Cernuda, varios poetas españoles e hispanoamericanos se aproximarían a la lírica inglesa⁹. Por otra parte, lo que denomina Paz “europeísmo” de Cernuda, podría considerarse como

escribía en 1938 que la muerte había sido tema casi único de su poesía, y añadía: “Esto no podía comprenderlo todo su público, sobre todo cierto público intelectual que merced a una superficial cultura europea se estimaba como factor decisivo para la transformación de nuestro país. Ahora bien, España y su gente son un ‘sí’ y un ‘no’ contundentes y gigantescos que no admiten componendas europeas. Y cuando esa afirmación y esa negación españolas se enfrentan una con otra de siglo en siglo, los pobres intelectuales europeizantes escapan a la desbandada. [Cernuda prosigue, a renglón seguido, como marcando la diferencia con su gran contemporáneo:] Federico García Lorca era español hasta la exageración. Sobre su poesía como sobre su teatro no hubo otras influencias que las españolas” (“Federico García Lorca [Recuerdo]”, 1994b, 153-154).

⁹ Elizondo: “La poesía inglesa no ha impregnado nuestra lengua sino en el siglo presente [XX]” (103).

una manera particular de ampliación del ámbito de la contemporaneidad del poeta, dentro de una exigencia compartida por los poetas del siglo XX, que a lo largo del siglo fue creciendo: la apertura hacia otras tradiciones líricas de Occidente, la mirada hacia las tradiciones poéticas orientales e incluso amerindias. En el artículo citado, Elizondo señala:

Si antes de ahora las influencias en las diversas literaturas nacionales eran completamente específicas, hoy en día esto ya no sucede; las influencias se entrecruzan caprichosamente, van inusitadamente de un polo al otro de la tierra sin que podamos explicarlas más que por una preferencia personal del poeta que ama abreviar ahistóricamente en fuentes que por razones tradicionales parecerían estarle vedadas. Como quiera que sea, es posible encontrar un cause oculto, casi imperceptible por el que fluye este fárrago aparentemente desordenado de influencias si atendemos más al pensamiento crítico que a la creación literaria misma. (103)

Elizondo anota de paso la “estrecha relación” que existe entre el pensamiento poético de Góngora y de Marino, de Crashaw y de Góngora, de Quevedo y de Donne, o en el ámbito del primer romanticismo, entre Heine y Bécquer¹⁰.

3) La oposición entre “dicción” y “elocuencia”, que está detrás de la oposición entre tradición francesa (particularmente el simbolismo) y tradición inglesa, se superpone con la organización de la tradición poética española que propone Cernuda. Los equívocos cernudianos con respecto al modernismo, a Darío y a la “generación del 98” tienen que ver con su repudio a la “elocuencia”, la abstracción y lo ornamental. En contraposición, como hemos dicho ya, la lírica inglesa permite contraponer la “dicción” a la elocuencia, en la línea de una poesía concisa y concreta. Como ya a propósito de la orientación de la crítica literaria, Eliot también en este sentido es un referente de Cernuda. El lenguaje poético no es, ciertamente, el lenguaje pragmático de la vida cotidiana, pero tampoco debe ser el de la elocuencia ornamental, el lenguaje del

¹⁰ Esta búsqueda de fuentes exóticas, por decirlo de alguna manera, fue creciendo a lo largo del siglo pasado. Hoy puede ser mirada como una faceta del proceso de mundialización. Tengamos presente que el artículo de Elizondo fue publicado en 1964, hace casi medio siglo.

exotismo que caracteriza al simbolismo francés y al modernismo. El tono “conversacional” y narrativo que se descubre en la lírica inglesa contemporánea permite una renovación en ruptura con el modernismo y sus inmediatos continuadores, que, entre otros aspectos importantes para la historia de la poesía de nuestra lengua, permite a Cernuda renovar el poema largo y el poema en prosa.

4) Cada poeta configura en su experiencia poética un determinado “ideal” de lo que tiene que ser *el* poeta, que en realidad es el ideal que procura alcanzar para insertarse en la tradición y entre sus contemporáneos. Desde este punto de vista, todo poeta tiene sus adversarios, sus espectros que lo acosan. Es con estos espectros adversarios con quienes se torna implacable y, a menudo, injusto. Pero la “injusticia” está para que la descubran y comenten los críticos. Es en este aspecto cuando el poeta pierde la frialdad analítica y cuando más se deja llevar por la pasión. Una lectura que se beneficia de la distancia de medio siglo, nos permite poner en perspectiva la posición de Cernuda. En realidad, Cernuda no se refiere a la obra poética de Darío, es más, confiesa paladinamente que no ha leído al poeta nicaragüense: “La lectura de Darío fue en mi caso personal lectura adolescente, de los 17 años más o menos; estrofas, fragmentos de estrofa o versos suyos aún quedan por los rincones de mi memoria, aunque hace unos cuarenta años que no he vuelto a leerle. ¿Por qué? Porque durante esos cuarenta años mi trabajo de poeta fue llevándome, instintiva y reflexivamente, hacia una experiencia de la poesía contraria a la que representa la de Darío, y la relectura de éste me aburre y enoja. Es decir, que Darío se ha convertido para mí en negación de cuanto he llegado a admirar y de cuanto he querido realizar, según mis medios, en el terreno de la poesía” (“Experimento en Rubén Darío” [1959], 1994a, 712). El crítico académico, y más aún si es hispanoamericano, tiene razón en rechazar este modo de “experimentación” crítica¹¹, pero quizá el equívoco radique en tomar como ensayo crítico algo que es otra cosa, que es más bien una declaración de principios, un manifies-

¹¹ Ernesto Mejía Sánchez, en “Rubén Darío, poeta del siglo XX”, al señalar la influencia de Darío en la poesía española menciona unos cuantos nombres que precisamente podrían considerarse como poetas que están en la otra orilla de la “experiencia poética” cernudiana (119).

to. Desde este punto de vista, cuanto dice Cernuda sobre Darío tiene importancia como material de análisis para el estudio de la historia de la poesía en nuestra lengua en el siglo pasado, para advertir la reacción que provoca Darío en un momento dado de esa historia y cómo tenían que abrirse paso los poetas fuertes de nuestra tradición en oposición precisamente al nicaragüense. Como crítica de la obra poética de Rubén Darío, el ensayo de Cernuda es irrelevante.

5) Cernuda tuvo que enfrentarse a otro tópico que retorna cada cierto tiempo y en distintos contextos a los debates literarios: el tema de lo popular. El romanticismo que —como se ha dicho reiteradamente— es una de las referencias fundamentales de la experiencia poética de Cernuda, creó un culto de lo popular que se refería ante todo a la configuración de determinados mitos sobre el pasado. La crítica de Cernuda se dirige a la supuesta expresión del sentir y el pensar del pueblo, que podría manifestarse en un lenguaje poético simple y sencillo, como proponían Wordsworth (aunque su ideal no se cumpliera de ninguna manera en su poesía) y más tarde Campoamor. Como anota Cernuda, la realización de una “poesía popular” así entendida sólo encuentra lectores entre “algunos maestros de escuela y tal o cual miembro de nuestras clases conservadoras” (“Poesía popular” [1941], 1994a, 476). Por otra parte, nada es más ajeno que la “voz mesiánica” del bardo para un poeta que considera que la interiorización de la experiencia poética es la vía para adentrarse en la realidad, como sucede con Cernuda, aunque el poeta reconozca que la gran poesía tiene de alguna manera su raíz en el pueblo, en el sentido que el romanticismo asignó al término. En el ya mencionado ensayo que dedica a García Lorca, sobre el carácter popular de la poesía del granadino, Cernuda apunta: “Su poesía no necesita esa póstuma deformación [esto es, convertirlo en “bardo mesiánico”] para encarnar como encarna la voz más remota, honda e inspirada de nuestro pueblo, aunque éste no lo sepa, como ha ocurrido siempre y como es natural que ocurra” (1994b, 152). Esta penetrante observación se vincula, además, con la confusión entre lo popular y el público. Cernuda fue especialmente sensible a la falta de público que tenía para su poesía, lo que le permitió discernir entre poetas que tenían su público ya constituido —los poetas conservadores, que se apegaban a las formas prevalecientes (el simbolismo, el modernismo y sus in-

mediatos continuadores, en su caso)– y los poetas innovadores cuya obra tenía que esperar por su público. De hecho, el poeta innovador no cuenta con un público que sea capaz de recibir de inmediato su poesía, sino que tiene que esperar que esta vaya paulatinamente creando a su público. Si Cernuda tuvo al fin un público para su poesía fue hacia el final de su vida, primero en México y sólo posteriormente en España. Incluso muchos de sus poemas tendrían que esperar el paso del tiempo, después de su muerte, para encontrar a los lectores capaces de vivir con ellos su experiencia poética.

Para poner fin a esta aproximación, bien vale citar nuevamente a Elizondo, que a propósito de *El pensamiento poético en la lírica inglesa* propuso una caracterización que vale para el conjunto de la crítica poética de Cernuda: “La palabra del poeta rara vez es la palabra del historiógrafo de la literatura o aun del crítico literario a secas. Si bien es cierto que el poeta ve más imprecisamente que el erudito o el historiador de la literatura, es también más cierto que su mirada tiene mayor profundidad. El poeta accede, confrontado con los demás poetas, a una visión de la cual él es partícipe” (104-105). Tal vez el término “imprecisión” que usa Elizondo sea equívoco en este contexto. La “imprecisión” del poeta tiene que ver con el sesgo que provoca su proyecto poético, la autoconciencia sobre su escritura, pero por eso mismo adquiere “mayor profundidad”, pues cala en el interior mismo del movimiento de la poesía en la historia de una cultura, en un momento de la tradición. En la crítica cernudiana resuenan para nosotros, con una intensidad única, algunas de las cuestiones fundamentales del movimiento poético en nuestra lengua de la primera mitad del siglo pasado.

Obras citadas

- Cernuda, Luis. 1994a. *Prosa I*. Edición de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela.
- _____. 1994b. *Prosa II*. Edición de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela.
- Eliot, T. S. 1968. *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Seix Barral.

- Elizondo, Salvador. 1990. "Cernuda y la poesía inglesa". En Valander, 103-107.
- Mejía Sánchez, Ernesto. 1990. "Rubén Darío, poeta del siglo XX". En Valander, 115-130.
- Paz, Octavio. 1990. "La palabra edificante". En Valander, 51-74.
- Silver, Philip W. 1995. *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*. Madrid: Castalia.
- Talens, Jenaro. 1975. *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*. Barcelona: Anagrama.
- Valander, James, comp. 1990. *Luis Cernuda ante la crítica mexicana: Una antología*. México: Fondo de Cultura Económica.