

EXILIO IBEROAMERICANO

Luis Cernuda:

exilio, discurso y crítica literaria

Ricardo Martínez Luna



Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe
Universidad Nacional Autónoma de México

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers

Secretario General

Dr. Leonardo Lomeli Vanegas

Secretario de Desarrollo Institucional

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa

Coordinador de Humanidades

Dr. Domingo Alberto Vital Díaz

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

Director

Dr. Adalberto Santana Hernández

Secretaria Académica

Dra. Margarita Aurora Vargas Canales

Secretario Técnico

Mtro. Felipe Flores González

Jefe de Publicaciones

Mtro. Ricardo Martínez Luna

CÁTEDRA DEL EXILIO

Representante de la UNAM

Dra. Mari Carmen Serra Puche

Coordinador Académico

Dr. José Francisco Mejía Flores

Luis Cernuda:
exilio, discurso y crítica literaria

COLECCIÓN
EXILIO IBEROAMERICANO

3

CENTRO DE INVESTIGACIONES
SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

Ricardo Martínez Luna

**Luis Cernuda:
exilio, discurso y crítica literaria**



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MÉXICO 2015

La publicación de este libro se hizo gracias al apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM, a través del proyecto de investigación PAPIIT IG400314: "Interacción de los exilios en México e Iberoamérica (siglo XX)".

Martínez Luna, Ricardo, autor.
Luis Cernuda : exilio, discurso y crítica literaria / Ricardo Martínez Luna. -- Primera edición.
100 páginas. -- (Colección exilio iberoamericano ; 3).
ISBN 978-607-02-6712-3 (Colección)
ISBN 978-607-02-7392-6 (Obra)
1. Cernuda, Luis, 1902-1963 -- Crítica e interpretación. I. Título. II. Serie
PQ6605.E7.Z757 2015

Fotografía de portada: Mosaico en la fachada de la casa donde nació Luis Cernuda en la calle de Acetres, Sevilla, España. Fotografía tomada por Irma Martínez Hidalgo
Diseño de portada: D.G. Irma Martínez Hidalgo

Primera edición: noviembre de 2015
Fecha de edición: 20 de noviembre de 2015

D.R. © 2015 Cátedra del Exilio

D.R. © 2015 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C. P. 04510
México, D.F.

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE
Torre II de Humanidades, 8º piso
Ciudad Universitaria, 04510, México, D.F.
Correo electrónico: cialc@unam.mx
<http://cialc.unam.mx>

ISBN: 978-607-02-6712-3 (colección)
ISBN: 978-607-02-7392-6 (obra)

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
1. CERNUDA Y SU TIEMPO	13
Retrato del poeta	13
La Generación del 27	21
2. EL DISCURSO DE LA CRÍTICA LITERARIA	27
El camino crítico	27
El poeta-crítico	30
El método crítico de Cernuda	37
3. CERNUDA: CRÍTICO LITERARIO	43
Recepción de su obra crítica	43
4. <i>ESTUDIOS SOBRE POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA</i>	45
5. <i>PENSAMIENTO POÉTICO EN LA LÍRICA INGLESA (SIGLO XIX)</i>	53
6. <i>POESÍA Y LITERATURA I</i>	57
7. <i>POESÍA Y LITERATURA II</i>	59
8. <i>LOS ESTUDIOS SOBRE POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA:</i> DEBATES Y DISCUSIONES	61
REFLEXIONES FINALES	81

ANEXOS	85
A) Cronología de su labor crítica	85
B) Cronología y reseña de su obra poética	97
FUENTES	101

INTRODUCCIÓN

Luis Cernuda es, sin duda, el autor de una de las obras poéticas más significativas en la historia de la poesía en lengua española del siglo XX; me refiero a *La realidad y el deseo*. Pero por otra parte, es uno de los poetas de ese siglo que con mayor conciencia reflexionó sobre su propia obra y sobre el fenómeno poético en particular, así como sobre aquellos tópicos inherentes al proceso literario: géneros, temas, autores, corrientes, postulados, gustos, tradición, influencias, que lo reveló como un poeta moderno.

Resulta destacable que paralelamente a su labor como poeta, Luis Cernuda desarrolló una importante actividad crítica; sin embargo, esta faceta es poco conocida y, por ende, poco estudiada por los críticos, y menos aún consignada en las historias de la literatura española.

Su obra crítica completa fue publicada por la editorial Siruela en el año de 1994, es decir, treinta años después de su muerte. Cabe señalar que en la ya extensa bibliografía sobre él son insuficientes los estudios relativos a su actividad crítica.

Los artículos, reseñas y ensayos que escribió nuestro poeta a lo largo de su vida obedecieron a dos realidades: literaria y socioeconómica (incluyentes o excluyentes, según se miren). La primera se explica por la conciencia que tuvo Cernuda de pertenecer a una generación de artistas e intelectuales que abrazaban intereses y preocupaciones comunes, como la de sentirse partícipe de un canon, de una tradición literaria y cultural en que la reflexión y la crítica en torno de la obra literaria o manifestación estética eran un imperativo. La segunda, por las necesidades de sobrevivencia del autor, completamente legítimas, pues pudo obtener ingresos económicos al publicar en revistas literarias y periódicos, o escribiendo libros por encargo de universidades e instituciones académicas.

Sus principales obras sobre crítica literaria son: *Estudios sobre poesía española contemporánea*; *Pensamiento poético en la lírica inglesa*

(siglo XIX); y *Poesía y literatura, I y II*.¹ En éstas encontramos una evaluación crítica de épocas, autores, tendencias estéticas, temas y problemas literarios y poéticos, pero, y es aquí donde debo destacar la particularidad del hecho, desde la mirada del *poeta-crítico*,² es decir, con los riesgos y aciertos que resultan de esta postura *intelectual-creadora*.

Es necesario aclarar que Cernuda no es un teórico³ —ni considero que se haya propuesto serlo— ni un historiador de la literatura; es ante todo un poeta poseedor de una concepción poética propia y de una singular actitud ante la literatura, que lo llevó a establecer un diálogo fructífero, no libre de conflictos y contradicciones, con la obra literaria, con la tradición literaria occidental, en particular la española.

Es así que desde la premisa *poeta-lector-crítico* examinaré el discurso y el método críticos empleados por Cernuda en su faceta como crítico literario. A lo largo de estas páginas intentaré dilucidar la problemática que se presenta cuando el poeta ejerce la crítica literaria, así como responder a los siguientes cuestionamientos: ¿En qué medida la sensibilidad y el temperamento del poeta se reproducen en la actividad crítica?; ¿Establece distancias para cumplir el propósito de “objetividad” que exige el análisis de la obra literaria?; ¿Cuál es el grado de subjetividad que proyecta su crítica ante un autor de su agrado o desagrado?; ¿A qué elementos de la obra le da mayor relevancia: autor, tema, forma, contexto literario, histórico o social?; ¿Cómo influyen el canon y el gusto literarios de la época en él?; ¿A qué responde que escriba sobre un determinado autor, época, tendencia estética o género literario?, ¿a sus gustos personales o a exigencias de la institución o a la revista literaria o al periódico?; ¿El

¹ No incluyo el libro titulado *Crítica, ensayos y evocaciones*, ed. de Luis Maristany, Barcelona, Seix Barral, 1970, en que encontramos una colección de la totalidad de artículos y ensayos sueltos que Cernuda dio a conocer en revistas y otras publicaciones periódicas, y que por lo tanto no figura como libro editado con la aprobación del poeta.

² Tomé este término de las reflexiones que hace T.S. Eliot en relación con la condición y limitaciones del poeta como crítico literario y que denomina, como tipo de crítica, *workshop criticism* (crítica de taller). Se puede aplicar al método empleado por Cernuda, a diferencia, por ejemplo, de la crítica realizada por sus contemporáneos: Dámaso Alonso, Jorge Guillén y Pedro Salinas, más orientados al estudio sistemático y formal de la obra literaria.

³ Cernuda no se impuso sistema alguno en el momento de abordar la obra ajena, sino que se guió por sus propias convicciones, a veces contradictorias, sobre cómo había o debería de ser la literatura o la poesía. La única literatura legítima para él era aquella que tuviera relación con su particular visión del mundo. En todo caso, y como planteamiento hipotético, era su obra la que se legitimaba al tomar contacto con esa verdad que, inconscientemente, también buscaba en la obra ajena. Sin embargo (y para bien de la historia y la crítica literarias en lengua española), la anterior afirmación no excluye encontrar lecturas, perspectivas e interpretaciones diferentes de obras, autores y movimientos literarios, al alma más íntima de poeta.

ejercicio crítico y reflexivo sobre la obra literaria deriva en una escritura poética distinta?; ¿La crítica literaria se convierte en pretexto para discurrir directa o indirectamente sobre la propia obra?; ¿Cómo debemos leer la crítica de los poetas críticos?; ¿Cómo es una crítica marginal de la académica?; ¿Qué aporta esta crítica a la historia y crítica literarias?

Para responder de alguna manera a estas preguntas, he dividido el presente libro en cuatro capítulos centrales. En el primero de ellos pretendo ubicar a Cernuda en su entorno cultural y vivencial, por ello lo he titulado “Cernuda y su tiempo”. Aquí privilegio dos aspectos que a mi juicio son determinantes para comprender cabalmente el derrotero de su existencia como poeta: su biografía y su vínculo como espectador y actor en el contexto particular de la Generación del 27, de la cual formó parte, y las consecuencias que tuvo para su vida la Guerra Civil española. En el segundo capítulo expongo algunos aspectos teóricos en relación con el discurso crítico en general, para después hablar de las características del discurso ejercido por el poeta-crítico y terminar con la exposición del método crítico practicado por Cernuda en el análisis de la obra literaria. En el tercer capítulo abordo la recepción que tuvo su obra crítica; y en el cuarto, su labor como crítico literario en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*, que vendría a ser su libro de crítica más polémico, el cual despertó intensos enconos en el ámbito literario, en particular en el de la Península.

Finalmente, incluí dos anexos; uno titulado “Cronología de su labor crítica”, con el propósito de detallar en tiempo y espacio la actividad crítica de Cernuda en revistas y otras publicaciones, paralela a su labor como poeta; y otro denominado “Cronología y reseña de su obra poética”, que está dirigido al lector que no conoce o conoce muy poco la obra poética de Cernuda, con el objetivo de que le pueda significar una introducción a la lectura de su poesía y un conocimiento de su trayectoria como poeta, de su conflicto entre la realidad e idealidad de su escritura poética, lo que, a mi juicio, le ayudará a comprender los aciertos y desmesuras que tuvo en esta faceta.

1. CERNUDA Y SU TIEMPO

RETRATO DEL POETA

Luis Mateos Bernardo José Cernuda Bidón nació en Sevilla el 21 de septiembre de 1902.¹ Se formó en una familia burguesa y conservadora; una familia tradicional provinciana de principios del siglo XX. Su infancia se desarrolló en un ambiente rígido y autoritario, pues su padre, Bernardo Cernuda Bauzá, militar de carrera, mantenía una estricta disciplina en el hogar. A la creación de esta atmósfera contribuyeron también la madre del poeta, Amparo Bidón Cuéllar, y sus dos hermanas mayores, Amparo y Ana. En el poema titulado “La familia”, Cernuda describe el ambiente vivido en casa:

Era a la cabecera el padre adusto,
La madre caprichosa estaba enfrente,
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.²

La moral conservadora que imperaba en el hogar de los Cernuda afectó la frágil sensibilidad del niño y futuro poeta. La férrea disciplina impuesta por su padre le generó una personalidad tímida y un hondo deseo de aislamiento. Este padre, ausente durante dos años —cuando el niño Luis tenía entre 9 y 11 años de edad—, fue el cau-

¹ Véase *Luis Cernuda. Álbum*, biografía por James Valender, iconografía por Luis Muñoz, Madrid, Publicación de la Residencia de Estudiantes, 2002. Publicación fundamental para conocer en detalle aspectos biográficos del poeta sevillano, como ambiente familiar, amigos, calles, lugares, documentos oficiales, manuscritos, portadas de revistas y de libros, fotografías, ilustraciones, testimonios de quienes lo conocieron, viajes, etcétera.

² L. Cernuda, *La realidad y el deseo*, 4ª. ed. (1ª completa), México, FCE, 1964, p. 202.

sante de la falta de imagen paterna y de que su hijo creciera entre figuras femeninas exclusivamente: madre, hermanas, nana y primas. Para consuelo de su soledad infantil, se acercó a los libros de viajes, los cuales, como más tarde el poeta recordará, estaban encuadernados en cuero y oro.

El niño Cernuda disfrutaba largas horas con el placer que le proporcionaba la lectura, y fue a través de esta temprana actividad lectora como incursionó en el mundo de la mitología, cuyos temas influirían de manera definitiva en su proyecto existencial y poético.

Andalucía, la región, y Sevilla, la ciudad, fueron los lugares donde transcurrió la infancia del pequeño Luis. Respecto de la geografía espiritual, la más significativa para su universo infantil, estuvo constituida por la biblioteca y el patio-jardín de su primera casa sevillana, ubicada en la calle llamada entonces Conde de Tójar, número 6, actualmente Acetres. Estos sitios representaron dos espacios atemporales que estimularon y desarrollaron su sensibilidad de poeta.

Cuando Cernuda tenía 11 años, los restos mortales de Gustavo Adolfo Bécquer fueron trasladados a Sevilla (en 1913, y no en 1911 como mal recuerda Cernuda en *Historial de un libro*), y, sin duda, este hecho fue muy significativo para el espíritu poético del niño, pues entró en contacto por primera vez con la poesía, cuando sus primas Luisa y Brígida de la Sota prestaron a sus hermanas algunos “volúmenes de encuadernación azul con arabescos de oro” de la obra de Bécquer; quedó impresionado por el aspecto físico de éstos, e inmediatamente se sintió atraído por la obra de Bécquer y se sumergió en su universo poético.

Tiempo después la familia cambió su domicilio a diferentes lugares (cerca de la plaza Jáuregui fue uno de ellos), para luego establecerse definitivamente en el famoso barrio de la Santa Cruz, en Conde de Benomar 20, hoy calle del Aire.³ Esta casa se encontraba muy próxima a los hermosos jardines del Alcázar, y Cernuda la evocará no sin nostalgia, a lo largo de su vida, pues su tiempo de ocio transcurrió bajo el aire puro y cálido que desprendían la flora y el clima andaluces.

Cernuda escribió sus primeros versos con rubor e inseguridad a los 14 años, cuando cursaba el cuarto grado de bachillerato. En 1919 ingresó a la Universidad de Sevilla para estudiar Derecho —como era la tradición en esa época—. Durante el primer año tomó un curso

³ Para conocer ampliamente el periodo en que Cernuda vivió en España, así como aspectos particulares sobre su biografía, véase Antonio Rivero Taravillo, *Luis Cernuda. Años españoles (1902-1938)*, Barcelona, Tusquets, 2008.

de Historia de Lengua y Literatura Española, impartido por el joven poeta Pedro Salinas, quien recientemente había obtenido esa cátedra.

En 1920, cuando apenas había iniciado sus cursos universitarios y era un joven de 18 años, murió su padre. Sin embargo, y a pesar de que la familia recibió sólo una mínima pensión, Cernuda no dejó de estudiar. Así, entre curso y curso realizó el servicio militar.

Por sugerencia de Pedro Salinas, Cernuda leyó con dedicación a los clásicos de la lírica castellana, como Garcilaso de la Vega, Luis de Góngora y Francisco de Quevedo, entre otros. También estudió la lengua y la literatura francesas; leyó a Charles Baudelaire, Stephan Mallarmé, Artur Rimbaud, Pierre Reverdy y, sobre todo, a André Gide, quien representó algo más que una golosina cultural, pues gracias a la lectura de éste pudo definir más claramente su inclinación homosexual, que con el paso del tiempo llegaría a confesar: “Me supongo que Salinas no podría suponer que con esa lectura [Gide] me abría el camino para resolver, o para reconciliarme, con un problema vital mío decisivo”.⁴

Considerar esta cuestión es importante para comprender tanto su carácter personal como su obra poética; mas esto no implica necesariamente que sus preferencias amorosas expliquen en sentido estricto su obra literaria. Además, el mismo Cernuda ponía la obra por encima de la persona, tal vez para curarse en salud, Salinas hace una descripción casi exacta de la personalidad de Cernuda:

Difícil de conocer. Delicado, pudorósísimo, guardándose su intimidad para él solo, y para las abejas de su poesía que van y vienen trajinando allí dentro —sin querer más jardín— haciendo su miel [...]. Por dentro, cristal. Porque es el más licenciado Vidriera de todos, el que más aparta la gente de sí por temer de que le rompan algo, el más extraño.⁵

En el año de 1925, Cernuda conoció en Sevilla al máximo representante de las letras españolas del momento: Juan Ramón Jiménez.

Lo conocí por mediación de Salinas, en Sevilla, una noche de septiembre de 1925, en el Alcázar. Casi no dije palabra, era yo un chico provinciano,

⁴ Luis Cernuda, *Obra completa. Prosa I y II*, vols. II y III, edición de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994, p. 628. Todas las citas sucesivas de la prosa de Cernuda proceden de esta edición, a la que aludiré con la palabra *Prosa*, el número de volumen (I o II) y el número de página.

⁵ Pedro Salinas, “Nueve o diez poetas”, en *Ensayos de literatura hispánica*, 2ª ed., Madrid, Aguilar, 1961, p. 354.

un poeta mozo frente a la presencia, casi mítica, del gran poeta. Yo leía, y releía con fervor de neófito, varios de sus libros: *Segunda antología poética*, *Diario de un poeta recién casado*, *Poesía*, *Belleza* [...].⁶

Aparte de sus lecturas de poesía, nuestro poeta se adentró en el estudio de las propuestas orteguianas contenidas en *La deshumanización del arte*. La amistad y el estímulo que Pedro Salinas le confirió al joven poeta se pusieron de manifiesto cuando la *Revista de Occidente* (diciembre de 1925) publicó nueve de sus poemas, momento muy gratificante para un joven de 23 años que ve aparecer sus primeros poemas en una de las revistas literarias más prestigiadas del ambiente cultural español. Al año siguiente conoció Madrid, donde entabló relación con importantes escritores de la época, como José Ortega y Gasset, José Bergamín y Guillermo de Torre.

En 1927 Salinas intercedió una vez más por Cernuda para que se publicara *Perfil del aire* (abril), que a la postre sería su primer libro de poemas. La crítica, sin embargo, no favoreció a esta obra, lo que provocó una profunda herida en la sensibilidad del poeta, pues incluso en los últimos años de su vida recordaría con amargura, resentimiento y hasta agresividad su debut en la escena poética española. No obstante, en diciembre de 1927, convocados por el Ateneo de Sevilla, se reunieron Rafael Alberti, Dámaso Alonso, José Bergamín, Juan Chabás, Gerardo Diego, Jorge Guillén y Federico García Lorca, entre otros, con el fin de rendir homenaje al poeta cordobés Luis de Góngora y Argote. En este evento se leyeron algunos poemas de Cernuda. Cabe destacar que la poesía de corte clásico que se escribía entonces no satisfizo totalmente a Cernuda, por lo que él y sus amigos, Higinio Capote, Joaquín Romero Murabe y León Sanchez Cuesta se preocuparon por estar al tanto de las novedades literarias, como de las obras de los poetas surrealistas franceses: Aragon, Breton y Éluard.⁷ Sánchez Cuesta era un librero madrileño, al que llamaban “librero de la Generación del 27” (A su librería, por cierto, Cernuda llegó a trabajar.).

En el mes de junio de 1928, murió la madre de Cernuda. Ante esta situación, él se mudó a una modesta pensión en la calle de Rosario. Allí permaneció hasta septiembre y después emprendió con febril deseo un viaje a Málaga. En este puerto andaluz cono-

⁶ Cernuda, *Prosa I*, vol. II, p. 856.

⁷ Sobre esta etapa, en la cual Cernuda se interesa en el movimiento surrealista, véase José María Capote Benot, *El periodo sevillano de Luis Cernuda*, Madrid, Gredos, 1971.

ció a Emilio Prados y a Manuel Altolaguirre. Ambos poetas ya llevaban tiempo publicando en la conocida revista *Litoral*. En Málaga, Cernuda contempló por vez primera el mar, experiencia que ejerció gran poder en su espíritu. Embriagado de deseo, se sintió liberado del círculo provinciano y represivo que representaba su Sevilla natal. En ese sentido la costa andaluza se configurará, con el tiempo, como el espacio cálido y erótico, y por eso mismo entrañable: “si alguna vez me pierdo, que vengan a buscarme aquí, a Sansueña”, escribiría en 1929 en el poema en prosa titulado “El indolente”, haciendo clara alusión a su estancia en Málaga. Después de una corta estancia allí, se trasladó a Madrid; con poco dinero y sin saber qué hacer para ganarse la vida, recurrió nuevamente a Pedro Salinas, quien afortunadamente le tramitó un viaje a Francia, para que se desempeñara como lector de español en la Universidad de Tolouse. Sin embargo, la ciudad francesa no sería del agrado de Cernuda; finalmente durante el periodo vacacional conoció París. Quedó fascinado por el ambiente bohemio y artístico: visitó el museo de Louvre, el Boulevard Saint Michel, las librerías, los cafés al aire libre... Así, se sintió atraído por el dandismo.⁸

A su regreso a Tolouse escribió *Un río, un amor*. En julio de 1930, de nuevo en Madrid, trabajó, como ya dije, en la librería de Sánchez Cuesta. Manuel Altolaguirre y Concha Méndez le consiguieron un departamento en el mismo edificio donde ellos residían —calle Viriato 73—. Ángel Yanguas Cernuda, su sobrino, recuerda haber visitado a su tío en ese domicilio entre 1933 y 1937. Los primeros años de la década de los treinta fueron de gran efervescencia política. Cernuda, simpatizante de la República, se incorporó a las Misiones Pedagógicas en el otoño de 1931, para difundir con gran entusiasmo la cultura, a través de la creación de bibliotecas. En el Servicio de Bibliotecas de Misiones Pedagógicas, Cernuda fungió como coordinador, y contó con la colaboración de María Moliner, la gran lexicógrafa, de su hermana Matilde y de Juan Vicens de la Llave, antiguo compañero en la Residencia de Estudiantes. Participó también en la revista *Octubre: Escritores y Artistas Revolucionarios*, fundada por el Partido Comunista Español. En el primer número (julio, 1933) aparecieron los nombres de Emilio Prados, Alejo Carpentier y Cernuda.

⁸ Para un mayor conocimiento sobre el fenómeno del dandismo, por el que Cernuda se sintió poderosamente atraído, véase Luis Antonio de Villena, “La rebelión del dandy en Luis Cernuda”, en *Corsarios de guante amarillo*, Barcelona, Tusquets, 1983.

En vísperas de la Guerra Civil, José Bergamín publicó, en las ediciones de *Cruz y Raya*, los cuatro libros completos de poesía que hasta ese entonces había escrito Cernuda; el nombre que le dio al conjunto fue el que sería el título definitivo de su obra poética en verso: *La realidad y el deseo*. El 19 de abril de 1936, se rindió homenaje a Cernuda y a su libro en un restaurante madrileño de la calle Botoneras. Asistieron, entre otros, Federico García Lorca, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Pablo Neruda, José Bergamín, Manuel Altolaguirre, Concha Méndez y Vicente Aleixandre.⁹

En agosto de ese mismo año, Francisco Franco se levantó en armas contra el gobierno del Frente Popular. Ante esta coyuntura, Cernuda, con ayuda de Álvaro de Albornoz, embajador de la República, se dirigió a París. A pesar de vivir momentos de zozobra, continuó escribiendo y publicando, sobre todo en *Hora de España* (Valencia, 1937-1938). Por aquellos días escribió *La familia interrumpida*, obra de teatro inédita durante años y que dio a conocer Octavio Paz en noviembre de 1985, a través del número 108 de la revista *Vuelta*.

En 1938, el poeta inglés Stanley Richardson –conocido de Cernuda– realizó ante el gobierno de Barcelona los trámites necesarios para que Cernuda obtuviera un pasaporte y pudiera visitar Inglaterra e impartir una serie de conferencias sobre la situación política de España; para lograrlo, se debía comprometer a no ausentarse de la Península por más de treinta días.¹⁰ En su camino a Inglaterra, llevaba bajo el brazo las primeras tentativas de un libro de poesías que pensaba titular *Elegías españolas*, pero el título definitivo fue *Las nubes*. Este lugar nunca le gustó al poeta, pues esperaba encontrar algo parecido a París. Después de tres meses de estancia, intentó regresar a España, pero no fue posible; sólo llegó hasta la capital francesa en el mes de julio. En la Ciudad Luz se reunió con sus dos grandes amigos: Rafael Martínez Nadal y Rosa Chacel. El plan de Cernuda era llegar hasta la frontera, pero Rafael y Rosa lo desanimaron por el peligro que representaba el conflicto bélico que se vivía por esos días; así que regresó a Inglaterra e ingresó, una vez más, por conducto de Stanley Richardson, a la Cranleigh School, en Surrey, como parte del personal docente. Permaneció en este lugar de septiembre de 1938 a enero de

⁹ Federico García Lorca, “Homenaje a Luis Cernuda”, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1967.

¹⁰ Véase Antonio Rivero Taravillo, *Luis Cernuda. Años de exilio (1938-1963)*, México, Tusquets, 2011. Esta obra es imprescindible para conocer los años de exilio de Cernuda de 1938 hasta su muerte, acaecida en México en 1963.

1939. Continuó su peregrinaje por el norte de Inglaterra hasta llegar a la universidad de Glasgow, donde fungió como lector de español.¹¹

En septiembre de 1939 estalló la Segunda Guerra Mundial, que Cernuda contempló con escalofrío, y se agudizaron su exilio y sus conflictos existenciales. En esta atmósfera concluyó su libro *Las nubes*. En 1940 y al otro lado del océano, José Bergamín publicó en México la segunda edición de *La realidad y el deseo*; un año después, el 8 de marzo de 1941, murió Stanley Richardson a consecuencia de los bombardeos a la ciudad de Londres.

Ocnos, su primer libro de poemas en prosa, apareció publicado en Londres en 1942 (con el sello editorial de Dolphin Press). Al siguiente año Cernuda ingresó como docente en la Cambridge University. Fueron años difíciles para él, un hombre de 40 años, sin amigos, en un país con un clima que resultaba inaceptable y aún más frío para su espíritu andaluz. Sin embargo, en el terreno literario se encontró con tierra fértil: la lírica y la crítica inglesas. Las obras de John Donne, Samuel Taylor Coleridge, John Keats, Matthew Arnold y Thomas Stearns Eliot serían manjares apetitosos. Así pasó largas horas en las bibliotecas inglesas; su deuda con la lírica inglesa será enorme, como él mismo lo reconoció más tarde, y llegó a tal grado de dominio de la lengua inglesa que tradujo *Troilo y Crecida*, de Shakespeare.

Cernuda abandonó Cambridge en 1945 y regresó a Londres. Vivió en un pequeño departamento, a unos metros de Hyde Park. En esta casa recibió, en marzo de 1947, la oferta de trabajo de su amiga Concha de Albornoz; se trataba de un puesto en un colegio femenino de Estados Unidos. En consecuencia, Cernuda dejó de ver las costas británicas el 10 de septiembre de ese mismo año. Ya en el transatlántico escribió:

Nada suyo guardaba aquella tierra
Donde existiera. Por el aire,
Como error, diez años de la vida
Vio en un punto borrarse.

Nula oquedad dejaban
En el tiempo, horas que nos sonaron.
Y a ciegas le llevó el navío
Como al muerto temprano.

¹¹ Para un mayor conocimiento sobre su llegada y estancia en este país, véase Rafael Martínez Nadal, *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda: el hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión, 1983.

(Adiós al fin, tierra como tu gente fría,
donde un error me trajo y otro error me lleva.
Gracias por todo y nada. No volveré a pisarte).¹²

Cernuda se aclimató pronto al ambiente del Mount Holyoke College, institución que se halla todavía en el estado de Massachusetts; por primera vez obtuvo un salario decoroso y, a diferencia de la Europa de la posguerra, no tenía carencias materiales; además, allí encontró a algunos compatriotas, como Américo Castro y su casi mecenas Pedro Salinas; aunque él bien sabía que sus amigos más queridos estaban en México. En el verano de 1949, cuando Cernuda tenía 47 años, visitó México por primera vez; arribó al paradisíaco puerto de Acapulco. Un año después se reencontró con sus amigos Emilio Prados, Manuel Altolaguirre y Concha Méndez en la ciudad de México.

En este país, Cernuda redescubrió dos realidades que el exilio del norte le había negado: su idioma y el clima. Fue tal su atracción por México, que en el verano de 1951 decidió quedarse ahí y no regresar a Mount Holyoke, salvo para presentar su renuncia. En noviembre de 1952 se estableció definitivamente en México, en donde produjo su segundo libro de poemas en prosa, *Variaciones sobre tema mexicano* (1952). En el poema titulado “El regreso” manifiesta el reencuentro con la cultura hispana:

Casi no crees a tus sentidos ¿Estás realmente aquí? ¿No es tu imaginación donde ves a esta tierra? Su recuerdo y tu imagen te acompañaron y te sostuvieron durante tantos meses sin virtud, largas, interminables, meses de invierno, de tedio, de desolación y vacío, que apenas puedes en ella.¹³

La casa de Concha Méndez en Coyoacán, en la pequeña calle de Tres Cruces II, fue el lugar donde Cernuda vivió hasta su muerte. Muy pronto se incorporó a la Universidad Nacional Autónoma de México, en la que impartió clases de literatura francesa; quienes lo vieron caminar por los pasillos de la Facultad de Filosofía y Letras lo recuerdan como un hombre difícil, intratable, arisco. Acerca de su estancia en México, Octavio Paz recuerda:

En México, país al que amó, la universidad sólo pudo ofrecerle, no sin largas gestiones, una mísera clase de literatura francesa (¡como profesor

¹² Cernuda, *La realidad...*, p. 274.

¹³ Luis Cernuda, *Poesía completa (Obra completa, vol. I)*, Dereck Harris y Luis Maristany (eds.), Madrid, Siruela, 1993, p. 654.

sustituto!) y alguna otra ayuda pequeña. El Colegio de México, o más bien Alfonso Reyes, le dio una beca que le permitió escribir sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*; a la muerte de Reyes, el nuevo director le despidió, sin mucha ceremonia. ¿Era un hombre difícil? [...] Su intransigencia era de orden moral e intelectual [...] Ciertamente que a veces sus reacciones eran exageradas y sus juicios no eran siempre justos ni piadosos.¹⁴

En 1957 se publicó la tercera edición de *La realidad y el deseo*. La aparición de ésta fue reconfortante para Cernuda, pues la crítica nunca le había brindado un entusiasta interés a su obra, salvo raras excepciones; en España, por ejemplo, la llamada Generación del 50 —formada por Francisco Brines, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma y José María Castellet— le rindió, en 1962, un merecido homenaje en la revista valenciana *La Caña Gris*.

En sus dos últimos años de vida, Cernuda hizo algunos viajes a San Francisco y Los Ángeles para impartir los cursos de literatura. En febrero de 1962 comenzó a escribir su último poema, y lo terminó en abril del mismo año en San Francisco; este poema lleva el título “A sus paisanos”.

El 5 de noviembre de 1963, a consecuencia de un infarto, murió Luis Cernuda en la casa de Concha Méndez —lo encontraron en el baño de la casa—. Tenía 61 años de edad. A la mañana siguiente se realizó el entierro en el Panteón Jardín, al que asistieron pocas personas; entre ellas, la familia Altolaguirre, además de Carlos Pellicer, José Puche, presidente del Ateneo Español, Joaquín Díez-Canedo, Alí Chumacero, Juan García Ponce y Max Aub.

LA GENERACIÓN DEL 27

Los días 16 y 17 de diciembre de 1927 se reunió en Sevilla, en la Real Sociedad Económica de Amigos del País (calle Rioja), y no en el Ateneo, como generalmente se ha consignado, una pléyade de escritores, como: Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Jorge Guillén, José Bergamín, Manuel Altolaguirre y Juan Chabás, entre otros; la mayoría iba de Madrid. Los acompañó también el torero Ignacio Sánchez Mejías. Su propósito era conmemorar el Tercer Centenario de la Muerte de Luis de Góngora y Argote.

¹⁴ Octavio Paz, “Juegos de memoria y olvido”, en *Vuelta*, núm. 108, México, noviembre de 1988, pp. 61 y 62.

Luis Cernuda asistió a dicho acto, aunque no participó directamente; no sabemos qué tan convencido estaba de ello, pues meses antes, en agosto, escribió lo siguiente en torno del célebre acontecimiento: “1927. Centenario de Góngora. Todo el aguachirle castellano se ha estremecido en onda unánime de mentida, incomprensible admiración”. Diferentes actividades se desarrollaron durante dos días, de las que cabe destacar las siguientes: Dámaso Alonso dictó la conferencia “La altitud poética de la literatura española”; Juan Chabás expuso “Los prosistas y poetas de las nuevas tendencias literarias”; Alberti y Lorca efectuaron una lectura dramatizada de los coros de la “Primera Soledad” de Góngora; mientras que Gerardo Diego leyó el texto titulado “Defensa de la poesía”; en cambio Bergamín no pudo leer su texto por estar afónico; también se leyeron algunos poemas de Cernuda, quien se encontraba entre el público asistente. Fue en este contexto en que Cernuda conoció a varios de los que llegarían a ser compañeros de generación, como Lorca y Alberti. Muy en consonancia con su temperamento, cuando Cernuda conoció a Lorca dijo de él: “se le jaleaba como a un torero, y había efectivamente algo de matador presumido en su actitud”, para más adelante, en el mismo texto, establecer una distancia con el grupo o generación al decir “estaba en compañía de otros jóvenes escritores de su generación”. Gran parte de las actividades que se llevaron a cabo en el Ateneo de Sevilla fueron recogidas en las páginas de la revista *Litoral*, en la que colaboraba Emilio Prados.

Esta reunión se convirtió en un suceso determinante y trascendental en la historia de la literatura de habla hispana y en el ambiente cultural de la España moderna. No olvidemos que años antes estos escritores habían hecho su debut literario: en 1920 García Lorca había estrenado en Madrid *El maleficio de la mariposa*, y Gerardo Diego había publicado su *Romancero de la novia*; en 1921 el mismo Lorca publicó su *Libro de poemas*; Dámaso Alonso dio a conocer sus *Poemas puros*, *Poemillas de la ciudad*; en 1923 Pedro Salinas publicó su libro *Presagios*; en 1924, *Marinero en tierra*, de Rafael Alberti, hizo su aparición; *Tiempo*, de Emilio Prados, se publicó en 1925; un año después se conocerían *Las islas invitadas*, de Manuel Altolaguirre; y en 1927 salió a la luz *Perfil del aire*, de nuestro Luis Cernuda. Así pues, 1927 no fue un año más, pues conformó una profunda amistad entre estos escritores, y se creó una afinidad de intereses artísticos, que cada uno venía asumiendo con su respectiva particularidad.

El que haya sido homenajeado Luis de Góngora en 1927 no fue una coincidencia; este gran poeta cordobés había permanecido relegado por la crítica durante casi trescientos años, y era considerado

un poeta difícil, hermético, complejo, oscuro. Los integrantes de la Generación del 27 rechazaron la crítica adjetiva, la sentencia fácil y cómoda, las evaluaciones *a priori*, y asumieron una actitud de distancia respecto de la crítica oficial. Reivindicaron, así, a Góngora, vieron en él a un poeta de grandes alturas, representante máximo de la pureza poética, del culto a la metáfora, y vieron en su compleja poesía el mejor banquete para su espíritu. Demostraron su interés hacia una estética depurada, que buscaba conseguir la esencia de la expresión poética, evitando caer en lo radical de la vanguardia o lo perpetuamente aceptado sin vestigios de crítica. Estos poetas miraron hacia atrás, asumieron la tradición, no rechazaron a los clásicos, sino que fueron a ellos; la modernidad no consistiría en rechazar el pasado, sino que visualizaba el presente y abría las posibilidades para reconocerse y habitar la misma tradición. Esta generación no estuvo al margen del tiempo concreto que le tocó vivir, ya que, a pesar de

su apariencia de generación vanguardista y revolucionaria, aquellos poetas no venían a romper ninguna tradición, sino a continuarla, como ya demostró Dámaso Alonso. Su poesía se inserta en una corriente lírica hispana que arranca de muy atrás en la que son hitos importantes el *Cancionero popular anónimo*, Garcilaso y Lope, San Juan y Fray Luis, Góngora y Quevedo, Bécquer, Juan Ramón y Antonio Machado.¹⁵

Como sabemos, las corrientes literarias y artísticas anteriores a la Generación del 27 nos permiten comprender los rasgos de la poesía de ésta. En consecuencia, recordemos que a finales del siglo XIX, el modernismo se introdujo en el ambiente literario español, y el poeta Rubén Darío fue su más destacado representante:

El interés [...] que los modernistas demostraron por la coherencia del “sentimiento poético”, así como su constante escudriñar en los moldes rítmicos y, en general, estéticos de los siglos literarios precedentes, fueron factores de suma importancia para el enriquecimiento de la poesía de nuestro siglo, ya que, a través de él, se disponía a legar a las generaciones posteriores un bagaje amplísimo con el que facilitar y ensanchar el difícil camino de la expresión escrita.¹⁶

Más adelante el modernismo perdió vigencia en el ámbito literario español, lo cual originó una actitud de renovación no sólo en la

¹⁵ José Luis Cano, *La poesía de la Generación del 27*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1973, p. 15.

¹⁶ José María Capote Benot (ed.), *Luis Cernuda. Antología*, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1984 (Letras Hispánicas), p. 12.

literatura, sino también en las demás artes. El afán de un cambio en la estética provocó una reforma de los movimientos de vanguardia, como: el cubismo, cuyo representante más destacado en la pintura fue Pablo Picasso, que se caracterizó por la superposición de planos, la simbología del color o la deformación de líneas simétricas (más pictórica que literaria, esta corriente manifestaba, según la crítica, la desintegración del mundo occidental); el futurismo, cuya creación representaba una apología del progreso industrial y rendía culto a todo tipo de máquinas; el dadaísmo, encabezado por Tristán Tzara —cuyo manifiesto fue publicado en 1918—, que buscaba en sus creaciones alejarse de todo pensamiento lógico, para expresar distorsiones literarias, caligráficas o arquitectónicas; el creacionismo, que utilizaba permanentemente la metáfora para lograr mayor expresividad y evitar los adjetivos inútiles; como carácter singular cultivó el verso libre sin rima, buscando más lo coloquial que lo musical, lo que reafirmó su rechazo a las formas poéticas tradicionales; el ultraísmo, que por medio del manifiesto de Guillermo de Torre se dio a conocer en España, y que aglutina dentro de sus concepciones teóricas algunos de los *ismos* anteriores; por ejemplo, para Emilia de Zuleta el ultraísmo buscaba “[...] un auténtico vértigo de aspiraciones; en lo espacial, una perspectiva sintética en la cual se integran las formas de dinamismo; en lo temporal una exaltación del presente”;¹⁷ y, por último, el surrealismo, cuya influencia tocó casi todos los medios artísticos. La denominada ‘escritura automática’, como producto de la libertad creativa, se convirtió en una fórmula que intentaba crear un tipo de escritura al margen de directrices morales, estéticas o racionales.

Juan Ramón Jiménez fue el maestro de los jóvenes poetas de la Generación del 27; en sus inicios su poesía purista influyó claramente en estos poetas, en especial en Jorge Guillén, como se puede apreciar en su libro *Cántico*, el cual se distinguía precisamente por su carácter purista. Cabe destacar el nombre de Paul Valéry, máximo representante de la *poesía pura*, cuya influencia se manifestó en este grupo de poetas. Esta estética se propuso privilegiar la independencia del poema, de modo que los aspectos morales, sentimentales o políticos no dominaran su carácter intrínseco ni lo adulteraran. En este sentido, el poema valía por sí mismo, y el ideal consistía en conseguir la pureza poética. Valéry concebía el poema como una creación, donde el lenguaje se utilizara como un experimento químico para provocar singulares reacciones. El fin de la poesía debía ser el lenguaje, y en eso radicaría

¹⁷ Emilia de Zuleta, *Cinco poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1971, p. 24.

su legitimidad, excluyendo, por tanto, todo lo que resultara ajeno a este ideal estético. Al respecto, se puede decir que Baudelaire fue el vidente de la llamada poesía pura. El autor de las *Flores del mal* cimentó, por así decirlo, este tipo de preocupaciones estéticas, y Valéry vino a recogerlas.

El mismo Cernuda, en sus *Primeras poesías* (1924-1927), encontró en las formas puristas el ideal que necesitaba para comenzar a expresarse:

El fresco verano llena
Andaluzas soledades;
No acercarán amistades
La tierna imagen ajena.
Visos y dejos de pena
El agua me robaría;
Que la desdicha sonría
Hasta que el viento la lleve
Y en un molino de nieve
Levanto una nevería.¹⁸

Muy pronto, alrededor de 1928, los miembros de la Generación del 27 se fueron alejando de la estética purista; su necesidad de buscar otros caminos de expresión, el interés de no permanecer al margen de las vanguardias y la irrupción del surrealismo¹⁹ fueron algunos de los motivos que hicieron que este movimiento encontrara eco en nuestros poetas, perdurando su influencia en diversas expresiones artísticas, sobre todo en la poesía y en las artes plásticas, hasta 1936, año en que estalló la Guerra Civil española.

Estado espiritual de clara raíz romántica en sus aspiraciones, el surrealismo fue difundido por André Breton con su célebre manifiesto de 1924. Éste, al año siguiente, impartió una conferencia en el Ateneo de Barcelona, acontecimiento que contribuyó a que se empezaran a incluir artículos en diversas publicaciones y se realizaran exposiciones de artes plásticas. A tal movimiento pertenecieron Dalí, Lorca, Buñuel, Alberti, Cernuda, entre otros. Cronológicamente podemos señalar que entre 1928 y 1936 dichos poetas produjeron sus obras

¹⁸ Cernuda, *La realidad...*, pp. 15 y 16.

¹⁹ Este movimiento representó la importancia del subconsciente por medio de lo onírico, el espíritu de aventura, el gusto por lo exótico, la exaltación del erotismo, la crítica de la realidad, su naturaleza pasional y vital, etcétera.

surrealistas,²⁰ y tuvieron como principales órganos difusores a la *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria*, *Cruz y Raya*, *Caballo Verde para la Poesía*, *Mediodía*, *Prosa y Verso*, *Héroe*, *Octubre: Órgano de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios para la Defensa de la Cultura y Hora de España*.

El inicio de la guerra en 1936 provocó la dispersión de los integrantes de la Generación del 27, así como de otros intelectuales y artistas. Muchos de ellos tuvieron que exiliarse, circunstancia que afectó sus particulares trayectorias, y cada cual enfrentó de distinta manera este destino. Otros fueron asesinados, como sucedió con Federico García Lorca, o muertos en la cárcel, como el poeta Miguel Hernández. La dictadura, el militarismo y la imposición de una cultura oficial se mantendrán durante más de treinta años en España.

Sin embargo, la Generación del 27 en el ámbito literario español, después de finalizada la Guerra Civil, mantuvo una influencia permanente y definitiva en poetas como José Hierro, José Ángel Valente o Francisco Brines, por mencionar sólo algunas de las voces poéticas más conocidas. En ese sentido, la vigencia de esta generación radica en la revaloración que hicieron sobre la poesía tradicional hispánica, por continuar con la tradición; pero al mismo tiempo sobresale su afán vanguardista, moderno y revolucionario.

²⁰ Para conocer la relación de las obras surrealistas españolas, véase José María Capote Benot, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1976.

2. EL DISCURSO DE LA CRÍTICA LITERARIA

Una obra de arte no es más que el conjunto de sus interpretaciones.

MARGARET MACDONALD

EL CAMINO CRÍTICO¹

En la crítica de arte el lenguaje juega un papel preponderante, pues es indispensable que el discurso sobre el objeto artístico —en este caso, la obra o el texto literario— enuncie los aspectos racionales y sensibles del mismo.

La naturaleza del discurso utilizado en la crítica literaria hace necesario que se ponga en discusión su carácter epistemológico; es decir, se requiere examinar los mecanismos lógicos del discurso crítico: establecer qué tipo de afirmaciones emplea, determinar los criterios de verdad para éstas, averiguar si las afirmaciones del discurso crítico sólo son manifestaciones emotivo-personales del crítico o si realmente él se propone describir, analizar e interpretar el texto literario; si es así, hay que preguntar con qué criterio lo interpreta y cómo justifica metodológicamente sus juicios.

La investigación en torno al discurso crítico, que es tanto estético como filosófico, ha sido muy amplia, y la bibliografía existente es abundante. Ante tal realidad y considerando los objetivos generales y específicos de este estudio (el poeta como crítico), me centraré en los aspectos crítico-valorativos que proyecta el discurso crítico cuya finalidad radica en formular juicios acerca del *valor* de una obra. Esos juicios constituyen el resultado de un proceso complejo que se puede dividir en tres etapas. La primera de ellas consiste en percibir la obra literaria como obra de arte, no como objeto de conocimiento, con la intención de captar sus valores estéticos. Esta percepción o consumo es indispensable para la valoración, pues determinará las etapas posteriores. Aquí el crítico se enfrenta a la obra como cualquier consumidor,

¹ Ante la extensa bibliografía sobre la crítica de arte en general y de la crítica literaria en particular, y con base en los objetivos particulares del presente libro (Cernuda como crítico literario), los apuntes vertidos en este apartado tienen como principal fuente el artículo titulado "La naturaleza de la crítica de arte", de Miguel Koltenuik, publicado en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXVI, núm. 9, mayo de 1972, quien a su vez glosa las orientaciones y reflexiones críticas de dos representantes de la crítica moderna: Margaret McDonald y Arnold Iseenberg.

con una intención puramente estética. En la segunda etapa se pretende explicar la obra, y es de carácter teórico, pues se acentúa el aspecto del conocimiento. Podría decirse que estrictamente es el análisis literario, a través del cual se establecen las características estructurales de cada obra. Los métodos principales utilizados en esta etapa pueden reducirse a tres:² *Método histórico*, el cual se concentra en los factores que conforman la creación, es decir, en la génesis y desarrollo de la obra, al tiempo que estudian la producción de ésta en su época histórica; *Método psicológico*, que enfoca su atención en la formación psicológica y cultural del autor por medio de la recreación de los procesos imaginativos y emotivos del artista que se revelan a través de su escritura; *Método estilístico*, que estudia la obra atendiendo a las peculiaridades de la lengua y el estilo, y busca una explicación de carácter formal, o sea que, se atiende sólo a la estructura de la obra. La tercera etapa de la crítica es la valoración, cuya formulación de juicios expresa los valores contenidos en la obra. A través de la valoración se da un lugar a la obra en el saldo de las adquisiciones humanas.

Los juicios de valor son el resultado final del análisis; estos juicios se pueden separar en varios elementos. En ese sentido, el discurso crítico adquiere un carácter descriptivo y otro normativo; descriptivo en el sentido de que toda afirmación o negación se fundamentan en la descripción de los contenidos estéticos que encierra una obra literaria, y normativo en cuanto a las características epistemológicas y semánticas de la esencia del discurso, que es el lenguaje en general y el lenguaje del crítico en particular.

A diferencia de la comunicación ordinaria, la comunicación crítica posee un lenguaje de símbolos, los cuales emiten una información que proyecta un gran número de elementos sensoriales y perceptivos. El crítico, pues, se propone transmitir un contenido perceptivo que revele las cualidades estéticas sensoriales del texto literario. Pero este proceso no termina aquí, se complementa cuando el lector aprehende el lenguaje vertido en el discurso. A través de éste, percibe y valora la obra literaria. Esto es, el lenguaje intrínseco del discurso crítico ofrece medios de percepción para que el lector de crítica literaria distinga los aspectos relevantes de la obra, es decir, los valores estéticos. Son los contenidos perceptivos sensoriales los que hacen posible tanto la explicación como la evaluación del tejido verbal que constituye el texto.

² Rene Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966, p. 77.

El discurso crítico, como instrumento del crítico literario, al mismo tiempo debe ser capaz de interpretar, recrear, evaluar y valorar la obra literaria y como ésta es el conjunto de sus interpretaciones, el discurso crítico es análogo, en cierta medida, al discurso literario de la obra en cuanto se propone mostrar contenidos sensoriales. Pero la diferencia estriba en que el discurso crítico evalúa, ofrece un veredicto. Así, el juicio de valor se justifica en la recreación misma; el veredicto se fundamenta en el ejercicio crítico. Mostrar las cualidades estéticas justifica el veredicto emitido. La crítica moderna, en ese sentido, evita *valorar* qué es bueno y qué es malo, en contraposición, por cierto, al tipo de crítica que ejerció Cernuda.

Cabe señalar que la obra literaria es interpretada, evaluada y valorada según el crítico y la época, pues el material del discurso crítico no lo proporciona siempre la obra misma, sino las interpretaciones que de ésta realiza el crítico literario. Dicho en otro orden: el gusto es una categoría social y se modifica según la época.

Otro elemento de la crítica son las habilidades personales del crítico, como: el equilibrio, la ponderación, la capacidad crítica, la cultura, la sensibilidad, el temperamento artístico. Los juicios emitidos por una persona con estas características tendrán más valor y, por tanto, se aproximarán más al logro de una explicación universal. Así pues, mientras más rico y profundo sea el discurso crítico, más justificadas serán las valoraciones.

El lenguaje del discurso crítico debe transmitir al lector los medios perceptivos más refinados, ya que el crítico, al interpretar, crea, y esta creación se despliega en el mismo discurso; es decir, el criterio de justificación se fundamenta en la capacidad lingüística y comunicativa del crítico. El discurso crítico no debe limitarse a describir las cualidades visibles de la obra, sino que debe dilucidar lo que ésta (producción literaria) encierra, permitir descubrir al lector o público lo que no se ve en la epidermis, por lo que debe explicar los contenidos sensoriales y racionales a través de la interpretación del texto, de tal manera que los argumentos en que se fundamenta este discurso puedan ser más hermenéuticos y analíticos que descriptivos.

¿Es posible efectuar una interpretación objetiva de la obra literaria? La respuesta es afirmativa, siempre y cuando se tenga como apoyo un marco teórico plausible, abierto, donde se asuma cabalmente que el método es parcial pero orientado a complementarse con otros métodos, sin excluirlos, y siempre con la incertidumbre de la certidumbre que nos confiere el conocimiento.

EL POETA-CRÍTICO

El *poeta-crítico* es una de las voces más interesantes, por lo polémicos que pueden ser sus juicios, cuando incursiona en la crítica e historia literarias. La importancia de una crítica ejercida por quien es, antes que nada, poeta y se asume como tal, ya sea por vocación o destino, estriba en la supuesta autoridad y legitimidad de quien la emite, en quien suponemos posee las cualidades artísticas e intelectuales para juzgar una obra literaria; además de intuición, observación y lucidez que, en teoría, le son inherentes a su naturaleza. La anterior afirmación de ninguna manera invalida el juicio y, por lo tanto, la labor de los críticos literarios profesionales, los historiadores de la literatura o los académicos, pues también ellos pueden poseer dichas virtudes.

En la tradición poética hispánica encontramos a poetas-críticos, como los españoles Miguel de Unamuno y Antonio Machado, quienes precedieron generacionalmente a Cernuda o a Dámaso Alonso, Pedro Salinas o Jorge Guillén, que formaron parte de su generación. En Latinoamérica los ejemplos más representativos son Jorge Luis Borges y Octavio Paz. La lista sería extensa, pero no nos detendremos en enunciarla.

Cuando se habla del poeta-crítico, es necesario preguntarnos qué justifica su crítica, a quién la dirige, qué propósitos tiene, cuáles son sus alcances, cuál es su metodología, si es que la tiene, y cómo hay que leer este tipo de discursos, a diferencia del discurso del crítico literario profesional, del académico, del erudito o del historiador de la literatura, pues las razones por las cuales un poeta decide ejercer la prosa crítica son diversas; sin embargo, podemos identificar tres espacios bien delimitados:

- Puede ser, y es la excepción, que el poeta incorpore en uno de sus textos poéticos, a modo de exégesis, una formulación teórica y práctica que contribuya a una comprensión más cabal del poema de su autoría. En la tradición lírica universal no abunda este tipo de poetas, salvo algunos casos, constituidos ya en paradigmas; nos referimos a lo que Dante hizo en lengua italiana, en la obra *La vita nuova* (1292-1293); T.S. Eliot en lengua inglesa, con su poema “La tierra baldía” (1922); y Paul Valéry en lengua francesa, con “El cementerio marino” (1932). Ambos poemas son inseparables de la prosa crítica elaborada por sus autores. En lengua española tenemos el caso de San Juan de la Cruz (1542-1591), quien realizó una

serie de comentarios críticos a sus poemas “Cántico espiritual”, “La noche oscura” y “Llama de amor viva”. En la poesía moderna, Octavio Paz lo consideró necesario para la primera edición de “Piedra de sol” (1957), pieza fundamental en la historia de la poesía en lengua española.

- Otra razón, más frecuente, puede ser que el poeta tenga la necesidad de reflexionar sobre la poesía y el quehacer del poeta; o sobre el lenguaje y el fenómeno poéticos para formular, ya sea explícitamente o implícitamente, una estética, una poética. Los ejemplos de esta clase de poetas son abundantes: en lengua inglesa el nombre de Edgar Allan Poe es imprescindible con su obra titulada *La filosofía de la composición* (1846), en la que, mediante el análisis de su poema “El cuervo”, pretende “demostrar que ningún detalle de la composición puede atribuirse a la intuición ni al azar, sino que la obra se desarrolló paso a paso hasta quedar completa con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático”.³ Eliot declaró irónicamente al respecto: “Es difícil para nosotros leer este ensayo sin meditar que si Poe llevó a cabo el poema con ese cálculo, debería haberse tomado más molestias en ello: el resultado no acredita el método”.⁴ Y el biógrafo Joseph Wood Krutch describió el ensayo como “un ingenioso ejercicio en el arte de la racionalización”.⁵ También el autor de *El cuervo* escribió “El principio poético”, donde plantea su propia teoría de la literatura cuando afirma que “un instinto inmortal, profundamente enraizado en el espíritu del hombre, es de este modo, dicho sin rodeos, un sentido de lo Bello. Esto es lo que administra para su deleite en las múltiples formas, sonidos y olores en los que existe”.⁶

En lengua española los ejemplos serían interminables; éstos son algunos poetas contemporáneos de Cernuda que reflexionaron sobre la poesía en tierras americanas: César Vallejo (1892-1938), con *Poesía nueva, Se prohíbe hablar al piloto, Contra el secreto profesional*; Vicente Huidobro (1893-1948), con *La poesía, La poesía de los locos, Necesidad de una esté-*

³ Edgar Allan Poe, *La filosofía de la composición*, Madrid, San Lorenzo de El Escorial, 2001 (Libros C. de Langre, Bilingües de Base, 1), p. 33.

⁴ T.S. Eliot, *Sobre la poesía y los poetas*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1957, p. 75.

⁵ Joseph Wood Krutch, *Edgar Allan Poe: A study in Genius*, Nueva York, Alfred A. Knoff, 1926, p. 29.

⁶ E. Allan Poe, “El principio poético”, en *Crítica Literaria 2*, México, Claridades, 1848, p. 51.

tica poética compuesta por los poetas, Manifiesto tal vez, Las siete palabras del poeta y El soneto; José Gorostiza (1901-1973), con *Notas sobre poesía, El poeta y la actualidad*; Pablo Neruda (1904-1973), con *Exégesis y soledad, Conducta y poesía, Sobre una poesía sin pureza, Me niego a masticar teorías, La poesía es una insurrección*; Luis Cardoza y Aragón (1904-1992), con *La poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre, La poesía no se deja capturar viva*; José Lezama Lima (1910-1976), con *Las imágenes posibles, A partir de la poesía, El sistema poético*; Roberto Juarroz (1925-1995), con *Por qué escribo, La poesía cambia la vida, Aproximaciones a la poesía moderna*; Octavio Paz (1914-1998), con *El arco y la lira*. De Cernuda figuran, en particular, los ensayos titulados “Palabras antes de una lectura”, “El espíritu lírico e Historial de un libro”.

- Lo más común es cuando el poeta, por razones académicas y periodísticas, sobre todo, debe escribir textos, en los que analiza, examina o estudia a un autor en particular, una corriente, una época o movimiento literario, o se detiene a dar su opinión sobre algún tópico que forma parte de la historia de la cultura y la literatura; o simplemente reseña o da cuenta de la aparición de una obra. Generalmente estos textos aparecen como artículos o reseñas en revistas literarias o suplementos culturales de periódicos; también el poeta llega a escribir ensayos, que se pueden incluir en dichas publicaciones periódicas o son parte de una obra colectiva o de un estudio monográfico con formato de libro. En ocasiones, por encargo o compromiso institucional, debe escribir algún estudio más o menos sistematizado sobre un autor, una época literaria, una obra escrita en lengua diferente a la suya propia o un libro de texto.

En la historia de la literatura de todas las lenguas abundan los poetas que han escrito sobre la obra ajena, sea de tiempos pasados o contemporánea, o, como decía líneas arriba, sobre el lenguaje poético. Son muchos los poetas que han escrito obras críticas, en las que sobresalen sus capacidades o limitaciones como críticos literarios. Sin embargo, y a manera de ejemplo, cito las que considero fundamentales en lengua española, como son: Octavio Paz en *El arco y la lira* (1956) y *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982) o *La poesía de San Juan de la Cruz* (1942), *Poesía española: ensayo de*

métodos y límites estilísticos (1950) y *Estudios y ensayos gongorinos* (1955) de Dámaso Alonso, las cuales han tenido a lo largo de los años una recepción favorable, tanto por los creadores como en el ámbito de la academia, lo cual no siempre sucede así. Por su parte, Cernuda escribió: *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957), *Pensamiento poético en la lírica inglesa, siglo XIX* (1958), *Poesía y literatura I* (1960) y *Poesía y literatura II* (póstumo: 1964). Estos trabajos no estuvieron exentos de polémica y debate, en particular el primero, el cual no fue bien recibido por poetas ni por académicos (dicha obra será estudiada en el capítulo 4).

Así pues, los prejuicios de unos (los poetas) y otros (académicos) terminan por alzarse invictos, y todos creen que les asiste la razón. Por ello, entre la creación, encarnada por los poetas, y la academia, representada por investigadores y profesores universitarios, no siempre se establecen vínculos, sino más bien se abren abismos. En ese sentido vamos a encontrar poetas que rechazan teorías y metodologías, niegan su importancia o utilidad, o simplemente les son indiferentes. Al respecto y en tono irónico, valgan como ejemplo las palabras del gran poeta Pablo Neruda:

A menudo comienzo a leer disquisiciones sobre la poesía, las que nunca alcanzo a terminar. Una cantidad de personas excesivamente ilustradas se han dispuesto a oscurecer la luz, a convertir el pan en carbón, la palabra en tornillo.⁷

Para después concluir con que:

Este mixtificar y mitificar la poesía produce abundancia de tratados que no leo y detesto. Me recuerdan los alimentos de ciertas tribus polares, que unos mastican largamente para que otros las devoren. Yo me niego a masticar teorías y convido a cualquiera a entrar conmigo a un bosque de robles rojos en el Sur de Chile, donde comencé a amar la tierra, a una fábrica de medias, a una mina de manganeso [...].⁸

Por otra parte, José Emilio Pacheco, otro gran poeta-crítico dice: “el poema se asfixia al salir del aguamadre de su lengua [...] Fuera de ella sólo puede ser representado por un texto análogo y distinto,

⁷ Pablo Neruda, “Me niego a masticar teorías”, en *Para nacer he nacido*, México, Seix Barral, 1978, pp. 142 y 143.

⁸ *Ibid.*, p. 142.

una aproximación a su original”.⁹ Así, el lector crea, en su lectura, otro poema; puede ser la traducción que hacemos del enunciado de Pacheco. En el lado opuesto a estas reflexiones de algunos creadores, encontramos la protesta que hizo el lingüista Roman Jakobson cuando el novelista Vladimir Nabokov llegó como profesor invitado a la universidad donde trabajaba. Se cuenta que le preguntó a uno de sus colegas lo siguiente: “¿Cómo vamos a pedirle a un elefante que venga a darnos clases de zoología?”.

Y Vicente Huidobro, poeta-crítico también, parece responderle a Jakobson planteando la necesidad de una estética elaborada por los mismos poetas: “Tal como las leyes de la química deben ser establecidas por un químico y las de la astronomía o de la fisiología han de ser trazadas por un astrónomo o un fisiólogo, las leyes de la poesía nunca serán justas si no son elaboradas por los poetas”.¹⁰

Eliot, en su notable obra *Función de la poesía y función de la crítica* (1939), destaca que “La experiencia poética, como cualquier otra, sólo es parcialmente expresable en palabras; para empezar, y como dice Richards, lo que en un poema importa no es nunca lo que dice sino lo que es”.¹¹

Así pues, de estas negaciones y afirmaciones se derivan las poéticas, las concepciones que cada poeta tiene de su arte, y cuyo propósito es elucidar y descifrar los misterios de la creación. En ese sentido es importante escuchar ambas voces, tanto de los poetas como de los académicos, pues los argumentos utilizados por ambos grupos son legítimos y válidos en los ámbitos que les corresponden. Es muy probable que nos convenza más uno que otro, cada lector tendrá la libertad de aceptar o rechazar juicios, aseveraciones, justificaciones o interpretaciones. Y siempre estará la posibilidad de que los ajenos a la experiencia poética —pero lectores sensibles e inteligentes— puedan formular interpretaciones de gran utilidad para la comprensión de la escritura poética:

Los escritos sobre poesía de Aristóteles que han llegado hasta nosotros avivan nuestra apreciación de los trágicos griegos; Coleridge, en su apología de la poesía de Wordsworth, se ve empujado a una serie de generali-

⁹ Recogido en José Domingo Argüelles, *El poeta y la crítica. Grandes poetas hispanoamericanos del siglo XX como críticos*, México, UNAM, 1998 (Poemas y Ensayos), p. 10.

¹⁰ Vicente Huidobro, “Necesidad de una estética poética compuesta por los poetas”, en *Obras completas*, vol. I, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1976, pp. 748-750.

¹¹ T.S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, trad. de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Seix Barral, 1968 (Biblioteca Breve de Bolsillo), p. 46.

zaciones que son de mayor interés; y Wordsworth, al comentar su propia obra, hace unas cuantas afirmaciones sobre la naturaleza de la poesía, excesivas quizá, pero que tiene sentidos y conexiones más profundas de lo que él mismo imaginara.¹²

En ese orden de ideas, podríamos colegir que para algunos sólo los poetas están en posibilidad de revelarnos el secreto y el misterio de la poesía. Desde esta perspectiva, el poeta cubano José Lezama Lima siempre expresó escepticismo respecto de quienes no dominan los enigmas de la creación: “Sainte-Beuve no supo nunca valorar la importancia de Baudelaire, de Stendhal o de Balzac. La mejor crítica de Joyce la hicieron Eliot y Pound, no Curtius, aunque éste fuera un gran maestro de la sabiduría literaria”.¹³ El mismo Cernuda siempre desconfió de la crítica oficial o dominada por los “críticos profesionales”; en un artículo escrito en 1955 dice al respecto:

Siempre es interesante lo que escribe un poeta sobre poesía, sobre la suya propia o sobre la ajena, a menos como suele ocurrir en tal coyuntura, se crea obligado a una efusión de sentimientos nobles; pero si dichos escritos son realmente críticos entonces su valor es superior al de los profesionales de la crítica. Recuerde si no el lector lo que sobre poesía escribieron Coleridge, Keats, Arnold, Eliot, entre otros, y diga si esas páginas se pueden comparar a las [que] sobre el mismo tema escribieron Sainte-Beuve o Menéndez y Pelayo. Dicho tipo de trabajo es bien raro entre nosotros, y su rareza no excluye la trivialidad de aquellos pocos que recordamos en existencia.¹⁴

El poeta-crítico, no lo olvidemos, es antes que todo poeta, pero también lector agudo e intuitivo, capaz de encontrar tanto la intención de sentido y significado de la obra poética como de su potencial. El *poeta-crítico-lector* no deja de ser copartícipe y cocreador en el proceso de lectura, donde restaura y traduce en el “ahora” la escritura poética del creador. En el derrotero de la historia de la literatura no dejamos de hallar citas, pensamientos, enunciados o reflexiones en torno a la relevancia del receptor de la obra literaria: el lector, partícipe fundamental en el destino de la obra literaria.¹⁵ Por ejem-

¹² *Ibid.*, p. 45.

¹³ J.D. Argüelles, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴ Cernuda, *Prosa completa*, edición de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, Barral Editores, 1975, p. 453.

¹⁵ Henryk Markiewicz, “La recepción y el receptor en las investigaciones literarias. Perspectivas y dificultades”, en Desiderio Navarro, *Textos y contextos. Una ojeada en la teoría literaria*, t. II, selec. y trad. de D. Navarro, La Habana, Arte y Literatura, 1989, p. 143.

plo, en el poema de Terencio Mauro titulado “De litteris, syllabis et metrisel” encontramos los siguientes versos: “Pro captu lectoris habent sua fata libelli”, es decir: “En dependencia de la recepción del lector, los librillos tienen diferentes destinos”. Asimismo la reflexión de Montaigne: “En más de una ocasión el lector sagaz descubre en los escritos perfecciones distintas de las que el autor allí puso y percibió, y en más de una ocasión les confiere un contenido e imágenes más ricas”; o la célebre cita de Federico Schlegel: “Criticar quiere decir entender a un autor mejor de lo que él se entendió a sí mismo”; o la elocuente aseveración del mismo Paul Valéry:

Mis poemas tienen el sentido que se les confiera; el que yo les doy me atañe sólo a mí y no lo opongo a nadie. Es un error contrario a la naturaleza de la poesía, y hasta mortalmente peligroso para ella afirmar que a la obra literaria le corresponde un sentido verdadero, único y conforme con, o idéntico a cierto pensamiento del autor.¹⁶

No deja de llamar la atención que diversos hallazgos de la tradición epistemológica moderna en la crítica literaria del siglo XX tengan sus antecedentes en los ejemplos formulados líneas arriba. La valoración del papel de la lectura particular en la interpretación, el fenómeno de la recepción, la distinción entre interpretar y la experiencia más amplia de la lectura literaria, que serán tema de las estéticas de la recepción en la segunda mitad del siglo XX, encabezadas por la Universidad de Constanza, tienen también su precedente en Eliot, modelo crítico para Cernuda, cuando en su ensayo “La música en la poesía” (1942) afirma:

Diferentes lectores pueden pensar que un poema significa cosas muy diferentes, y puede que todos estos significados sean muy diferentes de lo que el autor pensó que quería decir. (...) Un poema puede encerrar mucho más de lo que advierte la conciencia del autor. Las diferentes interpretaciones pueden ser todas formulaciones parciales de una sola cosa; es posible que las ambigüedades se deban al hecho de que el poema significa más, y no menos, de lo que comunica el habla.¹⁷

En el ensayo “Las fronteras de la crítica” (1956), Eliot fue muy claro al señalar que “El primer peligro es el de asumir que debe haber sólo

¹⁶ *Ibid.*, p. 144.

¹⁷ T.S. Eliot, “La música en la poesía”, en *Sobre poesía y poetas*, Barcelona, Icaria Editorial, 1992, p. 24.

una interpretación del poema como un todo, que debe ser verdadera”. En ese sentido el significado de un poema no se agota por una explicación, porque el significado es lo que el poema significa para diferentes lectores sensibles, incluso por su valor polisémico. Sin embargo, esta postura de Eliot no debe confundirse con una interpretación caprichosa del lector respecto del texto poético; más bien nos pone en guardia ante una interpretación unívoca, por muy aparentemente racional que pueda ser. Lo que Eliot quiere dejar claro es la importancia de la experiencia personal como lector y creador, del diálogo sensible y racional que establece la lectura del poeta con el texto ajeno.

Desde esta clave hay que entender la crítica del poeta-crítico-lector, que no considera poseer la certidumbre total que proporciona la construcción de un discurso racional, no confía en que ilumine completamente la interpretación y explicación de un poema; es un rayo poderoso y que, sin embargo, no es suficiente para llegar a la verdad. Eliot consigna al respecto: “I. A. Richards, que conoce mejor que nadie el instrumental que un crítico científico nos dice que se requiere un ‘conocimiento apasionado de la poesía y una aptitud para el análisis desapasionado’”.¹⁸

La lectura del poeta es diferente, no mejor ni menor, simplemente diferente. Es una lectura que cuando su consecuencia es la crítica tampoco ésta es impresionista y no pretende transmitir un simple efecto subjetivo que tampoco lo lleva a efectuar una crítica impresionista. El texto poético, a final de cuentas, terminará por erigirse por encima de interpretaciones y explicaciones, de teorías y metodologías, de estudios y análisis, y sobre todo de verdades únicas o absolutas, o de la propia justificación o valoración del poeta. Como corolario de lo que he venido formulando, cito las palabras del mismo Eliot: “El poeta, cuando habla de poesía, tiene aptitudes peculiares y peculiares limitaciones: si aceptamos las últimas apreciaremos mejor las primeras, precaución que recomiendo tanto a los mismos poetas como a quienes leen lo que éstos dicen sobre poesía”.¹⁹

EL MÉTODO CRÍTICO DE CERNUDA

La revista *Índice Literario* (Madrid, abril-mayo de 1959) registra una de las pocas entrevistas concedidas por Cernuda, realizada por Fer-

¹⁸ *Ibid.*, p. 45.

¹⁹ T.S. Eliot, *Sobre la poesía y los poetas*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1957, p. 23.

nández Figueroa,²⁰ en la que el poeta sevillano precisamente expone de manera explícita sus ideas sobre el ejercicio crítico. Ante la pregunta “¿De qué coordenadas se vale para enjuiciar críticamente a un autor o una época, a una promoción de figuras?”, éste responde:

Puesto que soy, o me figuro que soy, un poeta, la crítica no es para mí sino producto marginal de la actividad poética. Teniendo en cuenta esa actitud pragmática de poeta crítico, le diré que supongo en el crítico inteligencia y sensibilidad de lector experimentado, gusto formado en el trato frecuente, durante años, con lo mejor que se haya escrito y pensado, y que sea relevante para su trabajo, no ya en su tierra de origen, sino en aquellas otras cuyas lenguas conozca; y el crítico debe leer por lo menos dos lenguas además de la suya nativa. Resumo: el crítico debe poseer:

- Conocimiento de la obra u obras de que vaya a hablar, y eso, aunque perogrullada, es necesario repetirlo.
- Noticia de opiniones ajenas de valor o interés sobre el tema que debe ocuparle.
- Gusto personal formado por la lectura y la reflexión.

Como se desprende de sus palabras, Cernuda no se apoya en alguna teoría literaria; su posición ante la crítica es, más bien, de índole romántica, en el más amplio sentido del término; pero debemos preguntarnos ¿qué intenta decir cuando afirma que la crítica es para él un producto marginal de la actividad poética?

Para ampliar y ejemplificar a través de las propias palabras de Cernuda sus ideas críticas, considero necesario reproducir íntegramente su respuesta a la siguiente pregunta: “¿Tiene noticias del efecto causado en España por su libro editado en Madrid, recientemente en Guadarrama?”. Se refiere a *Estudios sobre poesía española contemporánea*, publicado en 1957.

Sólo las que me deparó tal o cual reseña sobre el libro. Algunas eran amables; pero en general la única reseña inteligente, que yo sepa, es la de una hispanista francesa, Marie Laffranque, publicada en el *Bulletin Hispanique*. En una de las publicadas en España se decía que yo carezco de respeto; no me interesa mucho opinar sobre si carezco o no de sentido reverencial, pero sí indicar que para sentir respeto ante algo o alguien es-timo indispensable (otra perogrullada, a pesar mío) que ese algo o alguien

²⁰ Luis Cernuda, *Obra completa. Prosa I y II*, vols. II y III, edición de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994, pp. 809-840.

sean previamente respetables. La tendencia ingénita mía a no aceptar como respetable aquello que no me lo pareciera, ya latente cuando vivía ahí, se afirmó con los años el alejamiento, no sintiendo sobre mí la presión hipnótica del medio literario nacional acerca de los nuevos valores intangibles respecto de los cuales tanta tontería y falsedad veo repetida. A eso ayuda otro instinto del cual di hace muchos años una prueba indudable a la que me he mantenido siempre fiel, prefiriendo la verdad a toda consideración mundana. No digo eso para que se me agradezca, ya que sé bien cómo dicha prueba de veracidad para conmigo y los otros no es de las que la gente suele agradecer, sino más bien todo lo contrario. Y con ese instinto se alía, no sé si decir que paradójicamente, el gusto por la reticencia, testimonio siempre de buenas maneras e instrumento inapreciable para el arte literario, creyendo, con Alarcón, que “lo que sienta el pensamiento / No siempre se ha de decir”.

Dichas cualidades colaboraron estrechamente presionando sobre mí, al componer los *Estudios sobre poesía española contemporánea*, y más de una y de dos veces escribí de nuevo sus capítulos o sus párrafos, para que la reticencia no chocara demasiado con mi deseo de no cuasar ofensa. Veo que fue empeño inútil y que el libro ofendió a algunos y molestó a muchos. Lo lamento, pero la crítica no consiste, como creen ahí, en administrar un compuesto de azúcar, melaza, sacarina y jarabe a aquellos escritores admirados y palo tras palo a aquellos detestados por el crítico, sino otra cosa. Creo que en España nadie parece haber querido enterarse de los dos o tres puntos, en mi opinión acaso de algún interés, sobre lo que quise basar mi criterio de poeta-crítico. En realidad la crítica, como yo la entiendo, tal vez sea cosa ajena a la mentalidad española y no deja de ser muy significativa que la historia de nuestra literatura no nos ofrezca el nombre de un solo crítico: hay, sí, profesores, eruditos, historiadores (Menéndez Pelayo fue una mezcla de todo eso, operado en un organismo de una sola pieza, un organismo de fanático, uno de los fanáticos más extraordinarios jamás producido por una tierra fértil en ellos), lo que se quiera, menos un crítico, tampoco ha habido en España ningún filósofo, y no es raro, ya que el pensamiento crítico y el pensamiento filosófico son hermanos.²¹

Como podemos observar, Cernuda se autodefine como poeta-crítico. Ya Eliot había reflexionado sobre este aspecto: la función del poeta como crítico literario. Según Eliot, existe una evidente limitación del poeta como crítico de poesía, pues su juicio puede ser erróneo cuando se aplica a una obra que no sea afín a la suya, o incompetente ante lo que de algún modo le es antipático o causa sospecha o recelo.

²¹ Lo más cercano a esta posición se encuentra en algún pasaje de *Historial de un libro* (1958), recogida en *ibid.*, pp. 625-661.

Recomienda que el poeta se limite a escribir sobre el poeta o el movimiento literario que despierte su admiración y fervor. En este orden de ideas, puedo señalar que si Cernuda no fue un hombre muy dado a hablar de su propia obra ni a exponer de modo sistemático su pensamiento acerca del proceso poético, el crítico que en determinados momentos de su vida sustituyó en él al poeta se expresó según los puntos de vista de este último.

Sin duda, todo artista opina sobre algún aspecto del arte, teniendo como base su particular punto de vista; emitiendo juicios de valor muchas veces; de allí que se encuentre lejos de la frialdad objetiva. Sin embargo, sí existe la posibilidad de mantener un distanciamiento clarificador entre poeta-crítico y texto, que permita analizar el segundo en una doble perspectiva: desde dentro y desde fuera, esto es, desde su particularidad textual –procurando seguir los criterios de que partió el autor– y en tanto objeto histórico, situado en un entorno concreto, en relación con una estructura sociocultural más o menos vigente y desde el conocimiento del sistema literario en que funciona o funcionó el texto. Por supuesto que esta posibilidad es más loable en el crítico que en el poeta-crítico, considerando al primero como estudioso que observa el objeto literario fríamente, y al segundo como creador que pretende en ocasiones solucionar con su crítica los problemas que su propia obra le acarrea, más que examinar objetivamente la obra criticada. Se afirma que pocas veces el artista puede ser crítico objetivo, entendiendo este término en el sentido de *desde fuera*, pero el hecho de que un poeta –en este caso Cernuda– busque una respuesta para sí mismo en lo que estudia, no evita que pueda conseguir, al mismo tiempo, su meta y ofrezca al lector enfoques diferentes y, por tanto, válidos para la interpretación de la obra analizada. En la generación de Cernuda encontramos paradigmáticamente estas dos posiciones, de crítico y poeta-crítico; nombres como Pedro Salinas, Dámaso Alonso y Jorge Guillén son algunos ejemplos.

Cuando Cernuda analiza la obra literaria, no se impone sistema alguno; se guía por su concepción estética y sus convicciones artísticas, en ocasiones contradictorias, acerca de cómo debía de ser el arte, o en este caso la poesía. Desde un sentido pragmático, la única literatura válida y legítima era aquella que en mayor o menor grado tuviera que ver con su particular visión no sólo de la literatura sino del mundo. ¿Qué pretendió decir Cernuda cuando de joven formulaba lo siguiente?: “¿Qué me importa toda esa estúpida, inhumana, podrida literatura española?”.

Para Luis Maristany, la crítica literaria de Cernuda es la “crítica de poeta-lector, con la singularidad, los riesgos y las naturales limitaciones que ello entraña”. De lo cual se deriva que un poeta lee de manera diferente de como lo hace un crítico; por ende, su crítica será distinta también. La virtud de este tipo de crítica, a mi juicio, estriba en que nos ofrece evaluaciones y valoraciones diferentes respecto de las expuestas por la historiografía literaria, pues desmiente, cuestiona o pone en duda tanto a las obras como a los escritores consagrados, lo que nos lleva a confirmar la multiplicidad de significados que puede tener la obra literaria, que produce, en palabras de Umberto Eco, “obras manifiestamente abiertas”.

Así pues, puedo decir que Cernuda se ajusta al término enunciado por Eliot (crítica de taller) y se distingue de los compañeros de su generación, sobre todo de Pedro Salinas, Dámaso Alonso y Jorge Guillén, quienes realizaron estudios literarios que privilegiaron, más que los contenidos, las formas literarias.

Por lo anterior, e independientemente de los enfoques o métodos críticos, y bajo la premisa de que la historia de la literatura es un proceso de recepción y actualización de los textos literarios, la obra es definida como “diálogo” (Bajtín), “interacción” (W. Iser), “convergencia” (H.R. Jauss) o “encuentro” (R. Ingarden).²²

En conclusión, considero que Cernuda no se apoya en una determinada teoría literaria para realizar su labor como crítico literario; lo que busca es encauzar y canalizar las lecturas; invita más bien a la lectura y su crítica. Desde ese punto de vista es una recreación literaria, en cuanto que es el discurso crítico de un poeta. Su “método” se caracteriza por cierto eclecticismo, pero a la manera romántica de vincular vida y obra: semblanza humana, encuadramiento cultural, examen de la poética, exposición histórico-social de la obra y, por último, valoración crítica del texto. A pesar de que Cernuda decía que no sabía exponer una estética o una poética razonadas, mostró que en sus coordenadas para hacer crítica poética se deben valorar los siguientes aspectos: fusión melódica del verso; precisión y hermosura de la lengua; amplitud de su visión y riqueza y flexibilidad del pensamiento.

²² H. Markiewicz, *op. cit.*, p. 144.

3. CERNUDA: CRÍTICO LITERARIO

RECEPCIÓN DE SU OBRA CRÍTICA

Con la excepción de *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957) y, en menor medida, *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)* (1959), la obra crítica de Cernuda no mereció en su momento mayor atención, pues tanto *Poesía y literatura I* (1960) como *Poesía y literatura II* (1964) —esta última publicada póstumamente— provocaron escaso interés: sólo algunas reseñas por aquí, otras por allá; breves artículos pero contados y sin mostrar demasiado entusiasmo por su trabajo crítico. Supongo que las pocas reseñas que empezaron a escribirse en torno de sus libros de crítica literaria tuvieron como principal razón el conocimiento que se tenía de él como poeta y cierta curiosidad por saber de esta otra faceta.

Sin embargo, es a partir de su muerte (1963) cuando se le rindieron algunos homenajes a Cernuda, como el organizado por la *Revista Mexicana de Literatura* en 1964, donde se empezaron a preocupar por sus estudios literarios: José Emilio Pacheco con sus “aclaraciones” sobre los *Estudios sobre poesía española contemporánea*, y Salvador Elizondo con un esclarecedor ensayo sobre el *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)*. No será sino hasta 1970, con la edición crítica de Luis Maristany, titulada *Crítica, ensayos y evocaciones*, que se presentó un estudio más pormenorizado sobre la actividad crítica de Cernuda. En esta edición, por cierto, se incluyeron por primera vez los artículos, textos y breves ensayos que escribió Cernuda desde finales de los años veinte, los cuales estaban desperdigados en revistas literarias y otras publicaciones periódicas. Finalmente, las publicaciones *Obra completa, vol. II. Prosa I* y *Obra completa, vol. III. Prosa II*, ambas editadas por Derek Harris y Luis Maristany, en 1994, que reúnen toda su obra crítica, son el estudio más completo sobre la obra crítica cernudiana.

Ahora me interesa destacar la reacción que provocó en el medio literario español e hispanoamericano la publicación del primer libro de

crítica literaria de Cernuda, es decir, los *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Cabe señalar que la mayor parte de los ensayos contenidos en esta obra se publicaron antes en *México en la Cultura*, suplemento del diario *Novedades*, por lo que ya había empezado a haber reacciones, en particular con el tema del modernismo y su influencia en la literatura española.

Las reacciones, en ese sentido, se dieron tanto en España como en Hispanoamérica y se expresaron entre la aceptación o el rechazo, pero pocas veces con la indiferencia. Sin pretender presentar exhaustivamente la historia crítica de toda la obra crítica de Cernuda, me limitaré a dar cuenta de algunas reseñas y estudios relevantes que se escribieron al poco tiempo de publicados sus cuatro libros de crítica, deteniéndome más en el primero, el más polémico y que retrata su personalidad. Esto permitirá conocer algunos testimonios de los críticos de entonces sobre la obra crítica de nuestro poeta-crítico.

No omito reiterar que, comparada con la bibliografía crítica sobre su obra poética, la cual es muy extensa, la bibliografía crítica en torno de su labor crítica es menor. Desde que se publicaron sus libros de crítica hasta la fecha, la atención prestada por los profesionales y por la academia a sus estudios literarios ha sido poca, por lo que, independientemente de que al final incluya la bibliografía crítica completa, en este apartado, por razones cronológicas, sólo mencioné los títulos de las publicaciones y la fecha en que aparecieron.

4. ESTUDIOS SOBRE POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Cuando se publicó este libro en 1957 bajo el sello editorial de Guadarrama, aparecieron algunas reseñas alusivas, entre las que destacan las realizadas por Enrique Fernández Santos, en la revista *Índice* (Madrid), en el mismo año de 1957. Al siguiente año (1958) se publicaron otras, entre ellas: la de Raúl Leyva en la *Revista Mexicana de Cultura*, del periódico *El Nacional*; la de Antonio de Undurraga en *El Libro y el Pueblo* (México); la de Marie Laffranque en el *Bulletin Hispanique* (Burdeos), que mereció la aprobación del mismo Cernuda; y la de Antonio Tovar en *Papeles de Son Armadans*. En 1960 apareció uno de Allen W. Phillips, en la *Revista Hispánica Moderna*.

Estas reseñas dan noticia del libro, de su temática, enfoque y organización histórico-literaria; sin embargo, algunos de los juicios emitidos por Cernuda considerados discutibles no pasarán inadvertidos, como la sección dedicada al modernismo y a la Generación del 98, o el apartado dedicado a la poesía y a la figura de Juan Ramón Jiménez. Las reacciones, como dije anteriormente, no se hicieron esperar, sobre todo en España, donde la obra *Estudios sobre poesía española contemporánea* suscitó mayor reticencia, inquietud y polémica. Por ejemplo, Antonio Tovar, en su reseña publicada en *Papeles de Son Armadans*, expresó: “Ante este libro sentimos no se sabe qué extraño escalofrío”. Por otro lado, en la revista *Ínsula*, se afirma que Cernuda es “mejor poeta que clarividente crítico”. Y en la misma revista *Índice*, en una carta dirigida a ésta, un lector adelanta un juicio ante la nula atención que provocó la publicación de los *Estudios*:

El silencio ante esta obra no significa indiferencia. Ni mucho menos. Ha sido y sigue siendo muy discutida. Pero hay en ella alusiones y omisiones que han molestado. Se hace en esas páginas la crítica literaria en un tono, con un enfoque muy distinto del habitual entre nosotros desde hace años. En vista de ello, el círculo de poetas y críticos que ejercen el control de nuestras publicaciones han decidido que la mejor táctica frente a un libro

juzgado, sin duda, peligroso para su reputación era [...] la conspiración del silencio.¹

Sin duda, Cernuda estuvo al tanto de la recepción de su libro y lo que pudiera escribirse en torno de él; en una entrevista concedida en el año de 1959, y ante la pregunta sobre si conocía cómo habían sido recibidos sus *Estudios...* en España, justificó algunos comentarios adversos y respondió elocuentemente a sus críticos.

Como se puede constatar por la reacción de Cernuda, sus *Estudios...* no tuvieron buena acogida en ciertos sectores del ámbito literario español, y algunos aprovecharon la desmesura de sus juicios para atacar a su persona. Respecto de la reseña que le complació, suponemos que se debió a la valoración ponderada que hizo su autora, la hispanista francesa Marie Laffranque, a *Estudios...* y en cierta medida a su persona, como se ve al inicio de dicha reseña:

El libro no quiere ser ni un manual ni un estudio exhaustivo, pero como su título en plural lo indica, es un libro serio de análisis sobre los movimientos y obras que el autor ha estimado como los más importantes y más significativos dentro de la poesía española contemporánea. La señal de "Advertencia al lector", conlleva dos puntos de vista voluntarios, fruto de un escrúpulo doble que honra enormemente el autor. De la generación de 1925, a la que pertenece Luis Cernuda, sólo dos poetas muertos fueron objeto de un capítulo especial: Pedro Salinas y Federico García Lorca. Tres estudios referentes a los autores vivos de esa generación, ya escritos, estuvieron suprimidos para la publicación: uno sobre Gerardo Diego y Rafael Alberti, significativamente reunidos en el mismo capítulo, uno sobre Vicente Aleixandre, respecto al porcentaje de críticas certeras dentro del estudio general consagrado al grupo, al final un capítulo sobre Manuel Atlolaguirre.²

Tal vez por encontrarse alejada de las simpatías o antipatías que ya provocaba Cernuda en el ámbito literario, y sin ningún compromiso con el poeta o círculo literario español o hispanoamericano alguno, Laffranque le da la bienvenida a este primer libro formal de crítica literaria:

Los estudios publicados para las revistas *Cruz y Raya* y *Cuatro Vientos*, en los años 30, han revelado las cualidades de la crítica del gran poeta

¹ Francisco Fernández Santos, "Estudios sobre poesía española contemporánea", en *Índice*, núm. 108, Madrid, diciembre de 1957, p. 25.

² Marie Laffranque, "Estudios sobre poesía española contemporánea", en *Bulletin Hispanique*, núm. LX, Burdeos, 1958, p. 252.

Luis Cernuda. Ellas resplandecen dentro de este nuevo libro. Se limitará a mencionar, sin enumerar, las riquezas, las sugerencias que él esconde, las aperturas justas y nuevas que da a la historia de la literatura española contemporánea. Cualquier inexactitud no significa descalificar su esfuerzo, ni tampoco cualquiera generalización o prejuicio antepuesto [...] Decimos esto porque cuántas obras de este tipo carecen de claridad y son repetitivas [...] Ellas nos recompensan de varios escritos impresionistas, con más ensayo literario que de análisis crítico, pero también de varios estudios pulverizadores, estériles por el peso mismo de su apariencia científica, o por un exceso de prudencia empirista. Deseamos que el libro viviente de M. Luis Cernuda marque un cambio dentro de la crítica de la lengua española relativa a la literatura contemporánea.³

Sin embargo, con el transcurrir de los años empezaron a publicarse algunos ensayos dedicados exclusivamente a su quehacer crítico. Entre los títulos publicados sobre los aspectos específicos de su labor como crítico literario y que directa o indirectamente hacen referencia a sus *Estudios...*, destacan, por la atención que le prestaron tanto críticos como poetas, los siguientes, citados cronológicamente:

- F. Fernández Santos, “Estudios sobre poesía española contemporánea”, en *Índice*, Madrid, 1957.
- M. Teresa Babín, “Luis Cernuda. Estudios sobre poesía española contemporánea”, en *Asonante*, San Juan de Puerto Rico, 1958.
- A. Tovar, “El paso del tiempo y un libro sobre poesía española”, en *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, 1958.
- Flavio Velásquez, “La poesía española del siglo xx vista por Cernuda”, en *La Estafeta Literaria*, Madrid, 1958.
- Allen W. Phillips, “Consideraciones en torno a la reciente crítica de Cernuda”, en *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, 1960.
- José Hierro, “Notas sobre la crítica en Cernuda”, en *La Caña Gris*, Valencia, 1962.
- Jacobo Muñoz, “Poesía y pensamiento poético en Luis Cernuda”, en *La Caña Gris*, Valencia, 1962.
- Enrique Molina, “Cernuda, crítico literario”, en *Ínsula*, Madrid, 1964.
- José Emilio Pacheco, “Cernuda ante la poesía española (Intento de aclaración)”, en *Revista Mexicana de Literatura*, 1964.

³ *Ibid.*, p. 253.

- Juan Goytisolo, “Cernuda y la crítica literaria española”, en *El Furgón de Cola*, París, El Ruedo Ibérico, 1967.
- Agustín Delgado, “Cernuda y los estudios literarios”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1968.
- Gabriel Zaid, “Cernuda crítico”, en *El Gallo Ilustrado*, suplemento de *El Día*, México, 1973.
- James Valender y Rafael Olea, “Luis Cernuda y sus estudios sobre poesía española contemporánea”, en *Reflexiones lingüísticas y literarias*, t. II: Literatura, México, El Colegio de México, 1992.

La mayor parte de estos estudios difieren en algunos aspectos y coinciden en otros. La coincidencia se da sobre todo en destacar la virtud de la intuición que tiene la voz del poeta como crítico, así como el atrevimiento en cuestionar lo que se venía escribiendo en torno del modernismo en la sección dedicada a la Generación del 98 o en la desmitificación de alguna figura consagrada, como la de Juan Ramón Jiménez. Pero también se cuestiona la voz del poeta como crítico, se le mira con recelo y en algunos momentos con rechazo; esta voz, desde su punto de vista, puede resultar limitada desde la premisa metodológica del crítico profesional, quien pretende enunciar juicios objetivos e imparciales, por lo que significa un riesgo otorgarle validez a las interpretaciones del poeta.

Para comprobar lo antes dicho, revisemos ambas posiciones, como la de Jacobo Muñoz, para quien la obra *Estudios sobre poesía española contemporánea* tiene los suficientes méritos para considerarla un estudio serio sobre la poesía española, pues

este libro es el único trabajo sistemático existente hoy acerca de lo más vivo de la poesía española escrita a partir de Campoamor. Desarrollado en torno a una cerrada estructura interna, viene a darnos un juicio nuevo y penetrante sobre el tema, replanteando con rigor diversos puntos sugestivos: el significado actual de la Generación del 98 (respecto a la cual aún no se ha superado, como dice Cernuda, la actitud panegirista), la influencia de Rubén Darío en el Modernismo español, la génesis interna de la Generación del 25, etcétera.⁴

Sin embargo, para Enrique Molina Campos, y comparado con el otro libro de crítica que escribió Cernuda, *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)*, los

⁴ Jacobo Muñoz, “Poesía y pensamiento poético en Luis Cernuda”, en *La Caña Gris*, núms. 6-8, Valencia, otoño de 1962, p. 154.

Estudios sobre poesía española contemporánea son, evidentemente, mucho menos novedosos en cuanto al tema, bibliográficamente muy nutrido, tal vez demasiado para lo inmediato y comprometido que todavía es. Este otro libro de crítica es para Cernuda, en gran medida, más un modo de emitir unas “opiniones” que un sereno intento propedéutico o exegético. Y no lo decimos por el mero hecho de haber disentido de tal o cual de sus puntos de vista, sino por el carácter manifiestamente fragmentario de su realización y por sus constantes apelaciones muy discutibles en el recto ejercicio de la crítica, a la índole subjetiva de sus apreciaciones y juicios que exigirían fundamentación constatable y cabal objetivización.⁵

Termina Molina Campos con la crítica en uno de los temas más polémicos de los *Estudios...*, la figura de Juan Ramón Jiménez y los poetas contemporáneos de Cernuda:

El de Juan Ramón —ya lo hemos dicho— nos parece, además de malintencionado e injusto, absolutamente anticrítico [...] En cuanto al otro, el de los poetas compañeros y amigos del autor, además de culpablemente incompleto, es reticente, apasionado y ambiguo. ¿Hasta qué punto, por ejemplo, puede calificarse de error crítico el atribuir a “conformismo burgués” la afirmación guilleniana de que “el mundo está bien hecho” ¡Y no ver en Salinas otra cosa que un poeta “ingenioso y cosmopolita”!⁶

Por su parte, José Hierro considera que “Cernuda, como crítico, posee todas las aptitudes necesarias que requiere un crítico profesional, además de otras que no todos éstos poseen”, pues

como poeta, posee esta aptitud para ver debajo de las apariencias. Y, como poeta, lo expresa más allá del valor lógico de la palabra. De ahí el poder seductor de sus escritos, su capacidad de insinuar más de lo que dice, de hablar a algo más que a la razón de su lector.⁷

Más adelante, en el mismo estudio, ejemplifica las virtudes del poeta-crítico, estableciendo una comparación con el teórico e historiador de la literatura al señalar enfáticamente, por ejemplo, que

Campoamor no significa lo mismo para el teórico que para Cernuda, porque aquél no se plantea el problema de si coinciden *intención* y *ejecución*.

⁵ Enrique Molina, “Cernuda, crítico literario”, en *Ínsula*, núm. 208, Madrid, marzo de 1964, p. 7.

⁶ *Loc. cit.*

⁷ José Hierro, “Notas sobre la crítica en Cernuda”, en *La Caña Gris*, núms. 6-8, Valencia, otoño de 1962, p. 21.

Un historiador puede cometer el error que no cometería un crítico-poeta. Por ejemplo, repudiar a Meléndez Valdés por su *intención*.⁸

En el mismo tenor, pero además incorporando a su argumento la influencia que tuvo la crítica literaria inglesa en su formación literaria, Juan Goytisolo afirma que “Cernuda, influido, sin duda, por Eliot y otros críticos anglosajones (del gran Matthew Arnold a Edmund Wilson), postula una concepción de la crítica mucho más fluida y flexible, menos brillante y más sutil, más aproximativa y menos rotunda, más sugerente y menos perentoria”.⁹ Continúa el ensayista catalán alabando el trabajo crítico de Cernuda, y casi proponiéndolo como paradigma crítico destaca su valentía para enjuiciar o poner en duda lo que en el interior pensamos pero en público no queremos decir:

Con los modernos y contemporáneos la franqueza y justicia de la opinión de Cernuda destaca noblemente entre nosotros, habituados como estamos por la crítica oficial y oficiosa a tanto piropero, mimo, jarabe y dulzaina [...]. El mérito principal de Cernuda finca aquí, como en otras ocasiones, en escribir y hacer público lo que en fuero interior y privado piensan y no dicen sus colegas en razón del conformismo y prudencia aconsejables a quienes realizan o se creen llamados a realizar una brillante carrera en el campo de nuestras letras.¹⁰

Otro testimonio son las palabras de Gabriel Zaid, para quien *Estudios sobre poesía española contemporánea*, comparándolo con *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)*,

[...] es mucho mejor, porque me parece ser el fruto de haberse puesto a leer para hacerlo, como el otro. Como en sus artículos, lo que vale del libro son lo que pudiéramos llamar las observaciones “prácticas” de lector y poeta. (Por ejemplo: reconocer la importancia histórica de Gómez de la Serna en la historia de la poesía española). Y lo que hay que tomar con cierto humor, igual que en sus artículos, son ciertas opiniones caprichosas, aunque interesantes porque hacen ver otros puntos de vista. Por ejemplo: pretender negar que Darío renovó a los poetas españoles.¹¹

Una de las observaciones más agudas, ponderadas y penetrantes sobre la crítica literaria de Cernuda se halla en José Emilio Pacheco, quien al inicio de su ensayo sobre *Poesía española...* establece que

⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁹ Juan Goytisolo, “Cernuda y la crítica literaria española”, en *El furgón de cola*, París, El Ruedo Ibérico, 1967, p. 139.

¹⁰ *Ibid.*, p. 149.

¹¹ Gabriel Zaid, “Cernuda crítico”, en *Leer poesía*, México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 97.

Los *Estudios sobre poesía española contemporánea* importan porque representan el pensamiento crítico de un gran poeta y de un hombre que conservó hasta su muerte la más terrible de las lealtades: la de ser fiel a sí mismo [...].¹²

Más adelante Pacheco resalta la heterodoxia de Cernuda y no ve problema en lo desmesurado o excesivo que pueda ser un juicio o en la crítica de nuestros gustos o preferencias, sino más bien, puede resultar útil como ejercicio intelectual para reconsiderar lo que hemos aceptado como verdades inmutables:

Desde ahora, en cambio, podemos celebrar la inteligencia de Cernuda y los beneficios de su heterodoxia. Si nuestro enemigo es el mejor maestro, si el lector ideal es el que se opone a lo que decimos y no se deja convencer fácilmente, el crítico a quien debemos mayor gratitud (después del que nos hace ver lo que antes ignorábamos o juzgábamos erróneamente) es aquel que nos obliga a dudar, a preguntarnos hasta dónde es auténtica nuestra preferencia. Leer o escuchar juicios contrarios a los nuestros es un ejercicio espiritual. El valor de una obra se prueba más en la negación que en la alabanza.¹³

Una de las partes más polémicas de los *Estudios...* es, como señalé líneas arriba, la dedicada al modernismo; sin embargo, José Emilio Pacheco no muerde el anzuelo y, a pesar de que reconoce la lógica argumentativa expuesta por Cernuda para negar que el modernismo renovó la poesía española, nos ofrece una explicación que neutraliza la posición de Cernuda:

Que Cernuda descrea del modernismo parece muy comprensible, pues para crear una obra como la suya, él (y casi toda su extraordinaria generación) tenían que deshacerse de un movimiento ya convertido en retórica. Pero nosotros, con un punto de mira mucho más alejado, estamos mejor dispuestos para disfrutar lo perdurable del modernismo. Muertas las escuelas, las corrientes, las renovaciones, las vanguardias, queda en pie lo mejor o lo único, es decir, la poesía. Todo lo demás, dilucidar precursores, influencias, epígonos, resulta en el fondo un tanto inútil.¹⁴

Respecto del otro tema polémico, la figura de Juan Ramón Jiménez, Pacheco es muy preciso al señalar que Cernuda se deja llevar por

¹² José Emilio Pacheco, "Cernuda ante la poesía española (intento de aclaración)", en *Revista Mexicana de Literatura*, enero-febrero de 1964, p. 72.

¹³ *Ibid.*, p. 73.

¹⁴ *Ibid.*, p. 75.

la malquerencia hacia la persona del poeta de Moguer y ofrece algunos testimonios que confirman esta enemistad: por ejemplo, el poema titulado “J.R.J. contempla el crepúsculo”, de su libro *Desolación de la quimera*, donde Cernuda le dedica un poema áspero, hostil y amargo; o el artículo “Jiménez-Jekyll y Jiménez-Hyde”, que apareció en *México en la Cultura* después de la muerte del poeta, en julio de 1958; o el texto “Jiménez y Yeats”, publicado originalmente en *La Palabra y El Hombre*, revista de la Universidad Veracruzana, octubre-diciembre de 1963. De la misma manera —asevera Pacheco—, para cuestionar la poesía de Jiménez, entresaca versos fallidos (*Volcán que traslaticio como un total cometa*) para desestimar su poesía. Con la sensibilidad e inteligencia que distinguía al poeta mexicano, éste observa que

la obra de Jiménez, si cuenta con admiradores que Cernuda ha llamado “sectarios”, está lejos de atravesar hoy el mejor momento de su valoración. En éste y en muchos otros aspectos de su juicio, no puedo estar de acuerdo con Cernuda. Tampoco me siento ni en el derecho ni en la aptitud de refutarlo. Me queda sólo reconocer que no falta a la honestidad cuando, al final de su diatriba, deja al lector futuro la posibilidad de hacer a un lado su opinión y aceptar, en toda su grandeza, a Juan Ramón Jiménez.¹⁵

Por último y con la sutileza inherente a él, Pacheco, en la parte final de su ensayo expone “su aclaración”, su planteamiento y el enfoque bajo el cual se debe leer e interpretar la crítica literaria no sólo de Cernuda, sino los alcances de la misma:

Luis Cernuda es y será el gran poeta de *La realidad y el deseo*, obra maestra en la poesía de nuestro idioma. Sus juicios críticos importan en la medida en que pueden esclarecer aspectos de su propio trabajo, y representan su juicio ante otros poetas que tienen un valor igual o semejante al suyo. Cernuda no pareció ignorar todo esto, y en más de una ocasión expresó su recelo, su incredulidad acerca de la tarea crítica. Consciente de que cada generación se reserva su derecho a opinar y nadie sabe lo que pensarán de él ni de sus opiniones en lo futuro, nos recordó al final de su libro que la prudencia nunca está de más en el crítico. Aunque se rechace lo que dice sobre la poesía y los poetas, antes de condenarlo hay que tratar de comprenderlo. Tal vez para ello sirvan unas palabras que siempre fueron gratas a Cernuda: *Carácter es destino*.¹⁶

¹⁵ *Ibid.*, p. 77.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 77 y 78.

5. PENSAMIENTO POÉTICO EN LA LÍRICA INGLESA (SIGLO XIX)

Este libro se editó con el sello de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1958; y algunos de sus textos, al igual que los *Estudios sobre poesía española contemporánea* fueron incluidos originalmente en *México en la Cultura* y en otras publicaciones, como las revistas *Universidad de México*, *Ciclón* y *Papeles de Son Armadans*. La atención que mereció este otro libro de crítica de Cernuda fue menor, pues su distribución (850 ejemplares) no rebasó las fronteras del ambiente literario mexicano. De éste, en comparación con los *Estudios...*, Cernuda señaló que le parece más importante que *Pensamiento poético en la lírica inglesa*, porque aquél es “expresión mía”, mientras que este último es “expresión de otros recogida en mí”.

A diferencia de los *Estudios...*, éste no provocó ninguna polémica; su lectura y las respectivas reseñas y ensayos se redujeron al ámbito literario mexicano; la recepción de esta obra, podríamos decir, fue demasiado benevolente, elogiosa en muchos sentidos, críticas mínimas, sin conflictos personales, a pesar del comentario de Gabriel Zaid cuando dice que se trata de “un libro decoroso y aburrido, dentro de la mejor tradición académica”,¹ aseveración que intenta decir algo, pero no dice más. Sin pretender desautorizar dicha opinión, considero que no es suficiente, pues *Pensamiento poético en la lírica inglesa* es un libro único en la obra crítica de Cernuda, valorado en el contexto de la crítica de la poesía inglesa, desde la cultura y la lengua hispánicas.

Este libro recibió la atención de algunos de los principales escritores del ambiente literario mexicano de ese entonces, como Alí Chumacero, Salvador Elizondo, Juan García Ponce o Ramón Xirau, y sus textos fueron publicados en las revistas más importantes de la época. A continuación me permito mencionar, en orden cronológico, a los autores que se ocuparon de él:

¹ Gabriel Zaid, “Cernuda crítico”, en *El Gallo Ilustrado*, suplemento de *El Día*, núm. 593, México, 4 de noviembre de 1973, p. 97.

- Juan Antonio Ayala, “Luis Cernuda, Pensamiento poético en la lírica inglesa”, en *Armas y Letras*, México, 1958.
- Alí Chumacero, “El romanticismo inglés”, en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 1958.
- Salvador Elizondo, “Cernuda y la poesía inglesa”, en *Revista Mexicana de Literatura*, México, 1964.
- Juan García Ponce, “Luis Cernuda. Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)”, en *Revista de la Universidad de México*, 1958.
- César Salazar Ortiz, “Luis Cernuda. Pensamiento poético en la lírica inglesa”, en *Revista Cultural*, suplemento de *El Universal*, México, 1974.
- Ramón Xirau, “Libro a libro”, en *Diálogos*, México, 1974.

Uno de los ensayos más agudos que se escribieron sobre este libro es el de Salvador Elizondo, quien de inmediato se percató de su importancia para los hispanohablantes:

El Pensamiento poético en la lírica inglesa de Luis Cernuda es uno de los poquísimos testimonios en castellano sobre la poesía inglesa. El valor de este libro reside, para nosotros, no sólo en este hecho de exclusividad, sino también, y sobre todo, en el hecho de que despliega ante el lector de habla española el panorama de una época de la poesía inglesa que a pesar de su gran importancia ha permanecido fuera del interés de los lectores de España e Hispanoamérica.²

Pero también elucidó los valores intrínsecos del discurso crítico de Cernuda, al poner en evidencia su capacidad para proponerse, por un lado, descubrir el pensamiento poético de una época de la poesía inglesa, en este caso el romanticismo; y por el otro, penetrar en el mundo espiritual y poético de los poetas románticos ingleses. En ese sentido, Elizondo encuentra en Cernuda, por su condición de poeta, las condiciones suficientes para desplegar un discurso poético que permitirá a los lectores descubrir y redescubrir la poética de algunos de los principales representantes de la poesía escrita en inglés. Dice Elizondo al respecto:

Esta investigación, por otra parte, no tendría la significación que tiene o que puede alcanzar si no fuera porque está avalada por la probidad de un

² Salvador Elizondo, “Cernuda y la poesía inglesa”, en *Revista Mexicana de Literatura*, México, enero-febrero de 1964, p. 65.

poeta excepcional. Es a tal grado importante esto, que podría decirse que el *Pensamiento poético en la lírica inglesa* viene a ser, después de todo, la meditación de un poeta acerca del oficio de poeta y no sólo acerca de una poesía determinada. Cernuda no podría encontrarse con “la otra poesía” sino a través de la suya. Esto es particularmente en el tono en que está escrita esta investigación. 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.³

Y para comprobar la premisa antes expuesta, el escritor mexicano expone un ejemplo preciso, el del poeta William Blake:

El poeta accede, confrontado con los demás poetas, a una visión de la cual él es partícipe. Un ejemplo concreto de esto es la carrera literaria de William Blake, acerca de la cual Cernuda hace precisiones fundamentales e importantísimas. Blake, que permanece ignorado por sus contemporáneos, es, con toda seguridad, el poeta inglés de mayor significación, entre todos los de su época, en la actual. Su descubrimiento —para llamarlo de alguna manera— es el resultado de una intuición que nunca hubiera podido estar al alcance simplemente de los críticos e historiadores. Prueba de ello es el hecho de que Gilchrist, biógrafo contemporáneo del autor de los *Song of Innocence and Experience*, con todo y profesarle una admiración sin límites, no descubre en él la verdadera grandeza que poseía. Cernuda entonces recopila todos aquellos “ajes” en torno a los cuales puede girar la visión de Blake.⁴

Finalmente, Elizondo destaca lo que a su juicio es la principal virtud de este libro: el método y el lenguaje expositivo:

El *Pensamiento poético en la lírica inglesa* concreta, en términos generales, una visión panorámica de la poesía inglesa del siglo diecinueve de la cual se puede extraer una enseñanza valiosa ya que aporta conclusiones a las que no se hubiera podido llegar mediante métodos tradicionales.⁵

³ *Ibid.*, p. 67.

⁴ *Loc. cit.*

⁵ *Ibid.*, p. 70.

6. POESÍA Y LITERATURA I

Esta obra se publicó en 1960, como parte de la colección Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral, en Barcelona. Reúne textos que Cernuda empezó a escribir en la década de los treinta. Al respecto, él mismo advierte en la presentación de dicho libro:

Los estudios reunidos en este volumen fueron escritos en fechas muy diversas: el más antiguo lleva la de 1935 y el más reciente la de 1959; por lo tanto, el enfoque de sus temas y el tratamiento de los mismos es también muy diverso. El carácter misceláneo de la colección lo acentúa el que los temas de que trata fueran escogidos deliberadamente unas veces y otras deparados por las circunstancias, aunque el autor no haya tratado en ambos casos sino temas que personalmente le interesaban. De ahí que, a través de la variedad en la colección, haya un nexo: el de las preferencias poéticas y literarias de quien la compuso.

El autor quisiera también indicar que prefiere olvidarse de aquellos trabajos suyos anteriores de crítica, publicados en revista o periódico y no incluidos en este volumen o en otros ya editados; e invita ahora a quien por azar recordase alguno de dichos trabajos o todos, aunque esto ya no sería azar, sino milagro, a que también los olvide.¹

A pesar de que se incluyen textos fundamentales —como: “Palabras antes de una lectura” (1935), “André Gide” (1946), “El crítico, el amigo y el poeta” (1948), y sobre todo “Historial de un libro” (1958), ensayo glosado hasta el extremo por los estudiosos del poeta—, el libro suscitó poco interés; la mayor parte de la recepción se dio en términos descriptivos, más que valorativos. No más de una decena de reseñas se ocuparon de este tercer libro de crítica, las cuales aparecieron en publicaciones de España, México, Colombia y Chile, así como en el *Bulletin of Hispanic Studies* de Inglaterra:

¹ Luis Cernuda, *Obra completa. Prosa I y II*, vols. II y III, edición de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994, p. 467.

- Javier Alfaya, “Luis Cernuda. Poesía y literatura”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1962.
- Carlos Luis Álvarez, “Luis Cernuda. Poesía y literatura”, en *Índice de Artes y Letras*, Madrid, 1961.
- María Dolores Arana, “Plástica y literatura”, en *Novedades*, México, 1962.
- J. M. Caballero, “Nueva lección crítica de Cernuda”, en *El Espectador*, Bogotá, 1961.
- Enrique González Casanova, “Luis Cernuda. Poesía y literatura I y II”, en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre*, México, 1972.
- Pedro Gringoire, “Libros y tiempos nuestros. Poesía y literatura”, en *Excelsior*, México, 1961.
- Osvaldo Lira, “Luis Cernuda. Poesía y literatura”, en *Finisterre*, Santiago de Chile, 1961.
- Roig del Campo, “Luis Cernuda. Poesía y literatura”, en *Razón y Fe*, Madrid, 1961.
- Arhtur Terry, “Poesía y literatura”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, 1961.

7. POESÍA Y LITERATURA II

En Barcelona, en 1965 –dos años después de la muerte de Cernuda– apareció el libro *Poesía y literatura II* como parte de la colección Biblioteca Breve de Seix Barral. El volumen está formado por textos inéditos (la mayoría), y se divide en tres apartados: temas y autores de literatura española; temas y autores de literatura extranjera; y trabajos misceláneos, no propiamente de crítica literaria. Al igual que el anterior libro, éste no causó mayor interés, pues, a pesar de que ya había muerto Cernuda, se le consideraba más como poeta que como crítico. El único que se ocupó de este libro fue Ernesto Mejía Sánchez con su ensayo titulado “Rubén Darío, poeta del siglo XX”,¹ en el cual el erudito nicaragüense responde en forma justa, elocuente y documentada al ensayo de Cernuda titulado “Experimento en Rubén Darío”. Sin duda, es un claro ejemplo de los excesos en que puede caer la crítica, en este caso de Cernuda; y por el otro, es la réplica lúcida y contundente de un crítico literario excepcional como fue Mejía Sánchez:

Los motivos o experiencia poéticas que Cernuda ha tenido para alejarse de la obra de Darío, o por mejor decir, del Darío que la moda le echó encima, son muy respetables. Cernuda confiesa lealmente que ha intentado la relectura sin éxito: “la relectura de éste me aburre y enoja”; lo que también es muy respetable. Pero el crítico Cernuda no tiene derecho de imponer una no-lectura a la crítica y a la historia literaria, por muy gran poeta que sea.²

Los estudios sobre esta obra son:

- María Dolores Arana, “Comentarios”, en *Novedades*, México, 1963.

¹ Más allá de la anécdota, cabe señalar que este trabajo fue dado a conocer originalmente en formato de lectura en el marco del I Congreso Internacional de Hispanistas, en Oxford, Inglaterra, el 20 de septiembre de 1962; sin embargo, por la amistad que existía entre Cernuda y el crítico nicaragüense, éste lo mantuvo inédito hasta 1966.

² En *Universidades*, México, abril-septiembre de 1966, pp. 9-26.

- Donald W. Bleznick, “Luis Cernuda. Poesía y literatura II”, en *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, 1966.
- Fernando Charry Lara, “Poesía y literatura”, en *Eco*, Bogotá, 1966.
- José M. Ferrero, “Luis Cernuda. Poesía y literatura II”, en *Cuadernos del Idioma*, Buenos Aires, 1966.
- Enrique González Casanova, “Poesía y literatura I y II”, en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre*, México, 1972.
- Alfredo Lefebvre, “Poesía y literatura II”, en *Atenea*, Chile, 1965.
- José Carlos Mainer, “Poesía y literatura II”, en *Ínsula*, Madrid, 1965.
- Ernesto Mejía Sánchez, “Rubén Darío, poeta del siglo XX”, en *Universidades*, México, 1966.
- Carlos Murciano, “Luis Cernuda. Poesía y literatura II”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1965.
- Arthur Terry, “Poesía y literatura II”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, 1966.

8. LOS ESTUDIOS SOBRE POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA: DEBATES Y DISCUSIONES

Cuando el crítico es además poeta, siempre se sospecha si la finalidad de sus afirmaciones no será otra que la justificación de su propia práctica poética.

T.S. ELIOT

Luis Cernuda escribió sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* entre 1953 y 1955; El Colegio de México y Alfonso Reyes, en particular, le ofrecieron una beca para realizar este trabajo. Conforme avanzó la redacción de los textos, fueron apareciendo —en su mayoría— en el suplemento *México en la Cultura de Novedades*, que entonces dirigía Fernando Benítez. Dadas las opiniones tan polémicas que surgieron dentro y fuera de la comunidad española en México, al publicarse los artículos, el libro, que en primera instancia debió haber sido publicado por El Colegio de México, fue editado en España por editorial Guadarrama.

Los *Estudios...* no serían tan significativos si no fuera porque los escribió un poeta singular; constituyen la reflexión de un acendrado poeta acerca del oficio de poeta, no el comentario de un académico o escritor reconocido en el ámbito literario. El tono en que están escritos los artículos revela la palabra del poeta, que pocas veces será confundida con la del historiador de la literatura o con la del crítico literario común. Sin duda, el poeta-crítico no suele ser tan preciso o equilibrado (objetivamente hablando) como el erudito o la crítica desde la academia, pero su mirada (con base en la intuición poética) tiene con frecuencia un mayor alcance (Salvador Elizondo). A través de los ensayos críticos de Cernuda se puede percibir indirectamente cuál es el tono de su poesía. Sus juicios, en ocasiones lapidarios, con frecuencia nos inducen a dudar de lo que teníamos por una certeza.

La actividad crítica de Cernuda no se da tardíamente, hacia el ocaso de su vida, como suele suponerse; sino que comienza cuando él tenía alrededor de 30 años y se amplía con su estancia en Gran Bretaña y la asimilación de sus lecturas de autores ingleses, como: doctor Johnson, Wordsworth, Coleridge, Keats, Arnold, Eliot, y de

otros poetas como Goethe, Schiller, Nerval y Baudelaire, quienes le ayudaron a ampliar y a enriquecer su visión literaria. A pesar de ello, Cernuda consideró a la crítica como una actividad marginal respecto de la actividad poética. Su modelo para la crítica fue sin duda Eliot, el cual poseía, además de inteligencia, la familiaridad con el lenguaje poético que Cernuda creía vital para la mejor comprensión del poema. Eliot ofrecía esa rica fusión de poeta-lector, lector-poeta, poeta-crítico y crítico-poeta, que proporcionó a Cernuda nuevos enfoques y la reafirmación de sus juicios. La lectura de Eliot influyó en él, sólo en lo que toca a su trabajo crítico, no en el poético. De éste, Cernuda tomó la idea de la necesidad de hacer una revisión de la literatura del pasado cada determinado periodo, para revalorar o desechar lo que se viene considerando clásico y crear un nuevo orden de poetas y poemas. A manera de digresión, resulta pertinente señalar un planteamiento similar que hace Bajtin en su ensayo titulado “Literatura, cultura y tiempo histórico”, cuando indica que el fenómeno literario no debe encerrarse exclusivamente en la época de su creación, es decir, en su contemporaneidad, pues, al intentar comprender y explicar un texto o una obra literaria sólo a partir de las condiciones de su época, nunca será suficiente para penetrar en las profundidades de sentido, de significado. Las obras, desde esta mirada, trascienden los límites de su tiempo y en ocasiones viven y se leen con más plenitud e intensidad que en su propia contemporaneidad. Cada época, cada generación, como sabemos, descubre algo nuevo en las grandes obras del pasado.

Seguramente Eliot no fue el único crítico que influyó en Cernuda, pero sí fue el más determinante, ya sea por el prestigio de que gozaba en la época en que nuestro poeta vivió en Inglaterra, o porque reunía en su prosa cualidades como “la naturalidad, la claridad expositiva y la sensatez, la capacidad para pasar de la anécdota a una regla de tipo literario, la mezcla de avidez y distancia, de inteligencia e ironía”,¹ elementos que, a decir de Cernuda, no existían en ningún escritor de España. A pesar de que admiró en Eliot su crítica libre de todo impresionismo, Cernuda no siguió el mismo camino: no fue todo lo objetivo que se propuso y en no pocos momentos emitió juicios altamente cargados de subjetividad, la que, por otro lado, mostró su personalidad, su sensibilidad, su intuición y, por qué no decirlo, su “sentido común”. Su intención fue, al igual que la de Eliot, la de

¹ Luis Maristany, “Prólogo” a Luis Cernuda, *Obra completa. Prosa I y II*, vols. II y III, edición de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994, p. 44.

afirmar lo que la poesía tiene de arte en oposición a lo que puede haber de confidencia sentimental en ella. También coincide con el poeta de *The Waste Land* en proponerse, por medio de la crítica, ser un orientador para quienes, al igual que el crítico, escriben poesía y gustan de leerla.

La crítica de Cernuda, como su poesía, se inserta en la tradición, en esa tradición hecha de rupturas que se vuelven enlaces; su crítica muestra que la lectura de poesía no se hace sólo con los ojos, sino con todo el cuerpo, con todos los sentidos y con el entendimiento, y que las palabras, como dice Octavio Paz, tienen peso, color, sabor y olor.

Cernuda inició su libro con unas “Observaciones preliminares”, en las que muestra su preocupación por aclarar la diferencia entre lenguaje hablado y lenguaje escrito. Lo hace porque siente que ningún historiador de la literatura española se ha preocupado de ello, a pesar de que es fundamental para conocer la evolución de los estilos literarios. Señala:

Hay momentos cuando el lenguaje hablado y el lenguaje escrito coinciden, como ocurre en las Coplas de Manrique; 2) otros cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito comienzan a divergir, como ocurre en Garcilaso; y 3) otros, por último, cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito se oponen, como ocurre en Góngora.²

Cernuda toma como punto de partida los albores del siglo XVIII para hablar de los cambios poéticos que se dan en la historia de la literatura española y los compara con movimientos oscilatorios, semejantes a los de un péndulo. Aclara, sin embargo, que este ir y venir no ocurre por capricho del poeta, sino por las situaciones que le tocan vivir. El poeta no es, nos dice, como generalmente se cree, “una criatura inefable que vive en las nubes”, sino, por el contrario, un hombre que lleva una relación íntima con la realidad circundante: el poeta es resultado de su sociedad y de las transformaciones que surjan de ella, y su visión de ese mundo es lo que, como artista, busca comunicar.

Influido por Eliot, a lo largo de su discurso crítico Cernuda considera fundamental, para la valoración de un poeta, ver si existe tradición o novedad en su expresión poética. Piensa que el poeta no debe restringirse a un solo camino, porque ello lo limitaría y, así, únicamente

² Véase Luis Cernuda, “Estudios sobre poesía española contemporánea”, en Harris Derek y Luis Maristany (eds.), *Prosa completa*, Barcelona, Seix Barral Editores, 1975, pp. 296-297. Todas las citas sucesivas de la prosa de Cernuda proceden de esta edición, por lo que aludiré a ella con el título abreviado *Prosa* y el número de la página.

interesaría a sus contemporáneos: no resistiría el paso del tiempo. Para él, han existido épocas en las que la tradición ha sido más fuerte que la novedad, motivo por el cual se les ha denominado épocas académicas; mientras que a aquellas en las que ha predominado la novedad se les ha llamado épocas modernistas. Sin embargo, para el andaluz es necesario que un poeta haga converger ambas tendencias, es decir, que haga suya la tradición, pero que la modifique con su propia experiencia, lo que daría paso a la novedad. Su propia poesía busca insertarse en ese ideal: tradición-novedad, clásicos-vanguardia.³

Otro punto que Cernuda trata en las “Observaciones preliminares” es la tarea del crítico y del historiador. ¿En qué consiste esa tarea? En evaluar si la literatura que estudia está viva: ver, por remota que esté respecto de la época actual, si nos resulta cercana o, por el contrario, extraña o ajena. Aclara que esta valoración no se da aislada, pues influye el gusto de la época en que se estudia, lo mismo que la revisión de valores que se manejan; así, “San Juan de la Cruz o Góngora son mucho más estimados por nosotros de lo que fueron hace dos generaciones” —hoy sabemos que cada época descubre algo nuevo en las grandes obras del pasado; por ejemplo la valoración de Shakespeare ha crecido con el paso del tiempo; ahora percibimos y valoramos en él elementos que en el contexto histórico y cultural de su época fueron ignorados—. Esta cercanía o alejamiento nos permiten comprender mejor nuestra relación con el pasado, cuyas raíces no podemos ignorar, y es preciso conocer para conseguir “determinar y comprender mejor lo contemporáneo según sus orígenes (...) y ver por qué es así y no de otro modo”.

El crítico-poeta afirma que, al estudiar la poesía (la española contemporánea), es necesario marcar los límites a los que remontan su espíritu y tradición, pues se busca determinar su contemporaneidad histórica. Es evidente lo difícil que resulta unir tradición y novedad, porque, por ejemplo, “la novedad de los neoclásicos es relativa y la tradición superficial”.⁴ Cabe agregar que esto se debe, en buena medida, a que dichos movimientos suelen ser producto de la imitación de estilos o escuelas de otros países. En algunas lenguas modernas, indica Cernuda, se engendró un lirismo “que no es clásico ni tampoco romántico, sino moderno, como ocurre con la poesía de Blake,

³ *La realidad y el deseo* es un testimonio clásico y de vanguardia de la poesía española contemporánea, porque existe una revaloración de los clásicos españoles y un eco de los románticos ingleses y alemanes, al tiempo que se da una poesía pura, incluso influida por los *ismos*, en particular el suprarrealismo.

⁴ Cernuda, “Estudios sobre poesía...”, p. 301.

de Hölderlin, de Leopardi, de Nerval, de Pushkin, época que entre nosotros, por desgracia, no puede cifrarse en nombre alguno ni obra alguna de poeta”.⁵

Para el polémico y provocador Cernuda, la poesía española no inicia su carácter de contemporaneidad con el movimiento modernista, como suelen señalar los historiadores de la literatura, sino que tiene su origen a finales del siglo XVIII, cuando nace el neoclasicismo en respuesta al culteranismo, y más tarde cede su terreno al romanticismo. Las “Observaciones preliminares” concluyen con la promesa de darnos a conocer qué poetas del siglo pasado ayudaron al surgimiento de la nueva poesía, para así descubrir los orígenes de la poesía española contemporánea.

Estudios sobre poesía española contemporánea está dividido en cinco partes: I. Orígenes, II. Generación del 98, III. Transición, IV. Generación de 1925; y V. Continuidad hasta el presente. En la primera parte se hace una revisión que aporta algunas novedades para un estudio más completo de la poesía de Ramón de Campoamor (1817-1901), Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1871) y Rosalía de Castro (1837-1885).

En orden cronológico, Cernuda explica que Campoamor, a pesar de ser un poeta prosaico por excelencia (por su lenguaje y expresión vulgares), tuvo el mérito de “desnudar el lenguaje poético de todo oropel viejo”, librando de esta manera a la poesía de un lenguaje manido, tan usado por el neoclasicismo y el romanticismo que representaba un peso muerto en nuestra literatura.

El mérito destacable de Campoamor fue que desairó las palabras fútiles que se asociaban a una “poética” (cisne, mujer, perla, rosa, amor infinito, belleza eterna), para dar paso a un lenguaje en el que la eficacia del poema no fuera resultado de un lenguaje preconcebido, que con frecuencia hacía parecer a los poemas obras de aficionados. Sin embargo, Cernuda no se engaña ni nos engaña, indica que Campoamor fue un poeta con una intención justa, pero con una ejecución errónea: Campoamor comprendió lo inadecuado del lenguaje que se venía usando en la poesía, pero no supo expresar la realidad de su tiempo en su obra; por ello, su valor reside en el plano teórico y no en su poesía. Si nuestro crítico-poeta se detiene a hablar de Campoamor es por la reforma que hizo en el lenguaje poético, pero seguramente también, aunque no lo reconozca, porque descubre en él una veta de cercanía con la poesía de Bécquer, profundamente admirado por Cernuda.

⁵ *Ibid.*

Para Cernuda, después del largo periodo de ayuno dejado por Calderón de la Barca, la poesía española resurge con las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer, quien representa un romanticismo tardío pero con elementos que lo orientan hacia el futuro.⁶ El texto dedicado a Bécquer intenta reconstruir la poética de éste a partir de las *Rimas*; por ejemplo, en la rima III hace hincapié en dos elementos que están en la poesía —a decir de Bécquer—: uno es la *inspiración* (Cernuda la llama imaginación) y otro la *razón* (lógica poética), que pueden llegar a unirse, a pesar de ser antagónicos, a través del genio. La definición de inspiración que Cernuda señala en Bécquer es:

ideas sin palabras,
palabras sin sentido,
cadencias que no tienen
ni ritmo ni compás;

Y explica que la inspiración es ese “algo” que existe en la mente pero que no ha hallado su vereda.

De entre los temas que interesaron a Bécquer sobresale el amor, pero “en su estado preliminar, en el cual el amor es un presentimiento, un alba sonriente; [...] y de otra, el desengaño final, la desolación del fracaso amoroso”.⁷ Más aún, Cernuda nos muestra un Bécquer casi necrófilo, ya que al autor de las *Rimas* le cala tan hondo el deseo del propio aniquilamiento “que hasta en el abrazo amoroso busca algo que se asemeje a la muerte”.

No obstante que sólo aborda la poesía de Bécquer, Cernuda no deja de señalar la importancia de su prosa, sobre todo la de sus *Leyendas*. En ella descubre una cadencia y sugerencia equiparables a la de sus versos. Nuestro crítico considera que cuando un poeta sabe escribir prosa “infunde ciertas cualidades [...] que no hallamos en la de otros prosistas, por excelentes que sean”.⁸ Dicho sea de paso, Cernuda podría, en justicia, reclamar un mérito tal para su breve libro titulado *Ocnos*.

Para Cernuda, Bécquer posee la cualidad de saber expresarse con la claridad y la firmeza que sólo los clásicos tienen.⁹ Rayando quizá

⁶ No debemos olvidar que Bécquer representó el primer acercamiento de Cernuda con la poesía, cuando tenía 14 años, además de que el título de uno de sus libros, *Donde habite el olvido*, está tomado de la rima LXVI.

⁷ Cernuda, “Estudios sobre poesía...”, p. 322.

⁸ *Ibid.*, p. 323.

⁹ Cernuda nos dice que Bécquer pasó por los tres estados para ser un clásico: desconocimiento total después de su muerte, atención sólo por parte de un público ignorante que no sabe por

en la exageración, Cernuda lo equipara con Garcilaso, y defiende la tradición que creó el poeta romántico y que dejó a sus descendientes (nuestro propio crítico-poeta es heredero fiel de la concepción romántica del poeta y su poesía), expresada, a su juicio, en la mejor poesía moderna española. Cernuda concluye: “En sus *Rimas* no sabemos qué admirar más, si su composición o su dibujo de línea perfecta. En su brevedad son un organismo completo, donde nada falta ni sobra”.¹⁰ En su palabra, Cernuda revaloriza enfáticamente el trabajo de Bécquer.

Curiosamente, una mujer cierra este primer capítulo del libro (la única a la que Cernuda dedica atención a todo lo largo del mismo), la gallega Rosalía de Castro, cuya poesía —señala— por desgracia no ha influido en la lírica española, “no obstante que posee un atractivo que ha resistido al paso del tiempo”. Absurdamente su poesía, después de sesenta años, parece no ser aún muy conocida. Nuestro crítico señala que esto se debe, en parte, a que escribió en su lengua materna, el gallego, lo que de algún modo limitó su lectura. Rosalía de Castro, al igual que Machado, ve en el pueblo la escuela de la enseñanza poética “y se muestra mero copista del canto popular”.¹¹ Las penas ajenas le son tan importantes como las propias; la poeta, en su primera etapa —comenta el andaluz—, renueva la tradición de la lírica gallega medieval, que incluso es más vieja que la castellana.

Cernuda especula que Rosalía de Castro conoció a Bécquer, y señala una influencia notoria en algunos de sus versos:

Aquel romor de cántigas e risas,
ir, vir algarear
aquel falar de cousas que pasaron
y outras que pasarán;
aquela, en fin, vitalidade inquieta,
xuvenil, tanto mal
me fixo que lles dicen:
idos y nos volvás.

La considera una poeta original que, sin embargo, abusa de repeticiones, las cuales provocan cierta monotonía y disminuyen su grandeza. Su poesía en gallego, dice, sobresale de la que escribió en espa-

qué lo acepta, y luego el olvido, para más tarde hacer resurgir el interés en su obra, donde ya es perceptible su trascendencia.

¹⁰ Cernuda, “Estudios sobre poesía...”, p. 324.

¹¹ *Ibid.*, p. 327.

ñol. Hasta aquí la primera parte de sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*.

El tono polémico que caracteriza al libro inicia con el segundo capítulo, que se refiere al modernismo y a la Generación del 98. Este ensayo “irritó e irrita” a algunos, porque deja ver el desprecio que Cernuda sentía por la lírica francesa y la aversión hacia Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y José Ortega y Gasset.¹² Enérgico, se plantea la siguiente interrogante: ¿cómo es posible que se dé por sentado algo, antes de que debería probarse? Se responde: ningún estudioso ha hecho “la renovación de la poesía española bajo la influencia del modernismo”. Para rebatir este aserto, se centra en dos ideas: una de índole cronológica, que señala que antes o durante el modernismo ya existieron en España algunos intentos poéticos afines; otra, la relación y la diferencia que puede haber entre los modernistas y la Generación del 98. Cernuda menciona a Manuel Reina, Ricardo Gil y Salvador Rueda como poetas innovadores y anteriores en relación con Darío: éste no pudo haberlos influido, porque era diez años menor respecto de ellos. La diferencia de edad es importante y definitiva para la argumentación de Cernuda, pues afirma que los poetas españoles se expresaron antes que Darío, y que así lo demuestran sus libros publicados: si *Azul* se publicó en 1888, en Chile, y en Barcelona en 1907, para ese entonces Manuel Reina había ya publicado *Andantes y Alegros*, en 1877, y *Cromos y Acuarelas* en 1878; Ricardo Gil, *De los quince a los treinta*, en 1885; Salvador Rueda, *Noventa estrofas* y *Cuadro de Andalucía*, ambos de 1883, y *Sinfonía*, del año 1888. Es decir, que la influencia de Rubén Darío sólo pudo darse tardíamente, “si es que se dio, porque sus versos [de los poetas] ya eran lo que eran antes de leerle”. Y para descalificar aún más la tan generalizada opinión, Cernuda señala lo difícil que era en esa época conseguir libros americanos en España. Para él se trata de “una coincidencia en el tiempo de dos intenciones poéticas equivalentes, pero independientes una de otra, una americana y otra española”.¹³ Cernuda afirma tajante que Salvador Rueda fue un modernista anterior a Darío, y que muchos poetas americanos o españoles están en deuda con él. Y concluye: “¿Por qué no reconocer entonces que en España hubo poetas

¹² Cabe resaltar aquí la volubilidad del temperamento de Cernuda, ya que en 1925 estuvo vinculado a cierta vanguardia de la época: la poesía pura, los análisis ortegyanos de la deshumanización del arte, los ideales geométricos del cubismo y el esteticismo de Valéry, cuyo motor y promotor fue Juan Ramón Jiménez, a quien treinta años después descalifica como persona y critica sus preceptos estéticos.

¹³ Cernuda, “Estudios sobre poesía...”, p. 339.

‘modernistas’ antes de que Darío trajera el modernismo de América a España?”¹⁴ Sin embargo, aclara que son poetas de quienes no es fácil conocer su poesía, salvo por medio de antologías, que, en la mayoría de los casos, no representan lo mejor de sus autores. Cernuda, instalado en su eurocentrismo, se olvida de que antes de *Azul*, Darío publicó *Epístolas y poemas* (1885) y *Abrojos, Rimas y Canto épico* en 1887, además de que la importancia del modernismo no radica en sus influencias, sino en sus creaciones.¹⁵

Otro punto en el que polemiza es en la “relación” que existió entre la Generación del 98 y el modernismo. Señala que obviamente uno surgió en España y el otro en América, pero que lo importante de ambos es que son movimientos que se cruzan, y que uno de sus puntos de intersección es su carácter de reforma: el del 98 es de una reforma política; y el del modernismo de una reforma literaria. Ambos poseen un interés esteticista, común en la época. Ahora, contradictoriamente, Cernuda habla de la influencia del modernismo en la Generación del 98, pero para ello señala a dos grupos dentro de esta última; un primero con Miguel de Unamuno, Ramón del Valle Inclán, Azorín y Pío Baroja, que estarían libres de cualquier influencia americana, y un segundo, donde sí se puede hablar de influencia modernista, con poetas como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Ramón Pérez de Ayala. No obstante, se apresura a aclarar que su influencia fue en la parte menos importante de su poesía.

Cernuda agrega que es errónea la postura que intenta identificar al modernismo con el simbolismo francés, porque los poetas que leyeron e imitaron los modernistas son más románticos que simbolistas: Hugo, Musset, Banville, Leconte de Lisle. Para el crítico andaluz, la poesía francesa mejor y más interesante del siglo pasado (Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud) no interesó a los modernistas. A mi juicio, esta aseveración es excesiva y errónea en extremo, porque José Asunción Silva fue un lector apasionado de Baudelaire y Mallarmé. Si bien es cierto que la primera generación de modernistas leyó a los románticos franceses y a los parnasianos, en la segunda generación fueron lectores de Baudelaire, Laforgue y de los simbolistas belgas, como Stefan George y Swinburne; además, como elocuentemente señala Darío, “el modernismo no es otra cosa que el verso y la prosa

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Incluso, hasta la fecha, en círculos académicos de América Latina continúan la polémica de quién fue primero, si Martí, Darío, Gutiérrez Nájera, Casal, etc. Lo importante es, como afirma Pacheco, la poesía que queda, lo demás es en el fondo inútil: conocer precursores, influencias, epígonos.

castellanos pasados por el fino tamiz del buen verso y de la buena prosa franceses”. Por otro lado, se entiende el encono de Cernuda contra el modernismo, pues como integrante de toda nueva generación, pretende minimizar a sus antecesores.

Luis Cernuda afirma tajante y de manera desproporcionada que es falso que con la Generación del 98 se redescubrió la tierra española, sus ciudades y pueblos, porque ninguno de sus miembros conoció “tan bien España en su realidad física como Galdós”, y menciona como argumento irrefutable, los *Episodios Nacionales*. Agrega, además, que la Generación del 98 ignoró a Galdós con “envidia rencorosa”. El poeta andaluz, con más vísceras que sesos, acusa de falso el que los poetas del 98 hayan resucitado a los clásicos, “porque para hacerlo hay que leerlos”. Asimismo reprueba furibundo la crítica impresionista, importada de Francia, que hizo Azorín.

El libro dedica espacios particulares a tres poetas de la Generación del 98: Miguel de Unamuno, Antonio Machado y, con un parámetro aparte, Juan Ramón Jiménez. Cernuda divide la poesía de Unamuno en tres temas: familia, patria y religión, como sustitutos de su necesidad de Dios (al parecer, temas olvidados en la poesía del momento). En sus versos sobresalen la “dureza del oído y la tosquedad de su expresión”, que, curiosamente, no le quitan mérito a su poesía. Como sabemos, Unamuno tuvo una postura opuesta a la estética y poética del modernismo, al igual que sintió gran antipatía por Francia y su literatura (aunque en sus años de destierro se reconcilió con ésta); estos juicios, supongo, originaron la simpatía de Cernuda por Unamuno, a quien, en una de sus opiniones harto categóricas, considera “el mayor poeta que España ha tenido en lo que va del siglo”.

Machado es para Cernuda el poeta de referencia obligada entre los jóvenes cuando se tiene que hablar de un poeta del pasado. La mejor poesía de Machado es la de sus primeros años (*Soledades*) —nos dice—, porque fue un poeta que nació formado enteramente, mientras que sus notas críticas tuvieron que esperar veinticinco años. El hecho de que no coincidan en el tiempo estos dos géneros de escritos se debe, expresa Cernuda, a que la crítica “es resultado de la experiencia del poeta que ha vivido y reflexionado, siempre distante de las modas y círculos literarios de la capital, mientras que los poemas son el fruto primero, aunque prodigioso, de intuición y de instinto”.¹⁶

El poeta-lector demuestra tener un conocimiento profundo de la obra de Antonio Machado; refiere y analiza poemas enteros, y no se

¹⁶ Cernuda, “Estudios sobre poesía...”, p. 361.

queda en la mención de generalidades; hace comparaciones de los poemas patrióticos en relación con los que escribieron sus contemporáneos, y nos dice que en la poesía de Machado está implícita una crítica nacional; que sus poemas, inspirados en el paisaje, tienen una trascendencia metafísica que, por ejemplo, no existió en la poesía de Juan Ramón Jiménez. Sin embargo, no se compromete con el autor de *Campos de Castilla*, ni muestra una admiración incondicional hacia él, como con Bécquer.

En conclusión, Cernuda lanza la hipótesis de que durante los siglos clásicos los poetas más representativos y mejores fueron de origen castellano, y que, sin embargo, al llegar a Bécquer, y en adelante, los mejores poetas han sido andaluces. Aquí, inconscientemente, Cernuda se incluye en la tradición regional que exalta.

Soledades es para Cernuda un libro que entronca con la tradición becqueriana en cuanto al lenguaje y al ritmo, “porque aparece el mejor Machado, cuando aún no caía en la manía folklorista”.¹⁷ Una vez más los gustos del poeta-crítico permean su opinión: Antonio Machado es buen poeta, porque se ha nutrido de la poesía que él tanto estima.

Quizá donde más se siente la animadversión de Cernuda como crítico es al hablar de Juan Ramón Jiménez (en realidad, fue tal el enfrentamiento entre ambos, que no hay posibilidad de un verdadero juicio crítico objetivo). A lo largo de los ensayos del libro, notamos que Cernuda se esfuerza por matizar sus juicios, aunque no siempre lo logre; sin embargo, cuando habla de Jiménez, se convierte en una especie de Mr. Hyde. Veamos por qué.

De inicio, Cernuda acusa al autor de *Platero y yo* de llevar una vida enclaustrada, de no salir a vivir la vida; llega al extremo de afirmar que sus criados se encargaron de “vivirle”, y dice que esta poca vitalidad se ve reflejada en su poesía, caracterizada por una “subjetividad egotista”. Cernuda se atreve a decir, sin pudor, que, quizá Juan Ramón Jiménez fue el único poeta de su tiempo para quien el intelecto, el pensamiento y la razón fueron nombres y nada más, porque no tuvieron que ver con su vida ni su obra: “es un poeta que rara vez ha mostrado curiosidad intelectual o se ha interesado en descubrir qué hay debajo de las apariencias [...]”. Sobra decir que son opiniones desmesuradas que rayan en la ofensa. Es en estas aseveraciones donde está el Cernuda subjetivo y visceral, el arisco y odioso que muchos de sus contemporáneos no quisieron.

¹⁷ *Ibid.*, p. 366.

Algunos juicios sobre Juan Ramón Jiménez llegan a ser tan excesivos que, por su misma desmesura, en vez de irritarnos nos provocan risa. Por ejemplo: “Inquietud religiosa, ocioso es añadir, nunca la tuvo; y cuando influido por la labor de poetas más jóvenes, para quienes Dios ha sido algo más que una palabra del vocabulario poético, también Jiménez ha querido hablar de Dios, el resultado fue blasfemo, más por inconsciencia de lo divino que por intención deliberada”.¹⁸ El poeta-crítico duda de la honestidad de Juan Ramón Jiménez, y peyorativamente llama “poemitas” a su obra. Resulta peculiar el hecho de que le disguste tanto la poesía de Juan Ramón, cuando en México nuestros mejores poetas dentro del grupo de Contemporáneos afirman haberse nutrido de la obra de Jiménez.

Es evidente que el poeta andaluz hizo un recorrido minucioso por los más de quince libros que Jiménez llegó a publicar; que leyó con sumo cuidado, pero no sin prejuicios, la obra del Premio Nobel. Su descalificación en el plano humano es paralela a la descalificación literaria, pues nos dice que la poesía de Jiménez es afectada, sentimental en exceso, llena de monotonía, complaciente, falta de intensidad y vigor poéticos, que sufre de impresionismo intelectual y que no podía ser de otra forma, dados el enclaustramiento y la esterilidad amorosa de Jiménez.

Pareciera que Cernuda le reprocha el no ser un poeta que se desgarrara las entrañas para hablar de amor y que sólo escriba “literatura”.

Para curarse en salud, el poeta-lector menciona *Diario de un poeta*, *Eternidades*, *Piedad y cielo*, *Poesía*, *Belleza* y la *Segunda Antología Poética* como los mejores libros de Juan Ramón Jiménez (escritos entre 1917 y 1930); pero advierte, con desagrado, que la poesía de éste, más que influencia en los poetas jóvenes, se volvió una dictadura. Finalmente concordamos con Cernuda en que en la actualidad son más leídas las obras de Machado y de Unamuno que la de Jiménez. Considero, sin embargo, que su análisis es un tanto mañoso, porque hace énfasis en los poemas fallidos de Jiménez y no habla de los verdaderamente buenos, que muchos hubo. De allí que la crítica de Cernuda en este caso tenga un valor limitado.¹⁹

A León Felipe, José Moreno Villa y Ramón Gómez de la Serna, Cernuda los llama poetas de transición, porque están alejados ya del modernismo y del esteticismo, a pesar de ser unos cuantos años más

¹⁸ *Ibid.*, p. 373.

¹⁹ Al describir este ensayo, Cernuda pareció olvidar sus propios textos “Unidad y diversidad” (febrero de 1933) y “Juan Ramón Jiménez” (octubre de 1942), en los cuales habla de la vigencia en la poesía del Premio Nobel, y de su destacada importancia en los poetas de su generación.

jóvenes que los miembros de la Generación del 98. De estos tres poetas, muestra una evidente admiración por Gómez de la Serna, en quien ve un antecedente claro de la que él llama Generación del 25.

A León Felipe lo define como poeta severo, más un profeta que un artista, y profeta en el sentido de dirigente “que es elegido por Dios para guiar a su pueblo por el camino recto”, porque León Felipe ve que

la poesía es el derecho del hombre
a empujar una puerta,
a encender una antorcha,

a derribar un muro,
a despertar al capataz con un treno o con una blasfemia.

Nuestro crítico le llama el *Moisés de la poesía*, porque León Felipe es un poeta al que le preocupa la intensidad que pueda alcanzar en su comunicación con el lector.

A José Moreno Villa lo define como un poeta espontáneo y natural, cuyas poesías en ocasiones parecen más esbozos o borradores de algo que hace falta trabajar mucho más, no obstante que sea el objetivo consciente que persigue el poeta malagueño; sin embargo, afirma que no es un poeta fácil. A decir de Cernuda, Moreno Villa, influyó en la poesía que escribirían Federico García Lorca y Rafael Alberti. Para demostrárnoslo, cita algunos poemas que, sin duda, pudieron abrir camino, sobre todo a Lorca. Además, remarca que la semejanza no sólo se debe a temas y acentos, “sino hasta en detalles, como la asociación de un símil de material de calidad diferente: en Moreno Villa, la nuca femenina es ‘de terciopelo y nieve’; en Lorca, la piel femenina de “La casada infiel”, por ejemplo, evoca (aunque sea para superarlos) ‘nardos y caracolas’”.²⁰ Concluye diciendo que, en España, a Moreno Villa no le han dado su sitio las nuevas generaciones.

El poeta andaluz nos sorprende al incluir en su ensayo a Ramón Gómez de la Serna, a quien consideramos normalmente prosista y no poeta, pero pronto nos explica que la prosa, algunas veces, también es poesía, como en el caso del verso dramático de Calderón y Lope, o en la prosa de Fray Luis de Granada, Fray Luis de León, Santa Teresa, San Juan de la Cruz y, claro, no podía faltar, Bécquer, en quien “no son pocos los pasajes donde la poesía halla expresión admirable”.²¹ En Gómez de la Serna —dice— es frecuente hallar la expresión

²⁰ Cernuda, “Estudios sobre poesía...”, p. 399.

²¹ *Ibid.*, p. 405.

poética en prosa. En él se encuentra el antecedente histórico de nuevas formas de expresión, al ser heredero de los clásicos españoles más importantes (Lope y Quevedo). Cernuda define a Gómez de la Serna como un hombre al que le gusta hacer juegos de ingenio con la palabra, un hombre que con su ingenio hace surgir sus *greguerías*. *Greguería* significa “humorismo + metáfora”. Es curioso ver cómo Cernuda gusta de las greguerías, pero no de la teorización que hace su creador acerca de ellas. La greguería —nos explica— se integró a una imagen o metáfora que más tarde cultivó la poesía de la Generación del 25; incluso Ortega y Gasset habla de la poesía de ese entonces como “el álgebra superior de las metáforas”.

Cernuda se detiene a hablarnos de la diferencia que existe entre imagen y metáfora. La imagen —señala— debe significar objetos visibles y no abstracciones; mientras que la metáfora traslada el sentido de las voces en otro figurado, haciendo así una comparación tácita. Dice, también, que el uso de la metáfora es difícil e incluso peligroso, a menos que se tenga una imaginación noble y un lenguaje magnífico, y cita a Góngora como ejemplo de creador deslumbrante: “Entre espinas crepúsculos pisando” o “En campos de zafiro paces estrellas”; y compara sus metáforas con las de Ortega y Gasset —a quien, hay que añadir, apreciaba poco—: “La nube que cabalga con un alfanje al flanco”, devastador asevera: “(creo que el alfanje en cuestión es el rayo), nos muestra entonces el riesgo que se corre, al usarla (la metáfora) sin ángel, de quedar en el ridículo”.²²

A manera de conclusión, puedo añadir que Cernuda señala que la relación que existe entre Gómez de la Serna y la generación de Alberti se debe a su gusto por la metáfora, así como la evasión y el juego.

En el siguiente capítulo habla de algunos miembros de su propia generación (también denominada *Generación de la Dictadura*, aludiendo al régimen político de Miguel Primo de Rivera, 1923-1930): Pedro Salinas, Jorge Guillén,²³ Federico García Lorca, Vicente Aleixandre y Manuel Altolaguirre. Estos poetas, para Cernuda, han continuado la tradición poética y la han transformado. Tuvieron influencia del creacionismo y del surrealismo, al tiempo que cultivaron la metáfora, aunque no fueron innovadores en el sentido estricto, porque ya

²² *Ibid.*, p. 408.

²³ De estos primeros dos, Cernuda nos dice que “ni por su edad ni por su espíritu, pertenecen a esta generación más bien deben estudiarse como poetas de transición (...) pero como se han considerado parte de la generación susodicha y para no ir contra un hecho literario aceptado, los incluimos aquí, pero advierto al lector de sus diferencias con los poetas restantes”. *Ibid.*, p. 427.

Campoamor se había adelantado a ello. Por otro lado, su gusto por lo clásico está permeado por su relación con Gide y Valéry, defensores de esta posición literaria.

Una fecha clave en esta generación es 1927, porque se celebra el Tercer Centenario de la Muerte de Góngora, y los festejos los seducen hacia la lectura y revaloración del poeta,²⁴ al tiempo que su influencia se nota en el uso de la métrica (octosílabos, endecasílabos y sonetos, en su forma más tradicional, letrillas y romances).

Para Cernuda, su maestro Pedro Salinas fue una voz madura desde sus inicios, que vio la creación poética como un juego y no arriesgó nada de su interior, de su yo profundo. El amor, nos dice, fue tratado con afectación, como juego, por “el temor burgués a comprometerse o sentir emociones intensas”, para mostrarse humano. Según él, *Presagios* es el libro más importante de Salinas, porque muestra sus cualidades espontáneas, de arte sencillo y directo. En él nuestro crítico-poeta lo reconoce como un crítico excelente “(con tal de que las obras criticadas fueran en el sentido y orientación suyos)”; desde mi punto de vista, ocurre lo mismo con Cernuda. Pero opina que la obra de Salinas es difícil de apreciar, y sobre todo no ha sido lo suficientemente valorada en relación con los poetas de su generación.

Resulta curioso el hecho de que al principio de su carrera se quiso relacionar la poesía de Luis Cernuda con la de Jorge Guillén; sin embargo, no pasó mucho tiempo para que se desecharan estos juicios. Cernuda, al hablarnos de Guillén, nos confirma que no existió semejanza alguna, pero ¿cómo vio Cernuda entonces la poesía de Guillén? Para empezar, se sorprendió al ver que sólo hasta la cuarta edición dejó de corregir *Cántico*, lo cual indicaba que no había quedado nunca satisfecho, y eso que Guillén se preciaba de saber por dónde caminaba y a dónde iba. Considera que Guillén hace “poesía pura” con limitaciones, tanto en la expresión como en lo temático, y que su origen está en la poesía de Paul Valéry. El problema del autor de *Cántico*, afirma, radica en que piensa que sólo lo puro puede ser tratado en la poesía; pero entonces “¿qué pasa con lo humano, que es impuro?”.

Cernuda utiliza esta aseveración como una objeción importante para aquellos comentaristas que han definido a Guillén como un humanista, pese a ser un poeta con un mundo burgués estrecho y personal. En su poesía —aclara— encontramos una “envoltura” que nada encierra, no obstante que se le conozca como el poeta de la inteligen-

²⁴ La Generación del 98, con Machado a la cabeza, ya había transitado algunos caminos para revalorar a Góngora.

cia. Cernuda, sin querer, al hacer un balance sobre la poesía de Guillén, nos resume su propia concepción poética diciendo: “mas quienes crean (como él) que la poesía supone un temblor, o un torcedor en el poeta, tal vez estén de acuerdo conmigo en que los versos de Guillén resultan a veces demasiado marmóreos”.²⁵

Es difícil hablar de García Lorca, al ser un poeta tan entrañable para muchos lectores, como lo era para el mismo Cernuda, sobre todo por las condiciones de su muerte. El *Libro de poemas* (1921) de García Lorca, nos dice Cernuda, es un ejemplo de transición entre la poesía modernista y la llamada “nueva”. Se caracteriza por ser, al mismo tiempo, un poeta dramático y lírico; su obra es tan sensual y tan sentida debido a su instinto e intuición.

Es frecuente adjudicar a la poesía de García Lorca un carácter popular; sin embargo, para Cernuda hay también muchos motivos para considerarla hermética, y cita algunos versos: “¿Qué alfiler de cactus breve /asesina tu cristal?”. Creo que Cernuda, en su acercamiento a Lorca, no es del todo objetivo, pero quizás se deba a que es tanta su simpatía por la obra de su compatriota, que ésta es eso y espejo de sus preocupaciones.

De Vicente Aleixandre nuestro crítico opina que es un poeta a la manera romántica (se siente desadaptado del mundo que lo rodea; no busca, en cuanto a su estilo, la precisión en el lenguaje, y gusta de términos vagos para expresarse), pero que, pese a tener claros vínculos con los poetas románticos españoles, no posee una tradición. El amor es tema capital en su obra, pero también la muerte está presente. Cernuda concede importancia a la rudeza del verso de Aleixandre en contraste con lo sutil del de Guillén. Aleixandre es un poeta que no se repite en temas, busca nuevas formas, y su poder poético no se ha visto mermado con la edad, sino por el contrario.

El último poeta de quien escribe aquí Cernuda es su amigo Manuel Altolaguirre —Recuérdese que Cernuda, cuando vivió en México, habitó la casa de éste, y fue ahí donde murió—. Indica que tuvo un talento precoz; prueba de ello sería su libro *Las islas invitadas*. Cernuda lo considera un poeta casi místico que no se sintió seducido por las modas, y a lo largo de su vida supo mantenerse en el mismo tenor. Altolaguirre tuvo algún parentesco, en cuanto a visión y expresión, con San Juan de la Cruz, aunque la suya fue sólo una chispa del gran fuego en el que ardió San Juan. La idea del amor en Altolaguirre es la búsqueda de un refugio para sentirse protegido. Cernuda opina que

²⁵ Cernuda, “Estudios sobre poesía...”, p. 442.

la poesía de su amigo fue desigual, porque en su obra hay poemas perfectos e imperfectos; pero el crítico se cura en salud y se pregunta: “pero, acaso ¿hay algún poeta que a veces no parezca desigual?”.

Cernuda nos invita a la relectura de la poesía de Altolaguirre, a pesar de que piensa que éste no inventó lenguaje alguno, como los otros miembros de su generación (en particular Lorca y Guillén), pero asegura que su obra posee un gran interés.

Llegamos al capítulo final, donde Cernuda hace sus “consideraciones provisionales” y menciona que, al comenzar la Guerra Civil, coexistían tres generaciones: la del 98, la del 25 (27) y la que aún no recibía ningún nombre, pero a la cual pertenecieron: Miguel Hernández, Luis Rosales, Leopoldo Panero, José A. Muñoz Rojas, Germán Bleiberg y Luis F. Vivanco. Respecto a la Generación del 98, Cernuda afirma que partió de Bécquer, y que la Generación del 25 continuó la obra de los miembros de ésta, a la vez que introdujo el verso libre y retomó la poesía clásica. El último grupo es el que supone un cambio en cuanto a la técnica, a su fervor religioso y a lo social, además de ser un grupo conservador; como excepción en la generación, señala a Miguel Hernández.

Cernuda aclara que su trabajo no es resultado de sesudos estudios, sino las interpretaciones de su gusto e intereses, por lo que resulta muy acertada la opinión de José Emilio Pacheco al señalar que los ensayos de Cernuda no son un tratado sistemático, sino más bien una serie de comentarios personales con que el poeta nos comunica su propia poética; pero también que son opiniones que nos llevan a dudar, a replantear o a reconsiderar nuestros gustos, a la vez que enriquecen nuestra lectura, porque la crítica de Cernuda nos hace ver mejor, más claro y más hondo. Su sentido crítico surge de su misma poesía, de opinar y valorar lo ajeno, que indudablemente está relacionado con sus gustos e intereses, con lo más íntimo; así, su crítica es un retrato de sus vísceras y de su inteligencia; su crítica funciona como una autocrítica, como una confesión.

Con un lenguaje claro, pero teñido de matices poéticos, Cernuda nos lleva a conocer las influencias y asociaciones de los poetas que aborda, al tiempo que Cernuda, valga la redundancia, nos muestra los pasos que sigue su propio camino en su quehacer poético. Sobra decir que Bécquer fue esencial en la poesía y el gusto de Cernuda, por ello, no nos extraña que, de manera subjetiva valorara especialmente la obra de aquellos poetas que optaron por tomar la tradición becqueriana.

Luis Cernuda plantea cuestiones teóricas e históricas en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*; se detiene en buscar

las raíces anteriores para entender mejor la poesía contemporánea, y halla estas raíces en la poesía de finales del siglo XVIII. En riguroso orden cronológico, cita las generaciones que sirven de enlace en la transición de un periodo a otro, y nos da a conocer a los poetas del pasado que están “vivos”, ya sea porque su pasado es similar a nuestro presente, porque su lenguaje responde a nuestras preocupaciones, o sencillamente porque son actuales. El crítico andaluz sabe que la poesía se inserta en una tradición de rupturas que se vuelven enlaces; por ello se inquieta cuando percibe la ausencia de tradición en la poesía. Para Cernuda, el énfasis central está en el carácter individual del poeta, en la singularidad de su personalidad y en cómo asume y construye su tradición. El poeta, nos dice, debe ser sobre todo un *artista* que posea una estética propia, que sepa expresarla y que no sólo juegue con el lenguaje; que su poesía tenga expresión y no sólo dicción. Al igual que los románticos, Cernuda individualiza al poeta en su búsqueda. De esta manera, sus juicios cobran hoy un especial valor por ser el poeta que fue y por las referencias indirectas que aportan a su obra y a su condición de poeta.

El andaluz estuvo consciente de sus alcances como crítico; intentó ser prudente e invitarnos a la lectura de los poetas que abordó (salvo Juan Ramón Jiménez). Su interpretación como lector experimentado y sensible se percibe en sus escritos, también el hecho de que no se apoyó en alguna teoría o método literario de análisis; su posición ante la crítica es más bien de índole romántica, en el más amplio sentido del término.

En el momento de analizar la obra ajena, Cernuda se guía por sus íntimas convicciones, a menudo contradictorias, acerca de cómo debería de ser la poesía; prácticamente la única literatura válida para él era aquella que, en mayor o menor grado, tuviera que ver con su particular visión, no sólo de la literatura sino del mundo. Si para Cernuda la única literatura válida era la concomitante en cierto sentido con la suya, esto es algo que él nunca expresó de tal modo, y podemos considerar que surgió como resultado, *a posteriori*, de la búsqueda idéntica, en ambos casos —poesía-crítica—, de una realidad unívoca. En el fondo, su obra obtenía validez al entrar en contacto con esa verdad que inconscientemente buscaba también en el texto ajeno.

Si existe alguna limitación en su crítica es la misma que alguna vez señaló Eliot, que el juicio del crítico-poeta puede ser erróneo cuando estudia una obra que no es afín a la suya o puede ser incompetente ante algún escritor que le es antipático o de quien recela. Si tuviéramos que caracterizar el método de Cernuda, diríamos que se define

por un cierto eclecticismo: semblanza humana, encuadramiento cultural, examen de la poética, exposición histórico-social y, por último, valoración crítica subjetiva del texto.

En la página final de sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Cernuda retoma las palabras que Goethe dirigió a Schiller acerca de la visita que le hizo un joven poeta recomendado por el segundo. Goethe se encontró con un joven de 27 años, a quien aconsejó “que compusiera sobre todo poemas cortos, cuidando de escoger para cada uno de ellos un motivo que ofreciese interés humano”. Pero lo significativo del hecho fue que Goethe no le vio nada prometedor como poeta...; y este joven era nada menos que Hölderlin. Concluye Cernuda: “Y si nada menos que un Goethe pudo ser ciego ante el destino de un Hölderlin, aprendamos ahí prudencia, que nunca está de más en el crítico”.²⁶ Hay en esta observación una paradoja: la prudencia recomendada para el crítico, él con frecuencia no la puso en práctica.

Lo que Cernuda nos brinda en estos ensayos es su experiencia del material poético que leyó. Por ello, su discurso se vuelve una verdad personal antes que una verdad crítica.

²⁶ *Ibid.*, p. 483.

REFLEXIONES FINALES

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 que el historiador de la literatura, es también más cierto que su mirada tiene mayor profundidad.

SALVADOR ELIZONDO

La reiteración de las palabras del escritor mexicano son necesarias para colegir sobre la faceta de Luis Cernuda como crítico literario.

Desde ese punto de vista, puedo agregar que la voz del poeta cuando ejerce la crítica literaria, o si se amplía el enunciado al señalar que, cuando el artista realiza crítica de arte, supone algo más que una afición; más bien un amor por el arte, una pasión, lo que implica el placer por el saber literario, la curiosidad por los detalles, pero también el conocimiento necesario para entender e interpretar cabalmente la obra artística y paralelamente poseer la habilidad discursiva para transmitir las cualidades de aquél al lector. En eso radica, a mi juicio, una de las virtudes que nos ofrece la voz crítica del poeta, como sucede con Cernuda.

Asimismo, como destaca Elizondo líneas arriba, esta voz puede resultar imprecisa, desmesurada, excesiva e injusta. Sin embargo, tampoco el historiador o crítico profesional puede estar exento de estas posiciones, y los ejemplos, en la historia de la literatura de diferentes lenguas, están comprobados.

Charles-Agustin de Sainte-Beuve, considerado el más importante crítico literario francés del siglo XIX y *Padre de la crítica literaria*, emitió el siguiente juicio: “Vengo de releer, o de tratar de hacerlo, las novelas de Stendhal: son francamente detestables”.¹ Detractor del autor de *Rojo y negro*, Sainte-Beuve se constituyó como el padre de los críti-

¹ José Antonio Lugo, “Sainte-Beuve, El Padre de la crítica literaria”, en *Milenio. Suplemento Milenio Cultural*, México, diciembre de 2004, pp. 2 y 3.

cos, porque fue el primero en pretender alcanzar la objetividad en los estudios literarios: se enfocó primero en acercarse a las obras y después al autor y a sus circunstancias. Si quien ocupa un lugar de privilegio en la historia de la crítica literaria francesa fue capaz de lanzar un dardo venenoso contra uno de los más significativos novelistas del realismo francés, ¿cómo enjuiciar a Cernuda cuando lanza su diatriba contra Juan Ramón Jiménez en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea!* De igual manera, ¿cómo entender, en particular, los juicios —sobre la poesía de Góngora— de un crítico e historiador de la literatura de la talla de Marcelino Menéndez Pelayo cuando se pregunta y escribe!:

¿Qué poesía es esa que, tras de no dejarse entender, ni halaga los sentidos, ni llega al alma, ni mueve el corazón, ni espolea el pensamiento, abriéndoles horizontes infinitos? Llega uno a avergonzarse del entendimiento humano cuando repara que en tal obra gastó miseramente la madurez de su ingenio un poeta, si no de los mayores (como hoy liberalmente se le concede), a lo menos de los más bizarros, floridos y encantadores en las poesías ligeras de su mocedad. Y el asombro crece cuando se repara que una obrilla, por una parte tan baladí y por otra tan execrable, como *Las Soledades* [...].²

Sin embargo, Cernuda, el poeta, dice sobre el vate cordobés:

Si me preguntara quién es para mí el primer escritor español, yo respondería Góngora. Y no hablo ahora del poeta, sino sólo del hombre que a tal punto de perfección inmarcesible y de gusto exquisito supo llevar nuestra diaria palabra.³

Rubén Darío, también poeta, denostado por el mismo Cernuda, como expuse en el capítulo 8, despliega, con el color musical propio de la estética modernista en *Cantos de vida y esperanza* (1905), un par de versos que miran a un Góngora con ojos diferentes a los de Menéndez Pelayo:

Tu castillo, Góngora, se alza al azul cual una
Jaula de ruiseñores labrada en oro fino.

Otro poeta, Dámaso Alonso, integrante de la misma generación literaria de Cernuda, construye en 1927 un excelso ensayo titulado

² Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. 1, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993, pp. 806-808.

³ Luis Cernuda, *Prosa completa*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Barcelona, Barral, 1975, p. 1423.

“La lengua poética de Góngora”, en el que ofrece un estudio sistemático y riguroso sobre el funcionamiento del sistema poético de Góngora. Años después, en 1956, el mismo poeta y crítico escribió *Menéndez Pelayo, crítico literario. (Las palinodias de don Marcelino)*, en que cuestiona el enfoque dogmático, y por lo tanto parcial y limitado del crítico e historiador santanderino. (Valga el siguiente ejemplo: con sutil ironía el ensayista y novelista Juan Goytisolo estaba agradecido de las frases lapidarias de Menéndez Pelayo, pues lo había puesto en el camino de autores que le resultaron fundamentales, como Góngora).

La crítica, ya sea realizada por poetas o críticos profesionales, está empedrada de equivocaciones, por lo que es necesario reivindicar la provisionalidad del juicio y reconstruir el horizonte de expectativas y valoraciones en que fueron emitidos esos juicios, así como los aspectos personales, tanto de carácter ideológico como de temperamento⁴ de quien fueron emitidos, pues la razón es falible, independientemente de que se busque “la verdad” con el auxilio de métodos y teorías que se pretenden científicas.

En ese orden de ideas y de acuerdo a lo que se ha venido planteando sobre la voz crítica del poeta, resultan por demás iluminadoras las palabras de Luis Villoro cuando señala que

la ciencia es, ante todo, un acopio de saberes con validez intersubjetiva; la crítica literaria [la filología], en cambio, no podría reducirse a una firma de poderes; sería, antes que nada, un conocimiento personal. En ella, cada quien entra en contacto con un objeto literario, lo percibe, lo goza o lo padece. Los saberes que llegue a tener de su objeto se fundan en ese contacto personal, antes que en razones objetivas.⁵

Creo que la clave para entender la crítica es alejarla de la construcción mental que se ilusiona en convertirse en un faro que todo lo ilumina, como de la crítica disolvente que sustituye la realidad por la voluntad del juicio aventurado por impresionista. En ese sentido, es menester comprender los límites, tanto del creador como del crítico, así como los de nosotros mismos, pues corremos el riesgo de considerar qué tanto la construcción sistemática, metódica y racional

⁴ Véase Luis García Montero, “Los rencores de Cernuda”, en *Revista de Occidente*, núms. 254 y 255, Madrid, julio-agosto de 2002, pp. 19-38. En este artículo el autor se ocupa del temperamento de Cernuda, de su carácter amargo y, sobre todo, del sentimiento de rencor y resentimiento que tuvo en sus relaciones con sus contemporáneos, lo cual se hace presente tanto en su obra crítica como en la parte final de sus poemas.

⁵ Luis Villoro, “Respuesta a Antonio Alatorre”, en *Revista de la Universidad de México*, nueva época, vol. XXXVII, 8 de diciembre de 1981, p. 14.

del análisis literario o la base experiencial, sensible y con sus luces intuitivas y poéticas, nos permitirán alcanzar la comprensión absoluta.

Pero debemos agradecer, tanto a unos como a otros, el valor para decir lo que se piensa; esto no es algo menor, cuando están de por medio las vicisitudes del poder, de la amistad, del grupo o capilla o del prestigio académico e intelectual. A mi juicio, la mayor virtud del crítico debe ser el valor y la coherencia, aunque emitan juicios estúpidos: como juzgar como mal novelista a Stendhal, oscuro poeta a Góngora o poeta cursi a Juan Ramón Jiménez. Creo que resultan preferibles para la salud de la literatura y de la vitalidad de la República de las Letras aquellos juicios que la veleidad, la alabanza casi cortesana o el silencio cómplice, que es una especie de autocensura, elementos que se encuentran desafortunadamente tanto en suplementos culturales como en la filología erudita o en los estudios literarios con afán científico, donde el discurso ultra especializado se limita a pocos lectores, que en ocasiones ni los “especialistas” leen, o la pereza intelectual que provoca que algunos hagan y rehagan un mismo tema interminablemente.

El objetivo de la crítica debe ser más modesto, más filológico, en el sentido de aclarar e interpretar, sin descuidar el compromiso estético y la valoración. En la denominada sociedad de la información, donde los diferentes dispositivos tecnológicos nos permiten acceder a la Internet en forma inmediata y ya dominan nuestras prácticas culturales, se impone que la crítica literaria forme lectores, sugiera, induzca e invite al placer que proporciona la lectura, tanto de la prosa crítica como de la misma literatura. Extraer los componentes de belleza de una obra para transmitirlos mejor al lector, para desarrollar el espíritu crítico y disfrutar de la belleza, promover la creación de ideas, ejercer la crítica literaria es importante y puede tener un valor social. Valores como la imparcialidad, la claridad, la argumentación sólida y el cuidado ante el peligro de los juicios lapidarios, son sin duda indispensables.

¿Son los poetas críticos idóneos? Independientemente de su “sistema”, que los puede arrastrar con sus pasiones y temperamento, prejuicios y desmesuras, los poetas son críticos idóneos para conducir tanto al lector especializado como al lector “de a pie” a descifrar el enigma de la poesía, a dilucidar la imagen poética, a disfrutar el lenguaje poético y, en sí, a situar al hombre poeta en su real dimensión.

ANEXOS

A) CRONOLOGÍA DE SU LABOR CRÍTICA

Los inicios

Los años de publicación de los principales y únicos libros de crítica literaria que escribió Cernuda —*Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957), *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)* (1958), *Poesía y literatura I* (1960) y *Poesía y literatura II* (editado en forma póstuma en 1964)— supondrían que su actividad crítica fue tardía, esto es, en los últimos años de su vida; sin embargo, no fue así: encontramos artículos o ensayos que se incluyen en estos libros, los cuales empezó a escribir en la década de los veinte o de los treinta, es decir, cuando el sistema poético del poeta sevillano ya se encontraba configurado, lo que nos lleva a considerar que su actividad crítica corría paralela a su condición y vocación de poeta, pues ocurre en algunos casos que la actividad crítica del poeta es posterior a su poética, cuando se manifiesta un cierto cansancio y no se tiene más opción que escribir crítica.

Registrar cronológicamente la actividad crítica de Cernuda nos permite confirmar que su actividad como crítico literario inició desde muy temprano: existen textos de finales de los años veinte, donde ya se expresa el espíritu crítico del poeta, la inquietud tanto por construir juicios en torno de la obra ajena como de reflexionar teóricamente sobre el fenómeno poético o la relación entre historia, literatura y tradición. Así pues, Cernuda fue adquiriendo con el tiempo el instrumental necesario para ejercer su actividad como crítico literario. Hubo, en ese sentido, una evolución que se fue desarrollando por el frecuente encuentro con la obra literaria ajena, en particular con la literatura inglesa, realizada a partir de 1940, en su exilio en Inglaterra, momento crucial para la reflexión y revisión de lo escrito hasta ese momento.

Al mismo tiempo que a los poetas leía a los críticos de la poesía, que en Inglaterra son bastantes y de importancia excepcional: las *Vidas de los poetas*, del doctor Johnson; la *Biografía Literaria* de Coleridge; las *Cartas* de Keats; los ensayos de Arnold y Eliot. Me interesaba ya el camino que habían seguido los poetas ingleses para llegar a estos poemas que iba conociendo, así como lo que pensaron acerca de la poesía y de las cuestiones concernientes a ella.¹

Aunque de distinta naturaleza, ambas actividades —la crítica literaria y la creación poética— fueron significativas para Cernuda, pues, en ese orden de ideas, llegó a señalar que “todo poeta es, o debe ser, un crítico; un crítico silencioso y creador, no un charlatán estéril”. En el prefacio de su obra titulada *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)*, destaca que la crítica es “obra voluntaria”, y que su ejercicio “alivia esa sensación de desempleo e inutilidad que agobia al poeta en nuestros tiempos”. La crítica literaria, pues, representó para Cernuda la necesidad y la voluntad de objetivar en forma clara y ordenada la obra literaria o el texto poético. Asumió el compromiso de opinar y juzgar, de evaluar y valorar, derivado, claro está, de su ascendencia poética, de su condición de poeta.

La crítica literaria de Cernuda fue una crítica independiente, pero no necesariamente imparcial; fue una crítica en ciertos momentos parcial e interesada, brusca, exaltada y malevolente, enconada y amarga, provocativa y desvariada, resentida y excesiva, pero con la certeza de que quien la emitía era el poeta, que la razón de sus juicios tenían sentido por su condición de poeta. Quiero decir, se otorgaba una “superioridad”, se justificaba y justificaba sus juicios, además de que establecía la diferencia con el crítico literario profesional, a quien siempre desdeñó. En un artículo escrito en 1955 dice al respecto:

Siempre es interesante lo que escribe un poeta sobre poesía, sobre la suya propia o la ajena, a menos como suele ocurrir en tal coyuntura, se crea obligado a una efusión de sentimientos nobles; pero si dichos escritos son realmente críticos entonces su valor es superior al de los profesionales de la crítica. Recuerde si no el lector lo que sobre poesía escribieron Coleridge, Keats, Arnold, Eliot, entre otros, y diga si esas páginas se pueden comparar a las que sobre el mismo tema escribieron Sainte-Beuve o Menéndez y Pelayo. Dicho trabajo es bien raro entre nosotros, y su rareza no excluye la trivialidad de aquellos pocos que recordamos en existencia.²

¹ *Historial de un libro*, en Luis Cernuda. *Prosa I*, vol. II, Madrid, Siruela, 1994, p. 647.

² Derek Harris y Luis Maristany (eds.), *Prosa completa*, Barcelona, Barral Editores, 1975, p. 453.

La justificación es elocuente, Cernuda cree en la crítica ejercida por el poeta, en la crítica del artista, no en la crítica del profesional; en esa medida se asume en la autoridad que le confiere su condición de poeta. Pero para comprender esta premisa de la que parte, no la expliquemos sólo porque Cernuda es poeta, sino también por el conocimiento que adquirió en su estancia en Inglaterra al entrar en contacto con la tradición literaria inglesa, tanto poética como crítica. Esta etapa marca un antes y un después en su actividad crítica.

Como dije anteriormente, los inicios de la actividad crítica de Cernuda se encuentran fechados a finales de la década de los veinte, cuando todavía vivía en su natal Sevilla, y son textos, artículos o breves ensayos de un joven poeta que se inicia en el terreno literario y que, derivados de sus lecturas juveniles, expresan sus inquietudes y deseos de valorar la obra ajena. Empieza a realizar dicha actividad en publicaciones locales, para después, a partir de 1929, empezar a incluirlas en las principales publicaciones periódicas de la época, como *Litoral* (Málaga), *Revista de Occidente* (Madrid), *Cruz y Raya* (Madrid), *Hora de España* (Valencia), o en algunas extranjeras, como el *Bulletin of Spanish Studies* (Liverpool).

Con excepción de los textos sobre figuras como Paul Éluard, Jacques Vaché, Rimbaud, Hölderlin y Gérard de Nerval, los demás versan sobre poetas españoles, como Bécquer, Machado, García Lorca y Moreno Villa. Pero también ofrecen reflexiones interesantes en torno al espíritu lírico o a la historia de la literatura española, como el romanticismo español o el gongorismo, y algunos ensayos sobre teatro.

Estudios sobre poesía española contemporánea

El antecedente inmediato del libro de crítica titulado *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957) se halla en el mes de febrero del año de 1953, cuando Cernuda impartió un curso de poesía española en la Universidad Nacional Autónoma de México, según consta en una carta dirigida a Luis Cardoza y Aragón el 18 de marzo de 1953:

Quisiera preguntarle si habría para mí alguna posibilidad de dar algunas conferencias en Guatemala. Aquí, en la Universidad, acabo de dar un

curso sobre poesía española contemporánea, y no sé si ese mismo tema u otros pudieran interesar ahí.³

Pero no será sino hasta el año siguiente, febrero de 1954, cuando Cernuda solicitó una beca a El Colegio de México, presidido en ese entonces por Alfonso Reyes, misma que le fue otorgada y que inició formalmente con la redacción de sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Sabemos de la aceptación del proyecto editorial como investigador independiente por una carta enviada de Reyes a Cernuda el 23 de febrero de dicho año:

En respuesta a su carta del 20 del actual, le manifiesto que su plan de investigación y estudio es aceptado por el Colegio de México, así como desde luego podrá usted utilizar nuestra Biblioteca para sus trabajos. Una sola observación: nuestras becas en principio acaban el 31 de diciembre de cada año. [...] Como desde luego usted trabajará por su lado y a su modo, como investigador independiente, conviene mucho que cada 2 o 3 meses me envíe un brevísimos resumen sobre el estado de su trabajo, para mostrarlo a nuestra Junta de Gobierno en nuestras sesiones ordinarias.⁴

Cernuda envió puntualmente sus avances durante los meses siguientes:

Querido Don Alfonso:

Transcurridos los dos meses primeros de disfrute de mi beca, cumplo con mucho gusto la indicación que me hizo, en su carta del 23 de febrero, de comunicarle el estado en que se encuentra mi trabajo. Llevo escritos los capítulos I (Introducción), 2 (Bécquer), 5 (Unamuno como poeta), 12 (Lorca) y 14 (Altolaguirre). Tengo reunida, además la materia que he de revisar y ordenar para los capítulos 4 (98 y Modernismo) y 7 (J.R. Jiménez).⁵

A principios de 1955, El Colegio de México prorrogó la beca por un año más, de tal manera que para el mes de julio de ese mismo año la obra ya estaba casi terminada, con una dedicatoria, por cierto, a Alfonso Reyes, según carta dirigida a Manuel Calvillo el 30 de julio:

³ Agustín Sánchez Andrés *et al.*, "Correspondencia de Cernuda con Luis Cardoza y Aragón", en *La etapa mexicana de Luis Cernuda (1952-1963)*, pról. de Alicia Moreno Espert, Morelia UMSNH/Instituto de Investigaciones Históricas-Comunidad de Madrid, 2002, p. 86.

⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁵ *Ibid.*, p. 89.

Querido amigo Calvillo:

La dedicatoria quedaría, si le parece adecuada, en estos términos:

A Alfonso Reyes,

*Al cumplir su obra literaria medio siglo de vida, estas páginas sobre una poesía que no es sólo suya por tradición, sino por haberla continuado y recreado como poeta, en testimonio de admiración y respeto.*⁶

Sin embargo, y por razones de “presupuesto” la obra no fue publicada por El Colegio de México, sino que tuvo que esperar dos años más para que la editorial Guadarrama (Madrid-Bogota) la publicara en 1957. Creemos que el proyecto editorial inicial abortó debido a que algunos capítulos de la obra, en particular los dedicados a Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas y Jorge Guillén, los cuales ya se habían publicado en el suplemento *México en la Cultura* del diario *Novedades*, habían resultado muy polémicos. Cabe destacar que en la citada edición aparecía una advertencia:

Al editar este libro el autor ha suprimido el resto del capítulo presente (Pedro Salinas), sobre Jorge Guillén, así como tres capítulos de la sección IV, uno sobre Gerardo Diego y Rafael Alberti, otro sobre Vicente Aleixandre y otro sobre Manuel Altolaguirre. El motivo de dichas supresiones quedó ya indicado en las líneas del “Aviso al Lector”: desagrado a opinar por escrito y en público, acerca de la obra de escritores contemporáneos, cuando éstos puedan ser amigos o conocidos.⁷

Otra carta, fechada el 30 de julio de 1957 y dirigida a Reyes, deja constancia de la situación que provocó dicho libro:

Querido Don Alfonso:

Los “Estudios sobre Poesía Española” van a publicarse en Madrid. Sería un deber que cumpliría gustoso el indicar el fin del prólogo “Sólo me queda ahora dar las gracias a Don Alfonso Reyes y al Colegio de México, a cuya benevolencia y atención sé que mi trabajo no responde de manera suficiente”. Temo que las opiniones literario-poéticas que en dicho librito expreso acerca de personas amigas de usted puedan causarle el temor natural a que el lector asocie al Colegio con las opiniones susodichas. Así que si prefiere que nada diga, no se moleste en responderme. Si a pesar de

⁶ *Ibid.*, p. 93.

⁷ Luis Cernuda, *Obra completa. Prosa I*, vol. II, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Madrid, Siruela, 1994, p. 67.

todo admite que incluya esas líneas, le ruego me lo diga tan pronto como le sea posible, porque el libro debe comenzar a imprimirse.⁸

Como señalé anteriormente, estos ensayos aparecieron en *México en la Cultura*, con excepción del ensayo dedicado a Gerardo Diego y a Rafael Alberti, el cual permaneció inédito, conservado en el archivo de Carlos Peregrín Otero, y que fue publicado por primera vez en Luis Cernuda, *Obra completa, Prosa I*, vol. II, edición de Drek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994.

Los *Estudios sobre poesía española contemporánea* provocaron gran polémica en el ámbito literario hispanoamericano, entre otras razones, por atacar a figuras consagradas de la literatura española, como Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas. Pero esto no alteró su relación con El Colegio de México, pues Cernuda no hizo ninguna mención a la institución o a Alfonso Reyes, por lo que se mantuvo una relación aceptable hasta 1961 con otras autoridades de El Colegio, como Daniel Cosío Villegas.

Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)

En 1956, El Colegio de México le renovó a Cernuda su beca como investigador independiente para desarrollar otro proyecto editorial; esta vez sobre una literatura que no le resultaba en lo absoluto ajena: la inglesa. Al respecto, el 2 de julio de 1956 le informó a Alfonso Reyes sobre la situación que guardaba su investigación:

Querido Don Alfonso:

Tengo mucho gusto en enterarle del estado de mi trabajo después de transcurridos los últimos tres meses. Durante ellos reuní el material para los capítulos referentes a Keats y a Shelley, y redacté en su versión definitiva el capítulo referente a Keats.⁹

Dicha obra estaba pensada para editarse en El Colegio de México, pero, por razones que desconocemos, no se publicó. El mismo Cernuda empezó a gestionar la publicación de este su segundo libro de crítica en otra editorial, como lo expresó en la siguiente carta a Manuel Calvillo, con fecha del 17 de septiembre de 1957:

⁸ A. Sánchez Andrés, *op. cit.*, p. 97.

⁹ *Ibid.*, p. 95.

Querido Calvillo:

Le ruego me diga (por escrito, para mayor “formalidad”) si el Colegio no tiene inconveniente en que acepte la oferta de una editorial para publicar el libro sobre poesía inglesa. Aún no está acabado, pero debo decidir si acepto o no dicha posibilidad de editarlo; por eso espero me entere acerca de mi pregunta tan pronto como le sea posible. Al mismo tiempo le ruego me diga si, como supongo, el Colegio prefiere me abstenga de darle las gracias en el prefacio del libro.¹⁰

Finalmente *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)* se publicó en 1958 con el sello editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Imprenta Universitaria que dirigía Rubén Bonifaz Nuño. El tiro fue de 850 ejemplares. La mayor parte de estos textos fueron publicados originalmente en revistas y suplementos culturales, como la *Universidad de México*, *México en la Cultura*, *Ciclón*, *Papeles de Son Armadans*.

Poesía y literatura I

Este libro se publicó en la colección Biblioteca Breve de la Editorial Seix Barral, en 1960. Sin embargo, el proyecto editorial viene desde la década de los años treinta. En 1938 Cernuda hablaba de un libro de “ensayos”, y en 1944 le envió a José Bergamín el material para su publicación en México, pero, sin saber exactamente las razones, el libro no se publicó. En carta a José Luis Cano, en abril de 1950, le dijo: “Tengo hace muchos años terminado el volumen primero”; y en otra carta escrita en octubre de 1951 señaló: “En cuanto a reunir mis estudios [...] es cosa que hice hace tiempo, y hace tiempo que busco editor”.

Al respecto, vale la pena citar las palabras que incluyó el mismo Cernuda en la página preliminar del citado libro:

Los estudios reunidos en este volumen fueron escritos en fechas muy diversas: el más antiguo lleva la de 1935 y el más reciente la de 1959; por tanto, el enfoque de sus temas y el tratamiento de los mismos es también muy diverso. El carácter misceláneo de la colección lo acentúa el que los temas de que trata fueran escogidos deliberadamente unas veces y otras deparados por las circunstancias, aunque el autor no haya tratado en ambos casos sino temas que personalmente le interesaban. De ahí que, a

¹⁰ *Ibid.*, p. 98.

través de la variedad en la colección, haya un nexo: el de las preferencias poéticas y literarias de quien la compuso.

El autor quisiera también indicar que prefiere olvidarse de aquellos trabajos suyos anteriores de crítica, publicados en revista o periódico y no incluidos en este volumen o en otros ya editados; e invita ahora a quien por azar recordase alguno de dichos trabajos o todos, aunque esto ya no sería azar, sino milagro, a que también los olvide.¹¹

Así pues, *Poesía y literatura* es un conjunto de ensayos literarios escritos desde la década de los treinta hasta finales de los cincuenta. Versan sobre diversos temas: poesía española, inglesa y alemana; un ensayo sobre Galdós y otro sobre André Gide. También tiene tres textos fundamentales, no necesariamente de crítica literaria, para comprender la poética cernudiana; me refiero a *Palabras antes de una lectura* (1935), texto que leyó Cernuda antes de la lectura de algunos de sus poemas en el Lyceum Club Femenino de Madrid el 19 de enero de 1935; *El crítico, el amigo y el poeta* (1948), texto en forma dialogada que Cernuda escribió para replicar las críticas sobre su falta de originalidad en sus primeras poesías, e “Historial de un libro” (1958), ensayo que puede considerarse como la biografía poética de Cernuda y referente bibliográfico para acercarse a su vida y a su obra.

Poesía y literatura II

Con excepción de los textos *Carta a Lafcadio Wluiki* (1931), *Cervantes* (1940) y *Marsias* (1941), Cernuda escribió los demás en la década de los cincuenta y principios de los sesenta. Esta obra está organizada en tres apartados: el primero sobre autores y temas de literatura española e hispanoamericana, por ejemplo, *Cervantes, poeta* (1962), *Bécquer y el poema en prosa español* (1959), *Experimento en Rubén Darío* (1959); el segundo sobre autores y temas de literatura extranjeras, por ejemplo: *Gerard de Nerval* (1962), *Baudelaire en el Centenario de Las Flores del Mal* (1959) o *Yeats* (1960); y el tercero sobre temas diversos: *Aire de La Habana* (1953), *Adolfo Salazar* (1958) o *Entrevista con un poeta* (1959).

Este libro no sólo constituye un complemento de *Poesía y literatura I*, sino también de los dos primeros, *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957) y *Pensamiento poético en la lírica inglesa*

¹¹ Cernuda, *Prosa I*, vol. II, p. 467.

(siglo XIX), pues independientemente de las fechas en que se escribieron originalmente los textos, se vinculan con temas y autores, tanto con los que le eran afines como con los que no lo eran. Son los últimos textos que escribió en la parte final de su vida.

La obra se publicó póstumamente bajo el sello editorial de Seix Barral, en la colección Biblioteca Breve (1964), aunque se imprimió en 1965. Es éste el último libro de crítica literaria que concibió Cernuda antes de su muerte, pues en 1970 la misma editorial Seix Barral editó el libro *Crítica, ensayos y evocaciones*, que recoge ensayos y textos literarios desperdigados en publicaciones periódicas que escribió Cernuda en diferentes momentos de su vida.

Por lo anterior y con el propósito de ofrecer cronológicamente la actividad crítica desarrollada por Cernuda, a continuación me permito presentar un cuadro que da cuenta de su actividad como crítico literario, donde se incluyen los títulos de sus textos que van de 1929 hasta el mismo año de su muerte, acaecida en 1963. Considero importante dar a conocer el nombre de la publicación donde originalmente se insertaron los textos, así como la fecha en que aparecieron.

<i>Título</i>	<i>Publicación</i>	<i>Fecha</i>
Paul Éluard	<i>Litoral</i> (Málaga)	Junio, 1929
Pedro Salinas y su poesía	<i>Revista de Occidente</i> (Madrid)	Agosto, 1929
Jacques Vaché	<i>Revista de Occidente</i> (Madrid)	Octubre, 1929
José Moreno Villa o los andaluces en España	<i>El Sol</i> (Madrid)	Enero, 1931
Líneas con ocasión de un poeta	<i>Heraldo de Madrid</i>	Septiembre, 1931
Epistolario de Rimbaud	<i>Heraldo de Madrid</i>	Octubre, 1931
La escuela de los adolescentes	<i>Heraldo de Madrid</i>	Noviembre, 1931
Federico García Lorca	<i>Heraldo de Madrid</i>	Noviembre, 1931
Dos poetas	<i>Heraldo de Madrid</i>	Diciembre, 1931
El espíritu lírico	<i>Heraldo de Madrid</i>	Enero, 1932
El empresario de realidades	<i>Heraldo de Madrid</i>	Febrero, 1932
Unidad y diversidad	<i>Los Cuatro Vientos</i> (Madrid)	Febrero, 1933
Soledades de España. Con el Museo del Pueblo	<i>Luz</i> (Madrid)	Octubre, 1933
Los que se incorporan	<i>Octubre</i> (Madrid)	Octubre-noviembre, 1933
Poética	<i>Poesía española, Antología</i> (Contemporánea). Madrid, Signo	1934

Continúa

Continuación

<i>Título</i>	<i>Publicación</i>	<i>Fecha</i>
Bécquer y el romanticismo español	<i>Cruz y Raya</i> (Madrid)	Mayo, 1935
Hölderlin	<i>Cruz y Raya</i> (Madrid)	Noviembre, 1935
Sonetos clásicos sevillanos	<i>Cruz y Raya</i> (Madrid)	Marzo, 1936
Divagación sobre la Andalucía romántica	<i>Cruz y Raya</i> (Madrid)	Abril, 1936
Las prisiones de Gérard de Nerval	<i>Problemas de la Nueva Cultura</i> (Valencia)	Abril, 1936
Unas palabras sobre la poesía española actual	<i>Escuelas de España</i> (Madrid)	Mayo, 1936
Homenaje	<i>El Mono Azul</i> (Madrid)	Febrero, 1937
Líneas sobre los poetas y para los poetas en los días actuales	<i>Hora de España</i> (Valencia)	Junio, 1937
Poetas en la España leal	<i>Hora de España</i> (Valencia)	Agosto, 1937
Federico García Lorca. Romancero gitano	<i>Hora de España</i> (Valencia)	Septiembre, 1937
Góngora y el gongorismo	Archivo José Luis Cano	Septiembre, 1937
Sobre la situación de nuestro teatro	<i>El Mono Azul</i> (Madrid)	Octubre, 1937
Un posible repertorio teatral	<i>El Mono Azul</i> (Madrid)	Octubre, 1937
Federico García Lorca (Recuerdo)	<i>Hora de España</i> (Barcelona)	Junio, 1938
Antonio Machado y la actual generación de poetas	<i>Bulletin of Spanish Studies</i> (Liverpool)	Julio, 1940
Rubén Darío	Archivo de Ángel M. Yanguas Cernuda	Septiembre, 1941
Poesía popular	<i>Bulletin of Spanish Studies</i> (Liverpool)	Octubre, 1941
Juan Ramón Jiménez	<i>Bulletin of Spanish Studies</i> (Liverpool)	Octubre, 1942
Cervantes	<i>Bulletin of Spanish Studies</i> (Liverpool)	Octubre, 1943
Mito poético de Castilla	Archivo de Carlos Peregrín Otero	Noviembre, 1943
Tres poetas clásicos	<i>El Hijo Pródigo</i> (México)	Julio, 1945
Julio Herrera y Reissing	<i>Cultura</i> (Montevideo)	Noviembre, 1945
Teatro español contemporáneo	<i>Boletín del Instituto Español</i> (Londres)	Febrero, 1947
G.A. Bécquer: rimas	<i>Boletín del Instituto Español</i> (Londres)	Junio, 1947
Dos reseñas	<i>Boletín del Instituto Español</i> (Londres)	Junio, 1947
Tres poetas metafísicos	<i>Bulletin of Spanish Studies</i> (Liverpool)	Abril, 1948

Anexos

<i>Título</i>	<i>Publicación</i>	<i>Fecha</i>
Gregorio Prieto	<i>Ínsula</i> (Madrid)	Noviembre, 1950
Carta abierta a Dámaso Alonso	<i>Ínsula</i> (Madrid)	Noviembre, 1948
Vicente Aleixandre	<i>Orígenes</i> (La Habana)	Julio, 1950
André Gide	<i>Asonante</i> (San Juan de Puerto Rico)	Julio, 1951
Antonio Machado	<i>México en la Cultura</i>	Noviembre, 1953
El crítico, el amigo y el poeta	<i>Orígenes</i> (La Habana)	Septiembre, 1954
Galdós	<i>México en la Cultura</i>	Enero, 1954
Superrealismo	<i>México en la Cultura</i>	Febrero, 1954
Bécquer	<i>México en la Cultura</i>	Mayo, 1954
Lorca	<i>México en la Cultura</i>	Mayo, 1954
Unamuno como poeta	<i>México en la Cultura</i>	Junio, 1954
Campoamor	<i>México en la Cultura</i>	Septiembre, 1954
J.R. Jiménez	<i>México en la Cultura</i>	Octubre, 1954
Antonio Machado	<i>México en la Cultura</i>	Febrero, 1955
Gómez de la Serna y la generación poética de 1925	<i>México en la Cultura</i>	Marzo, 1955
Reflejo de México en la obra de José Moreno Villa	<i>Universidad de México</i>	Abril, 1955
Moreno Villa	<i>México en la Cultura</i>	Mayo, 1955
Salinas y Guillén	<i>México en la Cultura</i>	Julio, 1955
Poesía española	<i>Universidad de México</i>	Junio-julio, 1955
León Felipe	<i>México en la Cultura</i>	Agosto, 1955
Vicente Aleixandre	<i>México en la Cultura</i>	Octubre, 1955
Gerardo Diego y Rafael Alberti	<i>Archivo de Carlos Peregrín Otero</i>	1955
Un poema de Robert Browning	<i>México en la Cultura</i>	Noviembre, 1955
Epílogo a un libro	<i>Revista Mexicana de Literatura</i>	Enero-febrero, 1956
Goethe y Hölderlin	<i>México en la Cultura</i>	Febrero, 1956
Un poema de Andrew Marvel	<i>México en la Cultura</i>	Julio, 1956
John Keats	<i>Universidad de México</i>	Agosto, 1956
Manuel Altolaguirre	<i>México en la Cultura</i>	Diciembre, 1956
Coleridge	<i>Ciclón</i> (La Habana)	Enero-marzo, 1957
G.M. Hopkins	<i>Universidad de México</i>	Junio, 1957
Un poema de W.B. Yeats	<i>México en la Cultura</i>	Noviembre, 1957
El modernismo y la Generación del 98	<i>Caracola</i> (Málaga)	Diciembre, 1957-enero, 1958
Versos inéditos de Rilke	<i>México en la Cultura</i>	Enero, 1958
Algernon Charles Swinburne	<i>Universidad de México</i>	Marzo, 1958
Los dos Juan Ramón Jiménez: el Doctor Jekyll y Mister Hyde	<i>México en la Cultura</i>	Junio, 1958

Continúa

Continuación

<i>Título</i>	<i>Publicación</i>	<i>Fecha</i>
Lord Alfred Tennyson	<i>Papeles de Son Armadans</i> (Palma de Mallorca)	Junio, 1958
Shelley	<i>Mito</i> (Bogotá)	1958
Adolfo Salazar	<i>Universidad de México</i>	Octubre, 1958
Historial de un libro	<i>Papeles de Son Armadans</i> (Palma de Mallorca)	Febrero, 1959
Las cartas de Rilke a la Princesa Marie von Thurn und Taxis	<i>La Gaceta</i> (FCE, México)	Agosto, 1959
Charles Baudelaire en el centenario de Las Flores del Mal	<i>La Gaceta</i> (FCE, México)	Octubre, 1959
Bécquer y el poema en prosa español	<i>Papeles de Son Armadans</i> (Palma de Mallorca)	Marzo, 1960
Goethe y Mr. Eliot	<i>La Gaceta</i> (FCE, México)	Abril, 1960
Experimento en Rubén Darío	<i>Papeles de Son Armadans</i> (Palma de Mallorca)	Noviembre, 1960
Yeats	<i>Cultura Universitaria</i> (Universidad Central de Venezuela)	Julio-diciembre, 1960
Dos poesías olvidadas de Antonio Machado	<i>La Gaceta</i> (FCE, México)	Diciembre, 1960
Carta a Camilo José Cela	<i>Papeles de Son Armadans</i> (Palma de Mallorca)	Diciembre, 1960
Dashiell Hammett y la novela policiaca	<i>Universidad de México</i>	Marzo, 1961
Souvenir de Pierre Reverdy	<i>Mercure de France</i> (París)	Enero, 1962
Manuel Altolaguirre	<i>Nivel</i> (México)	Julio, 1962
Cervantes, poeta	<i>La Gaceta</i> (FCE, México)	Noviembre-diciembre, 1962
Gerard de Nerval	<i>Eco</i> (Bogotá)	Abril, 1963
Jiménez y Yeats	<i>La Palabra y El Hombre</i> (Revista de la Universidad de Xalapa, México)	Octubre-diciembre, 1963
Un texto inédito de Cernuda sobre el teatro de los Quinteros	<i>Índice</i> (Madrid)	1964
Robert Browning	Archivo de Ángel M. Yanguas Cernuda	Sin fecha

B) CRONOLOGÍA Y RESEÑA DE SU OBRA POÉTICA

Perfil del aire (1924-1927). Es el primer libro de poemas escrito por Cernuda; se distingue por configurarse como un espacio poético que se encuentra adscrito a la llamada “poesía pura”. Contiene influencias y afinidades de Reverdy, Mallarmé, J. R. Jiménez, Guillén y Valéry, pero no deja de ser, a pesar de la crítica adversa que recibió en su momento, un libro íntimo y personal, donde el autor empieza a crear un mundo poético propio. Esta conciencia poética se manifiesta por tomar de Jiménez y Mallarmé la concepción simbólica de expresar experiencias con el afán de elevarlas a grandes alturas poéticas. Asimismo Cernuda revela ya una conciencia del lenguaje y un dominio del idioma, construyendo con lo mínimo de medios verbales una realidad poética.

Égloga, elegía, oda (1927-1928). Las formas poéticas de esta obra se encuadran en la lírica renacentista; la lectura de Garcilaso lo lleva a cultivar versos de gran estilo y belleza formal. Asimila del poeta renacentista la dicotomía entre la belleza poética y la ordinaria realidad exterior. Ante este conflicto, Cernuda intenta “armonizar la belleza como ideal y la imposibilidad de su alcance”. El tono clásico y la presencia intertextual del geometrismo de Valéry y Mallarmé forman parte de estos espléndidos ejercicios poéticos.

Un río, un amor (1929). Este libro figura dentro de la obra surrealista. Cernuda vive en Francia y lee con entusiasmo a Breton, Aragon, Crevel y, sobre todo, a Paul Éluard. Su vinculación con el movimiento surrealista fue total; se sintió plenamente identificado con lo vital que representaba esta estética, la cual llegó a representar un estado espiritual. En *Un río, un amor*, el poeta sevillano revela el dolor, la melancolía y la profunda tristeza que le produce un mundo sin sentido. Tal vicisitud provoca osadía, desafío y rebelión en su espíritu. Por ello conceptúa el amor como algo inexistente en la realidad y que sólo se podrá hallar en alguna región, distante y desconocida; de esta manera Cernuda titula algunos de sus poemas con nombres de lugares desconocidos.

Los placeres prohibidos (1931). En este su cuarto libro de poemas, y todavía bajo la influencia del surrealismo, Cernuda celebra totalmente los y sus placeres prohibidos. Proclama la verdad del erotismo y penetra con la palabra en el universo de los sentidos. El lenguaje surrealista abre puertas para no dejar de afirmar la realidad del imperio del placer, la belleza y el deseo. Consciente de la realidad que lo hostiga, Cernuda comienza a liberarse de sus con-

tradiciones íntimas; sin embargo, su condición de ser marginal se perfila más claramente.

Donde habite el olvido (1932-1933). Se compone de dieciséis poemas breves sin título, que se pueden considerar como distintas variaciones sobre un mismo tema: recordar el placer amoroso. El título de este libro es un verso de la rima LXVI de Bécquer, y la influencia de éste es notoria. Entre lo efímero del amor, el poeta quiere sumergirse “en los vastos jardines sin aurora”, donde sólo sea “memoria de una piedra sepultada entre ortigas”. Libro escéptico y desesperado, es uno de los testimonios más emocionalmente líricos del poeta sevillano. Con *Donde habite el olvido* se cierra un estado espiritual que se había iniciado con *Un río, un amor*. Como el amor humano lo ha burlado, busca el mundo de los dioses, la mitología y la religión.

Invocaciones (1934-1935). Originalmente se llamó *Invocaciones a las gracias del mundo*. En este libro, el carácter de la lírica cernudiana toma un ligero giro poético y espiritual de estética y vitalidad. Son diez poemas los que lo componen, en los que se encuentran nítidamente rumores de Baudelaire y una evidente influencia de Hölderlin, cuya obra había traducido en ese entonces. Cernuda se refleja en el romántico alemán: se propone concretar en la realidad poética un mundo interior, un espacio con carácter mítico que suplante la realidad y satisfaga el deseo propio. El poeta despierta un mundo primigenio que se hallaba dormido en su interior.

Las nubes (1937-1940). Es el libro del exilio político y personal, geográfico y espiritual; muestra ya un Cernuda maduro. Su estancia en Londres lo motivó a estudiar la lírica y la crítica inglesas: lee a Shakespeare, Ruskin, Yeats, Coleridge, Blake, Browning, Wordsworth, Eliot. Asimiló la poesía metafísica inglesa para después incursionar en la meditativa. De esa forma su concepción de la poesía y del oficio del poeta se consolidaron y se maduraron. Su voz poética, en ese sentido, podríamos decir que se objetivizó. Ya superado el estado anímico del amor corporal y el mundo de los mitos clásicos, Cernuda se centró en la realidad histórica que vivía: el exilio político como consecuencia de la situación política de España.

Ocnos (1940-1942). Cernuda comenzó la redacción de este libro cuando vivía en Glasgow, Escocia (1940). Éste, su primer libro en prosa, se publicó dos años más tarde en la editorial Dolphin, de Londres, con treinta y un poemas. Pero en 1949 apareció en Madrid una segunda edición —*Ínsula*—, la cual incluía dieciséis más, aunque excluía el último poema de la primera edición (“Escrito en agua”); y a finales de 1963, salió al público una tercera edición, versión defi-

nitiva con sesenta y tres composiciones (Universidad Veracruzana, colección Ficción); libro significativo y fundamental para conocer íntimamente al poeta sevillano, *Ocnos* se configura como la prosa exquisita que manifiesta la primigenia visión cosmogónica del poeta. La obra aglutina la existencia anterior y presente del poeta; es el testimonio del mito cernudiano: recobrar el tiempo perdido (tiempo de la inocencia=tiempo edénico). Cernuda vuelve los ojos a un tiempo que ya no existe y que al evocarlo (en su deseo) y con el auxilio del lenguaje poético reconstruye perfectamente el pasado. Por esta razón, en *Ocnos* se pone de manifiesto la escritura del deseo.

Como quien espera el alba (1941-1944). En este libro el poeta se contempla a sí mismo: poesía de carácter introspectivo que revela su condición de exiliado. En ese tiempo, Cernuda lee la Biblia y algunas obras de Kierkegaard. Reflexiona continuamente sobre el devenir de la existencia humana a consecuencia, entre otras cosas, de la finalizada Segunda Guerra Mundial. El contenido de estos versos muestra desolación, nostalgia y angustia existencial.

Vivir sin estar viviendo (1944-1949). El escepticismo de Cernuda se acentúa más en la redacción de estos poemas. El recuerdo lo sigue persiguiendo, pero va más allá de la simple evocación, pues a partir del recuerdo justifica su existencia; es consciente del poder del tiempo sobre el hombre. Y si en el libro anterior acepta la muerte de una manera definitiva para crear la vida, en *Vivir sin estar viviendo* acepta la “humildad de perderse en el olvido”. Cansado de vivir sin estar viviendo, dolido y amargado de tanta soledad, Cernuda se sentirá con “las horas contadas”, que es el nombre que le asigna a su siguiente libro.

Con las horas contadas (1950-1956). Este libro está compuesto principalmente por poemas de poca extensión. Lírica de carácter meditativo que trasluce un gran esfuerzo creador. Aquí se encuentra uno de los mejores poemas escritos por Cernuda, “Nocturno yanki”, que paradójicamente es de los poemas más extensos, aunque los medios expresivos son mínimos.

Variaciones sobre tema mexicano (1952). Segundo libro de poemas en prosa escrito por Cernuda. A raíz de su visita a México, Cernuda se reencontró con su idioma y con un clima similar al de su entrañable Andalucía, así como con algunos de sus compatriotas. Materializó esta experiencia a través de una prosa cuidadosa y sugestiva, donde el afán del poeta trasciende la descripción y el mero costumbrismo para penetrar en el ser y paisaje mexicanos. Es una de las obras menos conocida de Cernuda, pero de las más significativas, pues se reencontrará con la cultura hispana.

Desolación de la quimera (1956-1963). Es el onceavo y último libro de *La realidad y el deseo*. Se compone de treinta y ocho poemas, los cuales ponen al descubierto a un Cernuda resentido, desesperado y hastiado de la vida. Ya sin fuerzas para seguir viviendo y presintiendo la muerte, Cernuda escribió el corolario de su existencia. La temática del libro es diversa y con una clara articulación con otros libros. Por ejemplo, el tema de España, que se plantea en *Las nubes*, aparece en estos poemas. Asimismo saca a flote prejuicios, rencores y fobias: ataca injustamente a poetas como Pedro Salinas y Dámaso Alonso. En *Desolación de la quimera* se halla también la temática del culturismo. Cernuda toma como paradigmas las diversas manifestaciones artísticas o el nombre de músicos, pintores o escritores para magnificar la actividad creadora.

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- Cernuda, Luis, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957.
- _____, *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)*, México, Imprenta Universitaria, 1958.
- _____, *Poesía y literatura I*, Barcelona, Seix Barral, 1960.
- _____, *Poesía y literatura II*, Barcelona, Seix Barral, 1964.
- _____, *La realidad y el deseo*, 4a. ed., (1ª completa), México, FCE, 1964.
- _____, *Crítica, ensayos y evocaciones*, ed. de Luis Maristany, Barcelona, Seix Barral, 1970.
- _____, *Prosa completa*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Barcelona, Barral, 1975.
- _____, *Poesía completa (Obra completa, vol. I)*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Madrid, Siruela, 1993.
- _____, *Obra completa. Prosa I y II*, vols. II y III, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

- Alatorre, Antonio, *Ensayos sobre crítica literaria*, México, Conaculta, 2001 (Lecturas Mexicanas).
- Argüelles, Juan Domingo [selec., pról. y notas], *El poeta y la crítica. Grandes poetas hispanoamericanos del siglo XX como críticos*, México, UNAM, 1998 (Poemas y Ensayos), 318 p.
- Cano, José Luis, *La poesía de la Generación del 27*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1973.
- Capote Benot, José María, *El periodo sevillano de Luis Cernuda*, Madrid, Gredos, 1971.

- _____, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1976.
- _____ (ed.), *Luis Cernuda. Antología*, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1984 (Letras Hispánicas, 144), 384 pp.
- Cernuda, Luis, *Luis Cernuda. Álbum*, biografía por James Valender, iconografía por Luis Muñoz, Madrid, Publicación de la Residencia de Estudiantes, 2002.
- Eaegleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 1981.
- Eliot, T.S., “La música en la poesía”, en *Sobre poesía y poetas*, Barcelona, Icaria Editorial, 1992.
- _____, *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1968 (Biblioteca Breve de Bolsillo).
- _____, *Sobre la poesía y los poetas*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1957.
- García Lorca, Federico, “Homenaje a Luis Cernuda”, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1967.
- Hall, Vernan, *Breve historia de la crítica literaria*, México, FCE, 1982 (Breviarios).
- Huidobro, Vicente, “Necesidad de una estética poética compuesta por los poetas”, en *Obras completas*, vol. I, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1976.
- Ingarden, Roman, *El arte de la obra literaria*, México, Taurus, 1998.
- Martínez Nadal, Rafael, *Espanoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda: el hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión, 1983.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. 1, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.
- Navarro, Desiderio [selec. y trad.], *Textos y contextos. Una ojeada en la teoría literaria*, t. II, La Habana, Arte y Literatura, 1989.
- Neruda, Pablo, “Me niego a masticar teorías”, en *Para nacer he nacido*, México, Seix Barral, 1978, pp. 142 y 143.
- Poe, Edgar Allan, *La filosofía de la composición*, Madrid, San Lorenzo de El Escorial, 2001 (Libros C. de Langre, Bilingües de Base, 1).
- Rall, Dietrich, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1987.
- Rivero Taravillo, Antonio, *Luis Cernuda. Años de exilio (1938-1963)*, México, Tusquets, 2011.
- _____, *Luis Cernuda. Años españoles (1902-1938)*, Barcelona, Tusquets, 2008.
- Salinas, Pedro, *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970.

- _____, “Nueve o diez poetas”, en *Ensayos de literatura hispánica*, 2ª ed., Madrid, Aguilar, 1961.
- Sánchez Andrés, Agustín *et al.*, “Correspondencia de Cernuda con Luis Cardoza y Aragón”, en *La etapa mexicana de Luis Cernuda (1952-1963)*, pról. de Alicia Moreno Espert, Morelia, UMSNH/Instituto de Investigaciones Históricas-Comunidad de Madrid, 2002.
- Tales, Jenaro, *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*, Barcelona, Anagrama, 1975.
- Valender, James [comp.], *Luis Cernuda en México*, México, FCE, 2002.
- Villena, Luis Antonio de, “La rebelión del dandy en Luis Cernuda”, en *Corsarios de guante amarillo*, Barcelona, Tusquets, 1983.
- Wellek, Rene, *Historia de la crítica moderna*, Madrid, Gredos, 1959.
- _____, y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966.
- Wood Kruteh, Joseph, *Edgar Allan Poe: A study in Genius*, Nueva York, Alfred A. Knoff, 1926.
- Zaid, Gabriel, “Cernuda crítico”, en *Leer poesía*, México, Joaquín Mortiz, 1976.
- Zuleta, Emilia de, *Cinco poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1971.

HEMEROGRAFÍA

- Alfaya, Javier, “Luis Cernuda. Poesía y literatura”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 51, núms. 152 y 153, Madrid, agosto-septiembre de 1962, pp. 349-353.
- Ayala, Juan Antonio, “Pensamiento poético en la lírica”, en *Armas y Letras*, núm. 4, México, octubre-diciembre de 1958, pp. 96-97.
- Delgado, Agustín, “Cernuda y los estudios literarios”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, abril de 1968, pp. 87-115.
- Elizondo, Salvador, “Cernuda y la poesía inglesa”, en *Revista Mexicana de Literatura*, México, enero-febrero de 1964, pp. 65-70.
- Estrada, Juan, “La labor crítica de Cernuda”, en *Revista de Bachillerato*, núm. 22, Madrid, 1982, pp. 114-116.
- Fernández de la Mora, G., “Reseña de Poesía y literatura II”, en *Pensamiento Español*, Madrid, Rialp, 1966, pp. 255-260.
- Fernández Santos, Francisco, “Estudios sobre poesía española contemporánea”, en *Índice*, núm. 108, Madrid, diciembre de 1957, p. 25.
- García Montero, Luis, “Los rencores de Cernuda”, en *Revista de Occidente*, núms. 254 y 255, Madrid, julio-agosto de 2002, pp. 19-38.
- G.V.M., “Poesía y literatura de Luis Cernuda”, en *La Estafeta Literaria*, núm. 210, Madrid, 1 de febrero de 1961, p. 20.

- González Alegre, R., “Sobre una interpretación de Rosalía de Castro”, en *Papeles de Son Armadans*, vol. VIII, Palma de Mallorca, 1958, pp. 150-163.
- Goytisolo, Juan, “Cernuda y la crítica literaria española”, en *El furgón de cola*, El Ruedo Ibérico, 1967, pp. 86-97.
- Hierro, José, “Notas sobre la crítica en Cernuda”, en *La Caña Gris*, núms. 6-8, Valencia, otoño de 1962, pp. 21-25.
- Jiménez, Juan Ramón, “A Luis Cernuda”, en *El Hijo Pródigo* I, núm. 74, 1943, pp. 337-340.
- Laffranque, Marie, “Estudios sobre poesía española contemporánea”, en *Bulletin Hispanique*, núm. LX, Burdeos, 1958, p. 252.
- López Estrada, Francisco, “Estudios y cartas de Cernuda (1926-1929)”, en *Ínsula*, núm. 207, Madrid, febrero de 1964, pp. 3 y 16-17.
- Lugo, José Antonio, “Sainte-Beuve. El Padre de la Crítica Literaria”, en *Milenio*, suplemento *Milenio Cultural*, México, diciembre de 2004, pp. 2 y 3.
- Marín, Diego, “Cernuda como crítico”, en *Revista Hispánica Moderna*, vol. I, Nueva York, 1962, pp. 50-52.
- Martínez Nadal, Rafael, “Luis Cernuda, Edward Wilson y T.S. Eliot”, en *Ínsula*, núms. 368 y 369, Madrid, noviembre de 1982, pp. 1-10.
- Mejía Sánchez, Ernesto, “Carta a Luis Cernuda”, en *La Gaceta*, núm. 80, México, FCE, abril de 1961, p. 4.
- , “Experimento en Luis Cernuda”, en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, núm. 645, México, 23 de julio de 1961, p. 3.
- , “Rubén Darío, poeta del siglo XX”, en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre*, núm. 256, México, 11 de febrero de 1967, pp. XI-XV.
- Molina Campos, Enrique, “Cernuda, crítico literario”, en *Ínsula*, núm. 208, Madrid, marzo de 1964, p. 7.
- Muñoz, Jacobo, “Poesía y pensamiento poético en Luis Cernuda”, en *La Caña Gris*, núms. 6-8, Valencia, otoño de 1962, p. 154.
- Ortiz, Fernando, “T.S. Eliot en Cernuda”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 416, Madrid, febrero de 1985, pp. 95-104. Reeditado en *Vuelta*, núm. 124, México, 1987, pp. 33-38.
- Pacheco, José Emilio, “Cernuda ante la poesía española”, en *Revista Mexicana de Literatura*, México, enero-febrero de 1964, pp. 71-78.
- Paz, Octavio, “Juegos de memoria y olvido”, en *Vuelta*, núm. 108, México, noviembre de 1988, pp. 61 y 62.
- Poe, Edgar Allan, “El principio poético”, en *Crítica Literaria 2*, México, Claridades.

- Velásquez, Flavio, “La poesía española del siglo XX vista por Cernuda”, en *La Estafeta Literaria*, núm. 116, Madrid, 15 de febrero de 1958, p. 7.
- Villoro, Luis, “Respuesta a Antonio Alatorre”, en *Revista de la Universidad de México*, nueva época, vol. XXXVII, 8 de diciembre de 1981, p. 14.
- Zaid, Gabriel, “Cernuda crítico”, en *El Gallo Ilustrado*, suplemento de *El Día*, núm. 593, México, 4 de noviembre de 1973, p. 4.

Luis Cernuda: exilio, discurso y crítica literaria, editado por el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM, se terminó de imprimir en digital el 28 de noviembre de 2015, en Desarrollo Gráfico Editorial, S.A. de C.V., Municipio Libre 175, Nave Principal, Colonia Portales, delegación Benito Juárez, C.P. 03300, México, D.F. Se tiraron 250 ejemplares en papel cultural de 90 gramos. La formación tipográfica, en Agfa Rotis Serif de 11/13 y 9/11 puntos, estuvo a cargo de Irma Martínez Hidalgo. El cuidado editorial estuvo bajo la responsabilidad de Ana María Contreras Delgado.

DESPUÉS DE VIVIR exiliado en Inglaterra y Estados Unidos, Luis Cernuda visita México por primera ocasión en el verano de 1949. Su arribo será al paradisiaco puerto de Acapulco; y un año después se reencontrará en la Ciudad de México con sus amigos, también exiliados, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. En México, el poeta redescubrirá dos realidades que el exilio anglosajón le negó: su idioma y el clima. Fue tal su atracción a México, que en el verano de 1951 decidió quedarse y no regresar a Mount Holyoke College, Massachusetts, salvo para presentar su renuncia.

En noviembre de 1952 se establece definitivamente en México y mantiene relación con dos instituciones educativas: la primera, El Colegio de México, donde se relaciona con Alfonso Reyes y obtiene una beca para escribir sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* y, la segunda, la UNAM, donde imparte clases y le publican su obra *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)*. En ambas obras se muestra como crítico literario, faceta poco conocida y estudiada del poeta sevillano, en la que mira la obra ajena desde la condición de *poeta-crítico*, con los riesgos y alcances que implica esta perspectiva crítica.

COLECCIÓN
EXILIO IBEROAMERICANO

3



Universidad
de Alcalá



Fundación
Pablo Iglesias