

Cernuda vs. Cernuda: el reconocimiento silenciado

María Clara Lucifora

Ce.Le.His., INHUS, Universidad Nacional de Mar del Plata - UFASTA

FECHA DE RECEPCIÓN: 02-05-2022 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 19-06-2022

RESUMEN

Si leemos superficialmente los textos autopoéticos de Cernuda y seguimos las señales dejadas por él, podríamos concluir que este poeta-crítico fue marginado por todo el campo literario español, durante toda su vida. No hay reconocimiento, ni compañía; solo la soledad y el sentimiento de encontrarse aislado. Sin embargo, si reparamos en algunos indicios de sus autopoéticas y los leemos en relación con la red conformada por su escritura (pública y privada), junto con algunos acontecimientos del medio literario, veremos que esta conclusión no es del todo cierta. Este es el punto en el que podemos observar que, en las autopoéticas ensayísticas, hay una operación de autofiguración, cuyo objetivo es elaborar una imagen interesada (en términos de proyecto estético y de campo literario) del autor. En el caso de Cernuda, él pretendía alinearse con el conjunto de los “genios” de la historia que no habían sido lo suficientemente apreciados por sus contemporáneos, pero sí por las generaciones siguientes. Este trabajo realiza un rastreo de la serie de reconocimientos que Cernuda obtuvo a lo largo de su vida, así como el modo en que gestionó interesadamente la referencia a ellos en sus propios textos, para dar cuenta de esta operación de autoconstrucción que realiza el sevillano en sus autopoéticas.

PALABRAS CLAVE

Cernuda, autopoéticas, figura de autor, poesía española

Cernuda vs. Cernuda: the silenced recognition

ABSTRACT

If we superficially read Cernuda's autopoetic texts and follow the signs left by him, we could conclude that this poet-critic was marginalized by the Spanish literary field. There is no recognition, no company; just loneliness and the feeling of being isolated. However, if we look at some signs of his autopoetics and read them in relation to the his public and private writing, together with some events in the literary world, we will see that this conclusion is not entirely true. This is the point at which we can observe that, in the autopoetic essays, there is an operation of autofiguration, whose objective is to elaborate an interested image (in terms of aesthetic project and literary field) of the author. In the case of Cernuda, he

intended to align himself with the set of "geniuses" of history who had not been sufficiently appreciated by his contemporaries, but by subsequent generations. This work traces the series of recognitions that Cernuda obtained throughout his life, as well as the way in which he managed the reference to them in his own texts, to account for this self-construction operation carried out by the Sevillian in his autopoetics.

KEYWORDS

Cernuda, Autopoetics, Author Figure, Spanish Poetry

“Si hay destino envidiable para un poeta es hallar camino hacia las gentes que vivan después de él, a través de la ceguera de sus contemporáneos”

Carta a Nieves Mathews, 13/2/1942
(Cernuda 2003: 313)

En la producción total de cada artista, podemos observar un conjunto de textos y de índices que colaboran con el armado de una autfiguración autoral interesada, es decir, planificada más o menos conscientemente, en función de su ubicación (real o pretendida) tanto en la línea genealógica como en el campo artístico/intelectual. Es por eso que podemos advertir en cada obra lo que hemos dado en llamar un “espacio autopoético” (Lucifora 2015: 14), conformado por la presencia de índices autorreferenciales, que hemos clasificado en temáticos, de sujeto, genealógicos y de posicionamiento.¹ Estos índices remiten a un proyecto de escritura y delinear una imagen de autor, compuesto por los fragmentos de las figuraciones que se materializan en diversos textos.

Este espacio autopoético se manifiesta con mayor fuerza en los textos que denominamos autopoéticas propiamente dichas (15), es decir, aquellos caracterizados por poseer considerable cantidad de índices autopoéticos y en posición dominante, los cuales además pueden inscribirse en una gran diversidad de géneros y subgéneros, con estructuras y convenciones diferentes, que focalizan en distintos aspectos según su especificidad (ensayos, prólogos, cartas, diarios, entrevistas, poemas, etcétera).² Por eso,

¹ Para profundizar el desarrollo de esta clasificación, ver Lucifora (2015: 15) y Lucifora (2020: 61ss).

² Distinguimos las autopoéticas de los otros textos que participan de este espacio autopoético, pues también en ellos es posible rastrear estos índices, aunque de forma fragmentaria y dispersa a lo largo de la trama textual y siempre en una posición marginal. Pueden aparecer en un poema, una novela o un ensayo; pueden estar exhibidos ostensivamente u ocultos solo a la vista del lector especializado. Si bien estas marcas aportan elementos significativos en la construcción de la ideología estética del autor, su

entre las autopoéticas también es posible distinguir dos conjuntos discursivos: el regido por la convención de referencialidad (que podemos incluir en la amplísima categoría de “géneros ensayísticos”) y el regido por la convención de ficcionalidad.³ Para este trabajo, nos centraremos en un corpus de textos del poeta español Luis Cernuda (1902-1963), pertenecientes al primer grupo, dado que consideramos que las autopoéticas son un espacio de construcción del yo autoral a través de las palabras, aun cuando las estrategias discursivas, el nombre propio, la circulación y la recepción de estos discursos de tipo ensayísticos en el campo literario induzcan al lector a la identificación inmediata entre sujeto textual y sujeto empírico. Establecido el principio constructivo y en función de esta tendencia a la identificación, es posible pensar que las autopoéticas ensayísticas son una plataforma de presentación adecuada para un autor y su obra, pues le otorgan una instancia de auto-figuración, que responde a sus intereses y aspiraciones en el medio cultural, intelectual, literario en el que se inserta o pretende insertarse (Lucifora 2020:16).

Si leemos superficialmente los textos autopoéticos de Cernuda (“Palabras antes de una lectura”, “El crítico, el amigo, el poeta. Diálogo ejemplar”, “El “Historial de un libro”, el *Epistolario*, entre otros) y seguimos las señales dejadas por él, podríamos concluir en que este poeta-crítico fue marginado por todo el campo literario español, durante toda su vida. No hay reconocimiento, no hay compañía, nada. Solo la soledad y el sentimiento de encontrarse aislado, padecido por un sujeto que resiste, sufriente y estoico, pero convencido de su misión. Sin embargo, si reparamos en algunos indicios de sus autopoéticas y los leemos en relación con la red conformada por su escritura (pública y privada), como con algunos acontecimientos del medio literario, veremos que esta conclusión no es del todo cierta. Este es el punto en el que podemos observar que hay una operación de autofiguración, más o menos consciente, en las autopoéticas ensayísticas que estudiamos, que tienen como objetivo elaborar una imagen interesada (en términos de proyecto estético y de campo literario) de sí mismo. Cernuda era consciente del futuro y de la posibilidad de que le sucediera lo mismo que a otros genios de la historia del arte que no habían sido lo suficientemente apreciados por

función será inmensamente variada y deberá ser analizada de acuerdo con múltiples parámetros (Lucifora 2015: 15).

³ Al hablar de la convención de ficcionalidad, nos remitimos específicamente a lo teorizado por Walter Mignolo (1981), quien afirma que la marca distintiva para el reconocimiento de la conformidad con esta convención es la “no-correferencialidad entre la fuente ficticia de enunciación (narrador) y la fuente no-ficticia de enunciación (autor)” (89). En analogía con ello, postulamos la convención de referencialidad, por la cual ambas fuentes de la enunciación coinciden, es decir, hay “correferencialidad”, siempre con la salvedad de que el yo que emerge de estos discursos es una construcción, producto de la mediación verbal, que no coincide con el sujeto histórico. Sin embargo, las autopoéticas referenciales manifiestan una voluntad de identificación entre el sujeto histórico y el sujeto textual, pues en ella ganan gran parte de su fuerza perlocutiva y la tendencia del lector a la identificación (Lucifora 2020: 33ss).

sus sociedades contemporáneas, pero sí por las generaciones siguientes. Hay sobradas muestras de ello; por ejemplo, una carta, fechada el 27 de agosto de 1940, que escribe a Manuel Altolaguirre y Concha Méndez:

Yo os recuerdo y pienso en Paloma, que nos irá dejando viejos. No se dirá que como poetas hemos tenido una vida poco accidentada. Cuando Paloma tenga nuestra edad actual, acudirán a ella nuestros futuros admiradores (suyos también, por descontado) a inquirir detalles auténticos de nosotros, que seremos tan legendarios entonces como Garcilaso y Bécquer (carta citada en Altolaguirre: 74).

Es por lo menos curioso que Cernuda haya previsto, con tanta exactitud, su gloria póstuma (75).⁴

Si pensamos el éxito en términos amplios, podemos decir que el primer texto que Cernuda publica en 1924, "Matices", ya lo tiene al atraer la atención de un poeta consagrado como Salinas y convertirlo en un mentor. Antes de la publicación del primer poemario, es un poeta presente en las revistas más prestigiosas de la época (*Revista de Occidente*, *Verso y Prosa*, Suplemento literario de *La Verdad*). La publicación de *Perfil del Aire* le vale tres reseñas malas, pero también dos buenas, como afirma en "Historial de un libro" (en adelante HL; Cernuda 1994: 629-630) y diversas cartas de sus contemporáneos (aunque quizá algunos hayan sido más sinceros que otros) elogiando sus versos.

La siguiente publicación de envergadura es la primera versión de *La Realidad y el Deseo* en 1936, que, según él, obtiene "la simpatía de algunos lectores" (HL, 642). Sin embargo, al parecer la recepción fue mucho más amplia, pues recibió elogiosas críticas en Madrid y fue considerada un hito entre las publicaciones de la generación. Además, el diario *El Sol* convocó un homenaje al poeta en abril de ese año que fue firmado por Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Concha Méndez, Concha de Albornoz, María Teresa León, Rosa Chacel, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Pablo Neruda, Arturo Serrano Plaja, Pedro Salinas, José Bergamín y José Moreno Villa, entre otros. El libro, además, recibió reseñas positivas de Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Arturo Serrano Plaja, Juan Gil-Albert, Enrique Azcoaga y Lorenzo Varela (Teruel: 57). Finalmente, García Lorca le organizó un homenaje, en el que pronunció las siguientes palabras:

Yo vengo para saludar con reverencia y entusiasmo a mi "capillita" de poetas, quizá la mejor capilla poética de Europa, y lanzar un vitor de fe en honor del gran poeta del misterio, delicadísimo poeta Luis Cernuda, para quien hay que hacer otra vez, desde el siglo XVII, la palabra divino, y a quien hay que entregar otra vez agua, juncos y penumbra para su increíble cisne renovado [...] La aparición del libro *La realidad y el deseo* es una efemérides importantísima en

⁴ A una operación similar responde el poema "A un poeta futuro", de *Como quien espera el alba*.

la gloria y el paisaje de la literatura española [...] la voz de Luis Cernuda erguida suena original, sin alambradas ni fosos para defender su turbadora sinceridad y belleza (Cernuda 1994: 157-158).

Lamentablemente, el inicio de la Guerra Civil truncó la difusión de esta edición, pero para cuando Cernuda abandona España en 1938 ya era considerado un gran poeta.

La persistencia de su fama en España e incluso su extensión a América se puede inferir de tres hechos que el sevillano refiere de soslayo en HL. En primer lugar, menciona la segunda edición de *La Realidad y el Deseo*, publicada por Bergamín, en 1940, a la cual suma *Las nubes* (647). Esto implica que, a pesar de su exilio, era un poeta publicado en España, por el que valía la pena el trabajo que suponía superar las trabas de la censura. El segundo hito es la edición pirata de *Las Nubes* que aparece en Buenos Aires, en 1943 (647), lo cual es indicio de que era un poeta ya conocido en Hispanoamérica y de cierto interés entre el público: “Que de mis versos se hiciera, no solo una edición segunda, sino hasta una edición pirata, me permitió vislumbrar para el mismo posibilidades menos pesimistas” (648). Veamos que para valorar ambos hitos utiliza una frase negativa: “menos pesimistas”, en vez de una expresión de valor positivo, lo cual discursivamente atenúa su valor. El tercer hecho es la narración de su recepción de ejemplares de *Como quien espera el alba*, publicados en Buenos Aires, en 1947. Su primer comentario acerca del libro es la presencia de erratas, que, si bien no eran muchas, lo mortificaron. Sumado a esto, afirma:

Seguía imposibilitado por la distancia para conocer la reacción directa ante el libro; confusamente, de aquí y de allá, me llegaban indicaciones de que algunos acogían mis versos de manera diferente a como fueron acogidos en Madrid los primeros: el tiempo comenzaba quizá a hacer su obra. Lo curioso era que, aun cuando mis publicaciones anteriores no hubieran sido objeto de atención particular, no quedaban olvidadas, y mi nombre surgía, aquí o allá, al hablarse de poesía española. Era un reconocimiento más bien tácito que expreso, y aunque no dejara de sorprenderme, lo más sorprendente resultaba cómo había resistido yo, durante años, lleno de una fe absurda, trabajando, aunque sin facilidad para publicar mis escritos, en medio del aislamiento continuo (654-655).

En esta cita, es posible leer entre líneas algunas cuestiones que el poeta deja un poco de lado, quizá para continuar forjando esa imagen del poeta marginado. En principio, no pondera en ningún momento que este hecho implica que su obra tiene verdadero interés para Latinoamérica, pues es la segunda edición que se hace de sus versos en siete años. En segundo lugar, si bien puede vislumbrar una recepción amable de sus versos, no puede hacerlo sino “confusamente” y en relación de contraposición directa con la recepción de sus primeros versos; situación que hasta el final de su vida media en su relación con los contextos literarios. En tercer lugar, su nombre

continúa unido a la literatura española. Más allá del exilio y de sus conflictivas relaciones con los poetas renombrados de España, él continúa atado a esta tradición y a este campo. Finalmente, cierra este fragmento con una alusión a sí mismo, a su aislamiento y a su condición de poeta, la cual reafirma una vez más, convencido como está de que nació para ello, aun cuando sus contemporáneos pudieran ponerlo en duda.

Por otro lado, 1948 es un año crucial y álgido en la polémica que Cernuda entabla con sus contemporáneos, pues se producen dos hechos significativos, uno literario y otro académico. Ese año, Dámaso Alonso publica en la revista *Finisterre* un artículo titulado: “Una generación poética (1920-1936)”, en la que hablará de la poesía de los miembros de la generación del 27 y por supuesto, de Cernuda. Ese es el hecho literario. Por otro lado, en el verano del mismo año, Cernuda es invitado a dar dos cursos en la Escuela de Español de Middlebury College (Vermont, EEUU), donde se reencuentra con Salinas y otras figuras del exilio republicano. Este es el hecho académico. Teruel narra los sucesos de ese verano y los malestares que causó en Cernuda (69) el encuentro con Salinas (que siempre fue su benefactor).⁵ Su reunión estuvo teñida de recelo a causa tanto de las palabras que este le había dedicado al sevillano en el libro *Literatura española siglo XX* (1941), como del retrato de “Licenciado Vidriera” que el maestro había hecho de su discípulo en una antología de 1945.⁶ Además, Cernuda advierte que continuaba vigente en la crítica española prestigiosa la opinión de que “la mejor poesía de su generación procedía de Guillén” (73), así como cierto recelo hacia su propia obra, ratificado por el análisis escueto y superficial que Ángel del Río realiza en *Historia de la Literatura Española* (publicada ese año) y que enfurece al sevillano. Todos estos sucesos motivan al poeta a publicar dos textos autopoéticos: “Carta Abierta

⁵ Teruel nos señala que incluso ese mismo año acababa de escribirle a Cernuda “una carta de recomendación para el puesto de *assistant profesor* que ocupaba en Mount Holyoke” (70). Además, si vemos el *Epistolario* de Cernuda por esa época, le escribe cartas bastante afectuosas a Salinas para felicitarlo por ser abuelo, recordar el nacimiento de su hija Soledad, el deseo de verlo, la promesa de una visita y agradecerle por una carta que Salinas le ha enviado por su libro (446-448). En otras, habla, sin muestras de desprecio o reproche, de Dámaso Alonso (448), de Guillén (447, 451, 455, 469-9). También se muestra afectuoso con Aleixandre (461). Si observamos las cartas de ese año, se reiteran los nombres más importantes de la generación: Salinas, Guillén, Alonso, Aleixandre, Lorca, etcétera; además de una comunicación fluida con José Luis Cano. Esto implica que Cernuda no estaba aislado en Norteamérica tampoco.

⁶ Pedro Salinas lo describe como el “Licenciado Vidriera”: “Por dentro, de cristal. Porque es el más *licenciado Vidriera* de todos, el que más aparta a la gente de sí, por temor a que le rompan algo, el más extraño” (“Nueve o diez poetas”, incluido en la antología *Contemporary Spanish Poetry*, editada por Eleanor L. Turnbull, en 1945). Cernuda responde a esta descripción (considerada una ofensa) en el poema “Malentendu” de *Desolación de la Quimera*: “Él escribió de ti eso de ‘Licenciado Vidriera’ / Y aun es de agradecer que superior inepticia no escribiese, / Siéndole tan ajenas las razones / Que te movían. ¿Y te extrañabas / De su desdén a tu amistad inocua, / favoreciendo en cambio la de otros? Éstos eran los suyos” (vv. 13-18; 1994, vol I: 525).

a Dámaso Alonso” y la entrevista apócrifa: “El crítico, el amigo, el poeta. Diálogo ejemplar”, con la intención, en primer lugar, de contestar a esa leyenda creada en torno suyo; en segundo lugar, de dar una crítica justa a *Perfil del Aire*, su primer poemario aparentemente tan vapuleado por la crítica.

Sin embargo, es también un año de reconocimientos críticos explícitos, tal como indica Teruel. Ese año se publican dos estudios de su obra: uno en España, titulado “Sobre el lenguaje poético de Cernuda”, de José Luis Cano; y otro en América, “Luis Cernuda, un poeta de la soledad”, del profesor de la Universidad Nacional de Colombia, Fernando Charry Lara (57). En una carta enviada a este último (23/4/1948), se puede observar que Cernuda estaba satisfecho con el trabajo, “ya que por primera vez se encontró con un análisis conjunto de su obra poética, tanto en verso como en prosa, anterior a *Como quien espera el alba*” (57). Además, ese mismo año se publica en Londres: *A Critical Anthology of Spanish Verse*, en el cual Edgar Allison Peers señala que Cernuda es quizá el poeta más poderoso del siglo XX y que desde el inicio se forjó su propia tradición, siendo la influencia de Guillén solo “aparente”. Este comentario y otros constituyen un explícito reconocimiento del talento individual de Cernuda, desde su primer poemario (58-59). De más está decir que no hay referencias a estos hechos en ninguno de sus textos autopoéticos.

La consagración indiscutible llega, finalmente, en 1955, con el monográfico de la revista cordobesa *Cántico*. Según Jacobo Muñoz, hablar de esta revista es hablar “de un hacer poético entonces nuevo” (349). Los poetas que editaban esta publicación (Juan Bernier, Vicente Núñez, Ricardo Molina y Pablo García Baensa, entre otros) querían darle a Cernuda el lugar eminente que ellos reconocían en él y consideraban que le correspondía. Sin embargo, a través de un trabajo de Valender, conocemos la versión de un cronista que indica lo que sucede apenas comienza a vislumbrarse la influencia cernudiana en los poetas agrupados alrededor de *Cántico*: “empiezan cartas y cabildeos, con el fin de localizar y eliminar, naturalmente, esta filtración subversiva” (200). El problema era que estos poetas se distanciaban de la ascendente poesía social de la época, aunque no rendían homenaje a la trayectoria de Cernuda, sino a su papel como “continuador de la tradición de poesía andaluza, indolente, nutrida de paganismo, con un dominio ‘clásico’ de los recursos formales” (200-201). Como Octavio Paz, hacen hincapié en el primer Cernuda y quizá fue por eso que el monográfico no fue del agrado del poeta sevillano y no lo menciona en HL.⁷ Entre la reticencia del medio literario español y la disconformidad

⁷ Esta omisión de la referencia al homenaje de la revista *Cántico* puede deberse al profundo malestar que le produjo, tal como expresa en la carta a José Luis Cano (coordinador del monográfico), en un párrafo breve y lapidario: “Lo más flojo [del número] es el trabajo de Adriano del Valle, el cual además inventa todas sus anécdotas; yo no viví nunca en esa calle Mármol que él dice, ni llevé jamás esas corbatas claro de luna, guantes amarillos o zapatos de charol. Qué horror. Me extraña que a nadie se le ocurriera comentar mis libros en prosa.”

del poeta, el homenaje se vio, en cierta forma, frustrado, pero no deja de ser un índice del creciente reconocimiento que la obra cernudiana va adquiriendo en la península.

El segundo homenaje, ya definitivo, se produce en 1962. Lo organiza la revista *La caña gris* y participan de él (en orden de aparición) Vicente Aleixandre, Octavio Paz, María Zambrano, Vicente Gaos, Rosa Chacel, José Hierro, Juan Gil Albert, José María Castellet, José Ángel Valente, Carlos P. Otero, José Olivio Jiménez, Robert K. Newman, Derek Harris, Jaime Gil de Biedma, Francisco Brines y Jacobo Muñoz. Como bien señala Valender, este homenaje “representaba no solo un auténtico reconocimiento de la singularidad de la obra del sevillano, sino también una clara disposición a orientar la poesía española hacia rumbos nuevos” (208). Si bien estos poetas se habían sumado, en principio, a los postulados estéticos de la primera promoción de la poesía social, pronto darán “indicios de disconformidad” y descubrirán en Cernuda

una forma de salir del *impasse* en que sentían que la poesía española había caído. Pero más que un modelo literario, Cernuda parece haberles servido como un ejemplo de disidencia y subversión de valores que los habría animado (y autorizado) a asumir una actitud paralela; es decir, a buscar su propio camino, libre de esquemas impuestos (208).

En cuanto a la recepción por parte de Cernuda, si hacemos un recorrido por las cartas enviadas en el período previo a la publicación del número, veremos que su exasperación va en aumento. En una carta del 3 de mayo de 1961, escribe a Jacobo Muñoz: “Mi gratitud, con un abrazo, a usted y a sus compañeros y amigos, por ese proyecto tan grato que piensan realizar, dedicándome un número de la revista” (2003: 931). De acuerdo con las cartas, recibe el número recién el 27 de noviembre de 1962. La dilación en la publicación y en la recepción de un ejemplar empieza a exasperar a Cernuda, que llega incluso a creer que le han gastado una broma. El 26/2/1962 comienzan las muestras de impaciencia en una carta dirigida a Derek Harris: “No parece que dicho número aparezca pronto” (1015), muestras que van aguzándose hasta llegar a concluir en que la dilación implica que el número ya no saldrá.⁸ En agosto vuelve a escribirle a Harris sobre la cuestión: “De la dichosa *Caña Gris*, ni palabra. Sólo mentiras, en las

Pero ya es mucho que le acepten a uno como poeta para esperar que además se le tenga en cuenta como prosista. Lo mejor (y no por sus elogios) me parece el trabajo de Vicente Núñez. ¿Quién es? Lo curioso es que no creo una palabra de todos esos elogios, aunque suponga (¿escribiría si no?) que en lo que escribo hay algo de algún interés para algunos” (4 de mayo de 1956, carta n° 621; 2003: 590-591).

⁸ El 2 de abril de 1962, escribe a Ma. Dolores Arana: “El famoso numerito a mí dedicado está impreso ya pero no sé cuándo saldrá” (1024) y el 10 de mayo, vuelve sobre el tema: “De la dichosa revistita *La Caña Gris* no sé nada” (1033). El 21 de mayo le escribe a D. Harris: “Dios sabe cuándo aparecerá, si es que aparece” (1038). En carta a Gil de Biedma, de julio, ya casi ha perdido las esperanzas: “lleva un año y pico, a estas fechas, sin terminarse, y no tengo del mismo sino noticias en las que yo no creo” (1046).

que no creo, dada su gratuidad y su ninguna necesidad. Me parece que la cosa cayó en manos de uno de los miles de irresponsables, que tanto abundan entre mis paisanos” (1048). Ese año recibe las pruebas del número y puede leer allí los trabajos que le han dedicado. Es el momento en que escribe cartas de agradecimientos a quienes cree que realmente comprendieron su trabajo: a José Olivio Jiménez le agradece su “magnífico trabajo” (1061); a José Ángel Valente le agradece su “muy generoso trabajo [...] su precioso trabajo, doblemente precioso, por su mérito y por venir de un poeta español” (1062); a Harris le asegura que su trabajo le produjo “satisfacción y agradecimiento” (1063); a Gil de Biedma le agradece la “gentileza y buenas palabras” (1064). Esta serie se completa con la carta que le escribe a Muñoz pidiendo disculpas y agradeciéndole el libro:

Perdóneme. Había llegado a pensar que el número de la revista, en proyecto, era una broma. Otra vez le pido que me disculpe. Ya ha oído que soy persona “antipática, fría, etc., etc.” [...] Ha sido mi primera satisfacción entera como escritor. No sólo es cuestión de vanidad personal, de la que tengo, cómo no, mi dosis; sino de verme comprendido al fin enteramente. Gracias (1051-1052).

Luego de otra serie de dudas sobre la efectiva publicación del número (1068; 1069; 1072), finalmente, lo recibe en noviembre y es llamativo conocer la ambivalencia sentimental de la que se siente imbuido al tener el número entre sus manos. El 28/11 le cuenta a Concha Méndez: “Ayer recibí al fin el número de esa revista que me dedican en España. ¿Querrás creer que me entristece verla?” (1074). Y un día después escribe a Jacobo Muñoz en los mismos términos: “Cómo darle las gracias por él. El número me alegra y al mismo tiempo me deja un poco melancólico” (1075). Cernuda se ve comprendido, ha encontrado el público que entienda su obra y su esperanza tan estoicamente mantenida se ve finalmente cumplida, pero, al mismo tiempo, puede ver su propio fin histórico y el comienzo de lo que será su posteridad. La valoración del número la expresa a Muñoz en dos oportunidades más. El 29/11 escribe: “El resultado de ese trabajo [en soledad total y en libertad total] me lo presenta el número y me lo devuelve hermoñado” (1075). El 14/4/1963, ante el envío de un número encuadernado especialmente, le agradece afirmando: “Lo guardaré, con los ejemplares que llevo siempre conmigo de mis libros, como el mejor testimonio de mi trabajo y de mi vida” (1121).⁹ Se suma a esto el hecho de que el número tuvo gran éxito en España, como cuenta Francisco Brines,

⁹ Lamentablemente, esta satisfacción se verá empañada por el tormento que le causaron sus rivalidades con Ricardo Gullón, quien se incorporó a la UCLA en 1963. En las cartas previas a este hecho, manifiesta cierta alegría y bienestar respecto de su vida en Los Ángeles, pero a partir de febrero de 1963, se produce un cambio de tono y comienzan a abundar las expresiones de cansancio, hastío e incluso ira contra sus contemporáneos españoles de los que vuelve a tener noticias por este profesor (2003: 1097, 1099, 1100, etcétera).

donde se conocía poco su obra por la dificultad en acceder a las sucesivas ediciones de sus libros (AAVV: 46).¹⁰

Entre los poetas de este homenaje, se encuentran quienes se proclaman como sus herederos, quienes lo eligen como precursor: Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Francisco Brines y Jacobo Muñoz, entre otros. Nos interesan en este caso, especialmente, las figuras de los dos primeros, pues en cierto modo, dividen las aguas de la poesía española a partir del magisterio cernudiano: Jaime Gil de Biedma hablará de la “poesía de la experiencia”; y José Ángel Valente, de “la poesía de la meditación”. Ambas líneas, en definitiva, no hacen más que dividir dos cuestiones que, en la obra total de Cernuda (poesía y prosa), se hallan íntimamente ligadas.¹¹ Los artículos de uno y otro, incluidos en *La caña gris*, ya instauran estas dos líneas de lectura de Cernuda que avanzarán luego en las vertientes mencionadas.

José Ángel Valente, en “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”, señala como uno de los aportes capitales del sevillano dar a la poesía en español una inflexión meditativa, tarea que había iniciado Unamuno al proponerse “abrir para el verso español la posibilidad de alojar un pensamiento poético”, siguiendo a Wordsworth, Coleridge, Browning y Leopardi (133). En esta misma línea, según el gallego, la obra de Cernuda crecería orientada hacia dos polos: “la sumisión de la palabra al pensamiento poético y el equilibrio entre el lenguaje escrito y hablado” (134). Valente atribuye esta evolución de Cernuda a su encuentro con la tradición poética inglesa y la incorporación del caudal que ésta le aporta, lo cual genera una contribución fundamental a la tradición española de un nuevo tono de voz, poco escuchado hasta ese momento (135). Pero no todo lo hace su conexión con los ingleses: Valente retoma la frase de Cernuda de HL, donde afirma haber estado predispuesto para ese encuentro, y le pone nombres a esa predisposición: Unamuno, en primer lugar, como antecedente más directo, y luego, la poesía mística y gongorina española que plantea (a Cernuda y a otros) algo más que una afinidad azarosa con los metafísicos ingleses (138). Luego, a través de las tesis del libro de Louis Martz: *The Poetry of Meditation*, Valente va estableciendo los rasgos meditativos de la poesía cernudiana: “la presencia del pensamiento-pasión en poemas cuya estructura responde por

¹⁰ Brines afirma: “[había] extraordinaria dificultad [...] para llegar al conocimiento de la poesía de Luis Cernuda. Hasta el punto de que yo lo conocí en una antología [...] Tampoco era fácil encontrar los libros que publicó en España anteriormente y tampoco lo era encontrar la segunda edición de *La Realidad y el Deseo*, publicada en México” (AAVV: 45). Gil de Biedma menciona esta circulación entorpecida de la obra de Cernuda en 1962: “no es demasiado insólito un tipo de prejuicio que parece aplicarse por igual a la obra y al autor: el poeta Cernuda es ‘frío’, o ‘raro’, o ‘antipático’. Es posible que esa peculiaridad, y no sólo la circunstancia de su prolongado exilio, nos explique por qué la poesía de Cernuda no ha tenido nunca, por lo menos hasta ahora, la directa influencia en el tono poético de unos cuantos años, la resonancia inmediata de la de otros grandes poetas de su promoción” (69).

¹¹ Es por eso que Jaime Siles afirma que es Brines, en realidad, el que propuso una visión más equilibrada en este sentido (AAVV: 59).

entero a la técnica de la poesía meditativa es, a mi modo de ver, la característica central de la obra de madurez de Cernuda”, recibido en el contacto con toda una tradición poética que existe por haber incorporado los métodos de meditación de la Contrarreforma (139). Así, alinea a Cernuda con la gran tradición de la poesía meditativa occidental: “Wordsworth, Hopkins, E. Dickinson, Yeats, Eliot, Rilke...” (140). Valente identifica la disciplina de la meditación propuesta por Martz, con la explicación del mecanismo de la imaginación creadora de Coleridge y considera que en Cernuda esto se ve plasmado en la “unificación de la experiencia [que] es [...] la culminación y virtud última del proceso poético” (140-141). Es así como el nuevo tono que Valente advierte en su precursor responde, según él, a este movimiento peculiar del poema meditativo, de modo que “la capacidad de servidumbre del medio verbal, que no ha de tener ni más ni menos desarrollo que el necesario para que el objeto del poema agote en la forma poética todas sus posibilidades de manifestación o de existencia” (141). En este sentido, el gallego considera como elemento importante la relación de Cernuda con San Juan de la Cruz, a partir de una valoración del sevillano que descubre en la poesía del místico la íntima conexión entre lo poético y lo espiritual, definiendo la obra poética como “resultado de una experiencia espiritual, externamente estética, pero internamente ética” (143). Valente destaca en este final el “subsuelo ético” en el que se asienta la poesía meditativa como otro elemento esencial de la obra de Cernuda, de allí su aporte fundamental a la tradición poética española (144).

Por su parte, Gil de Biedma, en “El ejemplo de Luis Cernuda” (1962), advierte en la poesía del sevillano “la actitud o tesitura poética del autor implícita en cada verso, en cada poema, que es radicalmente distinta de las de sus compañeros de promoción y no demasiado frecuente en la historia de la literatura española” (70). Luego, compara HL con el *Preludio* de Wordsworth, pues asegura que en ese texto lo que se encuentra es “the growth of a poet’s mind”: “para Cernuda el sentido de su poesía y la historia de su concreta experiencia personal son una y la misma cosa. *La Realidad y el Deseo* es una íntima reflexión sobre la existencia moral e intelectual de Luis Cernuda y, en segunda instancia, una meditación sobre la vida” (70). Para Gil de Biedma, quien al igual que Valente advierte la singularidad de la poesía de Cernuda respecto de sus contemporáneos, ancla esa singularidad en el hecho de que sus poemas

parten de la realidad de la experiencia personal, no de una visión poética de la experiencia personal. Son, por así decirlo, poéticos *a posteriori*. Lo que en ellos se dice tiene una validez que no es sólo poética: la validez de una experiencia real y contingente que, el lector se da cuenta de ello, podía lo mismo haberse expresado en forma de fragmento autobiográfico, narración o ensayo, o podía no haberse expresado en absoluto, sin dejar por eso de haber existido (71).

Sin embargo, en este ensayo, no plantea el modo en que la experiencia debe incorporarse al poema.¹² Sí finaliza dándole a Cernuda el título de maestro y situándolo como “el ejemplo más próximo, la más inmediata cabeza de puente hacia el pasado” (73); y, finalmente, “el más vivo, el más contemporáneo entre todos los grandes poetas del 27, precisamente porque nos ayuda a liberarnos de los grandes poetas del 27” (74).

Como vemos, ambos advierten la importancia de Cernuda en la serie poética española, aunque lo hacen valorando elementos diferentes y desde teorías estéticas diversas, lo que podríamos analizar ahondando en la evolución de sus respectivas trayectorias artísticas. Jiménez Heffernan observa sobre esto:

Interesante bifurcación: Valente reclama al Cernuda *meditativo* posterior a 1937, vía un estudio sobre lírica inglesa publicado en 1955 (*The Poetry of Meditation*); Gil de Biedma reclama al Cernuda *experiencial* posterior a 1937 (*The Poetry of Experience*). Es más, Biedma concluye su ensayo destacando la proximidad entre un poema de Cernuda y otro de Herbert, uno de los llamados poetas metafísicos a los que aludió Valente en su ensayo de 1959. Valente por su parte conocía bien, y admiraba el estudio de Langbaum [...] Que Biedma y Valente coincidían en eso, y en mucho más, es algo indiscutible [...] (100).

Pero el crítico cordobés también cuestiona esta operación de Gil de Biedma y Valente (entre otros) de situar a Cernuda como el antecedente directo tanto de la poesía de la experiencia como de la poesía de la meditación, afirmando que en Cernuda no puede verse ni la una ni la otra. Más allá del estilo sarcástico y despiadado, su perspectiva resulta interesante por el conocimiento que el crítico tiene de la poesía inglesa y de los libros de Langbaum y Martz, a los que Gil de Biedma y Valente respectivamente aluden para construir la figura del sevillano como precursor (83ss).

Más allá de estas operaciones interesadas, que generaron esta recepción diversa de la poesía cernudiana, Doce establece los ineludibles puntos de contacto y coincidencias entre ellas:

la pertenencia de ambos a una tradición post-simbolista que privilegia la dimensión reflexiva de la escritura, su atención compartida a la tradición anglosajona y la lectura que Cernuda había hecho de ellas, la vigilancia obsesiva de la materia verbal a fin de eliminar viejas retóricas fosilizadas, su repudio al patetismo y el sentimentalismo de cartón piedra, el énfasis en la arquitectura del poema, en el buen hacer, en suma (207).

¹² En “Como en sí mismo, al fin”, Gil de Biedma reflexiona sobre sus vivencias ante la lectura completa de *La Realidad y el Deseo*: “aquella visión poética de la realidad resultaba más afín que la de ningún otro poeta español a la realidad de la experiencia común de cada uno” (*El pie*, 333). Luego, desarrolla las diferencias que su propia teoría de la identidad tiene con el modo en que Cernuda concibe ese concepto. Otras perspectivas de esta relación pueden verse en Romano y Maqueda Cuenca.

En la misma línea, Talens propone un modo de leer a Cernuda que nos resulta más apropiado, según lo que hemos podido estudiar: “dada la multiplicidad significativa de la obra de Cernuda, creo que conviene precisar [que] cuando hablamos de su grandeza [...] sería posible discutir casi todas las posiciones de lectura de la poesía del siglo XX tomando únicamente como referencia a Cernuda” (55). En la misma oportunidad, Luis Antonio de Villena pondera algo similar: “Lo que me gustó esencialmente en Cernuda [...] es su pluralidad. Me gustó haber encontrado un poeta que no era adscribible a ningún registro. Porque él mismo estableció muchos registros” (56). Estos autores como otros (Harris: 17; López Castro: 401; Valente: 132; Martínez de Castilla y Valender: 12) hacen hincapié en el hecho de que, por la variedad de su obra y la imposibilidad de adscribirlo a una sola línea poética, se convirtió en el poeta con mayor influencia en las nuevas promociones, pasando de ser un caso extraño y marginal a ser uno de los puntos de referencia más importantes de la poesía española contemporánea.

En definitiva, Cernuda obtuvo su reconocimiento en vida y pudo ver el surgimiento de un público que finalmente lo comprendiera, alcanzando la dimensión y el reconocimiento tan ansiados en sus textos. Sin embargo, más allá de este recorrido objetivo de reconocimiento en el ámbito literario hispánico, el poeta se dedicó a construir una figura de marginado, “como naipe cuya baraja se ha perdido” (verso de “Para unos vivir”), que lo ubicarían en la tradición junto a otras figuras relevantes de la historia, pero igualmente incomprendidas por sus contemporáneos, con las que él pretende identificarse, como Góngora, Beethoven, Luis de Baviera, etcétera (Lucifora 2016: 343ss). Desarrolló así su “leyenda” como una especie de “robinsón literario” (Moreira Prieto: 76), un personaje prometeico, en lucha contra el mundo y justificado solo por su condición de poeta, abonando esta percepción de “espíritu que, con admirable e inflexible terquedad, no cesó nunca de afirmar su *disidencia*” (Octavio Paz: 167).

Referencias bibliográficas

- AAVV (2002). “Luis Cernuda y la poesía española contemporánea. Mesa redonda”. En Nuria Martínez De Castilla Muñoz y James Valender (coord.). *100 años de Luis Cernuda. Actas del simposio internacional celebrado en mayo de 2002 en la residencia de estudiantes de Madrid y en el paraninfo de la Universidad de Sevilla*. Madrid: Residencia de Estudiantes. 41-68.
- Altolaguirre, Paloma (2002). “Mis recuerdos de Luis Cernuda (con algunas cartas suyas)”. En Nuria Martínez De Castilla Muñoz y James Valender (coord.). *100 años de Luis Cernuda. Actas del simposio internacional celebrado en mayo de 2002 en la residencia de estudiantes de Madrid y en el paraninfo de la Universidad de Sevilla*. Madrid: Residencia de Estudiantes. 71-88.
- Cernuda, Luis (1994). *Obras completas*. Edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany. Volumen II. Madrid: Siruela.
- Cernuda, Luis (2003). *Epistolario (1924-1963)*. Edición a cargo de James Valender. Madrid: Residencia de Estudiantes.

- Doce, Jordi (2011). "La búsqueda de lo propio. Valente, ensayista". En José Andújar Almanza y José y Antonio Lafarque (eds.). *El guardián del fin de los desiertos. Perspectivas sobre Valente*. Valencia: Pre-textos. 203-224.
- Gil de Biedma, Jaime (1962). "El ejemplo de Luis Cernuda". *Homenaje a Luis Cernuda. La caña gris*, Nros. 6, 7 y 8, otoño. Coordinado por Muñoz, Jacobo y J. L. García Molina. 112-116.
- Gil de Biedma, Jaime (1980). *El pie de la letra. Ensayos (1955-1979)*. Barcelona: Crítica.
- Harris, Derek (1992). *La poesía de Luis Cernuda*. Granada: Universidad de Granada.
- Jiménez Heffernan, Julián (2004). *Los papeles rotos. Ensayos sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Abada editores.
- López Castro, Armando (2005). "Pensamiento y poesía en Luis Cernuda". En Juan Matas Caballero et al (eds.). *Nostalgia de una patria imposible*. Madrid: Akal. 387-404.
- Lucifora, María Clara (2015). "Las autopoéticas como máscaras". *Revista RECIAL (Revista del Ciffyh Área Letras)*, Vol. VII, Núm. 6. Disponible en: <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11899>
- Lucifora, María Clara (2016). *Tesis doctoral*, inédita.
- Lucifora, María Clara (2020). *Máscaras autorales. Análisis de las autopoéticas ensayísticas*. Mar del Plata: Eudem. Disponible en: http://www2.mdp.edu.ar/images/editorial_eudem/Mascaras_autorales.pdf
- Maqueda Cuenca, Eugenio (2005). "Cernuda en la obra de Gil de Biedma". En Juan Matas Caballero et al (eds.). *Nostalgia de una patria imposible*. Madrid: Akal. 421-434.
- Mignolo, Walter (1981). "Semantización de la ficción literaria". *Dispositio (Estudios)*, Vol. V-VI, Núm. 15-16. 85-127.
- Moreira Prieto, Julián (2014). "Cernuda contra el mundo". En *Escritores a la greña: Envidias, enemistades y trifulcas literarias*. Madrid: EDAF. 75-78. Disponible en: <https://play.google.com/books/reader?id=LzTuBAAAQBAJ&pg=GBS.PP1>
- Muñoz, Jacobo y García Molina, J. L. (coord.). *Homenaje a Luis Cernuda. La caña gris*, Nros. 6, 7 y 8, otoño. Disponible en: <http://issuu.com/faximil/docs/1962-lcgris-06-07-08/2?e=0>
- Paz, Octavio (1976). "La palabra edificante". En *Cuadrivio*. México: Editorial Joaquín Mortiz. 167-203.
- Romano, Marcela (2003). "Afinidades electivas: Luis Cernuda y Jaime Gil de Biedma". En María del Carmen Porrúa (ed.). *Actas de las Jornadas Cernuda*. Buenos Aires: Instituto Amado Alonso-UBA. 105-110.
- Talens, Jenaro (2002). "Cernuda y los límites del realismo". En Nuria Martínez De Castilla Muñoz y James Valender (coord.). *100 años de Luis Cernuda. Actas del simposio internacional celebrado en mayo de 2002 en la residencia de estudiantes de Madrid y en el paraninfo de la Universidad de Sevilla*. Madrid: Residencia de Estudiantes. 505-523.
- Teruel, José (2013). *Los años norteamericanos de Luis Cernuda*. Valencia: Pre-textos.
- Valender, James (2002). "Luis Cernuda en México" y "Luis Cernuda ante la poesía española peninsular". En *Luis Cernuda en México*. México: Fondo de Cultura Económica. 13-35 y 194-209.
- Valente, José Ángel (2008). *Obras completas II. Ensayos*. Edición a cargo de Andrés Sánchez Robayna. Recopilación e introducción de Claudio Rodríguez Fer. Barcelona: Galaxia Gutenberg.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons