

Algunas consideraciones iniciales sobre un crítico del 27: Luis Cernuda

Mariano Benavente Macias

Evidentemente el poeta Cernuda ha prevalecido (y su herencia es copiosa, según reconoce una mayoría de creadores) sobre el crítico Cernuda. Y este hecho no se debe a que haya sido un mal crítico, por muy alejado que estuviera por ejemplo, por citar al crítico más academicista de su generación, de Dámaso Alonso, con quien comparte muy pocas simpatías -a pesar del tópico aceptado de que se trataba, la del 27, de una “generación de la amistad”-. Tampoco a que sus fobias o particulares arranques de soberbia le llevaran a menospreciar alguna obra poética sólo por razones estrictamente personales, sino sencillamente a que su poesía y su ejemplo ético han calado tan hondamente en poetas posteriores que el papel del crítico ha quedado relegado a un segundo término¹. Además habría que reconocer, como muchos expertos así lo defienden, que el Luis Cernuda crítico fue en muchas ocasiones arbitrario e injusto, seguramente porque se dejaba llevar por su problemática personalidad y su carácter indomable... Pero también que añadir en su disculpa, como muy acertadamente opina el crítico y poeta Antonio Jiménez Millán en su reciente libro *Poesía Hispánica Peninsular*, –sin duda porque él también lo ha experimentado- que “El poeta desdoblado en crítico es *juez y parte*; no puede (y quizás no debe) prescindir de sus convicciones estéticas, que derivan en afinidades y rechazos evidentes, con el riesgo de arbitrariedad que ello supone”², y entre los ejemplos que pone, señala el caso -que él muy bien conoce- de nuestro poeta sevillano. Y claro, a un poeta de ese rebelde carácter le sería muy difícil controlar ambas caras de una misma moneda. Por lo demás, si la relación entre lecturas y crítica, de un lado, y poesía y poética, de otro, es estrecha en cualquier poeta, se admite comúnmente que lo es con particular intensidad en el que nos ocupa³.

Con sólo detenernos en el viraje tan desorbitado que lleva a cabo desde cuando pondera la gran calidad literaria de su -en un primer momento- maestro Juan Ramón Jiménez diciendo de ella que es “desnuda”, “blanca” y “pura” hasta

cuando dirige una hiriente, injusta e impresionista mirada sobre su posterior obra, observamos cómo lo personal se antepone a lo literario. Véase para ello el artículo “Los dos Juan Ramón Jiménez” (1958) en el que descaradamente sus apreciaciones son más personales que literarias⁴. Así, entre otras lindezas, nos dirá que en el poeta de Moguer confluyen dos personalidades, una buena que llama “Jiménez-Jekyll” y otra malévola, la de “criatura ruin”, que denomina “Jiménez-Hyde”, que además, para colmo de males, se va apoderando del espíritu bondadoso de su anterior personalidad. El caso, sin duda, tal como lo ve, es de estudio psiquiátrico⁵.

Se inició Luis Cernuda como crítico literario en la literatura comparada como comentarista de un libro, *Novelas y novelistas*, de Eduardo Gómez Baquero⁶, mostrando su desacuerdo con él, aunque lo haga sin aportar argumentos que sustenten su opinión. Se trata precisamente del primer impreso publicado por el poeta sevillano de que se tiene constancia, según hemos anotado⁷. Más adelante sus ataques se dirigen hacia Ortega y Gasset, al negarle que el género poético esté a punto de extinguirse⁸; curiosamente para demostrarle lo contrario cita a su entonces todavía amigo Juan Ramón Jiménez. De nuevo se aprecia cómo el poeta y crítico están indisolublemente unidos en él, pues, ya se encuentra muy alejado de la poesía “pura” de su primer libro, *Perfil del Aire*⁹, que tan cercano estuviera del maestro de los *amigos del 27*. En fin, cosas de los rebeldes discípulos que necesitan “matar” la figura del padre.

Asimismo me parece acertada la distinción entre los términos “dicción” y “expresión”, aseverando que la poesía ha de ser lo segundo y no lo primero, es decir, que el poeta ha de rechazar el lenguaje “preconcebidamente poético” y acercarse al lenguaje hablado. Efectivamente este ideal estético es el que él trata de llevar a cabo¹⁰.

En cambio, considero menos acertada su teoría en cuanto a la concepción de una obra, usando los términos de Goethe “tema” y “representación”, argumentando que si el tema es lo suficientemente importante, se ha de elegir un estilo sobrio; si -por el contrario- no lo es, se ha de usar un estilo más recargado.

De este defecto de pomposidad cree que nuestra literatura está más que servida, por lo que él defiende un estilo más sencillo. Habría que establecer, en primer lugar, qué es en poesía “importante” y qué no y según esta consideración, por qué adaptar esa forma más sencilla o más barroca según su grado de importancia¹¹.

Su formación como crítico de la literatura española¹² se podría establecer en tres etapas. Una primera en la que aún no se observa al crítico en un sentido más o menos estricto, son apuntes generales sobre cuestiones literarias, acaso podríamos salvar el dedicado a Pedro Salinas. Esta etapa iría desde 1924 a 1929, comprendiendo parte de los escritos que los editores de la obra completa han agrupado bajo los rótulos de *Prosas de la etapa sevillana* (“Matices” y “Anotaciones”), de *Prosas inéditas en vida del poeta* (“Anotaciones”) y de *Ensayo y crítica* (“Pedro Salinas y su poesía”)¹³.

Una segunda etapa, de mayor madurez, también perteneciente a *Ensayo y crítica*, en la que aparece el estudio sobre G.A. Bécquer como uno de los más destacados. De nuevo constatamos cómo se unen el poeta y el crítico, al valorar y creer que el verdadero Romanticismo, con el cual se identifica, lo representa aquel gran poeta sevillano¹⁴. Esta etapa intermedia iría desde 1931 a 1935. Los artículos van dedicados a algunos de sus contemporáneos como Moreno Villa, F.G. Lorca, M. Altolaguirre y E. Prados, etc., aunque siempre con el pudor de que eran amigos y siempre se sintió más cohibido a la hora de pronunciarse sobre ellos¹⁵.

Y por último, la etapa que podríamos denominar como de compromiso político¹⁶ que va desde 1936 al 1938, también recogidos como *Ensayo y crítica*, artículos que son una toma de conciencia de la grave situación por la que atraviesa nuestro país como “Líneas sobre los poetas y para los poetas en los días actuales o Poetas en la España leal”. Aunque tampoco faltan los que miran al pasado como el dedicado a don Luis de Góngora, a quien dedicaría un espléndido poema en una de las secciones de *La realidad y el Deseo*¹⁷ en el cual reivindica más la figura de poeta libre e independiente del barroco cordobés, incomprendido en su tiempo - como así se sintiera el propio Cernuda- pues, como sabemos, su poesía y su poética no participaba de la verbosidad del culterano: ya se sabe que él no

compartió con sus compañeros de Generación ese seguimiento estético del gongorismo que practicaron la mayoría de ellos¹⁸. Posteriormente, durante el exilio, su obra crítica, mediatizada un poco quizás por su trabajo de profesor, proseguirá su desarrollo abarcando un más variado repertorio de las literaturas extranjeras, sobre todo de tradición anglosajona, y profundizando en la española. Aunque aquí nos ocuparemos de ello, de esta época son sus escritos más influyentes sobre la crítica y la poética de las generaciones posteriores¹⁹. A mi juicio, sin embargo, una parte importante de sus concepciones y posiciones teóricas ya estaban definidas, aunque un trato más intenso con la cultura europea (y americana) las reorientó y afinó²⁰.

Volviendo a otros de sus planteamientos teóricos, se puede afirmar que Cernuda tiene una concepción demasiado simplista del Modernismo: para él cualquier autor que se dejara influir por dicho movimiento, había elegido un rumbo equivocado, ya que esta estética no se adaptaba a su propia forma de crear poesía. El centro de sus críticas está dirigido, cómo no, a otro de los grandes, hacia Rubén Darío, sin dejar de aludir también en este caso a cuestiones personales. Interesante sí me parece la cuestión que plantea sobre el origen del Modernismo, ya que lo sitúa antes del nicaragüense, exactamente en los poetas andaluces Salvador Rueda o Manuel Reina, y asimismo el esfuerzo por determinar las diferencias entre el movimiento artístico peninsular y el hispanoamericano²¹. Habría que redefinir este complejo conjunto de cultura y arte que se conoce con el nombre de Modernismo mucho más amplio de lo que lo considera Cernuda, para ello habría que empezar por los estudios del mismo de Juan R. Jiménez²² y que más tarde ratificaría el crítico Ricardo Gullón. También sería discutible la apreciación señalada sobre el nacimiento y desarrollo del mismo; así nos dirá: “parte del romanticismo francés, pasa por lo parnasiano, pero se detiene precisamente donde comienza el simbolismo”²³. Creo que se podría defender más bien que hay un cruce de esos diversos movimientos en una época determinada y que tanto el Simbolismo como el Parnasianismo actúan en grados distintos de influencias y cada poeta individualmente lo asimila y lo incorpora a su propio estilo²⁴. Para el fundamental estudioso de la obra crítica de Cernuda, Luis Maristany, el capítulo dedicado a la Generación del 98 y al Modernismo es en sus

propias palabras “el más desafortunado”²⁵.

Los aspectos discutibles por un lado, y los más que iluminadores por otro, conducirían a un trabajo mucho más extenso y pormenorizado de interpretación²⁶. La generación del 27, además de grandes poetas también nos enriqueció con grandes críticos; el ejemplo de nuestro autor comentado puede -aunque como hemos visto con sus claroscuros- añadirse a esta nómina de “jueces” sobre un arte que ellos conocían de primera mano. Estos apuntes iniciales sobre la enorme figura literaria y crítica que representa Luis Cernuda quieren ser una primera aproximación para una revista que nace con el sugerente nombre de *El genio maligno*; espero que resulten suficientes, además de clarificadores, y que tengan continuidad en los próximos números.

NOTAS

1. Curiosamente sin embargo su primera publicación conocida son precisamente unas anotaciones críticas, según señalamos más adelante. Un rápido y reciente recorrido por las opiniones de Cernuda acerca de la historia literaria española en Julio Rodríguez Puértolas, “Luis Cernuda, crítico literario”, en *Nostalgia de una patria imposible. Actas del congreso Luis Cernuda en su centenario...* Madrid, Akal, 2005, que puede confrontarse con el ensayo de Antonio Gamoneda, “Luis Cernuda: el poeta y el crítico” incluido en *100 años de Luis Cernuda. Actas del simposio*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2004.
2. Sevilla, Renacimiento, 2007, Págs. 14-15.
3. Por ejemplo, el descubrimiento de Hölderlin, a quien tradujo, está como se sabe en la base de *Invocaciones a las gracias del mundo* (después sólo *Invocaciones*), el libro que cerraba la primera edición (1936) de *La realidad y el deseo*. Del mismo modo, se ha relacionado el redescubrimiento de Bécquer con *Donde habite el olvido*. La relación entre las valoraciones críticas de sus lecturas y su poética y su poesía ya fue abordada por Agustín Delgado en un trabajo de 1975 (*La Poética de Luis Cernuda*, Madrid, EN). Es un aspecto más de esta problemática que no podremos abordar aquí.
4. Incluido en el tomo II (*Prosa I*) de la última de edición en tres volúmenes de las obras Completas, llevada a cabo por L. Maristany y Derek Harris, para la Editorial Siruela. *cfr.* Con el estudio del mismo título de 1941, incluido éste en *Prosa II (OC III)*.
5. *Cfr.* también en “Historial de un Libro” (*Prosa I, OC II*) el relato de su primer encuentro en Sevilla con Juan Ramón. Y el epigrama que le dedica en *La realidad y el deseo*. Conviene recordar, sin embargo, que este giro no es radical, sino producto de una evolución lenta.
6. Periodista y crítico literario más conocido por el seudónimo de Andremio. La obra, bajo esta autoría, fue editada por Saturnino Calleja probablemente en 1918.
7. *Prosa II*, 777. “Matices”: se trata de unas brevísimas notas publicadas bajo la firma “L. C” en

la revista de la FES (Federación Escolar Sevillana), en 1924. Son estas “líneas de prosa” las que propiciarían su encuentro con Salinas, según relata en *Historial de un Libro*.

8. *Prosa II*, 778.

9. Incluido posteriormente como primera sección de *La realidad y el deseo* bajo el título *Primeras poesías* y no sin someterlo a una profunda revisión. Recientemente ha sido editado por José María Barrera López (Sevilla, Ayuntamiento, 2002), pero es preferible la magistral edición de Derek Harris para Tamesis Books de 1971.

10. La distinción recuerda la que hace Eliot entre “verso” y “poesía”. Eliot fue quizás el último “deslumbramiento” de Cernuda. De uno de sus versos procede el título de la última sección (*Desolación de la Quimera*) de *La realidad y el deseo*.

11. *Prosa I*, 73-74.

12. Desde el principio Cernuda se ocupará también de literatura extranjera, aunque en estas notas no nos ocupemos de ello; su conocimiento de ella se fue naturalmente incrementado con el paso de los años. *Vid.* por ejemplo, Emilio Barón, “Luis Cernuda y la poesía europea”, en *100 años de Luis Cernuda*, cit.

13. Todos ellos en *Prosa II*.

14. ¿Por qué no recordar aquí que Philips Silvers ha defendido que el auténtico romanticismo europeo sólo con Cernuda se realiza en la literatura española? En un memorable poema de *Ocnos* colocaría después a su mítico alter ego Albanio bajo la protección de Bécquer.

15. Un reparo que siempre declaró conservar, pero que no le impidió “despacharse” a gusto en más de una ocasión.

16. De esta época procede también algún poema que nunca fue incluido en *La Realidad y el deseo*.

17. Concretamente en *Como quien espera el alba*.

18. Ya en su segundo libro se vuelve hacia Garcilaso y Fray Luis. De todas formas, habría que discutir hasta qué punto la “recuperación” de Luis de Góngora por la Generación del 27 se vio seguida de la imitación de éste.

19. Especialmente sus *Ensayos sobre poesía española contemporánea*, publicados en 1957 por la editorial Guadarrama en Madrid y reeditados continuamente hasta los finales de la transición. Véase María Victoria Torremocha, “La crítica literaria de Luis Cernuda y la formación del canon literario moderno”, en *100 años de Luis Cernuda*, cit.

20. El mismo Cernuda se hace eco de ello en *Historial de un libro*, además de en alguna entrevista. Un caso evidente es el de la literatura griega clásica (y latina) cuyo conocimiento pudo desarrollar gracias a la riqueza de la tradición clásica anglosajona y a la abundancia de traducciones fiables y legibles en lengua inglesa.

21. Esto, no obstante, no es quizá incoherente con su visión del modernismo, que no es ajena a cierta consideración hispano céntrica de la literatura escrita en castellano frecuente hasta hoy entre críticos y escritores españoles. Cfr. por ejemplo, A. Sánchez Robayna, “Una visión crítica de la poesía contemporánea”, en A. Sánchez Robayna y Jordi Doce, eds., *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas* Madrid, Galaxia/Círculo, 2005.

22. Juan Ramón Jiménez, *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, edición, prólogo y notas de R. Gullón y E. Fernández Méndez, México, Aguilar, 1962. Gullón, de cuya inmensa bibliografía no vale la pena hacer ninguna referencia, incluyó varios pasajes en su edición del volumen de prosas

de las difundidas *Páginas escogidas* de JRJ que realizó para la editorial Gredos de Madrid.

23. Cfr. con todo el memorable artículo de Octavio Paz “Traducción y metáfora”. Memorable es también por cierto el que dedicaría a Cernuda (“La palabra edificante”) recogidos ambos en varias compilaciones.

24. Dada la inmensidad de la bibliografía en constante expansión y revisión sobre el modernismo, no sólo español sino hispánico, sería ociosa cualquier referencia en un artículo de este tipo. Pero nos gustaría recordar las importantes aportaciones que vienen realizando cerca nosotros poetas y críticos como Miguel D’Ors y Amelina Correa o, por ejemplo, en el ámbito catalán, Lourdes Sánchez Rodrigo.

25. “El ensayo literario de Luis Cernuda”, introducción a *Prosa I*, 55.

26. El autor de estas notas trabaja en una tesis doctoral sobre ellos.