



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La evolución del romanticismo progresivo en la poesía española

Luis Manuel Martínez Mínguez



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**

Vto. B^o

La evolución del romanticismo progresivo
en la poesía española.

Luis M. Martínez Mínguez.

Universidad de Barcelona

Departamento de Filología Española.

Director de la tesis: Dr. Joaquín Marco

Joaquín Marco

tregarse al idílico Biedermeier, a donde fueron a parar muchos de los románticos tardíos, o de comprometerse políticamente en el sentido liberal-progresista. Optó por lo segundo, y su obra poética es un puente entre el romanticismo auténtico y el movimiento literario crítico posterior. Si nos detenemos tanto en el caso de Müller es porque su decisión, ante la disyuntiva planteada, fue la de tantos románticos. Por referirnos a España, en el partido liberal-progresista volcaron sus esperanzas últimas de ese sueño inicial de libertad desmesurada, hombres como Patricio de la Escosura, Espronceda, o el mismo Larra; y si nos referimos a posiciones más conservadoras, e igualmente políticas, Martínez de la Rosa, Nicomedes Pastor Díaz o Gabriel García Tassara. Así pues, la vía política fue la gran añagaza para frenar la enorme fuerza revulsiva del primer hervor romántico (otras fueron, la idílica vuelta a la naturaleza, la dedicación a la "obra", o, en el caso del extremo aislamiento social, al que muchos tendían, la locura o el suicidio) pero, inevitablemente, con resultados tangibles muy distintos según los países. Allí donde esta moderada ansia de libertad se unió a un cierto desarrollo económico, a una infraestructura decente, cierto nivel educativo, tolerancia religiosa y una clase dirigente con sentido práctico, se produjeron frutos como Alemania. En Inglaterra -repito- el movimiento romántico siempre tuvo caracteres insulares. Y, en España, los logros que podría haber alcanzado la línea liberal-progresista durante sus escasas estancias en el poder, fueron frenados, ya desde la era isabelina, con excesiva moderación y mediocridad: la Guardia civil, los capitales extranjeros, Ventura de la Vega y todas esas condiciones básicas, de que hemos hablado para Alemania, que aquí no hay. Esta desmesurada aspiración romántica quedó envuelta en la bruma que le-

vanta el furgón de cola europeo.

Sin duda, mucho más sugestivo que debatir en los foros políticos de la Democracia es luchar en favor de los pueblos oprimidos por potencias extranjeras, o sea, desarrollar el aspecto negativo -según Constant- de la libertad romántica. Esta opción fue casi una cruzada para los románticos y, así, tanto escritores franceses como alemanes, ingleses y españoles, se conmovieron por las defensas de Grecia y Polonia. La participación activa de Byron, y aun su muerte en Missolonghi (1824), fue uno de los más importantes resortes del filohelenismo de los intelectuales. En París se celebraron conciertos benéficos en favor de los griegos, exposiciones alusivas, recaudaciones, etc. El levantamiento polaco de 1830-31 inspiró en la Europa Occidental casi tanta simpatía como la guerra de los griegos: cuadros de D. Scott, León Cogniet, etc. A favor de estos dos pueblos también estuvieron los españoles. Los poemas de E. Gil y Carrasco, "Polonia" y "Canción guerrera", éste en favor de los griegos; de Martínez de la Rosa, "La Asonada"; del Duque de Rivas contra los franceses, etc.; son algunos ejemplos significativos. Otra cosa era la posición política de estos escritores bajo la tiranía de Fernando VII y aun antes, en el trienio liberal, donde sólo Alcalá Galiano y el abate Marchena, desde su posición de afrancesado, y aunque murió pronto (1821), puede decirse que estuvieran resueltamente a favor de la Revolución. También en Francia tenemos ejemplos de esta incoherencia: en 1830 se pintaron los célebres cuadros, "El 28 de Julio: La Libertad guiando al pueblo" y "Aux armes citoyens" y hasta 1861 no fue expuesto el primero de ellos por considerarlo demasiado incendiario.

Algo sí podemos decir que se hizo en el aspecto "positivo" y fue la atención prestada desde los poemas a bandidos, bandoleros, etc. El culto a todo tipo de proscritos fue generalizado pe-

ro, además de la carga de denuncia social que en sí tenían, aparece ahora el mito del bandido revolucionario. Quizás fue Walter Scott el que, al retomar al héroe popular de la Edad Media, Robin Hood, para su Ivanhoe (1819) dió el primer paso en Inglaterra. Le siguió T.L. Peacock con su Maid Marian (1822). Antes, en Alemania, Schiller había creado un personaje similar, Karl von Moor, que fue héroe trágico de su famosa obra Die Räuber (1781). Poco después serían utilizados por los legitimistas como guerrilleros para hostigar a los ejércitos napoleónicos en el sur de Italia y en España, absorbiendo así la carga de discordia social que podían haber tenido en sus respectivos países y revolviéndola contra un enemigo común: el agresor externo. Aparecen de este modo unidas la miseria y la lucha por la libertad, aunque resulta sumamente improbable que ningún bandido real, fuera de la ficción, sintiera motivaciones políticas durante la época del Imperio, e incluso después. Es fácil, no obstante, desde la imaginación, considerarlos como víctimas de un sistema social injusto y así aparecen en multitud de libros de comienzos del XIX. Se les representa como prototipos del héroe romántico, apasionados y melancólicos, ásperos como el paisaje que habitan, unidos a la naturaleza e independientes. Toda esta literatura acabará, años después, siendo absorbida por el realismo. No obstante, aunque es innegable que muchos artistas románticos apoyaron muy sinceramente los movimientos liberales de la época, la libertad artística y la política no son, a veces, paralelas y al artista romántico, en general, lo que le importaba era su libertad personal, la libertad para expresar su genio al margen de todo, como veremos en el punto siguiente. Algún dato, señalando esa diferencia y apostando por ellos, con cierto desencanto político, ya se aprecian ahora. Así, en algún cuadro de Delacroix,

"La balsa de la medusa", por ejemplo; en varios del genial Goya, como los aguafuertes de la serie "Los desastres de la guerra" o, en alguna frase suelta, como esta de B. Constant: "Sacrificamos seres humanos a unas abstracciones: ofrecemos holocaustos de individuos al pueblo" (1813)⁶². Como sabemos, este creciente desencanto llevará a muchos posrománticos a refugiarse en el reducto de "el arte por el arte".

En cuanto a la relación romanticismo español-libertad cabe decir, aun a riesgo de ser reiterativos, algunas puntualizaciones. Primera, que la polémica Böhl-Mora, aunque tuvo una enorme importancia como origen del romanticismo reaccionario, no se puede considerar como inicio de nada parecido al liberalismo romántico, ya que, en todo caso, fue una discusión sobre ideas, nunca sobre hechos. Segundo, que una creación que se mueva por ambiente, léxico, actitud, intención, etc., dentro de lo que fue en España el romanticismo, no se produce hasta el Trienio Liberal (1820-23), tras la sublevación de Riego. Pero, lo que podía haber sido algo prolongado a la literatura y a la relación intelectualidad-pueblo, si hubiese habido una clase intelectual en línea con lo que pasaba en Europa, dejó de alentar pronto, ahogado por el levantamiento de numerosas partidas de realistas, que luchaban a favor de la monarquía absoluta (inició de la primera guerra civil del siglo) y por la intervención del duque de Angulema, dirigido, a distancia por Chateaubriand, ministro de la guerra, y que de él recibió el nombre de "los cien mil hijos de San Luis". Tercero, que durante la Decada Ominosa no hay romanticismo en España pero sí un periodo de formación y creación literaria de estirpe romántica, realizada por los españoles exiliados de su patria. Hay muchos datos concluyentes: ya sabemos que de los 60 escritores

del periodo, citados por Alcalá Galiano en su Hª. de la Literatura, 40 son exiliados; en París se estrenó el Abén Humeya de Martínez de la Rosa, allí se publicaron las traducciones de Walter Scott realizadas por Mora y, entre otras cosas, el poema de Blanco White, "Una Tormenta Nocturna en Alta Mar"; periódicos que permitieron engendrar unas actitudes, durante la etapa anterior, como El Zurriago (1821), El Censor (1823) y, sobre todo, El Europeo, con propuestas muy próximas al romanticismo, fueron hechos desaparecer por el régimen de Fernando VII con el beneplácito del poder eclesiástico; mientras en Londres se publicaban seis periódicos político-literarios, hechos por los emigrados españoles, aquí hemos de esperar hasta 1828 para que aparezca una publicación como El Correo Literario y Mercantil; ni que decir tiene que, durante el reinado de Fernando VII, se produjo un recrudecimiento de la censura, reposición de tribunales inquisitoriales, cierre de universidades, descabezamiento de la oposición liberal, persecución de intelectuales, etc⁶³. Con razón señala el Pr. P.J. de la Peña que, durante el periodo, "hasta la idea misma de estudiar resultaba sospechosa de traición a la patria" y "no ya leer o escribir, sino siquiera abrir la boca diciendo que se leía"⁶⁴. Cuarto, que el romanticismo se injerta en España -traída de Londres la rama principal como siembra recolectada por los Ocios de Españoles Emigrados- cuando ya en Europa su empuje empieza a ceder ante los movimientos realistas, lo cual provocó que los logros románticos se vieran cada vez más anacrónicos ante el avance de la nueva escuela, que contribuyó, así, a abortar su implantación. Y quinto -y ya sabido- que La Conjuración de Venecia, 1834, marca la plenitud pero que ya a partir de 1845 -eclecticismo- puede considerarse acabado y, desde luego, 1849, publicación de La Gaviota, ini-

cio del realismo español. Si hacemos, por tanto, balance de lo que supuso el romanticismo liberal español y salvamos la garra del pueblo español contra Napoleón (libertad negativa), nos encontramos con hechos como: la sociedad secreta "Los Numantinos", con Espronceda y Escosura entre ellos, la expedición de Chapalangarra, también con Espronceda de por medio, sus amargos y rebeldes poemas ("Al reo", "El mendigo", "A Jarifa", etc.), los sucesos de La Granja (1836), y la trayectoria y muerte de Larra. En principio parece que la onda expansiva tuvo efecto en España, mas, si tenemos en cuenta que fue eso y poco más y que las reacciones fueron siempre mucho más fuertes, el panorama cambia. Recordemos que fue, por ejemplo, ese suceso del fracaso de La Granja -unido, desde luego, a una lúcida y compleja personalidad- lo que desencadenó el suicidio de Larra y que fue ése (el pistoletazo) el primer toque de alarma -como dice Angel del Río- para que los neoclásicos rezagados reanudaran la batalla, proponiendo ya el "eclecticismo" literario. No es, pues, que en España no aparecieran las distintas tendencias del movimiento general de otros países, es que, como ya hemos visto por sus causas y concreta el mismo Angel del Río, "en el fondo es bastante diferente porque en España el verdadero espíritu romántico en lo que tenía de más revolucionario aparece sólo como un débil eco"⁶⁵. Así se explica que sólo en dos autores: Larra y Espronceda, lleguemos a calar en esa angustia de la vida sin finalidad, tan propia de los románticos. Lástima que la muerte del primero fuera tan temprana y sirviera de pábulo a la reacción y que, en el segundo, el grito rebelde o sesgo escéptico no llegue a ser nunca -debido a ese lastre declamatorio- del todo convincente. Por contra, es muy significativo al respecto, ver al duque de Rivas, aquél de La Conjuración, retirado a su palacio de Sevi-

lla en 1840 y pidiendo -en composiciones como "Lamentación"- un salvador para España en defensa de los supremos símbolos: el trono y el altar. Ver, asimismo, al Martínez de la Rosa de El espíritu del siglo (1851), tan reaccionario como Narváez y que, al tratar de la unidad de Italia la tacha de sueño imposible, sin aludir siquiera a Mazzini o Garibaldi pero dedicando enorme espacio a Pío IX y la cuestión romana. Así de endebles y vanos eran muchos de los románticos españoles. No habían trabajado la serie de convicciones que suponía la revolución romántica y, al faltar esa solidez de planteamientos, ponían la veleta, con mayor o menor intuición, donde mejor viento soprase. Eso es lo que hace declamatorias y poco creíbles sus primeras obras y por eso, igualmente, son el mejor símbolo del conjunto del romanticismo español. Cabe decir en su descarga que qué iban a hacer con un 78% de analfabetismo y todas esas causas -que hemos visto en el primer capítulo- con que los estudiosos justifican la tardanza e ineficacia del romanticismo en España. La verdad es que, muchas veces, se nos presenta el pistoletazo de Larra como el más claro resumen del romanticismo español y, desde luego, tal vez fuera ese "cul de sac" la más lúcida vía pero cabe, al menos, la elucubración de preguntarnos ¿qué suerte hubiese corrido España con ocho o diez Larras y unos cuantos menos como Zorrilla o Pastor Díaz?

Nos parece, por todo, acertada la interpretación de King⁶⁶ en el sentido de que sólo se alcanzan los ideales romántico-liberales, asumiendo la problemática revolucionaria, con el krausismo. En efecto, la renovación profunda, que afecta a la visión global del hombre sobre todo lo que le rodea, se prepara con el viaje de Sanz del Río a Alemania. Allí bebe en las fuentes mismas de la filosofía romántica de las que saldrá el krausismo y el subjetivismo angustiado, lírico y metafísico, de los hombres del 98. De ahí la cer-

teza de Octavio Paz cuando sostiene que Unamuno es el primer poeta romántico que, en su tiempo, no tuvo España. Había que recuperar el tiempo perdido para proseguir el crecimiento. En ese mismo sentido opina G. Díaz-Plaja cuando, después de recoger las furibundas opiniones de Larra sobre el romanticismo español, concluye: "Toda la tradición liberal de la política española -y su base intelectual- se apoya en la actitud rebelada de Fígaro. La generación del 98 y los grupos posteriores, más definidos -El Sol, Revista de Occidente-, van patroneados por su silueta. Larra crea la República española de 1931, última consecuencia política del liberalismo romántico"⁶⁷. Así pues, las bases se plantan con el krausismo, toman cuerpo con la generación del 98 y dan sus mejores frutos poéticos en tiempos de la 2ª. República, con la generación del 27. En cuanto a Bécquer, valga como adelanto la opinión del profesor Angel del Río, que dice: "cuando el subjetivismo romántico triunfa plenamente en la obra de un poeta español, Bécquer, es en el puro reino de la fantasía, del sentimiento y de la belleza, desprovisto de las implicaciones revolucionarias, filosóficas y políticas"⁶⁸. Lo contrastaremos con el posromanticismo alemán.

2.8.- El egocentrismo radical como eje romántico: el "artista" y el "dandy".-

El artista romántico, en la acepción que ahora nace, se sitúa en el centro de su mundo como fuerza creativa y, al mismo tiempo, destructiva; aunque puede participar en los movimientos liberales de su época, está radicalmente en contra del gusto popular o ignorándolo. Washington Allston escribió al respecto: "El pintor que busca la popularidad en arte se cierra la puerta a su propio genio"⁶⁹. Abundantemente puede mostrarse que desprecian a la masa insensí-

ble. Fue entonces cuando Mme. de Staël acuñó el término "vulgarite" para referirse a la clase baja del sentimiento, más que a la categoría social y a las riquezas. En Alemania, la palabra "Philister", llegó a aplicársele a todo el que estuviera fuera del círculo próximo al arte. Esta palabra, engendrada en el jerga estudiantil, que ahora nace como tal círculo centrípeto de clase, designaba al ciudadano corriente que mostraba una indiferencia pasiva y falta de comprensión hacia el arte más que antagonismo abierto, y nacida en Alemania, fue extendiéndose a otros países. Más tarde vendrá el tiempo en el que el artista abrirá profundas simas entre él y el público y en el que éste, por contra, recelará de aquél por intuir que el arte es cosa de cenáculos y no sirve para la vida de cada día.

Así, aislado, el creador se refugia en un egocentrismo panteísta de dimensiones épicas -que andaba buscando- y, de donde se entiende, saldrá la luz al mundo. Quizás la cumbre de lo que Keats llamó "el sublime egotismo" fue alcanzada por Wordsworth. El concibió su obra maestra inacabada, El recluso, como una analogía con El Paraíso Perdido de Milton, pero, antes de empezarla, le pareció razonable pasar revista a su propia mente y registrar sus hallazgos en los 14 tomos autobiográficos de El Preludio. Así de prolija era la mente de los románticos. Su concepción del Más allá y de los poderes invisibles que cercan lo visible está determinada por su creencia en que, en último término, la única realidad es la mente y en que incluso la mente universal está impresa en las humanas mentes individuales. Al dudar seriamente de los dioses y sus revelaciones, el romántico se echa encima todo el peso del misterio del universo, de ahí la trascendencia y grandiosidad de sus composiciones. No puede decirse, a pesar de todo, que los románticos crearan una poesía reli-

giosa, en sentido estricto, pues la religión parece exigir una dicotomía más clara entre el alma humana y la supuesta divinidad. Todo quedaba dentro de la sublime figura del "artista", cuyos caracteres más destacados comentamos.

Esta palabra había significado, en el siglo XVIII, "maestro en un arte", por lo común en un arte manual. Es ahora cuando, debido a ese papel creador, usurpador de Dios, los "artistas" pasarán a ser -con frase de Schlegel- para el resto de la humanidad lo que los seres humanos eran para el resto de la creación. Esta descomunal empresa encomendada, hizo que muchos de ellos siguieran la llamada de la vocación oponiéndose a cualquier motivo. Así Runge, Géricault, Delacroix y Constable, entre innumerables, siguieron la llamada del arte con la oposición, en principio, de su familia y parientes. Ni Bach, ni Mozart, ni incluso Beethoven, tuvieron parte alguna en la elección de sus carreras, mas, la irrupción rebelde de los románticos provocó el enfrentamiento generacional (primero de una larga serie) y transmitió a todos los artistas un desdén por el servilismo, que les llevó a enfrentarse con los clientes privados y el público en general. Es decir, exigían que se les pagara con lisonjas además de con dinero.

El artista, aislado, enfrentado a la moral de la sociedad, sin fe a la que asirse y con el enorme peso de su misión encima, se forjó en la idea del separado; el mito de Satán, en lucha con las fuerzas cósmicas. No habría sino que recordar, de nuevo, los dibujos ilustrativos que W. Blake hizo para sus poemas. Asimismo, Goya, en uno de los grabados de "Los desastres de la guerra" muestra a un cadáver, a medio enterrar, con un trozo de papel en la mano en el que se lee: "Nada". El patetismo, la insolencia y la carga maldita

contra toda la sociedad no podía ser más explosiva. Desde entonces, escritores y músicos eran retratados exactamente de la misma manera, apartados del mundo, como si estuvieran por encima de las convenciones sociales, y envueltos en un "aura". Girodet pintó a un Chateaubriand azotado por el viento, meditando sobre las ruinas de Roma, y del que Napoleón dijo que parecía un conspirador que se hubiese descolgado por una chimenea. J. Severn retrató a Shelley reflexionando también en las Termas de Caracalla, y a Keats casi adormecido sobre un libro junto a la ventana abierta de su casa de Hampstead. Todos saben, y parecen haber vivido, "Los proverbios del infierno", geniales sentencias de W. Blake, que supo expresar como síntesis del pensamiento de la época:

"El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría

"Aquél que desea pero no obra, engendra pestilencia".

"La lujuria del macho cabrío es la gloria de Dios".

"La desnudez de la mujer es la obra de Dios".

"El alma del dulce gozo no puede ser violada".

"¡Escucha el reproche del necio! ¡Es un regio título!"⁷⁰

No puede pasarnos desapercibido que Luis Cernuda -el gran poeta del deseo- dedicara un amplio estudio al autor de Los Cantos de Experiencia. Les une una misma línea maldita: ser fieles al imperio de sus más hondos deseos. Podríamos entresacar fragmentos de cualquiera de los grandes poetas románticos, Novalis, por ejemplo, en sus Himnos a la noche: "todo descenso en el yo, toda mirada en el interior, es al mismo tiempo ascensión, asunción, mirada hacia la verdadera realidad exterior"⁷¹. El artista cree que su mirada es analógica: primero descubre la verdad, cincelada en el fondo de su alma, y después reconoce la forma en el mundo exterior. No es sino un neoplatonismo, co-

mo ya vimos en el tema del amor, pero con la diferencia de que en la caverna íntima del poeta no sólo vive Dios sino también el Diablo, encarnado en ese tentador deseo al que ya no se renuncia por nada del mundo. La entronización del deseo y la pasión en los centros motrices de los nuevos modelos sociales que se sueñan es algo consubstancial con Le temps des prophètes⁷², libro que toma su nombre del hecho cierto de que el artista es ahora un nuevo sacerdote que se debe enfrentar a todo el orden social burgués, como dice P. Bénichou. Este -dice el autor francés- conducirá a la sociedad hacia "l'Harmonie" de la mano del deseo: "Fidèle à son inspiration dominante, le fouriérisme emprunte ou reconnaît comme sien, dans le romantisme, moins la conscience angoissée que le luxe du desir et de l'imagination"⁷³. No era tan fácil aplicar los dictados del deseo en aquella sociedad de los románticos, de ahí que los poetas se sintieran identificados con los locos y excéntricos, es decir, con los que no saben o no quieren aceptar las reglas de juego convencionales. Así, "La Canción del Loco", de Blake, nos habla de un genio incomprendido que quiere profundizar en su destino. El mismo símbolo buscaban los pintores en figuras como Tasso, Colón y Thomas Chatterton. Sobre Tasso escribieron, por ejemplo, Goethe, Shelley y Lamartine, y lo pintó Delacroix ("Tasso en el manicomio", 1839). Se identificaron, igualmente, con Dante, Fausto, Hamlet y, sobre todo, en cuanto a personajes de ficción, con Don Quijote. Así lo hizo A.W. Schlegel, también Bouterwek, y Sismondi que, en 1813, llamó al Quijote "le livre le plus triste qui ait jamais été écrit", o, en fin, Chateaubriand, que la consideraba la obra de un hombre obligado a reír para olvidarse de las tristezas de la vida⁷⁴. Realmente sería redundante insistir en la veneración romántica por los "locos maravillosos". Generalizando, y para concluir, puede decirse que para el romántico, la soledad e infideli-

dad eran compañeras inevitables del genio, de ahí esa melancolía, que no era otra cosa que la misma pasión caída y que ha quedado inmortalizada en el "Retrato de un joven", de Gericault (1819), como la mejor expresión del "mal du siècle": la cabeza inclinada, apoyada en el brazo; vestido de negro, en una atmósfera vaporosa y rodeado de calaveras, el joven lánguido está sentado hondamente en la silla de su siglo.

Intimamente unida a esa melancolía está la concepción del tiempo que ahora nace e indiscutiblemente inaugura la modernidad. Para los románticos, aunque muchas veces parezca lo contrario, no existe más tiempo que el presente. Para W. Blake, el verdadero pasado es siempre el que fue "tal y como aparece ante nosotros ahora" y el futuro "aquél que viene tal y como viene a nuestro encuentro ahora". El presente es el único tiempo verdadero, es un precipitarse más allá de uno mismo, o un ser ya dentro de las cosas que van a venir. Se apuesta por el futuro, implicando lo más hondo de los deseos, desde la candente urgencia del presente. Por tanto, el tiempo, o es un agente redentor y profético o, si no se logran los fines, un tormento eterno:

El tiempo es la recompensa de la Eternidad;
sin la velocidad del Tiempo,
Que es la más veloz de todas las cosas, todo
sería un tormento eterno⁷⁵.

Momento Eterno o monotonía infinita, sin término medio posible. Un presente único, distinto a todos los otros. Para los antiguos -y ya el siglo XVIII está en lo infinitamente lejano- el ahora repite el ayer, para los modernos es su negación. Para nosotros -ya herederos y dentro de la modernidad- el tiempo no es la repetición de instantes o siglos idénticos, ahora, cada siglo y cada instante es único,

distinto, otro. Esta concepción del tiempo, que es la búsqueda de la Unidad deslumbrante y primigenia, fuera del tiempo tal y como los antiguos lo entendían- hace que lo que acaba de ocurrir pertenezca al mundo de lo lejano y, al mismo tiempo, la antigüedad milenaria esté infinitamente cerca -valga la expresión. Así lo explica Octavio Paz en el citado libro, Los hijos del limo, donde matiza cómo la modernidad es un concepto exclusivamente occidental y que no aparece en ninguna otra civilización pues nace como una crítica de la eternidad cristiana. El hombre moderno se ve lanzado hacia el futuro con la misma violencia con que el cristiano se veía lanzado hacia el cielo o el infierno, asegura Paz. Quizás ahora, a partir de las teorías sobre la posmodernidad, cabría hablar de un cambio en la concepción del tiempo que se puede entender como algo nuevo desde el comienzo del romanticismo. Teóricos como Lyotard, Baudrillard, Attali, etc. sostienen que vivimos en una sociedad cancerosa y bajo la sombra de una catástrofe que nos acecha, mejor dicho, según estos teóricos, vivimos como si la catástrofe ya hubiera sucedido y, por tanto, ya en una sociedad post-industrial. "Quien dice aceleración, precipitación, desmesura, dice catástrofe, pero no necesariamente aniquilación"⁷⁶, dice J. Baudrillard en su libro Las estrategias fatales. Estas teorías marcarían, no obstante, el límite de este trabajo y, por tanto, quedan fuera de él.

La creencia en lo nuevo "per se" y el abandono en el infinito hastío, si éste no se logra, que es lo que estamos estudiando, es cosa de jóvenes y así lo certifica casi siempre el destino. Se moría joven, se caía irremisiblemente enfermo o, los que en principio fueron románticos, se tornaban reaccionarios, eclécticos, moderados o, como mal menor, liberales. Esto, como tantas cosas, ocu-

rrió también en España. A saber: Larra se suicida en 1837, Espronceda muere en el 1842, Gil y Carrasco en 1846, Piferrer en el 48, Salas y Quiroga en el 49 y Arolas, que aunque enloquecido desde 1845, muere en el 1949. Sobreviven los viejos, y siguen el camino indicado: Quintana, J.N. Gallego, Martínez de la Rosa, el Duque de Rivas, etc. La juventud va unida al romanticismo y a una concepción del tiempo intensa, pasional y meteórica. El horrible fardo del tiempo medido por el reloj es el que aparece en los poemas de Baudelaire ("El reloj", "El enemigo", etc.), así como en Espronceda. El tiempo invade enteramente el poema de El Diablo Mundo. Todos y cada uno de los personajes, empezando por Adán, conocen la ilusión juvenil y la desilusión posterior. Así, vemos al poeta que entra ya en el poema lamentando a sus 30 años de edad tener que decir adiós al amor, a Teresa, cuyas horas de abandono y delicias pasaron breves; y a esa misma condesa de Alcira que ha arrojado de su corazón el placer y la esperanza:

¡Ay que los años de la edad primera
Pasaron luego y la ilusión voló!⁷⁷.

La juventud parece, por tanto, la única edad existente para los románticos y, de este modo aparece en Espronceda, emanando de su propia visión de la realidad y encarnando la creencia, no como una visión convencional de la época. Concretando más, el Adán de El Diablo Mundo, como todo joven enamorado por primera vez, crea, de nuevo, el Paraíso. Pero el tiempo pasa y la reiteración del goce conduce al fastidio: el joven deja de serlo. Es, claramente, el tiempo tanto como la sociedad, opuesta a la naturaleza romántica, los que hacen desaparecer el Edén de esta tierra, que es donde los románticos lo quieren. Pero, aunque la obra de un romántico español nos sirva para explicar

esta concepción del tiempo, no volvemos a encontrar en otros autores y obras españolas, esta intelección clara y explícita. Asistimos, de nuevo, en esta obra inacabada, de la que sólo quedan siete cantos y medio, a la rara excepción. Y es que, como hemos ido viendo a lo largo de todos estos contrastes temáticos, el poeta de Pajares de la Vega, que no Almendralejo, como se viene diciendo en antologías, salva, al menos como "rara avis", la posibilidad de una comparación con lo europeo, que, sin él, sería imposible. Así se explica, rotundamente, la opinión de Jaime Gil de Biedma cuando, en el artículo ya citado, dice que "Espronceda queda así definitivamente identificado con un periodo muy definido de la historia de España y, sobre todo, con la existencia en nuestro país de un movimiento romántico". Porque no es sólo la expresión de un egocentrismo desmesurado, que se alinea en el frente anticlerical que antes ya habían formado obras como El moro expósito, las Leyendas de Mora y de Arolas, los artículos de Larra y varias obras dramáticas de Hartzenbusch, García Gutiérrez, etc., sino que ahora el ataque -como el de don Felix de Montemar, en El Estudiante de Salamanca- es contra la fe. En el fragmento "El ángel y el poeta", Espronceda expresa su propio concepto de la misión del artista y el ángel lo reconoce como lo que es:

¡Oh hijo de Caín! Sobre tu frente
 Tu orgullo irreverente
 Grabado está, y tu loco desatino...

... El alma en guerra con su cuerpo inquieta,
 ¡Muéstranme en tí la descendencia, en fin,
 Rebelde y generosa de Caín!.⁷⁸

Esto, unido a la furiosa expresión del goce erótico de Adán -ya citado anteriormente y excepcional junto con lo de Arolas, aunque en este sólo se reconoce la existencia del espíritu- hacen de Espronceda, también aquí, el único romántico que puede citarse a la altura del

concepto de artista, que ahora nace. Súmese a esto lo ya sabido sobre la vida del poeta: sociedades secretas, emigración, agitador político, intento de alistamiento para defender a Polonia contra los rusos, ruptura del matrimonio de Teresa y rapto, conspiración, periodismo provocativo en El Sol y, a su pesar pero en concordancia, muerte prematura, y nos dará la figura de un hombre que vivió a su modo la estela que dejó su gran admirado, Lord Byron.

Los demás datos que arroja el romanticismo español para el punto no componen nunca algo que se pueda parangonar con la imagen del artista-poeta. Se nos revelan como irrelevantes, anecdóticos y explicables, en fin, dentro de un provincianismo sórdido. Queda fuera, naturalmente, el suicidio de Larra que sí que está íntimamente vinculado a su vida. Son hechos como la rebeldía de Zorrilla al dedicarse a hacer versos y no seguir la carrera de Derecho, como su padre le indicaba, o la coronación como poeta que se dejó hacer en Granada, en 1881. El segundo, ridículo, el primero, contrarrestado por su actitud y línea de producción a lo largo de su vida⁷⁹. La triste demencia del P. Arolas, cuya obra, aunque con algunas florecillas interesantes, no se sujeta ni soporta una crítica seria. La larguísima velación que la poetisa Carolina Coronado hizo a su marido (20 años con el cadáver insepulto, embalsamado) como acto de amor desmesurado. O, en fin, los ilegales amoríos de G. Gómez de Avellaneda con García Tassara, que no pasaron de ser una fugaz locura, son -todos ellos- como calas aisladas en un territorio fantasma que no tuvo cuerpo ni basamento. El hecho, pues, de que se empaparan nuestras letras de la engorrosa melancolía del "mal de siècle" y de que hubiera excepciones no nos puede hacer confundir esos gestos con todo un naciente concepto de "artista", retador de Dios y coloso enfrentado

a las tinieblas, que se confirmará largamente en el Simbolismo y posteriormente con Nietzsche, Schopenhauer, Kafka y un largo etc., que está en la mente de todos. Como muy bien ha escrito Paz, "falta en el romanticismo español, de una manera aún más acentuada que en el francés, ese elemento original, absolutamente nuevo en la historia de la sensibilidad de Occidente -ese elemento dual y que no hay más remedio que llamar demoníaco: la visión de la analogía universal y la visión irónica del hombre. La correspondencia entre todos los mundos y, en el centro, el sol quemado de la muerte"⁸⁰.

Y no podemos dejar de tocar, aunque sea levemente, un aspecto que tendrá en los capítulos siguientes su importancia, aunque, por supuesto, nace ahora, vinculado al romanticismo: es el dandysmo. Aunque en su significación global ha existido siempre, la palabra, tal y como la conocemos hoy, y con las debidas connotaciones, es algo que arranca del movimiento romántico. Se conocen anécdotas de gestos y personas que tenían la facultad de ser "siempre un poco improbables" -que decía Wilde-. Así, se refiere que Alcibíades le hizo cortar la cola a un perro hermosísimo que poseía para que los atenienses hablasen de su persona. Ya más cerca, se cuenta que Góngora dijo -en un soneto- que el conde de Villamediana "gustaba de diamantes, pinturas y caballos". Pero es ahora cuando la actitud de rebeldía, que no revolución, que conlleva el dandy, encuentra el clima, los motivos históricos y la atmósfera para que el dandysmo preocupe, y en la medida que cabe, prolifere. Es consubstancial con el atrevimiento, el irracionalismo comedido y el individualismo. El dandy es Lord Byron, que llora por su perro muerto y desdeña a los hombres, o que dice medirse cada día la esbeltez de su talle, afirmando no alimentarse sino de bizcochos y agua carbónica. El dandy es Baudelaire, que

se tiñe los cabellos de verde y se abrocha su imponente levita con botones de metal dorado. Pero, los dos ejemplos citados son escritores y el dandy perfecto es aquél que es sólo dandy, aquél cuya ocupación exclusiva es no hacer nada, o sea, Brummell, ante todos.

Se han intentado muchas definiciones escuetas del dandy: es el arte de la actitud, vive para el instante, para la exaltación del momento y, aunque participa de la rebeldía romántica, no lo hace como cualquier romántico. El dandy apuesta siempre por el Mal. Desasido de todo, también de la esperanza por cambiar el mundo, o un ápice de él, el dandy halla la armonía universal -tan propia del romanticismo- en sí mismo, en sus corbatas, en su personaje. Se ha dicho que el dandy, en suma, es un rey desdichado y frívolo. Es egocéntrico, impasible e impertinente. Es, como vemos, un ~~es~~curridizo concepto que no podemos sino pergeñar aquí⁸¹.

No se pretende, pues, más que acumular una serie de notas impresionistas sobre el tema. Se ha escrito también del dandy que es un aristócrata solitario, un desclasado que busca separarse de los demás para provocar la sorpresa y la distinción, que no es un snob -como muy bien aclara Villena⁸²- y que desde el comienzo, aparece como un fenómeno preferentemente ligado a lo literario. Signos de ello podemos entresacar -mejor quizás que teorizando- leyendo el Don Juan de Byron, El Estudiante de Salamanca y la actitud de don Felix de Montemar, poemas como "Don Juan aux enfers" de Ch. Baudelaire u obras como Pelham, de Bulwer-Lytton, o, también, Lá-bas, la novela de J.K. Huysmans, entre otras. Habría también que explicar muchas biografías, que arrancan del romanticismo y que se sitúan ya muy cerca de nosotros, como Disraeli, Gautier, Stendhal, D'Annunzio o Proust, entre otras, igualmente, pero, el objetivo es sólo ~~nume-~~

rar el tema. Baste pues decir que el dandy siempre es un ocioso, vanidoso y, como Baudelaire dice, artificioso por oposición a natural y que, en su torre de marfiles soberbios, un dandy nunca es feliz. No obstante, por tomar realce ahora, con el mundo romántico y su posterior evolución, es importante tenerlo en consideración.

NOTAS AL CAPITULO SEGUNDO:

- 1.- A. Béguin, El alma romántica y el sueño, op. cit., p. 98.
- 2.- Antoni Marí, L'home de Geni, op. cit., p. 236
- 3.- A. Béguin, El alma romántica y el sueño, op. cit., p. 79.
- 4.- L. Cernuda, E.P.E.C., en P.C., p. 304.
- 5.- F. Hölderlin: "Celestial Divinidad, ¡cómo nos vimos las caras cuando te planteé diversas batallas y te arrebaté algunas significativas victorias"
Poemas de la locura, Madrid, Hiperión, 1978, p. 24; traducción y notas de Txaro Santoro y J.M^a. Alvarez.
- 6.- Cita de H.Heine en Para una Historia de la Nueva Literatura Alemana, op. cit., p. 73.
- 7.- Cita de A. Béguin en El alma romántica y el sueño, pp. 232-233.
- 8.- Cita de Harold Bloom en Los poetas visionarios del romanticismo inglés, Barcelona, Seix-Barral, 1974, p. 171.
- 9.- Cita de Antoni Marí en L'home de Geni, op. cit., p. 237.
- 10.- Cita de H. Honour en El Romanticismo, op. cit., p. 308.
- 11.- Octavio Paz, "Laurel y la poesía moderna", Quimera, Barcelona, 1982, núm. 26, diciembre, p. 17.
- 12.- J. Espronceda, El estudiante de Salamanca, Madrid, Espasa-Calpe, 1949, p. 139.
- 13.- Cita de V. Llorens en El Romanticismo español, op. cit., pp. 498-499.
- 14.- Robert Marrast, "El diablo mundo en el romanticismo español", Historia y crítica de la Literatura Española, tomo V, op. cit.,

p. 174.

- 15.- J. Gil de Biedma, El pie de la letra, Barcelona, Editorial Crítica, 1980, p. 283.
- 16.- J. Espronceda, "A una estrella", Poesías Líricas, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 54.
- 17.- W. Blake, El Matrimonio del Cielo y el Infierno, Madrid, Visor, 1979, p. 33.
- 18.- J. Zorrilla, No me olvides, Madrid, diciembre de 1837, núm. 33.
- 19.- Cita de V. Llorens en El Romanticismo español, op. cit., p. 555.
- 20.- Puede verse al respecto el libro de Leonardo Romero Tobar, La novela popular española del siglo XIX, Madrid, Ariel, 1976, pp. 74-89.
- 21.- Los llamados Indices de Censura (tomo 3º. y posteriores), que por entonces comenzó a publicar la reacción católica, nos pueden dar múltiples datos de la relación de la censura con estos autores.
- 22.- Novalis, Enrique de Ofterdingen, Madrid, Editora Nacional, 1975, pp. 78, 90 y 122.
- 23.- Cita de H. Honour en El Romanticismo, op. cit., p. 314.
- 24.- *Ibidem*, p. 319.
- 25.- J. Espronceda, Poesías Líricas, op. cit., p. 59.
- 26.- *Ibidem*, p. 118.
- 27.- *Ibidem*, p. 57.
- 28.- J. Espronceda, El Diablo mundo, Madrid, Editorial Castalia, 1980, p. 365.
- 29.- J. Gil de Bieda, El pie de la letra, op. cit., p. 276.
- 30.- V. Llorens, El Romanticismo español, op. cit., p. 509.
- 31.- Cita de H. Honour en El Romanticismo, op. cit., p. 316.

- 32.- Cita de M.H. Abrams, El espejo y la lámpara, op. cit., p. 234.
- 33.- S.T. Coleridge, Biographia Literaria, II, en The Complete Works, op. cit., pp. 255-259.
- 34.- "Die Natur soll der sichtbare Geist der Geist die unsichtbare Natur seyn". Este conocido párrafo se recoge al final de la obra de Schelling, Ideen zu einer Philosophie der Natur (1797).
- 35.- Respecto a la "Naturphilosophie" romántica y sus implicaciones véase Alexander Gode von Aesch, Natural Science in German Romanticism, New York, Columbia University Press, 1941; y Walter D. Wetzels, "Aspects of Natural Science in German Romanticism", Studies in Romanticism, 10, 1971, pp. 44-59.
- 36.- C.G. Carus, Briefe über Landschaftsmalerei, Leipzig, 1935, p. 29. Cita de H. Honour en El Romanticismo, op. cit., pp. 83-84.
- 37.- A. García Gutiérrez, El Trovador, Madrid, Alhambra, 1979, p. 152.
- 38.- Puede verse el libro de Luis Suárez, Grandes interpretaciones de la Historia, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1976, pp. 109-115, sobre todo.
- 39.- Roger Picard, El romanticismo social, México, F.C.E., 1947, p. 156; edición francesa, Le romantisme social, New York, Brentano's, 1944. Pueden verse también las obras de J. Psichari, La science et les destinées de la poesie, Nouvelle Revue, 1884; y la de Emile Magne, Le machinisme dans la littérature contemporaine, Mercure de France, 1910.
- 40.- En la edición de El Trovador reseñada en el núm. 37 hay un amplio estudio preliminar de Jean-Louis Picoche que se detiene en éste y otros aspectos de la obra.
- 41.- Cita de R. Picard en El romanticismo social, op. cit., p. 185.
- 42.- José R. Lomba y Pedraja, El P. Arolas. Su vida y sus versos, (estudio crítico), Madrid, 1898, pp. 163-164.

- 43.- Cita de Marcel Brion en La Alemania Romántica, I, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 102.
- 44.- H. Heine, Reisebilder, 2ª. parte, III ("Die Stadt Lucca"), IV.
- 45.- E.M. Butler, The tyranny of Greece over Germany, New York, Cambridge University, 1935, pp. 118-119.
- 46.- P.B. Shelley; este verso pertenece a la estrofa octava de la "Ode to Liberty".
- 47.- Troxler: médico en su aldea natal de Beromünster, publicó en 1806, 1808 y 1812 sus obras filosóficas esenciales, La vida y su problema, Elementos de Biosofía y Ojeadas a la naturaleza del hombre. Un extracto de su pensamiento lo recoge A. Béguin en El alma romántica y el sueño, op. cit., pp. 121-135.
- 48.- *Ibidem*, p. 127.
- 49.- Cita de M.H. Abrams en El espejo y la lámpara, op. cit., p. 253.
- 50.- Cita de V. Llorens en El Romanticismo español, op. cit., p. 526.
- 51.- F. Schiller, On the Aesthetic Education of Man (1795); edición de E.M. Wilkinson and L.A. Willongby, Oxford, 1967, p. 155
- 52.- Ch. Baudelaire; estas frases pertenecen a la reseña de la Exposition Universelle de 1855 y esta recogida por E.P. Richardson, W. Allston, New York, 1967, p. 60.
- 53.- Cita de H. Honour en El Romanticismo, op. cit., p. 141.
- 54.- Luis Cernuda, E.P.E.C., en P.C., p. 317.
- 55.- *Ibidem*, pp. 316-324.
- 56.- J. Gil de Biedma, El pie de la letra, op. cit., p. 279.
- 57.- Luis Cernuda, E.y C., en P.C., p. 1.274.
- 58.- Pere Gimferrer, "Augusto Ferrán, entre canción y silencio", El País-Libros, Madrid, 15-7-1984, p. 7.

- 59.- Véanse los capítulos, "La reacción antirrevolucionaria", "El Congreso de Viena de 1815" y "La Santa Alianza" de M. Ballesteros y J.L. Alborg, La Historia Universal, II, Madrid, Gredos, 1967, pp. 343-346.
- 60.- Cita de H. Honour en El Romanticismo, op. cit., p. 231.
- 61.- Eckermann, Conversaciones con Goethe, op. cit., p. 123.
- 62.- B. Constant, "De l'esprit de conquête"; cita de I. Berlin, Four Essays on Liberty, Oxford, 1969, p. IX.
- 63.- Para una certera información sobre esto pueden verse los libros: Iris Zavala, Románticos y Socialistas; V. Llorens, Románticos y Liberales; y Los españoles y la Revolución Francesa, Madrid, Renacimiento, 1914, fundamentalmente.
- 64.- Pedro J. de la Peña, Prólogo a la Antología de la Poesía Romántica Española, op. cit., p. 108.
- 65.- Angel del Río, Historia de la Literatura Española, op. cit., p. 103.
- 66.- Edmund L. King, "Qué es el romanticismo español", Boletín del Seminario de Derecho Político, Madrid, 1962, 2ª. época, núm. 31, pp. 109-117.
- 67.- G. Díaz-Plaja, Introducción al estudio del romanticismo español, op. cit., p. 112.
- 68.- Angel del Río, Historia de la Literatura Española, op. cit., p. 108.
- 69.- Cita de H. Honour en El Romanticismo, op. cit., p. 256.
- 70.- W. Blake, Matrimonio del Cielo y el Infierno, Madrid, Visor, 1979, pp. 42-43.
- 71.- Novalis, Himnos a la noche, Madrid, Visor, 1974, p. 52.
- 72.- Paul Bénichou, Le temps des prophètes, París, Gallimard, 1977, p. 368.

¿Mi buen amigo! ¿De qué sirve
darle vueltas al viejo canto?
Empollarás eternamente
los viejos huevos del amor?
¡Ah! Es una ocupación eterna.
Del cascarón salen polluelos,
pífan y aletean, y tú
los encierras en un librejo.

Heinrich Heine

3.- Del romanticismo cronológico a la Generación del 27.-

3.1.- La obra de Luis Cernuda y la asimilación del romanticismo en España.-

Todo este capítulo tercero se mueve bajo la sombra, poética y crítica, del sevillano Luis Cernuda. No es que queramos sostener que él solo produjo el engarce de la poesía española con las tesis progresivas derivadas del auténtico romanticismo anglo-germano. Mas, si no estamos muy errados, aunque se reconozcan intuiciones y aportes parciales a través de las obras de poetas como Unamuno, Manuel Machado, Moreno Villa, etc., nadie proyectó y edificó toda su obra tan alrededor y en torno al romanticismo como el sevillano Luis Cernuda. Se ha dicho de su obra que parece que está inspirada por una labor de repesca, de reciclaje para reinsertar la poesía española en la tradición que en su tiempo no pudo asimilarse, la del romanticismo progresivo.¹ Y, desde luego, que nos parece así: Cernuda, no sólo se molesta en hacer una crítica -a su manera y desde sus posiciones, como veremos- de lo que fue, y de las principales figuras, del romanticismo español sino que, sobre todo a partir de su descubrimiento de Hölderlin y el exilio, vislumbró todas sus carencias e intentó superarlas en su viva obra poética. De ahí, el enfoque de este tercer capítulo.

Merece la pena, en primer lugar, traer aquí las palabras de un escritor que aparecerá más veces, sin duda, en este estu-

dio, T.S. Eliot. Así se expresa el autor de The Waste Land explicando la importancia de otro crítico, Matthew Arnold:

"De tiempo en tiempo, cada cien años aproximadamente, es deseable la aparición de un crítico que emprenda una revisión de la literatura del pasado y establezca un nuevo orden de poetas y poemas. No se trata de una tarea revolucionaria, sino de un reajuste. La que observamos es la misma escena, pero desde una perspectiva distinta y más lejana; nuevos y extraños objetos que aparecen en primer término habrán de contrastarse cuidadosamente con los más familiares que ahora tocan el horizonte, donde todos, salvo los más eminentes, se hacen invisibles a simple vista. El crítico exhaustivo, armado de una lente poderosa, recorre la distancia... De la mayoría de los críticos sólo podemos esperar que repitan las opiniones del último maestro... Ocurre que ninguna generación se interesa por el arte de la misma manera que otra: cada una, cada individuo, aporta a la contemplación sus propias categorías apreciativas, hace determinadas exigencias y asigna al arte funciones determinadas... Por eso, cada maestro de la crítica efectúa un útil servicio por el simple hecho de equivocarse de modo distinto que sus antecesores; cuanto más larga la secuencia de críticos, mayor corrección es posible"².

La cita es larga mas, creemos, que merece la pena su reproducción. porque las tareas que se encomendó Cernuda, en lo referente a la poesía española, se nos antojan muy similares a las que aquí asigna Eliot a ese "crítico de lente poderosa". Lo que no vemos claramente es donde se sitúa el anterior crítico renovador de perspectivas, si es Menéndez Pelayo, no habían trascurrido los cien años que Eliot pide y si nos referimos al "new order" creado habría mucho que discutir al respecto; en cuanto a la extensión abarcada no hay ninguna duda, don Marcelino lo tocó todo.

Cernuda fue dando tientos, como todo artista "adolescente", hasta dar con el filón central de su poesía pero, curiosamente, al menos visto desde hoy, fue tomando partido en aquel mar de propuestas que fue la G-27 en una línea, diríamos coherente, y que mantiene plena ligazón con su trayectoria posterior. Hay que partir, por supuesto, del final del romanticismo para estudiar como van modulándose sus temas, estar en situación de apreciar en qué consiste ese romanticismo, necesariamente fuera de su tiempo, y tomar con suficiente perspectiva los juicios de Cernuda como filón central y otros como corrección, hasta llegar al clima de aparición de la G-27. Es la única posibilidad de ver el porqué esa serie de atracciones y rechazos -que Cernuda trató de explicar- hacia importantes autores de nuestra literatura -y no sólo posteriores al romanticismo- no se deben a caprichos o fobias pasajeras sino a todo un sistema de ideas poéticas y vitales que, en todo caso, tendrán que ver con su "gusto personal". Y, como recalca el mismo Eliot: "la pura apreciación estética es un ideal, si no una fábula, y así ha de ser mientras la apreciación de las artes sea cosa de seres humanos"³. No quisiéramos con esto dar la impresión de que el criterio que va a seguirse es el de que lo que diga Cernuda es lo correcto para una revalorización del romanticismo y que lo demás es falso. Precisamente por ser Cernuda tan revulsivo, tajante y extremista, en ocasiones, exige una serie de contrastes con juicios de otros autores de los que intentaremos sacar una visión más corregida y certera. Mas, tengamos en cuenta que como escribió Pedro Salinas con motivo de la aparición de la primera edición de La Realidad y el Deseo, en 1936: "Se viene señalando en la nueva poesía española un predominio del acento romántico. La Realidad y el Deseo es, a nuestro juicio, la depuración más per-

fecta, el cernido más fino, el último posible grado de reducción a su pura esencia del lirismo romántico español"⁴. Y, además que, aunque sea cierta la apreciación de Salinas, es a partir de su viaje a Inglaterra, en Febrero de 1938, cuando entroncará con el clima y la literatura inglesa y, siguiendo ese filón, escribirá -sobre todo a partir de Las Nubes, 1940- una poesía de difícil arraigo en nuestra tradición y que, a todas luces, constituye la real asimilación, en la medida posible, del romanticismo europeo en nuestra literatura. Si a esto añadimos su obra crítica -no sólo, por supuesto, el Pensamiento poético en la lírica inglesa, 1958- iremos viendo por qué se elige a Luis Cernuda como figura central en la conducción de este capítulo y no a otros importantes poetas del 27 como el mismo Salinas, Lorca, Aleixandre o Guillén. Sin duda, a todos nos referiremos, y todos nos servirán para matizar determinados juicios cernudianos, pero, repetimos, para los fines de este trabajo, Cernuda debe ser el eje. Intentando pergueñar ahora esa línea de coherencia cernudiana, a la que nos referíamos arriba, digamos que si, en general, Cernuda muestra un rechazo por la obra de Darío es porque desprecia el parnasianismo -tan afín a Darío- y valora en cambio las figuras del simbolismo francés: "Ahí tenemos expuesta magistralmente la razón por la cual no puede decirse que Darío fuera un poeta simbolista, ni tampoco que el modernismo fuera un movimiento poético equivalente al simbolismo francés. En cambio, tanto Darío como el modernismo son afines a lo parnasiano"⁵. Mas, si acepta el simbolismo es porque es una vuelta de profundización en el romanticismo, no por lo que tiene de hermético. Siempre huyó del hermetismo. Así, por ejemplo, cuando los poetas del 27 celebran el homenaje a Góngora en el Ateneo sevillano, 1927, él estaba en Sevilla mas no estuvo presente en el acto y, por aquellas

fechas, orienta sus pasos hacia el clasicismo de Garcilaso, Egloga, Elegía, Oda. Cuenta Gil-Albert -tomado otro ejemplo- cómo, cuando él publicó su primer libro de poemas, Misteriosa presencia, 1936, Luis Cernuda le criticó, en tono de censura, cierto "gongorismo": "Son sonetos bellísimos con un deje de Góngora y Mallarmé"⁶. De la misma manera, si es arrabatado por el superrealismo y, en cambio, subestima los anteriores ismos vanguardistas es porque están dentro de su desprecio por el ingenio verbal en poesía y, desde luego, porque el superrealismo suponía otra vuelta más al romanticismo y "envolvía una protesta total contra la sociedad y las bases en que ésta se hallaba sustentada: contra su religión, contra su moral, contra su política; y puesto que la literatura es expresión de un estado de la sociedad, resulta lógico que fuera también contra la literatura"⁷. Por razones derivadas de aquí, por un personal modo de entender lo "burgués" ("incapacidad de sentir emociones intensas"⁸) y por un -a su parecer- erróneo modo de entender lo clásico ("a lo francés"), no simpatiza con la obra Cántico. Y opina así, al respecto: "Es Jorge Guillén y Cántico la consecuencia española de aquel clasicismo de inspiración francesa"⁹ que, a su vez, veía enlazado con las ideas orteguianas de la deshumanización del arte. En perfecta discondancia con esto -digamos- y siguiendo su línea de coherencia, él tomará por entonces un verso de Bécquer para el libro que marca su salida del superrealismo, Donde habite el olvido, y dará como apoyo a sus propuestas numerosas conferencias, entre los años 1934 y 1935, en torno a Bécquer y el romanticismo español. No creemos, no obstante, que a Cernuda le influyeran demasiado los movimientos neorrománticos que hacia 1930 se produjeron en el ambiente literario español. Sen-

cillamente porque fueron excesivamente superficiales para el largo camino que Cernuda llevaba ya andado para entonces en esa dirección. Lo mismo opina sobre esto Jaime Gil de Biedma, como veremos en su momento. Y, en fin, en ese empeño de suma coherencia por hallar el mejor modo de ser romántico en su tiempo, despreció, como hemos visto, la labor de Espronceda y habló mal de él no sólo directamente sino también, de modo lateral, en los estudios sobre Ramón de Campoamor, Bécquer y Rosalía de Castro. Espronceda cae dentro del rechazo global que sentía por casi todo el romanticismo español y, lo que aquí echaba en falta lo encontró en sus lecturas inglesas y alemanas. Pero, dejemos todo esto para plantearlo detenidamente y más adelante. Repasemos el tiempo que va de la muerte del fallido romanticismo español al caldo de cultivo de la G-27 aunque ya prestando atención a los distintos juicios de Cernuda, como hemos dicho.

3.2.- Los pos-romanticismos alemán y español.

En primer lugar, en lo que se refiere a Alemania, la fecha de 1815 puede tomarse como referencia de la observación de W. von Humboldt en cuanto a que se estaba formando un nuevo tipo de hombre, mucho más realista que el de la época de Goethe: la decepción ante la restauración dinástica que siguió a la guerra de 1813-1815, el poderío de la burguesía económicamente activa y el deseo de una constitución son suficientes datos. Los grandes pensadores de este periodo, que ahora se inicia, Marx, Engels, Feuerbach y Strauss, son seguidores del pensamiento de Hegel y, sabido es que, la doctrina hegeliana del progreso evolutivo de la vida y del pensamiento sirvió de apoyo filosófico para la inquieta duda de si existe algún valor absoluto. Hegel afirmaba: "No existe nada que no se transforme y a que, por consiguiente, no corresponda un papel de mediación entre

el ser y el no-ser"¹⁰. A. Schopenhauer, anunciador de una actitud nue-¹⁹⁶
va ante la vida y que enseñó una doctrina de la voluntad, basada en
un pesimismo antidealista, fue otro de los filósofos importantes en
la formación del nuevo tipo de hombre. Junto a ellos, el liberalismo
burgués intentó unir la herencia espiritual de la época de Goethe con
el nuevo pensamiento realista, político y social, armonizando la cul-
tura con el Estado, pero, cuando Bismarck fundó su imperio, todo
quedó aclarado y se asitió a la victoria total de las ideas de poder
y del realismo estatal. A medida que avanza el siglo XIX, la idea ro-
mántica de "pueblo", va siendo absorbida por un ímpetu de poder nacio-
nal, que acarrea la pérdida paulatina de la herencia romántica. Pero,
la literatura, preserva dicha herencia, al menos por un tiempo.

En cuanto a lo que la literatura española se refiere,
es decir, en cuanto a las influencias, interesan sobre todo dos figu-
ras: Hoffmann, más enclavado en el final del romanticismo, y Heine.
Amadeus Hoffmann (1776-1822) fue considerado durante largo tiempo,
sobre todo fuera de Alemania, como el más grande narrador alemán. En
Francia, Rusia, Inglaterra y América gozó de gran fama e influyó en
escritores-clave para lo que será la modernidad como Baudelaire y
E.A. Poe. El nombre de Amadeus lo adoptó por veneración a Mozart, ad-
miró, asimismo, a Beethoven y fue, él mismo, gran músico. Aquí nos
interesa, sobre todo, por el clima que sabe crear en sus relatos.
El choque entre la realidad vista como trivialidad cotidiana y el
sueño como país de la magia y de las visiones fantasmagóricas, hace
que sus historias se columpien entre la ironía y el cuento de hadas.
Hoffmann trazaba una línea divisoria entre el hombre poético, que
siente lo maravilloso de la vida, y el pedante insensible que se osi-

fica en la realidad vulgar. La evolución de sus cuentos fantásticos, desde Der goldene Topf, pasando por Prinzessin Brambilla, hasta Meister Floh, permiten ver que la ironía, la irrealidad y la metafísica románticas iban siendo paulatinamente reemplazadas por un humorismo reflexivo y una sinceridad, que representan la transición hacia el realismo del siglo XIX. La línea que parte del cuento artístico de Hoffmann prosigue hasta Storm, Hofmannsthal e incluso Kafka. Escritores como R. Wagner, R. Schumann y J. Offenbach (Les contes de Hoffmann), recibieron de él importantes sugerencias, y tanto el expresionismo alemán como el surrealismo francés lo tuvieron siempre presente, de ahí su necesaria presencia en este punto de la trasmisión romántica.

Heinrich Heine (1798-1856) fue calificado por Mörike como un lírico "de los pies a la cabeza" pero, junto a eso, hablaba de la "gran mentira que hay en toda su persona"¹¹. Es indiscutible su calidad literaria así como la enorme influencia que ejerció sobre todo el siglo XIX, en la poesía, la prosa y el periodismo. Incluso Raaba o Bismarck hubieron de reconocer que Heine fue el acontecimiento literario más sugestivo de aquella movida época. Fue prohibido en Alemania por tratar en obras como Ideen, Das Bäder von Lucca, etc., de la inminente revolución, del sueño de la democracia y de una Europa libre y unida. Emigró a Italia, y en 1831 se estableció en París como corresponsal político, buscando unir espiritualmente dos pueblos que sabían muy poco uno de otro. Heine había sido precedido sólo por Mme. de Staël, con su libro De l'Allemagne (1810). Entró en contacto con V. Hugo, Balzac, Musset, Georges Sand, etc. y celebró a las hermosas parisinas en versos alegres y maliciosos pero, al mismo tiempo, compuso en la gran urbe sus baladas nórdicas.

El sí y el no, simultáneos, constituyen siempre el verdadero sentir de su contradictoria naturaleza. Desde que en 1826 publicó el primer tomo de los Reisebilder se convirtió en un escritor famoso. A lo largo de toda esta obra (1826-1831) creó un estilo prosístico extraordinariamente móvil, que inició una nueva etapa del arte narrativo personal e impresionista. Lo que ocurrió siempre con Heine es que, aun viéndose considerado como el poeta del amor y de la libertad, era capaz, en líneas consecutivas, de encantar a sus lectores y reírse de ellos. Era un romántico tardío, que abrigaba en su genial subjetivismo toda la compleja carga de aquel movimiento pero, a la vez, fue un hombre de mundo, avezado y escéptico y por esa razón juntó, el placer por el vagabundaje y el entusiasmo por la Naturaleza, con la burla de los pedantes y la crítica y sátira sociales. Lo que aquí nos interesa es esa mezcla, que hacía imposible la declamación explosiva y vacua y que, merced al aguijón autocrítico, era capaz de jugar irónicamente con las formas y estados anímicos, parodiándose a veces a sí mismo y quebrando con una aguda broma una expresión de sincero dolor. Siempre en la alternancia del entusiasmo y el pesimismo, del amor y el odio, expresó las enigmáticas atmósferas de las leyendas del Rin (Loreley), escribió baladas líricas (Belsazar) y reprodujo con maravillosa sensibilidad la canción popular pero, siempre al acecho -como decimos- su cortante e incontenible sarcasmo, no vacilaba en herirse a sí mismo:

Doctrina

¡Toca el tambor y nada temas
y besa a la cantinera!
He ahí toda la ciencia
y de los libros el sentido más profundo.

Despierta a la gente de su sueño a redobles,
 toca diana con fuerza juvenil,
 marcha redoblando siempre en cabeza.
 He ahí toda la ciencia.

He ahí la filosofía hegeliana
 y de los libros el sentido más profundo.
 Yo lo he captado por mi aptitud
 y porque soy un buen tambor.

(De Poemas del Tiempo, trad. de Feliu
 Formosa, Ed. Lumen, 1976).

En 1845, un ataque de apoplejía le postró en un penoso lecho de enfermo. Durante largos años fue componiendo su Romanzero, 1851. En él aparece incluso el futuro, del que Heine espera un nuevo orden social y al que, sin embargo, como esteta y aristócrata del espíritu (nunca abdicó de su soberano egotismo) teme. (Es importante retener este dato porque aparecerá de distintos modos en varios artistas modernos y, también, entre varios escritores de nuestras G-98 y G-27). Un amargo pesimismo desenmascara otras muchísimas veces, los sueños de la vida, mostrando la derrota de lo noble y hermoso y el triunfo de la vileza, sarcástica ley del universo. Claro que esto, como decíamos, fue una constante a lo largo de su vida y así se va reflejando a lo largo de su obra. Veamos uno de los poemas en el que se ve, claramente, esto y que, además, nos muestra que no puede ser obra de un poeta de la etapa anterior, que estamos ya en otra vuelta de tuerca romántica:

(De Cantos de la Creación)

Al principio creó Dios el sol,
 luego los astros nocturnos;
 después creó también los bueyes
 con el sudor de su frente.

Más tarde creó las bestias salvajes,
 leones de zarpas dañinas,

(...)

y a semejanza del león
creó deliciosos gatitos.

Para poblar los yermos selváticos,
acto seguido fue creado el hombre,
y a la graciosa imagen del hombre
creó interesantes simios.

Satán lo vió y se echó a reír:
¡Eh, el Señor se copia a sí mismo!
¡A semejanza de sus bueyes,
acabará haciendo terneros!¹².

Por todo ello, nos parecen acertadas las palabras que el filósofo Manuel Sacritán pone en el prólogo de la antología española de sus poemas: "un lector de hoy puede identificarse bastante con ese fracaso (se refiere a las incoherencias, complicidades, contradicciones, etc., de su obra), porque la vacilación a que se debe, es una problematización, primero de la lírica, después de toda la literatura y, finalmente, del arte en general. Esa problematización lo ha sido a sabiendas: está expresada también en las notas críticas y ensayísticas. Pero incluso cuando se considera sólo su poesía, salta a la vista que Heine ha sido uno de los descubridores de la crítica del arte en la edad contemporánea: su manera burlesca de reconocer el fracaso de los intentos poéticos una vez realizados, su introducción de un realismo crítico en la lírica con una lengua prosaizante y hasta distanciadora, son claros ejemplos"¹³. Pero, si fundamental es su perspicacia poética, de sus Reisebilder deriva todo un género nuevo (Laube, Mundt, Plückler y otros), el del moderno reportaje, su técnica, su estilo, abierto a las impresiones del instante y a los comentarios subjetivos.

Todavía podemos referirnos a Ludwig Börne (1786-1837), más viejo que Heine y competidor encarnizado con él. Todavía, más que éste, sentía contra Alemania una amargura justificada por la tragedia de su desilusionado amor. La irritación que Börne -no así Heine- sentía ante Goethe, denota una nueva actitud ante la literatura en general. Desde 1830, París fue el lugar donde soplaba el espíritu moderno. Allí se desarrolló una novela realista y contemporánea, una prosa llena de actualidad, un encendido lirismo político y con el saint-simonismo, un programa social henchido de energía revolucionaria. En Alemania, tras la revolución de julio de 1830, la juventud literaria se orientaba con decisión a las cuestiones políticas y culturales del día. En 1831 murió Hegel, y en 1832, Goethe. Fueron fechas simbólicas, como decíamos al comienzo mismo de este libro.

Un nuevo pensamiento realista se volvía hacia el mundo en su amplitud, a toda la diversidad de lo objetivo, abandonando la fe en la ideal unidad de las cosas. La supuesta actitud apolítica de Goethe fue escarnecida con irritación, los esfuerzos de Heine y Börne por convertir la literatura en actividad práctica, parecían coronados por el éxito. Hay que dejar, pues, Alemania para centrarnos ya en París, donde sí que va a evolucionar enriquecedoramente el romanticismo, pero antes pasemos, de nuevo, por España.

Si bien el posromanticismo se extiende en España hasta las mismas puertas del siglo XX (1850-1898), con la llegada del modernismo y la G-98, y pueden catalogarse hasta 1.000 poetas, como hace J. M^a. de Cossío en su H^a. de la literatura de este periodo, los poetas que hoy aparecen como significativos son (me baso en la clasificación del periodo que hace el Pr. Angel del Río):

- a) Campoamor, en cuanto a la representación de la poesía irónico-sentimental, de modo escéptico y marcadamente prosaico.
- b) Poesía con predominio del color y de lo descriptivo, con poetas como Ricardo Gil, Manuel Reina y Salvador Rueda, que pueden considerarse como precursores del modernismo.
- c) Poesía de inspiración popular, cuya forma descriptiva es el cantar: Augusto Ferrán y Melchor Palau. Poesía que está relacionada con la recolección folklórica llevada a cabo por Fernán Caballero y Manuel Alvarez.
- d) Poesía subjetiva, sentimental e idealista: Bécquer y Rosalía de Castro.

Trataremos de ver la importancia de Campoamor, lo que pudo suponer Salvador Rueda frente al Modernismo Hispanoamericano -pero más adelante- y abordaremos ya a G.A. Bécquer.

Si a alguien puede parecerle excesiva la fulgurante poda, vista desde el libro de J.M^a. Cossío, Cincuenta años de poesía española (1850-1900), de Angel del Río, lea las palabras que el poeta de la generación del 50, J.A. Valente, dedica a este periodo -y con las que, obviamente, comulgamos-: "Imagino a veces que la única forma de supervivencia colectiva de la poesía de este periodo es el grueso libro en dos volúmenes que sobre él escribió Cossío. Ese libro, de alucinante lectura, es como una inmensa guía de teléfonos interceptados, cuyos abonados se llamasen todos Fernández, por ejemplo, salvo Rosalía de Castro y Bécquer. Fichero inagotable de poetas terri-

zos de todos los extremos peninsulares, desde -pongo por caso- mi compatriota Valentín Lamas Carvajal -quien para mayor desgracia aparece con el nombre de Lomas- hasta don Antonio Ledesma, representante de los poetas que adornaron con sus composiciones la "Corona fúnebre" de la niña Pura Langle, publicada en Almería el año 1891. Terrible precisión la del historiador o casi entomólogo de ese periodo, con sus insólitos grupos zoológicos, como el clasificado bajo la patética denominación de "poetas viudos"¹⁴. Los aislados intentos que se están llevando a cabo por salvar a alguno que otro poeta del periodo creemos que serán estériles, sino imposibles. Sí que hay que destacar un aspecto casi común a todos ellos, y que marca una diferencia con respecto al periodo anterior, es el intento de escribir poemas cortos como reacción ante el tipo de poema narrativo. Así se explican las numerosas "baladas", e igualmente las "rimas" de Bécquer y las "doloras" de Campoamor.

En cuanto a G.A. Bécquer, además de lo dicho en el punto sobre la música -capítulo 2º.- intentaremos alcanzar los límites de la labor de asimilación que el finísimo poeta hizo del romanticismo. No se trata, obviamente, de repetir lo que prestigiosos especialistas han dicho ya respecto a su obra. Bien mirado ¿no era mucho pedir que un solo hombre -y un selecto grupo de amigos-, en un clima social y religioso peor que el que los románticos habían tenido, y dado lo poco que se había hecho hasta entonces, tocase todas las cuerdas como el movimiento romántico suponía?. Vemos que, efectivamente, fue Bécquer el primer poeta español que, a través de su ambiguo mundo, transmitió lo que realmente de nuevo, auténtico y creador tenía el espíritu romántico. La honda veta subjetiva, el deslumbramiento

intuitivo ante lo irreal y mágico, la identificación espiritual con un pasado histórico indefinido, el sentir íntimo de la soledad del artista, para quien las realidades más hondas son la belleza, el vago encanto panteísta de la naturaleza, el amor y la muerte, todo esto está en Bécquer y falta en Espronceda, como único posible antecesor. Esto ha hecho que los elogios sobre el sevillano se hayan sucedido ininterrumpidamente por parte de la "plana mayor" de la poesía moderna española, no sin antes haber pasado por un largo periodo de silencio. Al reconocimiento inicial de un grupo de amigos, sigue la aceptación indiscriminada del público -ignorante, dice Cernuda- para caer, de nuevo, en el silencio con el modernismo. Es con la llegada de J.R. Jiménez y A. Machado -que, evidentemente, son más que meros modernistas- cuando sube la estimación por él y se advierte su importancia como precursor. La G-27 -Guillén, Salinas, Lorca, Alberti- siente por el autor de las Rimas una admiración creciente. Dámaso Alonso dice que Bécquer es "el creador de uno de los mundos poéticos más simples, más hondos, más etéreos, más irreales y extraordinarios de los que la humanidad ha producido" y Luis Cernuda llega a decir que "Bécquer desempeña en nuestra poesía moderna un papel equivalente al de Garcilaso en nuestra poesía clásica: el de crear una nueva tradición que lega a sus descendientes"¹⁵. Esa tradición, a la que se refiere Cernuda, él mismo se encarga de precisar que es la que "llamaremos nórdica, para oponerla a la garrulería, vaciedad y exageración meridionales de los románticos españoles"¹⁶, como ya dijimos anteriormente. Ya sabemos por qué él va a irse bien arriba de Europa con el fin de renovar el viciado aire poético español. Pero, como hoy ya sabemos gracias a los estudios de José Pedro Díaz, Dámaso

Alonso y Cossío, entre otros, por aquellos años se vivía todo un ambiente prebecqueriano, con infiltración de temas y dicción en las revistas de la época, especialmente La América, y el proceso de una doble corriente, la germánica y la popular, confluyentes en Bécquer y poetas afines: Vicente Sáinz Pardo, J. M^a. Larrea, Guillermo Blest Gana, etc. La corriente germánica aparece vinculada especialmente a Heine, que por entonces tradujo Eulogio Florentino Sanz y que también leyó el amigo de Bécquer, Augusto Ferrán; y a Hoffmann, sobre todo. Lo que la historia no explica, por supuesto, es la fluencia verbal de un poeta genial dentro de un cierto clima común de imitadores y seguidores de escuela. Aparte de los citados, Bécquer era admirado por devotos amigos como el mismo Ferrán, Nombela, Campillo, etc., pero, desde luego, las diferencias poéticas son nítidas para cualquiera que se acerque a sus obras. No obstante, el influjo de los alemanes sobre Bécquer no lo ha negado nadie. Ni el mismo Cernuda, defensor a ultranza de su paisano: "Y no es en vano el recuerdo de Hoffmann, porque hay en esas leyendas la misma atmósfera musical del delicioso cuentista alemán, el mismo sutil hechizo. La línea nórdica de Bécquer tiene sus afinidades naturales, si no efectivas"¹⁷.

Ni tampoco su prologuista, Rodríguez Correa, que las comparaba con el Intermezzo de Heine, ni Pedro Díaz, que hace un cuadro sinóptico de contactos en el que aparecen Goethe, Schiller, Byron, Musset, etc. y en el que se nos dice que hay resonancias e incluso imitación simple y llana, en algunos casos. No obstante, Cernuda ha atacado a exégetas y críticos de la obra de Bécquer y, a decir verdad, lleva razón a medias. La discusión es, sobre todo, con respecto a Heine. Cernuda encuentra rara vez analogías entre los dos poetas y cuando

las encuentra es con respecto al Heine juvenil, el de el Intermezzo. Es cierto que los temperamentos de los dos poetas son bien distantes, en algunos momentos: conocida es la "frecuente amargura incisiva" de Heine, mientras que Bécquer nunca es irónico, y si intenta serlo, falla. Su poesía es "grave y apasionada, seria siempre"¹⁸-dice Cernuda- pero, no es menos cierto, que las cuerdas poéticas del alemán son mucho más ricas y numerosas y que, al lado del tono irónico de Los poemas del tiempo o de En el extranjero, escribió las leyendas, Loreley, o las baladas de Belsazar. Bécquer se parece -y mucho- a algunas pocas cuerdas del alemán y para comprobarlo no hay sino recurrir a los textos. El mismo Cernuda así parece reconocerlo cuando dice: "Mucho aprendió de sí mismo, pero algo debió aprender también lejos de su tierra, por atisbo o intuición; aunque el público no vea de ordinario con buenos ojos esta cuestión de las influencias" (en el mismo texto, líneas más adelante).. Por otra parte, la razón de que las formas métricas que utilizó Florentino Sanz en las traducciones de Heine ofrecen curiosa semejanza con Bécquer, hablan más en contra que a favor del sevillano, porque las Rimas se escribieron después de que apareciesen aquellos poemas.

Así pues, aunque nadie podrá negar la importancia de Bécquer en este periodo de la literatura española, sí que es conveniente matizar los entusiasmados elogios de J.R, Jiménez y Cernuda, entre otros. Bécquer asimiló un romanticismo "intimista", de la subjetividad herida de donde mana una música "nunca oída, sin ritmo ni compás", refractaria casi al medio social envolvente. Como ya hemos adelantado, su obra triunfa en el puro reino de la fantasía, del sentimiento y de la belleza, y está desprovista de las implicaciones revo-

lucionarias, filosóficas o políticas. La veta periodista, que le sirvió para ganarse la vida, no tuvo ninguna relevancia ni influencia en su obra -al contrario que en Heine- y, aunque Cernuda lo achaca a su pronta desaparición, lo cierto es que ya había escrito Larra sus artículos y que Bécquer apuntaba a un tipo de poesía excesivamente intimista y, por decirlo así, no apoyaba los pies en el suelo de la España de entonces. Si al menos hubiese tenido antes un esplendoroso romanticismo, con oreo y reajuste de las arcaicas capas sociales españolas, pero no fue así, de ahí que no pueda quedar sino como un antecedente sugeridor pero tímido, aislado del medio social y de la provocadora onda expansiva del Simbolismo francés. Las pretensiones de J.R. Jiménez, recogidas y alimentadas por Birute Ciplijauskaitė queda por supuesto que "hemos llegado a la conclusión de que Bécquer es verdaderamente el primer simbolista español, el que abre las puertas hacia una era nueva"¹⁹, y pregunta retóricamente: "¿no habrá sido posible que Rubén Darío y los otros modernista hayan encontrado algunos de estos elementos en Bécquer antes de conocer a los simbolistas franceses?"²⁰, son, cuando menos, extrapolaciones forzadas.

Se puede decir que él intuyó -sabía francés y leía los periódicos y revistas francesas- y aplicó, pálidamente, algunos caracteres simbolistas a su poesía, pero no los desarrolló ni tomó conciencia de lo que sus contemporáneos franceses proponían. Sí se asomó, no para escapar sino para quedar en el mismo sitio. Pensemos sólo en la compleja problemática derivada del hecho de asumir la vida urbana, -como ha mostrado W. Benjamin, en sus Iluminaciones²¹, sobre Baudelaire- la repercusión poética de la actitud del dandy, el enfrentamiento con el tema de la homosexualidad y su asunción, etc., y véamos en qué que-

da el ruralismo y la atmósfera evanescente del mundo becqueriano. Octavio Paz, que se ha preocupado por la situación en la Historia de la Literatura de Bécquer y Rosalía de Castro, resume así su punto de vista al respecto:

"El primero es un poeta que todos admiramos; la segunda es una escritora no menos intensa que Bécquer y quizá más extensa y enérgica (iba a decir viril pero me detuve: la energía también es mujeril). Son dos románticos tardíos, inclusive dentro del rezagado romanticismo español. A pesar de que fueron contemporáneos de Mallarmé y Verlaine, Browning, etc., su obra los revela como dos espíritus impermeables a los movimientos que sacudían y cambiaban su época. No obstante son dos poetas auténticos que, al cerrar el vocinglero romanticismo hispánico, nos hacen extrañar el romanticismo que nunca tuvimos. J.R. Jiménez decía que Bécquer comenzaba la poesía moderna en nuestra lengua. Si fuese así, es un comienzo demasiado tímido: el poeta andaluz recuerda demasiado a Hoffman y, contradictoriamente, a Heine. Fin de un periodo o anuncio de otro, Bécquer y Rosalía viven entre dos luces, quiero decir, no constituyen una época por sí solos, no son ni el romanticismo ni la poesía moderna"²².

Parece lo justo dejarlos entre dos aguas, entre dos épocas, como reclamo de por dónde iban los tiros de todo lo que nos quedaba por hacer. Sirvieron de guía, como dos exploradores que se hubiesen internado por la buena senda del bosque pero que hasta mucho tiempo después no se desbrozaría y profundizaría del todo. No fue poca su labor pero raramente resisten comparación con Baudelaire, Verlaine o Mallarmé. Recordemos que en 1845 había escrito Poe su "Cuervo"; que en 1859, Darwin escandalizaba al mundo con su Origen de las especies; que, ocho años más tarde, Marx publicó El Capital y que,

por los mismos años, Bécquer comenzó la composición de sus Rimas. Nos parece, a todas luces, que la obra de los autores franceses citados fue permeable a estos acontecimientos, las de Bécquer y Rosalía, no. Más bien puede decirse que estuvo a años-luz de esos vaivenes socio-culturales; por eso, tenemos que dar un rodeo, en cuanto a lo que literatura española se refiere, y pergeñar lo que fue la evolución posromántica en Alemania y Francia para no perder la pista buena y poder así tomar perspectiva comparativista.

Queda, eso sí, otra faceta importante de la obra de Bécquer, la del poema en prosa, que creemos más conveniente plantearla al tratar de lleno a Cernuda porque, al ser los simbolistas los que, fundamentalmente, desarrollaron las posibilidades del mismo, sin duda, el enfoque será otro después de pasar por ellos.

En cuanto a Rosalía de Castro poco queda que añadir. Lo específico en torno a su vida y obra sería mucho, sin duda, pero estimamos que dado el alcance de este trabajo lo dicho sobre Bécquer le incumbe y engloba plenamente, lo demás queda fuera de esta trayectoria.

Del que sí, en cambio, es obligado hablar, por varios motivos, es de Campoamor. Vemos cómo, acertadamente, Angel del Río lo incluye dentro de la poesía de tono irónico-sentimental, poesía escéptica y burlona. Y es que vivió Campoamor en una época que Vicente Gaos llama "de signo general antipoético". Parece como si hubiera temido mostrarse completamente sincero y prefirió permanecer bajo el antifaz del escepticismo. Tiene, por eso, algo en común con Heine, al que se le llamó "antipoeta", y es, desde luego, una pieza clave para el estudio de la evolución de las ideas estéticas. Así lo

han reconocido, desde J. M^a. de Cossío: "Es Campoamor el poeta más representativo de su tiempo, y su desaliño, sus constantes caídas en el prosaísmo más desgarrado y patente, son síntomas de un concepto del arte literario de aquellos días que en formas diversas alcanzaba a todos los géneros sin excluir la prosa... Por la ambición y el volumen de su obra poética debe contar entre los poetas excepcionales de su siglo"²³, hasta el mencionado Vicente Gaos.

Lo que parece obvio en Campoamor, y lo que sin duda más le ha perjudicado para la posterioridad, es el desfase que hay entre las modernas ideas de su Poética (1883) y los logros de sus versos. En esto no se parece, claro está, a la figura de Heine porque, tengamos en cuenta que, muerto en 1901 y coronado como poeta un año antes, Campoamor es arrinconado con la llegada del Modernismo. En cambio hoy sus juicios poéticos se ven como un salto cualitativo ineludible en el camino de distanciamiento del huerro romanticismo español. Si alguien se rebela contra el "pathos" grandilocuente, la exageración y el sentimentalismo de escuela, ése es Campoamor. Su idea de la poesía estaba en línea con la de Alcalá Galiano ("la poesía es la representación rítmica de un pensamiento histórico") y el principio que guiaba su quehacer era "en lugar del arte por la emoción y la forma, el arte por la idea". Por eso atacó la poesía descabellada de los primeros románticos y la vaguedad de las rimas de Bécquer. De éste no ve Campoamor nada positivo en su poesía. Le acusa por su subjetivismo exagerado y por su "histerismo soñador". y, por contra, él hace su poesía con abundantes palabras de la vida corriente, con destacada desnudez y presentando, abundantemente, escenas de la vida cotidiana. Si los románticos insistían en papeles de mensajeros divinos, Campoamor repetía que él era "agricultor" y le preocupaba, sobre todo, elimi-

nar de la poesía todo lo superfluo: "El cómo consiste en que todas las palabras sean, como en Horacio, de absoluta necesidad"²⁴. Esta afirmación le lleva constantemente a establecer el paralelo prosa=poesía, indicando que a aquélla no hay más que añadirle ritmo, sentimiento e idea (y esto sí que parece una paradoja), y, esto, al margen de sus logros poéticos, a buen seguro que iba contra las engorrosas retóricas de los retorrománticos y sus inusitados vocablos. Esa es su lección.

Distingue también Campoamor entre romanticismo "verdadero", que hace virtuoso al hombre, y romanticismo "falso", y sólo impugna éste. Quiere recoger, además, lo que hay de nuevo en el ambiente e incorporarlo a la poesía. No le parece sano limitarse a lo puramente literario o estético: "Existe la preocupación de que los conocimientos ajenos a la estética perjudican al artista; pero, lejos de ser así, se nota que los artistas, cuanto más estudiosos son, poseen más novedad y tienen más variedad y grandeza en sus invenciones"²⁵. Estas, y otras ideas, se parecen extraordinariamente a las que dirá más tarde T.S. Eliot²⁶, como muy bien han señalado Vicente Gaos y Cernuda (éste respecto a semejanzas con Wordsworth, Matthew Arnold y Browning).

Otras ideas destacables de Campoamor son, que la poesía debe ser contable y su asunto comprensible para cualquiera, y que lo ligero y lo pequeño sobrevive más fácilmente que lo bien labrado, pesado y opulento, pero, con todo, no creamos que Campoamor está tan distante del romanticismo. Su concepto del poeta, por ejemplo, es muy parecido al de Bécquer, visto desde un determinado ángulo: "¡Un poeta!. Si las gentes comprendieran la verdadera significación de esta palabra, al oírla darían muchas gracias a Dios porque de mil en mil años

se digna crear un poeta"²⁷. Por eso y otras cosas, Vicente Gaos, exponiendo y comentando las ideas de Campoamor, lo concreta de la siguiente manera: "La tarea del poeta estriba en iluminar el caos de lo real para descubrir el cosmos, lo uno trascendental. Es hacer visible lo invisible"²⁸. Por todo lo dicho, nos parece Campoamor una figura interesante y contradictoria que no puede ser etiquetado fácilmente. Vemos que, por una parte, se le reconoce su visión poética de adelantado a la modernidad (referencia a "impresiones sugestivas" del poema -"en Poesía no importa tanto lo que se dice cuanto lo que se quiere decir"²⁹-, acercamiento poesía-prosa, destierro de términos demasiado "poéticos", ironía, etc.) pero, por otra, como dice Birute Ciplijauskaitė, "lo único que parece menos moderno en él es su aspiración a la belleza perfecta basada en ideales clásicos... buscaba la belleza como un académico, sin entregarse totalmente a la emoción, sin entrar con toda su alma en su poesía"³⁰. En fin, otra dificultad parece que surge al clasificarle. Muchos libros lo incluyen en el realismo³¹ pero es obvio que sólo si consideramos a Zorrilla como la cumbre del romanticismo, él es un antirromántico. Si, en cambio, ponemos la cima del romanticismo español en Espronceda, él queda dentro de la mejor evolución del mismo, ya que su humor viene directamente de El diablo mundo y con él está estrechamente vinculado. Sus Humoradas ("Conocerás, lector, por tu conciencia/ que allí donde hay amor, no hay inocencia"), sus Doloras, son el mejor ejercicio irónico-mental de despegue del sentimentalismo. Quedan descartados, en esta pequeña reivindicación campoamoriana, los poemas largos, como Colón o El Licenciado Torralba; juicio en el que parecen coincidir todos los críticos.

3.3.- Los "románticos pequeños", los simbolistas.-

Vemos cómo, a partir de las muertes de Hegel y Goethe, el

centro irradiador de la herencia romántica se sitúa en París, no en vano allí se trasladó Heine merced a los avatares del destino.

Uno de los tópicos de la historia tradicional, siempre a la caza de influencias y filiaciones, afirma que a través de Mme. de Staël el romanticismo francés es directamente tributario de la literatura alemana. Por fortuna, trabajos de literatura comparada y estudios sobre el prerromanticismo francés y sobre las fuentes ocultas, comunes a ambos países, nos permiten hoy saber que en los cenáculos de 1830 apenas se conocía el romanticismo alemán y los autores heréticos, comunes para ambos países en muchos casos, fructificaron en Francia sin intercesión alguna aunque, bien es verdad, que unos treinta años después que en Alemania. Por otra parte, las características de aquel romanticismo comparadas con las de lo que ahora emerge en Francia, son bien distintas. El llamado Romanticismo interior, cuyos primeros balbuceos se pueden encontrar en Saint-Martin y en Restif de la Bretonne, no alcanzará su pleno florecimiento hasta las iluminaciones de Nerval, durante su lucha con la demencia y la muerte; hasta Hugo, ya en su vejez, inclinado sobre el abismo; con Baudelaire, persiguiendo la posesión de la Eternidad, y Rimbaud, adolescente invadido por la "visión", y, por último, ya muchos años después, con los surrealistas, en busca de un método poético. Muchas de las geniales obras, que ahora se escribieron, quisieron, las soñaron, pero nunca pudieron alcanzarlas los alemanes. Denis de Rougemont ha expresado bien el contraste entre los dos romanticismos, como ya vimos antes. Debido a lo que él llama "el descenso del mito del amor" y que, a partir de ahora y en progresión creciente, irá infiltrándose en las novelas por entregas, el teatro del gran públi-

co y el cine, es por lo que afirma que "lo verdaderamente trágico de nuestra época está diluido en la mediocridad" . No es casual el que Baudelaire sea un poeta urbano y dé tanta importancia a las calles y su espectáculo, como W. Benjamin ha estudiado tan magistralmente en sus Iluminaciones.

Parece preciso aclarar aquí lo de "románticos pequeños", del título de este punto, que, por supuesto, no tiene nada de peyorativo. Se explica a través de la interpretación de Octavio Paz, que ve así el romanticismo francés:

"Hay dos romanticismo en Francia, uno es el de los manuales e historias de la literatura, está compuesto por una serie de obras elocuentes, sentimentales y discursivas que ilustran los nombres de Musset, Lamartine, etc.; otro, que para mí es el verdadero, está formado por un número muy reducido de obras y autores: Nerval, Nodier, el Hugo del periodo final y los llamados "pequeños románticos". En realidad, los verdaderos herederos del romanticismo alemán e inglés son los poetas posteriores a los románticos oficiales, de Baudelaire a los simbolistas... Es una traducción, esta etapa francesa, en la que el romanticismo se vuelve sobre sí misma, se contempla y se traspassa, se interroga y se trasciende. Es el "otro" romanticismo europeo"³².

Sabido es que estos "pequeños románticos" fueron precedidos por un grupo de poetas, que se llamó parnasiano y que tiene su origen etimológico en 1866. En marzo de esa fecha, el editor Lemerre hace aparecer una publicación en París con el nombre de Le Parnasse Contemporaine, en la que figuran, junto a Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, Sully Prudhomme y José M^a. de Heredia (parnasianos), otros que, con el tiempo, se opondrían a quienes con tanta tenacidad lo habían hecho con los poetas románticos, estos son

Charles Baudelaire, Paul Verlaine y Stéphane Mallarmé. Haciendo una síntesis de la poesía parnasiana, diremos que estos, contra el exceso de lirismo romántico, confieren a la poesía un tono "objetivo e impasible". Regresan a las fórmulas del clasicismo, dando a las formas métricas el mayor rigor posible; tienden a aproximar sus versos a las artes plásticas más que a la música, así como hacia la pintura de la realidad exterior o hacia la poesía filosófica. Tienen evidentes conexiones con el realismo y el naturalismo, ya que poseen idénticas pretensiones de objetividad e iguales procedimientos expresivos, como consecuencia de la influencia del positivismo. La tendencia, pues, de esta poesía es la de encerrar el mundo objetivo en sus límites concretos. La reacción tiene lugar cuando se reconoce que más allá de este mundo de las realidades materiales existe el mundo del misterio y de lo incognoscible. El naturalismo se extravía en una búsqueda trivial de elementos accesorios o hace hincapié en la descripción minuciosa de objetos carentes de todo interés. En cambio, Mallarmé dice: "La contemplación de los objetos, la imagen desprendiéndose de las enseñanzas suscitadas por ellos, constituye el canto: los parnasianos toman la cosa en su totalidad y la muestran, de ahí que carezcan de misterio; le quitan al espíritu esa deliciosa alegría de creer en lo que crean. Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce de un poema, que está formado de la dicha de adivinar poco a poco; sugerir: eso es el sueño. El uso perfecto de ese misterio es lo que constituye el símbolo; evocar poco a poco un objeto para mostrar un estado del alma, o, inversamente, elegir un objeto y separar de él un estado del alma por una serie de desciframientos". Estas palabras de Mallarmé, que casi, por sí solas, dan la clave de lo que significa el simbolismo, correspon-

den a la Enquête sur l'évolution littéraire publicada por Jules Hu-
ter en el Echo de París, es decir, fueron escritas en 1891, en ple-
no desenvolvimiento del esplendor simbolista. Y, aunque, en verdad,
el espíritu del simbolismo lo anuncia ya Baudelaire con su célebre
soneto "Correspondances", éste y Mallarmé, por distintas razones, no
pueden considerarse poetas simbolistas. La estudiosa del periodo,
Anna Balakian, dedica penetrantes estudios a Baudelaire, Verlaine y
Rimbaud por separado y relaciona después a Mallarmé con el cenáculo
simbolista pero distinguiendo al gúfa del resto de los discípulos.
Este símil es válido, ya que Balakian usa repetidas veces la imagen
de Jesucristo ante sus discípulos para referirse a Mallarmé y el ce-
náculo, y aclara que así como Jesucristo no era propiamente un cris-
tiano, tampoco el autor de Hérodiade era seguidor de ninguna escue-
la, aunque ésta fuera tan importante como el simbolismo.

Comenzando por Baudelaire, y retomando el soneto "Co-
rrespondances", cabe decir que todos los libros sobre Baudelaire y
su obra citan el hecho de la influencia de Swedenborg, en general
y, directamente, en este soneto. La relación Baudelaire-Swedengorg
es indiscutible. Al describir el genio de Hugo, Baudelaire le consi-
dera igualmente discípulo del visionario sueco, dando como prueba
su magnífico repertorio de analogías y metáforas, que une lo humano
con lo divino, igualadas -dice- solamente en la Biblia. Acepta tam-
bién la correspondencia literal entre los mundos divino y natural.
Esto hace que su concepto del símbolo esté más cerca del concepto
de alegoría y del tradicional paralelismo entre lo abstracto y lo
concreto. Cuando en "El Poème du haschisch" habla Baudelaire de "l'in-
telligence de l'allégorie", quiere decir el entendimiento de lo que,
en el artículo sobre Hugo, señala como matemática exacta de la co-

rrespondencia. Esta idea es, para Baudelaire, tan antigua probablemente como la sociedad humana, porque hace habitable el mundo. La analogía es el reino de la palabra "como", ese puente verbal que, sin suprimirlas, reconcilia las diferencias y las oposiciones entre las cosas y los mundos. Se había convertido desde el Renacimiento en la religión secreta de Occidente: Cábala, Gnosticismo, Ocultismo, Hermetismo... La historia de la poesía moderna, desde el resurgir romántico hasta nuestros días, es inseparable de esa corriente de ideas y creencias inspiradas por la analogía. La creencia en la analogía universal está teñida de erotismo, es simultáneo: los cuerpos y las almas se unen y separan regidos por las mismas leyes de atracción y repulsión que gobiernan las conjunciones y disyunciones de los astros. A nadie escapa que esto es profundamente subversivo: la atracción erótica rompe las leyes sociales y une a los cuerpos sin distinción de rangos y jerarquías, de ahí que hayamos dicho que el romanticismo francés tiene su origen en las novelas libertinas de Restif de la Bretonne. Porque, el suyo, es un erotismo revolucionario de raíces ocultistas. No es difícil, desvelada esta tradición en la que se inserta Baudelaire, explicarnos muchas de las peripecias de su vida: las prohibiciones de sus libros, el dandysmo de su persona, los escándalos provocadores de su vida cotidiana, etc. El, ya vinculado al mundo de la ciudad, sirvió de modelo, mientras acarreaba a la vez todo el bagaje romántico, a tantos poetas malditos que le seguirán. Pero siempre uniendo lo concreto y lo oculto, o si queremos, haciendo que el más hondo deseo se relacione con el movimiento de los astros. Dice Octavio Paz al respecto: "El principio que mueve al mundo y a los hombres es un principio matemático y musical que también se llama, en una de sus fases, justicia y, en

otra, pasión y deseo. Todos estos nombres son metáforas, figuras literarias: la analogía es un principio poético"³³. Ahí aparecen ya claramente las líneas maestras de lo que será la moderna historia de la poesía: deseo y justicia, analogía e ironía; impulso, atracción magnética y crítica implacable de todos los campos y niveles. No sólo, obviamente, se engloba aquí la obra de Luis Cernuda sino la de tantos y tantos otros artistas anteriores y posteriores a él. No sólo se pueden explicar a través de esta dualidad sintética de Paz todas las contradicciones e implicaciones del deseo, sino también los sucesivos movimientos sociales y políticos que, desde el romanticismo, se han sucedido. Aquí, en esta bifrontalidad, en esta radical contradicción se basa la obra de Baudelaire y así lo han hecho ver sus críticos, desde Anna Balakian y A. Béguin hasta otros más especializados en su obra concreta como Rolland de Réneville y Jean Prévoist. Podemos rastrear sus versos en busca de la veta que le relaciona con Swedenborg (la analogía, que dice Paz) y, a continuación, hacer otra lectura en busca de notas para mostrar que es un poeta descreído, hundido en el "spleen", profundamente crítico (ironía). Así, cuando espiritualiza el mundo material escribe poemas como "Élevation":

Espíritu mío, te mueves con agilidad,
y, como un buen nadador que se solaza en la ola,
surcas alegremente la inmensidad profunda
con una invencible y vigorosa voluptuosidad.

Vuela bien lejos de estas miasmas morbosas;
y ve a purificarte en el aire superior,
y bebe, como un puro y divino licor,
el fuego claro que llena los espacios limpios³⁴.

y en el poema "Bénédiction", le dice al mismo Dios:

Y sé que tú guardas un lugar al Poeta
 en las filas bienaventuradas de las santas legiones,
 y que lo invitas a la eterna fiesta
 de los Tronos, las Virtudes y las Dominaciones.³⁵

Pero, por el contrario, en otros muchos momentos niega radicalmente a Swedenborg y, descolgado de su toque divino, dice:

He aquí que yo he tocado el otoño de las ideas,
 y es menester emplear la pala y los rastrillos
 para reunir de nuevo las tierras inundadas,
 donde el agua cava agujeros grandes como tumbas.

Y, en ese mismo poema, "L'Ennemi"³⁶, termina:

¡Oh dolor!, ¡oh dolor!. El tiempo come la vida,
 y el oscuro Enemigo que nos roe el corazón
 de la sangre que nosotros perdemos, crece y se fortalece

No nos parece necesario insistir mucho en esta dualidad pero, digamos, que en sus prosas aparecen también constantemente referencias a su mitad de hijo de Dios: En Mon coeur mis a nu se lee: "desde mi infancia, tendencias al misticismo. Mis conversaciones con Dios", y en Journaux intimes: "Panteísmo. Yo soy Todo; Todo es Yo", e, igualmente, aparece sin cesar un tema, el de la imperfección de la vida cotidiana, el del destierro en el que vivimos en el tiempo: "Esta vida es un hospital donde cada enfermo está poseído por el deseo de cambiar de cama. Aquél querría sufrir cerca de la estufa, y este otro cree que se curaría al lado de la ventana", y, un poco más adelante: "¿Dime, alma mía, mi pobre alma muerta, qué pensarías de vivir en Lisboa?"³⁷. Y no es que todo esto, como hemos visto, no estuviera ya en los primeros románticos, es que en Baudelaire se da de un modo angustioso, sofocado, límite. Es esa urgencia la que hace a Baudelaire ser "nuestro semejante, nuestro hermano". En él se da ya la creación hecha crítica y la crítica convertida en creación poéti-

ca. En cambio, aunque es el primer poeta moderno y próximo, hay que reconocer que nunca fue un "chef d'école" y así lo ha reconocido la crítica. Fue un precursor que se adelantó a su época pero no un reformador consciente de su labor; fue más un marginal, un desclasado. Nunca encontramos en su obra una clara decisión de romper con sus predecesores, tal vez por la alta estima en que los tenía. Anna Bala-kian, que ve esto, se pregunta ¿de qué elementos románticos carece, entonces, su estética que le hace ya diferente del romanticismo?. Y aplica este método al poema "Harmonie du soir", que toma como ejemplo. "En primer lugar -dice- no hay una exposición directa de las emociones del poeta; lo que percibimos de sus sentimientos nos llega a través del camino indirecto de las imágenes. En segundo lugar, no hay trascendentalismo: el recuerdo evocado a través del perfume está dentro de los confines físicos del propio perfume; no hay paralelismo entre el estado físico y una visión ideal o celestial, sólo el sol ahogándose en su propia sangre ("le soleil s'est noyé dans sang qui se fige") como una proyección del hundimiento del poeta ("un coeur") en su propio abismo"³⁸. Este es el discurso indirecto que sugiere más que designa, precedente de lo que luego se llamará "correlativo objetivo". La aportación de Baudelaire al futuro simbolismo se podría sintetizar en: 1º) un nuevo concepto de "poeta", intelectual más que emocional, cosmopolita más que rural o tradicional; 2º) esa exposición indirecta en la que van implícitas, la sinestesia y la fuerza evocadora de la música (las palabras son vistas como notas estructuradas), y 3º), aunque Baudelaire era más un dandy que un decadente, aparece su figura unida a la preocupación por el "gouffre", especie de asociación entre lo angélico y lo diabólico, a través del que el poeta coquetea con la muerte en la frontera invisible.

Luis Cernuda, que siempre tuvo presente al poeta de Las Flores del mal, las flores de la angustia, que no otra cosa significa "mal" en francés, se lamentaba en 1959, de que ningún poeta español celebrara el centenario de la aparición del libro, queriendo ver en ese significativo silencio, que acaso la influencia de Baudelaire no haya sido entre nosotros todo lo efectiva que cabía esperar. Creemos que acierta, por lo menos hasta la generación de poetas que comienza a publicar por esas fechas, la G-50. El, desde luego, aparte de que adoptó la máxima de Baudelaire: "A mon seul desir" como guía de toda su obra, atravesó periodos de intensas relecturas del poeta francés. No es difícil ver una equivalencia entre los "paradis artificiels" y Los placeres prohibidos ya que, además, Cernuda cuenta en "Historial de un libro" cómo, por aquella época, leía mucho a Baudelaire. Así mismo, Las Nubes, el título me refiero, se debe a un poema, "L'étranger", que abre Petits poèmes en prose:

Eh; qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?

J'aime les nuages... les nuages que passent...là-bas
les merveilleux nuages;³⁹

otras relaciones, entre los dos poetas, las iremos viendo a medida que avance el trabajo, porque Baudelaire es cruce inevitable de caminos hacia la modernidad.

Sigamos, pues, paso a paso, adentrándonos hacia el simbolismo. Si hacemos caso a Albert Thibaudet, el simbolismo se dió cuenta de una "revolución que había tenido lugar quince años antes con Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Lautréamont y Corbière"⁴⁰. Este reconocimiento lo sitúa en 1884-86. Esto impli-

caría una relación interpersonal y una uniformidad estética entre los cinco, que no creemos que exista si somos rigurosos en su estudio. Como sabemos, Lautréamont fue reconocido y famoso con los surrealistas, hacia 1920, pero sus obras permanecieron agotadas de 1870 a finales de siglo. A Corbière lo puso de moda Eliot, junto a Jules Laforgue, hacia 1900, mas no aparece, ante nosotros, ni como un simbolista inconsciente. Rimbaud es un poeta que, aunque sea un gran innovador, no tiene mucho que ver con la forma de hacer simbolista, y quedan los otros dos que sí que aparecen vinculados al "cenáculo".

Rimbaud, igual que antes Baudelaire, igual que Verlaine y muchos otros escritores de la época percibió que la exposición directa del romanticismo ya no se podía tolerar. Alfred de Musset era el blanco preferido por la crítica de entonces. La famosa carta -ahora, me refiero- de 15 de mayo de 1871 que Rimbaud escribió siendo un joven de 17 años a Paul Demeny ataca este problema: "¡Tantos egoístas se proclaman a sí mismo autores!"⁴¹, exclama, y luego procede a demostrar que el concepto del "yo" necesita una revisión. No obstante, esta carta no pudo tener influencia directa sobre los simbolistas de los años 1880, por la sencilla razón de que no apareció impresa hasta 1912 -a tiempo para servir de manifiesto entre los surrealistas. Rimbaud, está de acuerdo con Baudelaire en que el poeta tiene que ser un vidente, un visionario, pero Rimbaud, que busca morir a la conciencia psicológica para nacer a la conciencia cósmica, no sigue el camino de la iniciación gradual y reflexiva. Su terapéutica es anárquica y amarga. Marcha sobre "el filo de la navaja", en sentido descendente. Su meta es la de los místicos y los yoguis, la de los iniciados en las tradiciones

secretas y la de los discípulos del Zen. También está muy cerca de Baudelaire en su actitud de "pecador", tal como la concibe Arthur Machen, el olvidado autor de The Great God Pan. Para él, el pecado es una pasión positiva y solitaria del espíritu. A juicio de Machen, entre los actos pecaminosos o culpables, así considerados, como el asesinato, el robo o el adulterio, y el Pecado con mayúscula, existe la misma relación que entre el alfabeto y la poesía más genial. El hombre vulgar, "normal", no será jamás un santo, pero tampoco un pecador. "Los grandes, tanto en el bien como en el mal -escribe Machen-⁴² son los que abandonan las copias imperfectas y se dirigen a los originales perfectos...La esencia del pecado sería querer tomar el cielo por asalto, penetrar de manera prohibida en otra esfera más alta". "El sin corazón de Rimbaud" es el hombre duro, implacable, la ausencia de sentimientos es el contragolpe a la sentimentalidad insana y esta recurrencia a Luzbel, en la poesía moderna, se inaugura, como vimos, con los románticos, pasa por estos dos poetas, más que por los Simbolistas, los surrealistas y, de ahí, en lo que incumbe a nuestro estudio, llega hasta la G-50 como veremos. La aventura "Rimbaud" es ejemplar y define de una vez para siempre los límites de la poesía. Su primera rebelión -entre los 16 y los 18 años- es la de la existencia rabiosa, la cólera en la sangre. Es el "voyou", como lo ve Fondane⁴³. Su alzamiento abarca aspectos exteriores, es una insurrección contra la sociedad condicionada, contra los privilegios y la desigualdad. Le anima un oscuro deseo de venganza, "considera a cada ser como alguien de quien, en primer término, es preciso vengarse"⁴⁴. Escribe "Mort à Dieu;" sobre los bancos de las plazas públicas

y en su letanía de negaciones cabe la autoridad, la Iglesia y el orden. Como antes Nerval y Baudelaire, manifiesta en forma emocionada y confusa la idea de una sociedad bajo los principios fraternales y socialistas. Es otro punto diferenciador con respecto a los simbolistas. Pero es que, además, una cosa son los principios estéticos declarados y otra los logros obtenidos. En la obra de Rimbaud, hay muchos vicios románticos, incluidos, el insufrible "yo" de Une Saison en enfer y su estoica aparición -Le Bateau ivre- en la triste lucha espiritual para lograr la identificación con lo humano y lo divino. En cuanto a la relación de sus obras con los simbolistas, vistas desde el ventajoso punto de vista de hoy, cabe decir que Voyelles y Le Bateau ivre, aparecidos a principios de los años 1880, y Une Saison en enfer, que apareció en una pequeña edición belga, no alcanzaron mucha difusión, excepto entre los amigos de Rimbaud, hasta que Verlaine publicó una edición definitiva en 1892. La mayor parte de Les Illuminations, que es uno de los motivos principales de la eminente posición actual de Rimbaud, se publicó en 1886 en la revista simbolista La Vogue. Aunque este libro pudo haber supuesto algo, para los simbolistas, baste recordar que no pudo ser mucho, porque para entonces sus teorías estaban ya formadas y sus técnicas poéticas habían estado ya expuestas a la influencia de Romances sans paroles de Verlaine y a la personal de Mallarmé, en su salón de la "rue de Rome". Ya entre 1870 y 1875, Mallarmé completaba y revisaba sus más importantes poemas, que eran leídos a los simbolistas del cenáculo en distintas fases de su desarrollo, Lautréamont escribía su único libro y moría y se publicaba el citado libro de Verlaine.

Pero, sin duda alguna, no sólo para acabar de delimitar a Rimbaud sino también para ir definiendo los caracteres de la escuela simbolista, lo más eficaz parece hacer un contraste entre Verlaine y el aludido Rimbaud.

En primer lugar, si, en el capítulo anterior, pusimos como epígrafe de uno de los puntos, la frase de Verlaine, "De la musique avant toute chose", es porque fue él mucho más que ningún otro el modelo en el que se fijaron los simbolistas en cuanto a la relación música-poesía. Rimbaud está más cerca de la afinidad poesía-arte que debía desarrollarse en el siglo XX. En cuanto a Baudelaire y Mallarmé, es preciso aclarar -como señala Anna Balakian-⁴⁵ que en la poesía decimonónica hay tres conceptos diferentes de la música. El primero es de Baudelaire, se apoya en las palabras y encuentra en ellas las mismas propiedades sugerentes inherentes a las notas musicales. El segundo es el de Verlaine y no es la palabra aislada la que pone en movimiento asociaciones de imágenes, sino que las asociaciones de combinaciones especiales de palabras, que contienen inflexiones de sonidos, como "il pleure dans mon coeur", suenan en efecto como música. La poesía se convierte en música porque se dirige al oído. Esta concepción, sencilla y lírica, de Verlaine fue la que ejerció mayor influencia en la técnica simbolista tanto en Francia como en España y en la Europa central. El tercero es, obviamente, el de Mallarmé. Con él, la poesía adquiere la misma composición de la obra musical: tema y variaciones, orquestación sinfónica de la frase, pausas -espacios en blanco- entre imágenes igual que entre notas, etc. Quizás, los modelos primero y tercero, son más sutiles y prococan más la inteligencia del creador, pero fue Verlaine el que difundió su "música" entre más se-

guidores. Rimbaud pasó de un salto del verso a la prosa rítmica, lo que parece indicar, implícitamente, que el verdadero carácter de la poesía no estriba en su forma exterior sino que depende del proceso mental. Verlaine, siguiendo aquí el espíritu de Baudelaire y en contraposición con la rebeldía suicida-socialmente- de Rimbaud, añadió algunas notas al retrato del "decadente". Al definirlo, dice: "Me gusta la palabra "decadencia" con sus reflejos de púrpura y oro". "Es el arte de morir en belleza", dice en otro lugar, como expresión del hombre extremadamente civilizado y sensible. Así lo ve el citado J. Rivière.

Así como Verlaine busca las infinitas posibilidades de lo vago y las incertidumbres del matiz, Rimbaud, en sus descripciones, introduce detalles concretos, desconexos pero yuxtapuestos, para convertirlos en más angustiosamente ambiguos que el lenguaje vaporoso. Allí donde Verlaine procura velar la naturaleza, Rimbaud habla de desvelarla o iluminarla, y de encontrar sus primitivos colores. En "Vagabonds", dice: "Había, en efecto, con toda sinceridad del espíritu, asumido el compromiso de devolverle a su estado primitivo de hijo del Sol..."⁴⁶. Los simbolistas, siguiendo el "Clair de Lune" de Verlaine, elegirán la luna como suya, en lugar del sol. Rimbaud es un antidiluviano es sus visiones, es un hombre a la intemperie en contraposición con el esteta de puerta adentro que es Verlaine y serán todos los simbolistas. El tema de la muerte -"mourir", voluptuosamente utilizado por Verlaine- será uno de los temas básicos gracias a los cuales se puede reconocer el simbolismo tanto en poesía como en el drama, pero está ausente de la obra de Rimbaud. Por el contrario, al final de Une Saison en enfer, sugiere: "No obstante, es la vis-

pera. Recibamos todos los impulsos de vigor y de ternura real. Y, a la aurora, armados de una paciencia ardorosa, entremos en las espléndidas ciudades"⁴⁷. Así, pues, concluyendo, aunque todos sabemos de la tumultuosa y estrecha relación que mantuvieron Rimbaud y Verlaine, el simbolismo arranca de éste último. La gama va desde los imitadores hasta los que supieron trascender el modelo, pero en él se produce el gozne donde gira la puerta de los "pequeños románticos" a la escuela simbolista. Mallarmé, aunque llevó a la palabra hasta un despojamiento inhumano, místico, en otra dirección que los románticos, está más relacionado con éstos y la idea del sueño, que Verlaine. Así, A. Béguin, estudia, en su libro sobre el tema, a Rimbaud y Mallarmé, pero no a Verlaine.

Queda por aducir algunas razones para colocar a Mallarmé "como Cristo entre los simbolistas" aunque sin serlo, específicamente. Tenemos, en primer lugar, sus propias palabras. Cuando en 1891, el periodista Jules Huret preguntó a Mallarmé si era el creador del nuevo movimiento, declinó el honor y dijo que era un hombre individualista y solitario, "el padre, el padre real de los jóvenes es Verlaine, ese magnífico Verlaine"⁴⁸. Aunque la mayoría de sus poemas aparecieron en la colección Vers et Prose en 1887, fueron escritos durante los años de 1860 y principios de los 1870, y por tanto son contemporáneos de los de Verlaine y Rimbaud en lugar de serlo de los jóvenes simbolistas con los que publicaba. Nacido en 1842, Mallarmé es contemporáneo de Swinburne, Banville, Villiers de l'Isle Adam y Manet, al que vió todos los días durante diez años e ilustró L'Après-midi d'un faune. Los poetas que asistían a sus famosas reuniones del mar-

tes por la tarde, entre 1882 y 1894, no eran 10 años más jóvenes que él, sino incluso 20. Cuando se convirtió en un maestro, su propia evolución ya se había realizado. Claro que no todo el mundo es de esta opinión; si seguimos el libro de Bowra, The Heritage of Symbolism (Londres, 1943), veremos que el enfoque es totalmente distinto: Baudelaire aparece ya como simbolista, Mallarmé es la culminación y, después de él, todo aparece como anti-climático. La trayectoria descrita por Anna Balakian nos parece más clarividente por cuanto define los principios de la escuela, vamos viendo cómo estos se forman y, a partir de 1890, las estelas derivadas del núcleo francés, a través de las sucesivas oleadas de escritores arribados a París. Así, pues, vamos a decir algo del maestro que desbordó en mucho los límites de la escuela en la que sentó cátedra.

Si hubiera que tratar detalladamente de Igitur y Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, nos apartaríamos enormemente de la tradición simbolista, ya que en ella nada hay tan oscuro y apartado de la comunicación ordinaria. Mallarmé transmitió al cenáculo la posición del poeta con respecto a la sociedad. El, decía: "Todo lo que es sagrado, todo lo que permanece sagrado, tiene que estar envuelto en el misterio"⁴⁹. El, opinaba que si una sociedad no tiene puesto oficial para el poeta ni le da el rango que merece, el poeta no debe preocuparse por esa sociedad. A partir de aquí, la torre de marfil de los simbolistas se convirtió en una realidad y en símbolo, a su vez, del poeta-reverso de un Victor Hugo o Lord Byron. Ese apartamiento, estaba acompañado por algo inseparable del simbolista, el espíritu decadente. Mallarmé, realmente, dió el tono a esa decadencia fin

de siglo: avasallador "ennui", trasladado a los objetos, inutilidad del pensamiento, tendencia a la inacción y el sueño, separación de la corriente dominante, notación de las fluctuaciones de los caprichos humanos, etc. Simbolista y decadente, van unidos. Profundizando en esa oscuridad, que no era tal, sino la veladura envolvente del misterio, es por donde Mallarmé se distancia de los románticos. Al definir el símbolo, mejor dicho, su uso, como "la evocación de un objeto, poco a poco, para poner de manifiesto un estado de ánimo" amolda el objeto al estado de ánimo del poeta y arrabata la posibilidad de llevarlo más allá, quedando fuera del alcance directo del hombre. Esto ya es difícilmente explicable dentro de los límites románticos. Podrán parecer más o menos geniales los grandes poemas herméticos de Mallarmé pero, obviamente, desde los dominios de este estudio hay que señalar que esa cerebralización límite de la sensibilidad es, en muchos aspectos un antirromanticismo: la total desconexión con la realidad, el control de todo sentimiento, la crítica social, etc. Así lo vio Luis Cernuda -como ya indicamos en el primer punto de este capítulo. Aunque, como ha estudiado Gustavo Correa⁵⁰, entre otros, es innegable la influencia de Mallarmé en Perfil del aire (1924-27), y el mismo Cernuda así nos lo dice en "El Crítico, el Amigo y el Poeta" (1948) y en "Historial de un libro", "Luego, aunque mi conocimiento de la lengua era aún deficiente, emprendí la lectura de Mallarmé y de Rimbaud: el verso del primero me pareció ya entonces, y nunca dejó de aparecerme así a través de los años, con una hermosura sin igual"⁵¹. No obstante, entre lo de Mallarmé y Per-

fil del aire -dice Correa en el artículo citado- existen fundamentales diferencias. Si la poesía del autor francés puede caracterizarse en términos generales como de carácter metafísico, por cuanto trata de captar la aventura del pensamiento y de la conciencia individual en su esfuerzo por afirmarse como tal, la de Cernuda adquiere un talante emocional que se halla muy cerca a un estrato de sensaciones orgánicas. Mallarmé imprimió una densidad simbólica a su búsqueda del absoluto, al paso que Cernuda se vierte sobre sí mismo para explorar el silencioso ámbito de su yo individual y anímico. El estilo de Mallarmé es de temple intelectual, aun dentro de su intención de suscitar matices y sugerencias indefinidas de significación. Cernuda aprovecha la condensación del lenguaje del autor francés y su lección de proyecciones sugerentes, mas permanece dentro de un ámbito semántico de implicaciones emotivas que pueden ser definidas con precisión. Sin necesidad de redundar más, por ahora, en las diferencias entre los dos poetas, baste decir que Cernuda -de mucho mayor temple romántico que Mallarmé- no sólo se desmarcará del indescifrable Mallarmé sino también de discípulos suyos, mucho más sencillos, en la búsqueda de voz propia. Cuando en 1934 comienza a componer los poemas de Invocaciones... "cansado de los poemitas breves a la manera de Machado y Jiménez, poetas que habían perdido quizá el sentido de lo que es composición, percibí que la materia a informar en ellos exigía mayor dimensión, mayor amplitud; al mismo propósito ayudaba el que por entonces me sintiera capaz (perdóneseme la presunción) de decirlo todo en el poema, frente a la limitación mezquina de aquello que en los años inmediatamente anteriores se llamó poesía "pura"⁵², escribe después

en "Historial de un libro". No cabe, pues, aquí, profundizar en el estudio del simbolismo y menos de Mallarmé y sí ver algunos aspectos que pueden servirnos en las páginas siguientes.

No es que Mallarmé fuera oscuro por el gusto de serlo. La palabra "oscuro" tiene, para el poeta, una connotación puramente subjetiva. Si alguien se enfrenta a Un coup de dés creyendo que está leyendo el periódico, es su torpeza la que le hace oscuro el texto. Mallarmé confesó a su amigo Edmund Gosse: "Yo no soy oscuro, siempre y cuando se me lea desde el punto de vista de los principios que sostengo, o como un ejemplo de las manifestaciones de un arte que utiliza el lenguaje..."⁵³. La difícil accesibilidad a sus poemas venía, aparte su técnica, de su concepción "órfica" de la poesía. Si algún nombre habría que haberle puesto a su poesía es el de "órfica". Orfeo era músico y poeta, lo cual implica que los creadores del mito de Orfeo tenían la conciencia de la interrelación entre el poder de la música y el de la palabra en los enigmas oraculares que eran el núcleo de la forma poética. El carácter oracular, imprescindible en Mallarmé, le hace ser indescifrable para los no-iniciados. Si unimos esto a su ambiciosa concepción de la música en poesía, no será difícil deducir que, o fueron poquísimos los discípulos que le entendieron, o, realmente, una cosa es la poesía "órfica" de Mallarme y otra la simbolista. En L'Après-midi d'un faune, por ejemplo, Mallarmé no iba tras los sonidos musicales, sino que quería volver a captar la "forma" de la música, es decir, entendió aquí, al pie de la letra, lo que ya explicamos de la música con respecto a los románticos. Ya había versos de sonido musical desde tiempo inmemorial, él quería una poesía que alcanzara ese carácter de la música que nos excuse de la necesidad de comprensión

lógica y nos conduce hacia la Idea universal. Eso era muy distinto de lo que vimos en Verlaine, que pensaba en la música sólo desde el punto de vista de las sílabas y los ritmos, Mallarmé aplicó a la poesía, la anatomía, la estructura del tema y las variaciones que reemplazaban a la progresión lógica. No en vano, su idolo fue R.Wagner, del que decía : "Es un desafío que hace a los poetas, cuyo deber usurpa con la más limpia y espléndida valentía" ⁵⁴. Mal debieron haber comprendido al maestro los simbolistas, porque como dice René Ghil, se convirtieron en "instrumentistas", no en músicos, en el sentido creador de la expresión, o sea, en compositores. Les preocupó la transmisión física del sonido y permanecieron sordos a la fuerza de la entrega conceptual y a la imaginación. Así, se dedicaron directamente a una renovación del verso en el aspecto técnico y confundieron, empezando por Gustave Kahn -director de la revista La Vogue a partir de 1885- y su amigo Jean Moréas, hasta tantos belgas, suizos, ingleses y americanos que, por aquellos años, pretendían el renovar la poesía francesa, curiosamente. Estudiar algunas excepciones, y no ya, precisamente, vinculados al cenáculo simbolista, como W. Whitman o Henri Barzun, cabeza del movimiento órfico, ya en el siglo XI, sería desviarnos demasiado. No obstante, si el simbolismo hubiera tenido que depender de las innovaciones técnicas, hubiese envejecido pronto, como ocurrió en Francia. Lo que le dió poder de irradiación fue esa cualidad llamada "decadencia" y su habilidad para transmitir, mediante el símbolo-imagen, la sensación de lo misterioso y la inquietud metafísica.

Dejando ya a Mallarmé como poeta sin par entre los simbolistas, conviene repasar, someramente, las convenciones de la escuela y, en lo que nos atañe, las irradiaciones europeas.

Denominadores comunes asociados al simbolismo ya para siempre son, como venimos diciendo, la ambigüedad de la comunicación indirecta, la filiación a la música y el espíritu decadente. Las variaciones con que cabe interpretar esto, son múltiples pero, a partir de 1890, el mentor será, decididamente, Paul Verlaine. Si los primeros europeos llegados a Francia: Viélé-Griffin, Verhaeren, Maeterlinck, etc. se convirtieron en simbolistas franceses, la segunda oleada: Yeats, Symons, Gosse, los Machado, Unamuno, D'Annunzio, Rubén Darío, Stefan George, etc., llegados a partir de 1890, llevarán al simbolismo a sus países y lo defraguarán y enriquecerán, según los casos, con el espíritu de sus lenguas. ¿Qué quedó de la expresión indirecta de Mallarmé, relación poética privada casi como entre él solo y Dios?, la mayoría de los poetas prefirió el íntimo mundo de Verlaine. Surgen una serie de símbolos "al uso", desde cisnes, cuervos, ale-villas, mariposas, glaciares, estrellas, grutas, fuentes, espejos, palacios, pasando por la Luna como eje, hasta llegar a las figuras mitológicas de Pan, Diana, Safo, Leda o los Lotófagos. Hay todo un vocabulario familiar que, adobado con ese peso de la mitología, redujeron, en muchos casos, el llamado simbolismo a un neoclasicismo. Es importante tener en cuenta esto para entender mejor la reacción despectiva de Carnuda por el lastre que, con el modernismo y las primeras obras de Machado y Jiménez, llegó a España. De la música lo que se subraya es la musicalidad de la palabra en sí misma más que su función en el verso. Así

ocurre en el cantar español, en la regularidad de versificación alemana y en las traducciones inglesas de Symons. El poema en prosa y el verso libre, no creemos que evolucionasen exclusivamente por la labor de los simbolistas, se hubiesen desarrollado igual partiendo de Baudelaire, Poe y Whitman. En cuanto a lo "decadente", sí que fue Mallarmé el modelo a seguir a través de su conducta y escritos: apartamiento, inutilidad del libre albedrío, inminencia de la muerte, consuelo de las artes, etc. De aquí parte, tanto lo "trágico diario" de Hofmannsthal, como el "sentimiento trágico de la vida" de Unamuno. Otros, buscaron símbolos-clave para sus obras, así Laforgue repitió su "corteza de nihilismo", Verhaeren ve al hombre como un pescador "aislado en el seno de la niebla" y Darío rotó en torno a su "falso azul". La aislada posición del artista en la sociedad de hoy, su incapacidad para comunicarse con el gran público, proviene del espíritu simbolista, de la decisión de Verlaine, "et tout le reste est littérature".

Una tercera oleada de creación de obras simbolistas -aquí cabría una discusión entre autores como Guy Michaud, Edmund Wilson y la citada Anna Balakian, sobre los límites del movimiento- alcanza su apogeo alrededor de 1920, a pesar de la coexistencia de otros movimientos. Aparecen, The Waste Land de Eliot; Le Cimetière marin, de Valéry; la Anabasis de St. John Perse; la Segunda antología poética de Jiménez; el Re Pensieroso, de Ugo Betti, y otras, en 1923, Harmonium, de Wallace Stevens y Duine-ser Elegien, de Rilke y Byzantium, en 1933, de Yeats, que antes había publicado The Wild Swans at Coole, en 1919. Todas están a-

fectadas por el simbolismo. De hecho, se integró hasta tal punto en el género poético que hubo que tomar medidas drásticas, iconoclastas, para introducir nuevos conceptos poéticos, como demuestra el carácter revolucionario del movimiento surrealista. Tendríamos que dedicarnos ahora a estudiar el teatro simbolista -cuyas ramificaciones llegan a Samuel Beckett- y algunas novelas como Muerte en Venecia o En busca del tiempo perdido, por su decadentismo, para poder cimentar su alcance en estos terrenos, pero ciñámonos a la poesía que es el terreno delimitado.

No obstante, se van produciendo variaciones en la actitud y las formas de entender la poesía de este periodo -con respecto a la segunda generación simbolista- que hay que precisar brevemente. Por una parte, el poeta ya admite y piensa en un mayor número de lectores -siempre pensando en el número de lectores que tiene la poesía- como se deduce de las voluminosas notas explicativas que Eliot incorpora a The Waste Land y de sus ideas expuestas en Función de la poesía, función de la crítica, siempre teniendo en cuenta, también, que "la poesía produce mayor placer cuando se la comprende de un modo general e imperfecto"⁵⁵, aunque "es necesario que la idea calme al lector mientras el poema lleva a cabo su labor", que, como vemos, difiere un trecho de Mallarmé. A pesar de esa apertura relativa, el hermetismo practicado por Eliot, Yeats y los italianos es tal que Croce define su poesía como una lucha de la mente consigo misma, una lucha contra la emoción, por encima de la angustia humana, por encima del bien y del mal, por encima incluso del disfrute del propio sufrimiento. Luis Cernuda se sitúa claramente fuera de ese ámbito en múltiples ocasiones, alguna vez con tono de autorreproche: "Al decir eso

comprendo que yo mismo doy ocasión para una de las objeciones más serias que pueden hacerse a mi trabajo: la de que no siempre he sabido o podido, mantener la distancia entre el hombre que sufre y el poeta que crea"⁵⁶. Esa vía del autorreproche abre un cauce de penetración por de más significativo en el estudio de Cernuda. Ese el camino de acceso para ese terreno intermedio y ambiguo, de todo creador, entre los fines pretendidos y los logros obtenidos. Sabemos que Cernuda admiró a Mallarmé -quizás por su irrevocable vocación y su actitud de poeta-, pero también habló de "algo mallarmeano". despectivamente, años más tarde. Veremos cómo aborreció el sentimentalismo romántico de los españoles y estudió a Eliot y los victorianos ingleses para distanciarse de ellos, no le faltaban modelos entre todas las obras simbolistas -citadas- producidas hacia 1920, pero, su temperamento traccionaba en dirección contraria y quedó entre dos aguas. Así escribió Ocnos, donde Albanio dice: "Desde niño, tan lejos como vaya mi recuerdo, he buscado siempre lo que no cambia, he deseado la eternidad... y tras la diversidad aparente siempre se traslucía la unidad íntima"⁵⁷ que podía, perfectamente, haberlo escrito Shelley o Keats.

Es orientativo, ciertamente, saber, al menos, hasta donde llegó el listón de este tercer grupo de simbolistas para conocer otro de los límites de la poesía de Cernuda.

Así vemos que, mientras los simbolistas de 1880 se consideraban unidos a Baudelaire, ahora los antepasados se remontan mucho más lejos y llegan incluso a Platón, Virgilio, Dante, Góngora y otros. La "apertura" indicada, a ese lector de élite, se vio también favorecida por la vuelta de la narración, antes des-

terrada. El símbolo se convierte en "correlato objetivo" como "una serie de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que serán la fórmula de esa emoción particular"⁵⁸ y el carácter equívoco del símbolo se hace mucho más difícil de conservar. Este, está constantemente amenazado por la alegoría: la sinestesia se convierte en automática, prosigue el uso del color como expresión de un estado de ánimo ("Blancura" de Guillén, "Sinfonía en gris menor" de Darío, "Verde que te quiero verde" de Lorca, etc), cuando el símbolo, por sí solo, encuentra dificultades para expresar ambigüedad, se recurre a la imagen, ya sea debilitando la conexión con el mundo exterior (poesía "pura", con el peligro de la página en blanco: Valéry) o mediante un enriquecimiento de detalles que produce parte de la imaginaria sensual de los poetas españoles e hispanoamericanos.

En cuanto a la música, T.S.Eliot comprendió mejor que los técnicos franceses los conceptos de Mallarmé y Baudelaire. En su artículo "The Music of Poetry", dice: "La música del verso es inseparable del sentido y las asociaciones de las palabras". No se deja arrastrar por las innovaciones versificadoras, sino por la contención de J. Laforgue. Por ese camino, Valéry estuvo 20 años sin escribir y Eliot llegó a la conversación privada, mientras que los españoles, inspirados en Verlaine y siguiendo, aunque a más bajo tono, su tradición rimbombante, cantarán y comunicarán cosas a mucho mayor escala. Cernuda será quizá la excepción, y, en otra dirección J.Guillén.

En cuanto al tercer aspecto del simbolismo, lo "decadente", permaneció como tema dominante la muerte. El culto de Narciso se

enrocó en un "yo universal", que produjo gran caudal de poesía cósmica, que no es más que una defensa del elemento humano en medio del abismo. El tiempo es considerado aliado del enemigo, y los únicos refugios posibles para huír de él son, el sueño y la dedicación a la obra artística. De este modo, cuando la "mística" de lo "decadente" supera la preocupación artística del poeta, aparece la poesía filosófica, más o menos llena de abstracciones.

En resumen, el simbolismo se nos presenta como una fuerza poética gigantesca, que permitió a muchos poetas creer en la dirección de su propia individualidad, permitió a escritores como Eliot, Valéry y Rilke identificar al poeta con un vidente, proporcionándole una posición intelectual que muy pocas veces había disfrutado entre los literatos. Es imposible marcar una fecha como punto final del simbolismo, sabemos, más o menos, cuando nació -se ha dicho-, lo que no se sabe es cómo y cuándo termina, lo cierto es que, a principios de siglo, ya no es, por sí solo, el núcleo incitador de las nuevas ideas y, tras esas fechas de 1920-25, ya no se puede detectar otra oleada de obras tan directamente relacionadas con el movimiento. Lo cierto es que el simbolismo, que reaccionó contra los parnasianos, ahondando en el romanticismo, no se puede explicar sin él, pero se acabó convirtiendo, en muchos momentos, en algo muy diferente y opuesto en algunos aspectos, sobre todo en la cerebralización, la expresión indirecta y el espíritu decadente. Porque Valéry aligera a la poesía de su carga romántica, religiosa y simbólica; ya no es ni saber de sí misma ni revelación de la naturaleza secreta: es magia verbal. Una magia vana, sin poder sobre las cosas, salto sobre las palabras. La poesía dejó de ver

al mundo y al hombre: encerrada en sí misma, reinó solitaria sobre el lenguaje. El poema no dice nada exterior a sí mismo, se dice a sí mismo. Por esta vía andarán J.R. Jiménez y su poesía "desnuda" y la poesía "químicamente pura ma non troppo" de Jorge Guillén. Es natural que a la mayoría de poetas de nuestra lengua, entre 1920 y 1940, les haya imantado esta concepción. Lo extraordinario fue que en otras partes, en la misma época, predominase una idea del poema que es, punto por punto, su negación: la historia irrumpe en los poemas de Eliot y de Pound con la misma violencia con que fue expulsada de los de P. Valéry y J.R. Jiménez. Notable ejemplo de simetría inversa: la evolución paralela, con técnicas semejantes y propósitos opuestos, de la poesía moderna en inglés, por una parte, y en francés y español, por otra.

3.4.- Modernismo y Noventayochismo.-

El Modernismo es un movimiento complejo y de tal repercusión para las letras hispánicas que conviene darle el tratamiento adecuado.

Para comprender, de golpe, la distancia que media entre Campoamor y Rubén Darío no hay nada como leer la reseña que hizo para los lectores de La Nación bonaerense, en 1900, reflejando su visión de la solemne coronación de Campoamor. También lo habían sido antes, Quintana, Zorrilla y Núñez de Arce, como sabemos. Dice un párrafo de Darío en el artículo citado: "Mirad que resucitar a estas horas ceremonias contemporáneas de Corina, colocarle a nuestro eminente Fulano de Tal el gajo verde que circunda la cabeza de Tasso o de Dante..."⁵⁹. Lo ve, obviamente, como algo claramente ridículo, desde otro mundo, o mejor, como después de una revolución que ha engendra-

de hijos de otra raza. Y es que, si nos preguntamos qué ocurrió a finales de siglo, nos encontraremos con que se inventaron las bases de la forma de vida actual: ferrocarril, teléfono, edificios de más de ¡cinco! plantas, industrias de producción en cadena, etc. Ante esta explosión de cientifismo y pragmatismo inaudito que, en lo que a España se refiere, se refleja en las dos "islas" de Cataluña y el País Vasco, se crea un clima de preocupación e inquietud considerable. En Madrid, por ejemplo, la revista Gente Joven, Gente Vieja convoca un concurso bajo el lema "¿Qué es el Modernismo?", fue el 10 de abril de 1902 y la respuesta que ganó fue la de un tal Eduardo L. Chavarri. La reproducción de algunos de sus fragmentos nos parece muy significativa puesto que es expresión de un sentir muy generalizado. Dice Chavarri:

"El artista, nacido de una generación cansada por labor gigantesca, debe sentir el ansia de liberación, influida por aquel vago malestar que produce el vivir tan aprisa y tan materialmente. No podía ser de otro modo: nuestro espíritu encuéntrase agarrotado por un progreso que atendió al instinto antes que al sentimiento; adormeciósse la imaginación y huyó la poesía; desaparecen las leyendas misteriosas, profundamente humanas en su íntimo significado; el canto popular libre, impregnado de naturaleza, va enmudeciendo..."⁶⁰

Tal es la aspiración de la que nació la nueva tendencia del arte, tendencia que puede ser considerada, en esencia, como un palpito más del romanticismo puesto que todo el sentir de Chavarri está dirigido a repudiar el signo de los tiempos: "El siglo XIX nos ha legado por herencia la fiebre de los inventos; no tuvo tiempo para más; ni el vapor ni la electricidad nos han traído su arte..."⁶¹.

Así pues, para ubicar bien el modernismo no podemos limitarnos solamente a lo literario ni, por supuesto, dentro de éste a la literatura española. El movimiento surge - a nuestro entender - en Hispanoamérica, con lo que nos volvemos a salir del filón del tema central que nos ocupa pero, aunque sea de modo superficial, habrá que fijar ciertos cabos generales del fenómeno si no queremos extrañarnos. Veamos. En primer lugar, Federico de Onís es uno de los críticos que ha hecho -según parece- un planteamiento global lúcido: "El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy. Esto se ha debido a la gran influencia extranjera, de la que Francia fue para muchos impulso, pero cuyo resultado fue, tanto en América como en España, el descubrimiento de la propia originalidad, de tal modo que el extranjerismo característico de esta época se convirtió en conciencia profunda de la casta y la tradición propias, que vinieron a ser temas dominantes del modernismo"⁶². Y que el origen del movimiento hispanoamericano se produjo, precisamente, en Hispanoamérica queda claro si tenemos en cuenta la situación poética española hacia fin de siglo. Así la resume J.M^s. de Cossío: "Pero el mensaje de Baudelaire y el de los otros poetas simbolistas, decadentes o parnasianos no encontraba en nuestra retórica poética molde apropiado para alojarse"⁶³. Nosotros teníamos dos poetas: Villaespesa y Salvador Rueda. Los dos muestran clara afinidad con el parnasianismo aunque, claro, el primero tenga a la poesía

aún por un "desahogo romántico" y el segundo atisbe elementos del simbolismo, como el sugerimiento casi imperceptible y el ambiente creado por una mezcla de música y color, y sea, por tanto, un interesante precedente de lo que vendrá, aunque nada más⁶⁴. Con esas escasas huestes y la desconexión de lo "poético" con los demás ámbitos de la vida, no se podía aspirar a un cambio cualitativo importante.

Si como pretende sostener el hilo conductor de este punto, el modernismo es el auténtico romanticismo para los pueblos hispánicos.-aunque no exista una simetría total, por supuesto+, éste no pudo darse con Villaespesa y S. Rueda. De esa imperfecta simetría han hablado, desde Eduardo L. Chavarri, en el artículo citado, hasta Octavio Paz, pasando por Ricardo Gullón y Gutiérrez Girardot. Así, R. Gullón ve el romanticismo más estático, vuelto al pasado con excesiva frecuencia, mientras que el modernismo es más dinámico y proyectado al futuro. Por eso producen diferentes actitudes: "El mal del siglo romántico fue el tedio; el de la época modernista, la angustia"⁶⁵. Paz también ha escrito repetidas veces que el modernismo no fue, al pie de la letra, el romanticismo sino su "traducción y metáfora", y Gutiérrez Girardot ha explicado ampliamente esas metáforas, sobre todo en su libro Modernismo⁶⁶, que citaremos más veces en este punto. Lo que parece ya superado es creer que el modernismo fue una simple moda literaria, como tantos críticos se encargaron de estereotipar. Lo aclara perfectamente Octavio Paz: "Nuestra crítica ha sido insensible a la dialéctica contradictoria que une al positivismo y al modernismo y de ahí que se empeñen en ver el segundo únicamente como una tendencia literaria, y, sobre todo, como un estilo cosmopolita y más bien superficial. No, el modernismo fue un estado del es-

píritu... Los superficiales han sido los críticos que no supieron leer en la ligereza y el cosmopolitismo de los poetas modernistas los signos (los estigmas) del desarraigo espiritual⁶⁷. ¿De dónde viene ese desarraigo y qué significa?. Todo romanticismo supone algo anterior contra lo que hay que rebelarse. Los románticos hispanoamericanos (Cecilio del Valle, Echeverría, Sarmiento, Lastarria, Andrés Bello, etc.) lucharon contra las formas coloniales todavía subsistentes, lucharon cuando se produjeron los primeros esfuerzos burgueses por afirmarse contra la estructura agraria semifeudal heredada de los colonizadores, ahora aparece otra problemática muy distinta. Los nuevos escritores, procedentes de estratos sociales intermedios, se encuentran con nuevas realidades que se enfrentan a sus fuerzas progresistas: el imperialismo, sobre todo inglés y agresivo, el proletariado insurgente, el desarrollo urbano, el aumento del lujo y la miseria, el ascenso mesocrático de políticos hipócritas y vendidos de antemano, la presencia del dinero como elemento corruptor, etc. Todo funciona como un envolvente e inaprehensible elemento disuasorio que les empuja a replegarse sobre sí mismos, a gritar su repugnancia y su indignación estériles pero que, por contra, les hace sentirse más libres, menos constreñidos por su conciencia, a consagrarse a los destinos de la patria. El individualismo negativo toca uno de sus momentos culminantes y de otro cariz que el de los románticos, porque éstos practicaron un egotismo energético, constructivo y optimista pero los modernista aparecen divorciados del pueblo y lanzados a un cosmopolitismo errante y huérfano que, obviamente, pasa factura. Si tenemos en cuenta que Martí pertenece más a los Sarmiento, Echeverría, etc., que a Casal, Darío o Rodó, la nómina de los modernistas

arroja -como dice Yerko Moretic- - un cuadro impresionante: "Muchos se suicidaron; otros muchos murieron alcoholizados, y hubo un crecido número de los que acabaron sus días en extrema pobreza, en el manicomio o en la triste sala común de algún hospital"⁶⁸. Claro, esto ocurrió en Hispanoamérica, mucho más abierta y permeable; España no tuvo esa problemática y, además, estaba mucho más anclada en su tradición. A Hispanoamérica no le servía la suya ante las nuevas realidades del mundo moderno; a España tampoco, naturalmente, pero lo que allí fue deserción y cosmopolitismo aquí se tradujo en cerrazón y búsqueda de la intra-historia.

Así que. el mundo moderno aparece unido a profundos problemas como el de la secularización, la vida urbana y la búsqueda de sustitutos de la religión, creados por la crítica positivista del entorno. Por eso, cuando el modernismo hispanoamericano, que ya había cambiado la tradición española por la francesa -el simbolismo-, llegó a España "muchos -dice, de nuevo, Octavio Paz- lo confunden con una simple moda literaria traída de Francia -entre ellos Unamuno, de donde arranca la idea- ... En España, el krausismo hizo de sucedáneo de la religión y no fue nada más que una tímida religión filosófica para liberales disidentes"⁶⁹. En la misma dirección se ha expresado Max Aub: "los americanos descubren Europa, alegres de su independencia todavía caliente, ¡los españoles no tienen más remedio que reconcomerse, que adentrarse, que hacer penitencia! ¡Qué diferencia entre la vida de un Giner, de un Cossío, un Unamuno, un Baroja, un A. Machado, y Darío, Lugones, Gutiérrez Nájera, Silva, o Gómez Carrillo!"⁷⁰. De este modo, la interpretación global del modernismo nos parece la de "una época que empieza por una revolución

de carácter religioso en Alemania..." y que "más que una escuela es una actitud...", que es "un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza"⁷¹. O sea, la forma como lo vieron J.R. Jiménez, Federico de Onís, Pedro Henríquez Ureña, Mejía Sánchez y Rafael Ferreres, entre otros; y no la de los que tienden a establecer dicotomías (Modernismo-Generación del 98) con algo de peyorativo para el primero, como Díaz-Plaja, que veía en él lo femenino y en la generación del 98 lo masculino, Hans Jeschke, Pedro Salinas, Azorín, Pedro Laín Entralgo, etc. Queremos decir que nos parecen menos erróneos, aunque imprecisos, los juicios de J.R. Jiménez, que en 1953 decía que las distintas y contrarias escuelas que sucedieron al modernismo no fueron en realidad sino variaciones de este último; y de Villaurrutia, que dice que "el modernismo se perpetúa, no a través de sus prolongaciones, sino de sus negaciones"⁷² -y el 98 fue una de ellas-; que los afanes discriminatorios de Hans Jeschke, que ve como pertenecientes al 98 sólo al dramaturgo Benavente, los prosistas Valle-Inclán, Baroja y Azorín y el poeta lírico A. Machado; con lo cual se enreda mucho más la cuestión, puesto que cómo explicar el Machado primero y la carga modernista del primer Valle, ¿y Unamuno?, ¿y los versos modernistas de Ramiro de Maeztu?, etc. Nos parece a todas luces mucho más meticoloso J. Olivio Jiménez que, corrigiendo las fechas-límite de Ricardo Gullón (1890-1940)⁷³ y Schulman (1882 a 1932⁷⁴, luego 1875 a 1920), que ya habían reducido a medio siglo el entero que pretendía J.R. Jiménez, propone la década que va de 1920 a 1930 como final, porque en ella se "asiste a la aparición de una expresividad poética lo suficientemente dispar a la del modernismo como para que pueda ser cubierta de modo cómodo bajo su rótulo"⁷⁵.

No obstante, la descripción de los caracteres de esa otra expresividad poética, que dice J.O. Jiménez, corresponde al tiempo de las vanguardias, que luego veremos.

En otro centro de interés, lo cierto es que, aunque consideremos la llamada generación del 98 como un fenómeno español dentro del modernismo, e inconcebible sin él, la reacción contra lo que aquí se entendió por modernismo se produjo. Esa reacción estuvo dirigida por dos poetas-filósofos, Unamuno y Machado y el modo recomendado, de penitencia -como decía Max Aub- que creyeron más oportuno para resolver los problemas históricos de España. Lo más grave fue que, como sabemos, ni se abrieron a las propuestas poéticas del 29. modernismo hispanoamericano, ni resolvieron ningún problema fuera de la literatura. Como señala Shaw, buscaron "una respuesta abstracta y filosófica a los problemas concretos y prácticos planteados por el estado de España"⁷⁶. Y lo que aquí nos interesa ahora: con su vocación de sobriedad y antirretoricismo, con su vuelta al ruralismo y al tradicionalismo, se adentraron en los problemas de la intra-historia pero se aprovincianaron. El giro impuesto por la generación del 98 nos parece de enorme repercusión posterior, puesto que, además de cerrarnos a la universalidad (O. Paz ha subrayado: "desde el punto de vista español, la visión de Hispanoamerica ha consistido en recordarle a la literatura española su universalidad (Darío, Vallejo, Neruda, Borges"⁷⁷), reprodujeron los males endémicos de la católica España: paisaje y problemática agraria, falta de sensualidad, austeridad y grave moralismo, escasa alegría para abrirse a la espontaneidad y al experimentalismo, etc. En fin, que de forma resumida lo explica también Max Aub: "... Además, el modernismo necesita una naturaleza de regadío, como L'Île de France; una tierra como Versailles,

donde nazcan rosales y se puedan trazar jardines. El modernismo necesita árboles y ríos, temperatura templada como la Andalucía de J. Ramón; y no Castilla; como parte de Asturias, la de Ramón Pérez de Ayala, o la Galicia de Valle, pero no Salamanca ni Soria. El desprecio de Unamuno, tronante, para esos "papadores de moscas, imbéciles cantores y ranas castizas", o el despego de Machado -"mas no amo los afeites de la actual cosmética"- no dejan lugar a dudas"⁷⁸. Fijémosnos en Unamuno como líder del grupo y en lo que de él dice Cernuda: "Era Unamuno de esos hombres que al hacer alguna afirmación no la hacen tanto por la creencia que en ella pongan como porque con ella contradicen otra ajena que les molesta"⁷⁹. Por eso, aunque don Miguel estaba en la onda modernista, como lo prueban el que adoptara algunos de sus metros y sobre todo -ya como reciclaje- su Romancero, la tradición española, su "dureza" de oído y, sobre todo, su contradictoria personalidad, le obligan a enfrentarse y adoptar una actitud opuesta. Bien es verdad que en los años inmediatamente anteriores estaban las figuras de Galdós, Menéndez Pelayo, Giner y los Krausistas; Clarín, Costa, y sobre todo las secuelas morales de la derrota española en Filipinas, con todo lo que esto supone en la vida cotidiana de lenta penetración crítica pero, mientras otros prosistas y poetas españoles hicieron suyos, al menos, el lenguaje y las formas y ritmos modernistas, Unamuno se convirtió en un declarado antimodernista. Lo fue tanto que pocos reconocieron entonces su condición de poeta. Ninguno de sus libros tuvo segunda edición y, hasta 1953, no se ha publicado su Cancionero. Contra los experimentalismos modernistas -a veces puro chisporroteo métrico-, él usó los metros tradicionales; contra el cosmopolitismo y el afán viajero, se quedó en Salamanca y ahondó en busca del alma española; contra los coloquialismos y

temas de la urbe, usó el romance; y, sobre todo, lo que Unamuno no llegó a atisbar: lo que el modernismo hispanoamericano traía de contacto con la tradición ocultista. Mejor dicho, según Paz: "Esto lo adivinó Unamuno, aunque para desaprobarlo. En una carta a Rubén Darío dice: "Lo que yo veo, precisamente en usted, es un escritor que quiere decir en castellano cosas que ni en castellano se han pensado nunca ni pueden, hoy, con él pensarse". Unamuno veía en los modernistas a unos salvajes "parvenus" adoradores de formas brillantes y vacías. Pero no hay formas vacías o insignificantes. Las formas poéticas "dicen" y lo que dijeron las formas modernistas fue algo no dicho en castellano: analogía e ironía. A partir de esa versión romántica, los poetas españoles exploraron por su cuenta otros mundos poéticos"⁸⁰. Unamuno se quedó buscando a Dios entre la niebla. Para él la religión fue una mezcla de fe nacional y de catolicismo. Educado en el catolicismo nacional familiar, no se ajustaba siempre a su ortodoxia, hasta hubo un tiempo en que se hablaba de él como de un protestante español y, en verdad, participaba algo de la sequedad y horror a lo sensual que el protestantismo infunde a quienes se han educado en él, nada más. Naturalmente que, ni nada de esto, ni sus lúcidos y aireados defectos ofuscan a Cernuda para reconocer que "Unamunosea probablemente el mayor poeta que España ha tenido en lo que va de siglo"⁸¹; ni a O. Paz, para decir que "sin embargo, esencialmente, siguió siendo un poeta de otra edad. Lector inteligente y apasionado de Coleridge y Leopardi, a ratos pedestre y otros profundo, Unamuno es el poeta romántico que no tuvo España en el siglo XIX"⁸². Un posromántico anacrónico y recortado, claro; obsesivamente preocupado por los límites y connotaciones de la religión católica, y

delimitado necesariamente por esas mismas preocupaciones, porque no olvidemos que mientras Unamuno escribe El Cristo de Velázquez (1920) y similares, Pessoa está empapadísimo en las culturas ocultistas, Yeats era, ya hacía muchos años, de la orden de la "Golden Dawn" y Rilke, entre otras muchas visiones, recibe, aquel año, en el castillo suizo de Berg am Irchel, la inesperada visita de un caballero del siglo XVIII que en varias veladas le dicta numerosos poemas y que, más tarde, publicará con el anónimo de Insel-Almanach. El punto de referencia-límite de la duda unamuniana creemos que se encuentra en su libro de cabecera, el Oberman de Senancour: su guía romántica indiscutible. El pensamiento de este escritor francés osciló siempre entre la ausencia de Dios y el Dios de los filósofos: el de Rousseau, de Bernardin si acaso, que no admira sino sus reservas. No evolucionaron casi sus ideas con respecto a ese tema nuclear; Paul Benichou así lo reconoce: "Más que evolucionar, su pensamiento va y viene; se mueve sin cesar entre los límites que excluyen igualmente el ateísmo decidido y una fe teocéntrica cualquiera"⁸³. Ahora bien, además de que Senancour forma parte de los llamados liberales, es decir, los que permanecieron fieles a la tradición de la época precedente, reivindicando en algún grado la herencia de los filósofos del siglo anterior, no olvidemos que el romanticismo toma en Francia unas características "especiales". Como el mismo P. Benichou ha mostrado, fueron los jóvenes monárquicos y católicos (Vigny, Hugo, Lamartine, es decir, el grupo de La Muse Française) los introductores del movimiento en la nación vecina. Pensaban que había que hacer entrar lo religioso en literatura, mientras que los liberales eran volterianos y, lo mismo que el siglo XVIII, produjeron una literatura no devota pero

tampoco subversiva. Pensemos, pues, que si Vigny, Lamartine, etc., fueron monárquicos y católicos, sus transgresiones deben ser vistas tomando como punto de referencia el catolicismo, y los vaivenes del pensamiento de Senancour -que es sobre todo un pensador, nunca un temperamento arrebatado, ni mucho menos místico- también. Es más, si hacemos caso a Sainte-Beuve, el pensamiento de Senancour fue siendo "más religioso conforme envejecía"⁸⁴, aunque siempre dentro de su condición de liberal y pensador. Evidentemente, nada que haga alusión a culturas ocultistas o visionarias encontramos en los límites de referencia unamunianos.

Lo que sí se asimila con Unamuno es lo que hay de profundamente romántico en la proclamación del yo. Es este hombre concreto lo único que verdaderamente existe, o, por decirlo mejor, lo único de que sabemos que verdaderamente existe. De ahí la insistencia que Unamuno pone en afirmar su yo, en exhibirlo casi página a página: "¡Yo, yo, siempre yo! -dirá algún lector-; ¿y quién eres tú?", a lo que responde con la cita de Senancour: "para el universo, nada; para mí, todo"⁸⁵. Es precisamente por ello, porque la realidad de verdad es el existente, por lo que la filosofía no tiene otro objeto ni sujeto que el hombre concreto: "este hombre concreto de carne y hueso es el sujeto y el supremo objeto a la vez de toda filosofía"⁸⁶.

Y ya desde otro punto de vista, y retomando el modernismo hispanoamericano, digamos que este se explica como un movimiento con dos etapas separadas hacia el año 1905. Cuando Darío publica Cantos de vida y esperanza y, antes que él, L. Lugones introduce una dosis de prosa en el verso y recurre a la veta irónica -vo-

luntariamente antipoética- y lo hace asociándola a la imagen de la muerte. De este modo, con Lugones, penetra en la poesía de habla hispánica, Laforgue, es decir, el simbolismo en su momento antisimbolista. Son representativos, fundamentalmente, dos libros: Crepúsculos del jardín (1903) y Lunario sentimental (1909). Es la conciencia crítica de su acabamiento, dentro del mismo modernismo. Ahí se inserta, fundamentalmente, el modernismo de Antonio Machado y J.R. Jiménez. Hay una sorprendente afinidad entre el voluntario coloquialismo de Lugones y López velarde y algunos de los poemas del primer libro de poemas de A. Machado, Soledades. Pero pronto los caminos se bifurcan: los poetas españoles no se interesan tanto en explorar los poderes poéticos del habla coloquial -la música de la conversación, que decía Eliot- como en renovar la canción tradicional. Los dos grandes poetas españoles citados confundieron siempre el lenguaje hablado con la poesía popular. La segunda es una ficción romántica o una supervivencia literaria; la primera es una realidad: el lenguaje vivo de las ciudades modernas, con sus barbarismos, neologismos, cultismos, etc. Como muy bien dice Gutiérrez Girardot: "Algunas utopías sucumbieron a ese postulado: las que volvieron sus ojos a las interiores, al terruño, a lo telúrico, al campesino como ideal de vida sencilla, o a un nuevo orden de disciplina y jerarquía o a la sangre (y eso fueron las de Barrès, Ganivet, Azorín, George, los indigenistas y los regionalistas) entraron a formar parte de los aparatos ideológicos de los fascismos"⁸⁷. Naturalmente queda la excepción de Valle-Inclán que, por ser tal, lo suyo le ha costado: hasta nuestros días no se ha comenzado a prestar atención a su teatro del esperpento. Así pues, genial pero silenciado.

Ante todo este panorama, qué dice Luis Cernuda. Comentemos sus juicios críticos: rechaza de plano el movimiento modernista, o sea, sigue sin entenderlo, y pone numerosos "peros" a la reacción española contra él: Unamuno, Machado, J.R. Jiménez, aunque reconoce grandes valores a los dos primeros.

Comienza Cernuda reivindicando la obra poética de Campoamor, olvidada tras el modernismo, y, al final de un artículo sobre él, dice: "... tal vez comencemos a dudar cuando composiciones más cercanas en el tiempo, como la "Marcha Triunfal" de Darío nos parecen ya muertas, y en cambio otras más distantes, como "¡Quién supiera escribir!", de Campoamor, guardan todavía algún rescoldo vivo"⁸⁸. No es que no nos parezca interesante esta apreciación mas, lo que aquí interesa casi más que la alusión a Campoamor es el ejemplo tomado de Rubén Darío. ¿Por qué Cernuda, estando dispuesto a perdonar tanto de la obra del poeta asturiano, se ceba, en cambio, en lo más manido y ridiculizado de Darío y olvida el otro Darío, el de "Lo fatal", "Nocturno" o "Yo soy aquel", de muy otra índole que la "Marcha Triunfal". Y es que, nos parece, que esos dos datos sobre la obra de Darío deben ser puestos en relación con otros que Cernuda va dando a lo largo de su obra crítica y que, estimamos, que indican una actitud excesivamente negativa hacia el nicaragüense y el modernismo hispanoamericano, en general. Así, Cernuda sólo dedica un artículo a Rubén Darío: "Rubén Darío", (1941), -que luego comentaremos-; dice, en "Modernismo y la generación del 98", que no tiene intención de discutir la influencia supuesta del modernismo americano en nuestra lírica (¿por qué?, nos preguntamos); y, de soslayo, no pierde ocasión de atacarle, aunque esté tratando de

"Mi querida es de París", decía con arrogancia evidente Rubén Darío" -y más adelante, Cernuda aventura- "¿Por qué no reconocer entonces que en España hubo poetas "modernistas" antes de que Darío trajera el modernismo de América?"⁸⁹. Parece tener prisa por concluir porque, si no tiene intención de discutir la influencia del modernismo en nuestra lírica y en Rueda, Reina y Gil ve sólo un interés histórico ("arranque, ímpetu primero y nada más"⁹⁰, dice de Rueda), lo que cabe deducir es que no quiso entender todo lo que acarreó el modernismo hispanoamericano pero no la conclusión, en forma de pregunta, que reproducimos en la cita 89. Cabría decir que Cernuda quiso eludir toda la influencia del modernismo atacando parte de la obra de Darío y para ello, fuera ya del libro Estudios de Poesía Española Contemporánea (1957), comentó un artículo de Bowra sobre el nicaragüense en "Experimento en Rubén Darío" (1959), en el que, simplemente, viene a decir que no está de acuerdo con el afamado crítico. Las razones que arguye se centran, a la postre, en que "la superioridad del juicio del poeta", o lo que es lo mismo, la superioridad del valor dado subjetivamente, de acuerdo con un sistema estético centrado en el gusto particular de cada artista, vale más que el juicio del crítico. Y, claro, como dice Jenaro Talens comentando el artículo de Cernuda, eso no prueba nada más que su "poca objetividad crítica"⁹¹. Cernuda, aparte de llevar evidente razón en que la aportación de Darío pecó, muchas veces, de superficial, eludió la aportación de tantos otros, como Martí, Lugones, López Velarde, etc., además de no ver la serie de canales de comunicación que se abrieron desde entonces: Vallé-Inclán, Maeztu, Salavarría, etc., vivieron en América; Amado Alonso se naciona-

lizó argentino; otros escritores hispanoamericanos como Icaza, Carlos Pereyra, Luis G. Urbina, y críticos tan prestigiosos como Alfonso Reyes o Pedro Henríquez Ureña, pasan parte de sus vidas en España. El hecho de que sea "explicable", dentro de la personalidad de Cernuda, el rechazo al modernismo, por la aversión sostenida a lo largo de su vida contra todo experimentalismo, no puede servirnos de justificación. El poeta sevillano no entendió este movimiento y se empeñó en sostener que existía un modernismo antes de la llegada de Darío, apoyado en razones endebles e insuficientes. Es cierto que Darío fue más hugolino y párnasiano que simbolista, que nunca llegó a asimilar a Baudelaire, Rimbaud, ni incluso Verlaine -no hablemos de Mallarmé- pero Cernuda, arrambló con el todo tirando de la parte y no creemos exagerado afirmar que es este uno de los "lunares" más visibles de su labor crítica. No es extraño, por eso, que algunos críticos, en total desacuerdo con su enfoque, le vayan poniendo "los puntos sobre las íes"; así, Gutiérrez Girardot, dice al respecto: "... y no es casual que a Rubén Darío se le haya llamado "el Stefan George español" (para gloria de la Península en la que no nació y en la que ha contado con tan mezquinas reticencias, rencorosamente parricidas, como las de Luis Cernuda"⁹²). Baste decir aquí, a favor de la importancia del movimiento global del modernismo que, en su aspecto teológico, fue condenado, en 1907, por Pío X por ver en él, naturalmente, evidentes peligros de ateísmo y paganismo vivo⁹³. Es decir, poderes que socavaban la tradición de la culpabilidad cristiana, relaciones con el cuerpo y visiones analógicas con la naturaleza, que tanta importancia tendrán luego en La Realidad y el Deseo y que Cernuda no pudo captar en los modernistas.

En cuanto al 98, varía desde el total rechazo hasta la aceptación total, en el caso de Valle-Inclán, la aceptación con algún reparo (Unamuno y Machado) y la variación extrema, pasando por tres etapas, en el caso de J.R. Jiménez. Comentaremos el trato dado a Unamuno, Machado y J. Ramón, por lo que tienen de significativo con aspectos del tema tratado. Podría parecer, en el caso de Unamuno, dadas una serie de afinidades: "ser el primer poeta romántico que España no tuvo en el XIX" -como dice Paz; el hecho de ser uno de los pocos españoles que conocía la poesía victoriana; el ser el único antecedente español de lo que, al tratar Cernuda, llamaremos poesía de la meditación; que el crítico Cernuda aceptaría de lleno al autor de Rosario de sonetos líricos, en cambio, no es así. Las reservas que le pone están muy justificadas, desde la personalidad y el gusto del poeta, que es desde donde juzgaba siempre Cernuda. Se refieren a su "sequedad y horror a lo sensual", que le hacen llamarle "reaccionario"; a su relación con el amor ("Unamuno confunde en la esposa a la madre del hombre y a la madre de los hijos del hombre, sin olvidar tampoco a la hermana. La confusión de estas tres mujeres distintas en una sola es lo que le hace sentir amor hacia ella"⁹⁴) y a su "energuménica" existencia ("Pero en Unamuno esa lucha por Dios era paralela a la de crearse a sí mismo y no tenía otra causa que la de crearse a sí mismo y creer en sí mismo"⁹⁵). O sea, a aspectos de su vida, porque los defectos que ve en su poesía, "dureza de oído y torquedad de expresión" no le quitan -según él- valor a sus versos y además le inducen a coincidir con él en el rechazo del modernismo ("música de bosquimanos, tamborilesca y machacona, en que el compás mata el ritmo", dijo Unamuno de Darío).

Campos de Castilla, no puede aceptar su "manía" de creer en un "arte del pueblo": "Que Machado no mencione a Garcilaso y en cambio se extasíe ante cualquier coplilla andaluza es un ejemplo extremo de los disparates en que pueden incurrir hasta las gentes más razonables y sensatas"⁹⁶, todo lo demás son coincidencias. Bien es verdad que el creer en un arte del pueblo es una excrecencia romántica de las más ingenuas pero, no es menos cierto que , algunas coplas del "cante jondo" y letras del folklore, en general, sintetizan magistralmente grandes temas humanos. Otros problema es quién las haya ideado por primera vez. Cernuda aborrecía lo popular y folklórico por aspectos de dandismo, en su personalidad, a los que luego aludiremos más ampliamente. Apreciaba, por lo demás, en Machado, su honda raigambre temporal ("Es la poesía palabra en el tiempo", "El poema que no tenga muy marcado el acento temporal estará más cerca de la lógica que de la lírica"), su clara tendencia al lenguaje hablado en poesía ("Si dais en escritores, sed meros taquígrafos del pensamiento hablado"), la vinculación a Bécquer, su ironía, su anticipo del "monólogo interior" en algún poema de Campos de Castilla y, en fin, su definición ante el modernismo ("Pensaba yo que el elemento poético...una honda palpitación del espíritu"). Son suficientes simpatías. En cambio, como hemos visto, Machado no fue, en su poesía, tan "mero taquígrafo del pensamiento hablado". En su búsqueda de la esencia popular, se estranguló como poeta y nació el filósofo Mairena, que tampoco está mal. Algo de ese desfase, entre los propósitos y los logros, atisbó, quizás, Cernuda cuando al acabar el artículo sobre su obra dice: "No es seguro que el prestigio grande que hoy goza la obra de Machado resista intacto el paso del tiempo..."⁹⁷. Aunque, como también hace un co-

mentario similar al reseñar la obra de Lorca, cabe inferir que se refiere a la excesiva altura -como míticas banderas contra el franquismo- que, por los años que escribe les había dado el pueblo oprimido a estos dos poetas. Aunque, como también al granadino le none reparos por su populismo: "La emoción levanta y sostiene la expresión, dejando a un lado cuanta lindeza, prurito efectista y mal gusto malogran a veces la labor de Lorca"⁹⁸, no es de extrañar que ese pronóstico doble se refiera implícitamente al descenso -según él- del valor folklórico con el paso del tiempo.

En lo que se refiere a Juan Ramón, la relación es larga y compleja. Cernuda dedica cinco artículos a la vida y obra de J.R.J.: "Unidad y diversidad" (1932), "Juan Ramón Jiménez" (1942), otro "Juan Ramón Jiménez" (1957) incluido en Estudios sobre Poesía Española Contemporánea, "Los dos Juan Ramón Jiménez" (1958) y "Jiménez y Yeats" (1962). Como quiera que estos están suficientemente distanciados en el tiempo y que la visión cernudiana de la obra del de Moguer giró, radicalmente, con el paso de los años, aclaremos, lo siguiente: 1º) Que ya hay suficientes y buenos estudios del contraste entre los dos poetas, no sólo de sus obras, (me remito, aquí, como muestra a Ricardo Gullón, Jenaro Talens (a lo largo del libro El espacio y las máscaras) y al artículo de Jorge Rodríguez Padrón, "Juan Ramón Jiménez-Luis Cernuda, un diálogo crítico"⁹⁹) como para poder decir algún juicio breve pero preciso. 2º) Que a ambos es aplicable el reproche que Cernuda hace a J.R.J. en el 2º. de los artículos citados: "Hay además otra razón para desconfiar ocasionalmente de la justeza crítica de Juan Ramón Jiménez, y es que, como ya dije, éste no se olvida nunca de sí mismo y mezcla a veces sus prejuicios personales con

sus opiniones, desfigurándolas entonces", y que, por tanto, siendo de sumo interés sus escritos, hay que adoptar, a su vez, ante los dos, una actitud razonadora. 3º) Que, si bien es verdad que a raíz del exilio de Cernuda, éste se distanció mucho de la obra de aquél -lo cual es muy explicable-, un enfrentamiento personal, al que alude R.Gullón en "Conversaciones con J.R.J.", acabó con cualquier posición de análisis sensato por ambas partes. 4º) Que si el primer artículo, 1932, es desechable por su excesiva admiración juvenil, los tres últimos, a partir de 1957, son tan intencionadamente destructivos que apuntan sólo en una dirección y, por lo tanto, no aportan nada nuevo ni tienen rigor, así, pues, comentaremos sólo el segundo de ellos. Y 5º) Que el "método" de Cernuda: mezclar literatura y vida, hasta el punto de juzgar aquélla con leyes éticas derivadas - a su juicio- de ésta, que aplica, por desgracia, a más autores, le lleva insoslayablemente a "errar mucho y con plena consciencia" y -como dice Talens- "a la parte crítica quizá menos valiosa de su obra"¹⁰⁰. Puestos estos mojones, pasemos a comentar el segundo artículo, el de 1942.

A pesar de que Juan Ramón se fue perfilando, para Cernuda, como uno de los poetas que reunía más datos para su aversión: poemas hechos de impresiones pasajeras, faltos de composición, culto a la Estética "per se", egotismo inextricable, falta absoluta de riesgo en su vida, etc, Cernuda le dedica meridianos elogios a su poesía en el artículo citado: a paisajes de Almas de violeta hasta Laberinto, a poemas breves como "Epitafio ideal" o "El desvelado" y, sobre todo a la prosa poética de Platero y yo. Después de llamarle "no totalmente sincero" por un baile de fechas en la supuesta lectura de Hölderlin (de 1905 a 1908), le ataca, por tres veces, su "yo egotista" y las tres lo hace con-

traponiendo citas de tres grandes románticos: Keats, Goethe y Schiller. Aquí creemos que radica, además, o como consecuencia, de toda la parafernalia posterior, el divorcio entre los dos poetas. Cernuda marchaba guiado por una visión de los grandes románticos: "La grandeza de los hombres de genio es igual a la del éter químico, que opera sobre la masa del intelecto neutro, pero no posee individualidad ninguna ni carácter determinado" (Keats); apoyado en esas concepciones, buscaba la disolución de su yo y huía del paleta y ensimismado romanticismo español. J.R. Jiménez quedaba, para él, como un autor todavía encorsetado en muchas de sus secuelas -junto a Azorín, Unamuno, etc.- y, por tanto, como otra referencia al hombre viejo. En el mismo artículo, Cernuda comenta una frase de Juan Ramón: "Arte bello, belleza bella, contra arte feo, belleza fea", que es pura tautología. Cernuda dice que esa frase marca las limitaciones de su estética que, probablemente, la escribió ante el éxito de algunos jóvenes poetas de la generación del 27 y que no se trata de "aceptar como material artístico sólo lo que es bello de por sí o porque otros lo juzgaron bello, sino lo que aun siendo feo está vivo, poseyendo dinamismo, que es belleza extrínseca, y por lo tanto puede equipararse a lo que intrínsecamente es bello"¹⁰¹. Queremos decir que, si en sus primeras obras, la poesía de J.R. Jiménez está influida por Bécquer, Villaespesa, Rueda, Rosalía, Verdaguer, etc., luego, la distinta concepción del vitalismo y la relación entre aventura-vida y poesía, por otra parte, separan radicalmente a J.R. Jiménez de Cernuda. El primero es más fácilmente asociable a las teorías del "arte por el arte" y la escuela simbolista, al menos en la relación poeta-poesía, y a Cernuda progresivamente más asimilable al romanticismo euro-

peo y original. Así, las afinidades de J.R. Jiménez con Bécquer son numerosas hacia comienzos de siglo: encuentra a éste un hermano melancólico, al andaluz enamorado de la poesía popular y al perseguidor de ensueños (como a Bécquer, le gusta salir al atardecer, aislarse de la gente y, rodeado de la Naturaleza, entregarse a la "adivinación": "En el recogimiento pacífico y rendido de los crepúsculos del pueblo, ¡qué poesía cobra la adivinación de lo lejano, el confuso recuerdo de lo apenas conocido"¹⁰²), en cambio, más adelante, su fanatismo por el trabajo, su decisión de ser "torre de marfil", que incluso impulsó a Zenobia a dirigirle reproches amistosos¹⁰³, y, en fin, la misma relación con Zenobia que, sin duda, a Cernuda no le parecería tan ajena a la que le llevó a hacer sus juicios sobre Unamuno y la mujer, le alejan de la concepción romántica a la vez que de Cernuda. Lo dice, certeramente, Jaime Gil de Biedma: "La actitud de Cernuda cuando la edad inevitablemente le enfrenta con su identidad de uno entre tantos, es en lo ético y en lo estético opuesta a la Jiménez; ni en su vivir la trasfiere a otro... ni en su obra afecta ignorarla, solicitando del lector una complicidad que éste... siempre se complace en prestar"¹⁰⁴. Ahora bien, el estudio de las obras.-y el enfrentamiento personal con la ética implícita en ellas- de esos pivotes de la poesía española del siglo XX, que son Darío-Unamuno, por un lado, y Machado-J.R. Jiménez, por otro, le sirvió de constante punto de referencia, y casi diríamos de punto ineludible, para dar el salto a la poesía inglesa, que luego realizó. Entre el modernismo y Unamuno, con todas las oscilaciones debidas, se produce la poesía española de este periodo, lo otro, son ya las vanguardias¹⁰⁵.

Y hemos dejado deliberadamente para el final a Manuel Machado, primero porque Luis Cernuda no reparó en él y segundo porque creemos que su poesía es importante para el estudio de la línea que estamos desarrollando. El olvido de Cernuda parece justificarse por la sombra de su hermano, porque, a partir de la contienda española, Cernuda estuvo muy centrado en la literatura inglesa durante varios años y, también, por causas extraliterarias. Recordemos que Manuel no sólo trabajó en la Jefatura Provincial de Prensa del Estado franquista y que habló por Radio Nacional de España y Radio Castilla de Burgos, sino que en 1938 publicó Horas de Oro, editado por Ediciones Reconquista, y en el que se podían encontrar poemas de exaltación a Franco, Moscardó, Mola, Jose Antonio, etc., y que, aún en 1943, en el libro Cadencia de cadencias, escribe un romance que se titula "Saludo a Franco" y que, entre otros poemas, se encuentran títulos tan indicativos como "Diálogo entre dos ángeles, que oyeron anunciar a García Morato, a las puertas del Cielo". Creemos que son datos suficientes como para desanimar a Cernuda de su atención porque, en definitiva, la misma renuncia hicieron casi todos los miembros de la generación del 27 que permanecían en el exilio. Mas hoy, ya en la distancia y al margen de implicaciones políticas, cabe preguntarnos lo que aportó Manuel Machado al desenvolvimiento de las tesis románticas que nos ocupan. La respuesta es paradójicamente positiva y viene dada por la adopción de un lenguaje conversacional, desenfadado e irónico, que viene a ser, ni más ni menos, que la apertura, por primera vez en nuestra poesía, a los temas y al paisaje urbano. Debido a esa atracción suya por la forma musical en el poema, procedente, sin duda, del influjo simbolista, Manuel Machado supo asi-

milar la veta que, aun partiendo de Baudelaire, se acedré con Lamartien y Corbière. Recordemos que la primera estancia de los hermanos Machado en París se sitúa entre 1899 y 1901, que frecuentaron a poetas simbolistas y que el mismo J.R. Jiménez ha insistido en el peso del simbolismo en la poesía de Manuel. Incluso, sabemos que los Machado fueron impulsores del paso de Rubén Darío del parnasianismo al simbolismo.

Hay que reconocer que, como poeta, Manuel Machado nace con Alma, en 1902, y que la etapa que aquí más interesa es la que corresponde a 1909, El mal poema, y cuyo final célebre puede situarse en 1922, con Ars moriendi. En esa etapa central, a la que nos referimos, y gracias a una combinación de la ligereza coloquial de los simbolistas citados con los dones modernistas y con la gracia irónica aprendida de lo popular andaluz ("Prefiero/ a lo helénico y puro, lo chic y lo torero"... "Medio gitano y medio parisién -dice el vulgo-,/ con Montmartre y con la Macarena comulgo.../ Y antes que un tal poeta, mi deseo primero/ hubiera sido ser un buen banderillero"; dice en "Retrato") se logra un sesgo de humor zumbón, con rimas consonantes en pares de versos consecutivos, y un constante tono conversacional y popular que, sin duda, es nuevo en nuestra poesía. No cabe aludir a Bartrina o Campoamor porque este es ya urbano -recordemos lo dicho sobre Baudelaire- y mucho más coloquial y desenfadado, sobre todo por tomarse desenfadadamente la propia figura del poeta ("... Nosotros nos conocemos mal/ los artistas... Sabemos tan poco de nosotros/ que lo mejor tal vez nos lo dicen los otros"; del poema "Prólogo-Epílogo", del mismo libro, El mal poema). No puede decirse tampoco que fuese casual o insospechado el hallazgo, puesto

que se podrían citar múltiples ejemplos de ese mismo libro: "Yo, poeta decadente", "El camino", "Invierno", "A José Nogales, muerto", "La canción del alba", "La mujer de Verlaine", etc., y algún que otro poema de Sevilla, 1920, y Poemas varios, 1921, incluso. Ya en 1947, Dámaso Alonso, en su artículo "Ligereza y gravedad de la poesía de Manuel Machado"¹⁰⁶, destacaba la modernidad de las composiciones de El mal poema, el valor de su poesía de tono cotidiano -en la línea de Tristan Corbière- "mezcla de lo culto y lo popular en la que la frase corriente y el giro plebeyo brotan en cualquier sitio". Posiblemente, además, apunta Carme Riera en un reciente artículo¹⁰⁷, M. Machado pretendiera remedar con el título de su libro a Baudelaire, con cuyas Flores del mal guarde algún parecido: la ciudad nocturna, acanallada, con sus garitos y tabernas, sus amaneceres escarlata, poblados de personajes sórdidos, etc. En fin, Baudelaire no tuvo repercusión alguna en España y el tema de la ciudad no aparece hasta la generación de 1950. El tema del desdoblamiento ("Adelfos"), la ironía ("Prólogo-Epílogo"), la autoironía ("Autorretrato"), e el alcohol ("Yo, poeta decadente") son temas tan claramente relacionables con Gil de Biedma, A. González, Barral, etc., que no es extraño que tanto Fernando Ortiz¹⁰⁸ como Carme Riera, en el artículo citado, se hayan recreado en ello. Como nos ha querido hacer ver Gordon Brotherston, en su libro Manuel Machado¹⁰⁹, la nueva sensibilidad que expresa aquí el poeta le hace ser el primero, auténticamente moderno, de nuestro siglo. Cabe afirmar esto porque, efectivamente, tanto M. Machado como Moreno Villa fueron, cada uno en su tiempo y por las razones debidas, más modernos y actuales que el mismo Cernuda, poeta que,

como veremos, aparece empeñado en una labor de remonte hacia los primeros torrentes del romanticismo, todo lo importante, sería e ineludible que se quiera para nuestra poesía pero, menos actual, por la actitud frontal y semi-religiosa que conlleva. No olvidemos, que fue el mismo Moreno Villa quien, desde un libro escrito en México, Los autores como actores, en el exilio, reconoció que:

"Yo no creo que sin Manuel Machado hubieran conseguido García Lorca y Alberti la desenvoltura y la emoción gitana que consiguieron... Cuando algún día se haga el recuento de las influencias ejercidas por él y por Juan Ramón en las generaciones que les siguieron, veremos quien se lleva el mayor tanto"¹¹⁶. Por lo que aquí respecta, baste concluir que su tono e ironía son insoslayables en la evolución romántica aunque haya influido al cabo de tres generaciones.

3.5.- Las vanguardias, surrealismo, neo-romanticismo, la G-27.-

El Machado de los apócrifos, el Juan de Mairena, no ha sido citado, intencionadamente, en todo el punto anterior. La razón es la enorme fuerza crítica y motriz destilada a lo largo de las páginas de esos libros. Machado se adelanta aquí -lo mismo que había hecho su hermano en otro sentido- a su generación, adivina y se adentra en la siguiente, si no como poeta, sí, al menos, como pensador crítico. El mandamiento indispensable de su proyectada Escuela de Sabiduría Superior, era: "Nosotros no hemos de incurrir nunca en el error de tomarnos demasiado en serio". La ironía, de nuevo, que esto implica, complica al creador en las mismas leyes de la realidad que reconoce y pinta. Machado no entendió a los surrealistas y reaccionó con reparos ante los primeros libros de la G-27, pero fue el único de su generación que socavó críticamente las bases en las que se apoyaban y vislumbró el futuro. Mientras Juan Ramón permanecía cerrado en sí mismo, él atisbó la real existencia del prójimo y, desde ahí, la poesía llegaba a ser definida por Macha-

do como busca del "tú esencial". Difícil empresa que abarcará uno de los temas más arduos y extensos en lo que va de siglo. Si hemos terminado el punto anterior diciendo que toda la poesía de este periodo podían considerarse oscilaciones entre dos extremos: modernismo y Unamuno, para éste otro los dos límites van a estar fuera de España, son: Marx y Mallarmé. El ámbito de las vanguardias es cosmopolita, las condiciones del mundo hacen que ya no quepa, en cabeza sensata, ningún pretendido aislacionismo, como ocurrió con el 98, y la suerte de todos los hombres sea problema común. Pero, vayamos con el primer polo: Marx.

El inevitable Octavio Paz comienza así su capítulo sobre las vanguardias: "Una y otra vez se han destacado las semejanzas entre romanticismo y la vanguardia. Ambos son movimientos juveniles; ambos son rebeliones contra la razón, sus construcciones y sus valores; en ambos el cuerpo, sus pasiones y sus visiones -erotismo, sueño, inspiración- ocupan un lugar cardinal; ambos son tentativas por destruir la realidad visible para encontrar o inventar otra -mágica, sobrenatural, superreal. Dos grandes acontecimientos históricos alternativamente los fascinan y los desgarran: al romanticismo, la Revolución francesa, el Terror jacobino y el Imperio napoleónico; a la vanguardia, la Revolución rusa, las Purgas y el cesarismo burocrático de Stalin. En ambos movimientos el yo se defiende del mundo y se vengá con la ironía o con el humor -armas que destruyen también al que las usa; en ambos, en fin, la modernidad se niega y se afirma. No sólo los críticos sino los artistas mismos sintieron y percibieron estas afinidades. Los futuristas, los dadaístas, los ultraístas, los surrealistas, todos sabían que su negación del romanticismo era un acto romántico que se inscribía en la tradición inaugurada

por el romanticismo: la tradición que se niega a sí misma para continuarse, la tradición de la ruptura. No obstante, ninguno de ellos se dió cuenta de la relación peculiar y, en verdad, única, de la vanguardia con los movimientos poéticos que la precedieron. Todos tenían conciencia de la naturaleza paradójica de su negación: al negar el pasado, lo prolongaban y así lo confirmaban; ninguno advirtió que, a diferencia del romanticismo, cuya tradición inauguró esa tradición, la suya la clausuraba. La vanguardia es la gran ruptura y con ella se cierra la tradición de la ruptura"¹¹¹. La cita es larga pero creemos que necesaria, en ella se afirman tres puntos que se nos antojan imprescindibles para entender el periodo: primero, la reacción contra el industrialismo moderno que provoca, revulsionando el inicio modernista, un neo-romanticismo, que ya no podía ser el mismo; segundo, que, en un momento u otro, todos los grandes poetas de ahora creerán que en la sociedad revolucionaria, comunista o libertaria, la poesía sería al fin "práctica" y no sólo el sueño de un poeta encerrado en un papel, y tercero, que la Pasión crítica -llevada al extremo a medida que avanza el siglo hasta el punto de la inocuidad- de negar constantemente la tradición inmediatamente anterior no podía conducir sino a una histeria negadora, a un futuro cuyo final cada vez estuviera más cerca del principio y, en definitiva, a la afirmación del cambio perpetuo como único principio, al ahora. Un presente único, distinto a todos los otros, porque, mientras para los antiguos el ahora repetía el ayer, para los modernos es su negación. O sea, al negar el futuro se niega el pasado y sólo se afirma el frenesí, el vértigo de lo modernísimo, y ya viejo para dejar paso a lo siguiente.

Y queda el otro polo posible: Mallarmé, en cuanto que Un coup de dés proclama, en su misma estructura, absurdo y nullo el intento de hacer del poema el doble del universo. Mallarmé lo explicó varias veces en Divagations y otras notas: la novedad de Un coup de dés consiste en ser un poema crítico, es decir, aquel poema que contiene su propia negación y que hace de ella el punto de partida del canto (ningún acto, inclusive un acto puro e hipotético: sin autor, tiempo ni lugar, abolirá el azar), salvo si el poema es simultáneamente crítica de esa tentativa. A partir de ahí, Valéry, Joyce, Guillén, etc y, por supuesto, los maestros reconocidos que antes rindieron ya culto a la palabra "pér-se": Góngora, Virgilio, Dante, etc quedaban cerca. El mundo como imagen se ha evaporado y, por tanto, cualquier intento de transformación a través de las palabras es mera quimera, sí, digo bien: el punto final del recorrido de La Realidad y el Deseo, La Desolación de la Quimera (1962), sería el punto ideal para iniciar el despegue hacia este otro extremo. Veamos el abismo entre W.Blake y Mallarmé, entre The Marriage of Heaven and Hell (1793) y Un coup de dés (1897), cien años de separación.

"Blake ve lo invisible porque para él todo esconde una figura. El universo en su esencia es apetito de manifestación, deseo que se proyecta -dice textualmente O. Paz- de él: la imaginación no tiene otra misión que dar forma simbólica y sensible a la energía. Mallarmé anula lo visible por un procedimiento que él llama la "trasposición" y que consiste en volver imaginario todo objeto real: la imaginación reduce la realidad a idea. El mundo ya no es energía ni deseo... Para Blake la realidad primordial es el mundo, para Mallarmé, la palabra"¹¹². Estos son los dos límites a que llegamos a través de los dos canales de exploración que

inaugura la poesía moderna: analogía e ironía y sus negaciones y variantes. En este periodo se produce una explotación hasta el límite de ese advenimiento del romanticismo que fue el modernismo para el habla hispana. Los poetas españoles participan, muchas veces hasta con más plenitud que franceses, ingleses, etc., en los vaivenes e "ismos" de este periodo: el 27, con ese fundamental apoyo que fueron sus abuelos del 98, constituye, realmente, el siglo de plata de la Literatura Española. La pena es que hay que escribirlo con minúscula, porque no fue sino medio siglo, ya que el desfase entre esta élite de creadores y la realidad española: económica, social, educativa, etc. hizo que se yugulase su producción. El injerto de las ideas críticas en la vida cotidiana de la España de 1936 no se había producido, todo resultó incongruente para la población casi analfabeta y el resultado ya lo sabemos. De las consecuencias de esa guerra civil, deriva el contenido de la 2ª. parte de este estudio: la asimilación del trabajo llevado a cabo por los mejores del 27 no se ha podido hacer en España, prácticamente, hasta bien entrados los años 50 y sobre todo durante los 60.

Por supuesto que hubiese sido otra la atención prestada a las vanguardias de haber recorrido estos años de literatura española de la mano de Gerardo Diego, Guillén, e incluso Lorca. Cernuda fue, sobre todo, un poeta ontológico -como dice Philip Silver- que tuvo siempre nostalgia del paraíso perdido (Albanio en Sansueña). Lo mismo que Hölderlin, Cernuda añoraba aquella edad desaparecida en que el poeta servía de mediador entre los dioses y el hombre. En la sociedad contemporánea, sin embargo, retirados los dioses e incognoscibles, Cernuda ve al poeta como la conciencia espontánea de la sociedad que trata de restablecer un

vínculo con los dioses y hacer de nuevo inmanente lo eterno. No en vano, Philip Silver, titula en inglés, originalmente, su libro sobre Cernuda con un verso suyo: "Et in Arcadia ego", al que haremos más veces referencia. Cernuda llevó siempre "in mente" ese papel, destino más bien, "mediador" entre lo divino y lo humano y por ello se mantuvo siempre distante ante la "modernidad". No hizo honor a la máxima de ser "absolutamente modernos", sino que con su discreta actitud se mantuvo alejado de todo lo que pareciera provisional, transitorio, pasajero. Se tomó demasiado en serio, debido a esa concepción del poeta, y eso le sirvió para, al menos, intuir lo que había de muerte prematura en todas las vanguardias. Apenas dedica atención a los distintos "ismos", pero, al hablar de Gómez de la Serna -"el antecedente histórico más importante para ciertas formas de lo nuevo"¹¹³ dice suficiente de ellos. "Obsesionó a los escritores y poetas que surgen en nuestra literatura hacia 1920"¹¹⁴. Distingue "lo nuevo" de "lo moderno". Lo primero, lo ve como preocupación de los escritores surgidos -como decimos- hacia 1920, mientras que lo segundo fue preocupación de su generación, en la que nunca se incluye. En el culto a la metáfora, donde resume todo "lo nuevo" ve más ingenio que imaginación, "seduce pronto al público español" y estaba tan de moda -dice- que Ortega, "con su rara ignorancia en cuestiones poéticas", definió por entonces la poesía como "álgebra superior de las metáforas". Machado le sirve, tras poner ejemplos de todos los poetas de su generación del "culto a la metáfora", para concluir el tema:

Toda la imaginería
que no ha brotado del río,
barata bisutería.

De la misma opinión fueron muchísimos críticos y escritores de entonces. Son años en los que lo nuevo, lo juvenil, está de moda y todo tiene un aire pueril e irresponsable. Todas las iniciativas son acogidas con gran entusiasmo, con aire atrevido e innovador pero, pocos años después, críticos más reposados designan estos años de insurrección y experimentalismo con palabras predominantemente negativas. Nos referimos a autores como Marcel Raymond¹¹⁵, Hugo Friedrich¹¹⁶, o Gloria Videla¹¹⁷ que cita a Azorín.-alineándose con él, cuando éste calificaba a estos jóvenes como "poetas de babador y sonajera".

Lo que ocurrió fue que todos los "ismos" estuvieron condenados como Sísifo a subir una roca a la cumbre de un monte para que, invariablemente, al llegar a ella la roca rodase monte abajo y Sísifo tuviese que recomenzar la tarea. Es la gran paradoja de la fugacidad, que se apoya en una constante actitud de frivolidad y que tan poco iba con el espíritu trascendente de Luis Cernuda. No es menos significativo de la extrañeza que todo experimentalismo provocaba en el sevillano el que pensemos con que ojos podía mirar Cernuda los jueguecillos vanguardistas que se traían los componentes de la Residencia de Estudiantes, en perfecta complicidad: "los putrefactos de Dalí", despellejando a conocidos y desconocidos; "los anaglifos", poemas con cuatro substantivos, uno de los cuales, el tercero, debía ser "la gallina"; etc., así como las anécdotas, más bien provocadas y que querían que fuesen alegóricas, que hacían¹¹⁸.

La segunda etapa que -según Cernuda- atravesó su generación fue la clasicista. Fácil es deducir que él se queda fuera. Aclara -con acierto- que clásico es un escritor cuando el tiempo lo convierte en ello y no por nacer clásico o querer serlo. Después de citar unas cuantas palabras en boga, por aquellos años: medida, excesivo, "usar la lima", etc, cuenta una simbólica y ridícula anécdota de un amigo, que leyendo un verso de Enrique de Mesa confundió "Junio libre de piedra" -textual- con "Junio libre, de piedra" con lo cual el verso cobraba un doble sentido; único y ridículo afán que ve Cernuda en esa manía de ser clásico de antemano. En otra parte, Cernuda nos dice que clasicismo implica un romanticismo anterior y, además, él distingue los "clásicos" del "clasicismo en el sentido académico como lo entienden los franceses, cuya "marotte" fue siempre ese supuesto clasicismo de la especie Boileau"¹¹⁹. El ataque no tendría más interés que remarcar la filiación romántica de Cernuda, sino fuera porque vierte juicios peyorativos contra Jorge Guillén: "Cántico la consecuencia española de aquel clasicismo de inspiración francesa" y sus maestros, sin entrar en análisis poético alguno. Otro ejemplo, por tanto, de parcialidad crítica e intransigencia con aquello que estuviera alejado de su gusto. La tercera etapa en la evolución del 27 la marca -siempre siguiendo a Cernuda- el homenaje a Góngora en Sevilla. Ve muy positiva esta reivindicación del poeta barroco, pero, sin embargo, denuncia también el "gongorismo" de la época y achaca un cierto formalismo "al que algunos de ellos, como Guillén y Alberti, serán fieles casi siempre"¹²⁰. Aunque Cernuda acepta a Góngora y le admira profundamente como persona -indicios hay

de sobra en su artículo "Góngora y el gongorismo" (1937)-, no fue éste un "guía" precisamente a lo largo de su vida y cabe deducir que, lo mismo que Mallarmé (lectura hacia 1920 y superficial influjo en su primer libro), fue un poeta del que admiró su orgullo, su insobornable vocación poética, su actitud distante ante el trato dado por sus paisanos, pero que poco más pudo aprender de él. No todos pueden ser nuestros maestros. Cernuda aprendió a luchar contra la pose y las técnicas directas del romanticismo en los poetas victorianos y ahí están sus estudios, para bien de las letras españolas, pero le quedaron siempre muy lejanos los "fríos" métodos y técnicas de Góngora y Mallarmé "donde por un extraño horror a los sentimientos, las pasiones del hombre están excluidas"¹²¹. Si quería distanciarse, bien cerca tenía el "hielo" pero, como él mismo dijo: "no siempre he sabido o. podido mantener la distancia entre el hombre que sufre y el poeta que crea". Lo que ya no cabe es atacar al que va por distinto camino por el mero hecho de que sea distinto que nosotros. Porque, lo que ocurre con Salinas y Guillén es que les tilda de poetas "burgueses", aclarando que entiende por esta palabra "una incapacidad para sentir emociones intensas"¹²². En fin, todo se explica -puesto a explicarlo- desde su actitud cuasi-demiúrgica de la que deriva el método crítico empleado "muy peligrosamente inclinado -como dice Talens- al subjetivismo romántico y en general decimonónico que N.Hartman consideraba como defecto principal de la estética del siglo XIX y de la que tanto pretendía separarse el propio Cernuda"¹²³.

Llegamos, al fin, a la cuarta etapa de la G-27: la superrealista, que decía Cernuda. Es éste el único movimiento que

interesó vivamente al poeta y fue, precisamente, porque no lo consideraba como otro movimiento: "Sería un error grave estimarle como otro movimiento literario más entre los que anteriormente habían aparecido, porque de todos ellos el surrealismo fue el único que tuvo razón histórica de existir y contenido intelectual"¹²⁴. No era exageración ni mucho menos, recordemos, simplemente, el ensayo de Walter Benjamin: "El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea", pero, al margen de su importancia histórica, social, cultural -el literario fue sólo una de sus facetas, aquí nos interesa qué vio Cernuda en esa convulsión en la que desembocaron tantos afanes y trayectorias. Cernuda se sintió arrebatado por el surrealismo. Todo lo que pudiera haber de contención y de gusto ("El buen gusto causa, como las buenas compañías": Francis Picabia) en la composición de Egloga, elegía, oda cayó por tierra ante la revolución surrealista. Ya sabemos que había leído a Rimbaud, hacia 1920, y a P. Reverdy y Lautréamont hacia 1924, pero fue en su primer viaje a Francia, en 1928, al escribir el poema "Remordimiento en traje de noche", de la serie que luego llamaría Un Río, un Amor, cuando encontró el camino y forma similares a los que animaban a los surrealistas. A estos había empezado a leerlos hacia 1927. Después, él mismo nos dice: "Seguí leyendo las revistas y los libros del grupo surrealista; la protesta del mismo, su rebeldía contra la sociedad y sobre las bases en las cuales se hallaba sustentada, hallaban mi asentimiento. España me aparecía como país decrepito y en descomposición; todo en él me mortificaba e irritaba. No sé si de haber tenido la suerte de nacer en otra tierra, ésta me hubiera parecido tan desagradable... Como consecuencia de tal descontento ciertas voces de rebeldía, a ve-

ces matizadas de violencia, comenzaron a surgir , aquí o allá, entre los versos que iba escribiendo... Mi antipatía al conformismo me hacía difícil a veces el trato con aquellos pocos escritores a quienes conocía, repugnándome el fondo burgués que adivinaba en ellos"¹²⁵. Así pues, además de provocarle la creación, al menos durante dos libros -el citado y Los Placeres Prohibidos, ya que -como él dice- el plazo entre éste y Donde habite el olvido, aparte de la experiencia amorosa representó el abandono del superrealismo-, es seguro que le ayudó a afirmarse en sus tendencias amorosas (no hay sino ver el tono de los versos:

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

que se sostiene a lo largo de los dos libros), pero, sobre todo, le llevo al primer extremo que, hemos dicho, marca la poesía de este periodo: Marx. Cernuda aplica aquí la palabra "burgués" directamente a lo político-social, no ya a lo estético-personal de antes. Además de aclarar que se refiere a Guillén, Salinas y, en parte, también a Aleixandre, se refiere, de lleno al famoso verso de Guillén: "El mundo está bien/ Hecho", y rebate: "pero pudiera estarlo mejor , si no lo impidiera siempre, precisamente , ese conformismo burgués"¹²⁶. Es de tal radicalidad el rechazo que siente ante el orden establecido que, en 1932, cuando Gerardo Diego le solicita una poética para la antología famosa, que por entonces preparaba, escribe esto: "No valía la pena de ir poco a poco olvidando la realidad para que ahora fuese a recordarla, y ante qué gentes. La detesto como detesto todo lo que a ella pertenece: mis amigos, mi familia, mi país", mas, si

el rebelde Cernuda hubiese estado destinado a ser un surrealista revolucionario, de los que de nuevo -como los primeros románticos, recordemos- querían cambiar la sociedad a través del arte para, a la larga, ir a desembocar a un comunismo que acabara con las injusticias, mucho nos tememos que no hubiese escrito, a continuación, las palabras que siguen: "No sé nada, no quiero nada, no espero nada. Y si aún pudiera esperar algo, sólo sería morir allí donde no hubiese penetrado aún esta grotesca civilización que envanece a los hombres"¹²⁷. Hay demasiado impulso negativo, demasiada pasión negadora como para no adivinar que ahí había una voz demasiado personal como para refrenarse en ningún partido político ni escuela estética. Efectivamente, en unas palabras que prolongan esa poética, escritas dos años después, cita nada menos que a Byron, Shelley, Keats, Goethe y el Hyperion de Hölderlin. Esa era su línea del horizonte: las fuentes de la poesía moderna, no manantiales más o menos puros, aunque tuvieran combinaciones tan provocativas como el surrealismo. Sabemos que Cernuda perteneció al Partido Comunista, pero cuando imagino a Luis con el carnet no puedo por menos que asociar la descripción que de él hace Adriano del Valle cuando, en 1934, se lo encontró en Huelva, con las Misiones Pedagógicas: "Ya entonces usaba monóculo, y este pormenor de elegancia centroeuropea trasnochada acentuaba aún más la estricta corrección de sus finos modales suntuarios. Porque la creencia usual es la de que no es posible proceder incorrectamente al observar el mundo a través del cristal inquisitivo del monóculo, esa especie de Ojo de Divinidad venido a menos, que todo lo presidía en él, desde su traje, de corte impecable, a su corbata cuidadosamente elegida, con visos de claro de luna; desde sus guantes amarillos, como desinfladas manos de dioses mu-

tilados, al charolado nocturno de sus zapatos"¹²⁸ -Creo que es suficientemente significativo. El tono revolucionario de la época no había influido lo más mínimo en la indumentaria de Cernuda, que hacía, a todas luces, su soledad más inabordable¹²⁹. En 1933, Rafael Alberti fundó la revista Octubre: escritores y artistas revolucionarios, cuyo primer número apareció en Julio. Luis Cernuda, Emilio Prados, Alberti, Alejo Carpentier, Langston Hughes, etc., contaban entre sus colaboradores. No obstante, Cernuda, después de prestar su nombre a la revista con una declaración de solidaridad con la causa, sólo aportó un poema, "Vientres sentados". La declaración de solidaridad de Cernuda publicada en Octubre decía entre otras cosas: "Esta sociedad chupa, agosta, destruye las energías jóvenes que ahora surgen a la luz. Debe dársele muerte; debe destruirse antes de que ella destruya tales energías y, con ellas, la vida misma. Confío para ello en una revolución que el comunismo inspire. La vida se salvará así"¹³⁰. Del poema citado, se pueden extraer fragmentos como éste:

Alabo el pie vigoroso
 El pie juvenil y vigoroso
 Que derrumbará bien pronto
 Ese saco henchido de fango de maldad de injusticia
 Arrastrando consigo vuestro trasero y vientre
 Vuestra triste persona que mancha el aire
 El aire limpio y justo
 Donde hoy nos levantamos
 Contra vosotros todos... 131

El poema, que está en la misma línea ideológica que otros recogidos en Los placeres prohibidos, es un llamamiento claro a la revolución comunista. Con todo, este poema marca el límite activista de Cernuda, que, a su vez, era el alejamiento de los miembros de la G-27 más viejos que él: Guillén, Salinas, Aleixandre.

Por mucho que escribiera, por esas fechas, que todo artista era siempre un revolucionario, él no colaboró demasiado en el terreno político-social, sí en la poesía, en lo que a España se refiere. Nunca -dice- se sintió con tantas ganas de ser útil como entonces pero... "afortunadamente mi deseo de servir no sirvió para nada y para nada me utilizaron"¹³². En nota aclaratoria, especifica el porqué dice "afortunadamente": "Digo afortunadamente, porque así me salvé de verme arrastrado a cosas ante las cuales hubiera tenido que hacerme atrás. La marcha de los sucesos me hizo ver, poco a poco, como en lugar de aquella posibilidad de vida para una España joven, no había allí sino el juego criminal de un partido al que muchos secundaban pensando en su ventaja personal"¹³³. Y, aunque podamos ver esto como una excusa más o menos endeble, lo cierto es que se siguió dedicando a lo que siempre fue su trabajo: la poesía, aunque dice: "Al margen de todo, no pensé en salir de allá, que hubiera sido lógico, dada mi opinión sobre la situación española; todavía me parecía que, trabajando en lo que siempre fuera mi trabajo, estaba al menos al lado de mi tierra y de mi gente"¹³⁴. En el 1938, salió hacia Inglaterra y, aunque luego volvería, ya casi acabada la guerra, hasta 1939 le duró "una preocupación patriótica que nunca he vuelto a sentir"¹³⁵. En enero de 1939 pasó de Surrey a Cranleigh School, y de allí a la Un. de Cambridge, en 1943. Cernuda volvía -si se puede decir esto, porque casi nunca salió- al "trágico ocio del poeta", que dice en "El ruiseñor sobre la piedra". Como concluye Philip Silver: "Cernuda no fue nunca el poeta revolucionario que fueron Prados y Alberti"¹³⁶. Simplemente, la República le deparaba un medio que parecía responder a su nostalgia de otra época y una sociedad en la que la

vocación de poeta era de intermediario divino. Con la muerte del nuevo orden -una sociedad soñada, sin clases- y con su propio exilio, se convirtió de nuevo en un intruso y en un permanente forastero, además, entre 1935 y 36 descubrió a Hölderlin y comenzó a estudiar alemán para mejor entenderlo y traducirlo. Ya su ejemplo y su figura no le abandonarían nunca. Igualmente, entre 1936 y 37, leyó, entre cañoneos sobre la ciudad universitaria de Madrid, a Leopardi. Los grandes románticos, quedaban cada vez más familiares. -perdido todo lo demás- en su vida.

De cualquier forma, su paso por el surrealismo le sirvió para afirmar el poder subversivo del deseo y la función revolucionaria del erotismo:

Abajo estatuas anónimas
 Preceptos de niebla
 Una chispa de aquellos placeres
 Brilla en la hora vengativa
 Su fulgor puede destruir vuestro mundo.

No sólo, para los surrealistas, la revolución era poesía práctica, también la práctica de la poesía era una actividad revolucionaria. Además, aunque la vanguardia europea -ya hemos citado ejemplos- lo mismo en la pintura que en la poesía, está impregnada de hermetismo y esoterismo, no hay rastros de esas tendencias en la poesía de lengua española del periodo, salvo en Borges. En Cernuda, sin llegar a la vinculación con los esotéricos, sí con el paganismo, se produjo otra excepción: fue el único español que encontró y reflejó en sus obras, la subversión metafísica y la violencia en materia de moral y política. Pero, su rebelión fue solitaria, individual. Nada más distinto a la posición de los ortodoxos surrealistas, que buscaban precisamente la unión entre la subversión poética y la política y que denunciaron el

"realismo socialista" como una teoría reaccionaria, destinada a domesticar las artes y las letras, por no llegar a esa comunión. Cernuda no estuvo con Breton ni con los estalinistas, siempre pájaro solitario, pasó por todo, envuelto en su quimera, hasta la desolación. Precisamente ésa fue también la que le impidió superar la disolución del yo, o, al menos, un mayor distanciamiento, como, por derroteros opuestos, habían intentado los simbolistas ("el poema disuelva al poeta"). O ¿era mucho pedirle al surrealismo? que, por supuesto, para una mente alerta, como la de Cernuda, pronto se convirtió en artificio que degeneraba, al esclerotizarse en fórmulas poéticas.

Hay otro movimiento al que Cernuda también se refiere, brevemente, el creacionismo. Lo ve como importante, no entra a estudiar si su origen está en Reverdy o en el chileno Huidobro, lo conecta con el surrealismo pero, como no absorbió sus intereses ni entró en su poesía, no dedica a Carmen, G. Diego, etc más que unas líneas de reconocimiento.

Y queda la referencia a otro ismo que, al menos por su nombre, parece que debería tener mucha importancia en este trabajo: el Nuevo Romanticismo. Si ojeamos las revistas de preguerra fácilmente podemos encontrar multitud de artículos referidos, directa e indirectamente, al romanticismo. Sobre todo revistas como Litoral, Hora de España, Nueva Cultura, etc. En esta última, por ejemplo, que dirigía Josep Renau, se dedica, en abril de 1936, todo un número a recoger artículos sobre el romanticismo. En él están, entre otros; Miguel Pérez Ferrero, con "Espronceda y la rebeldía"; Alberti, con "Tres Rimas de Bécquer"; José Bergamín, con "Hugo: La gran campanada romántica"; Arturo Serrano Plaja, con uno titulado "Poesía y subversión: Rimbaud"; César M. Arconada, con

"Marx, Engels y el romanticismo", en fin, J. Díaz del Moral, Ramón Gómez de la Serna, Lorca y el mismo Cernuda con el artículo "Las prisiones de Nerval". Valga el repertorio para señalar que el romanticismo estaba vivísimo en el clima de la época y es que, una vez entrados los poetas del 27 en la cuarta etapa de su evolución como grupo -luego, cada uno seguiría su derrotero personal- el romanticismo y sus afines: movimientos como el dadaísmo y surrealismo se convirtieron en el eje de amalgama de todos los que se oponían a lo que Ortega había llamado "la deshumanización del arte". No es que Ortega inventara esa supuesta deshumanización sino que -como reconoce Cernuda- quiso ser portavoz, definiendo lo que él sentía que se respiraba en el ambiente. Acertara o no, lo cierto es que su librito -dada su prédica- tuvo un eco extraordinario y ya desde entonces -y valga la simplificación- casi había que estar a favor o en contra de la deshumanización dichosa.¹³⁷ Las tres primeras etapas señaladas por Cernuda para la G-27 vendrían a darle la razón -con el peligro que siempre implica las teorías globalizadoras sobre arte- a Ortega. Como sabemos, éste definía La deshumanización del arte (1925) en siete puntos: 1.º el arte tiende a la deshumanización, 2.º a evitar las formas vivas, 3.º a hacer que la obra de arte no sea más que obra de arte, 4.º a considerar el arte como juego, y nada más, 5.º a una esencial ironía, 6.º a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización; en fin, 7.º el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna. Como vemos, todos y cada uno de estos siete puntos son opuestos a la concepción romántica del arte y, por lo tanto, la reacción de todos los que, habiendo o no estado próximos alguna vez a estas teorías, se sentían, en muchas cosas todavía, profundamente románticos, no se hi-

zo esperar. Si Ortega publicó su libro en el 25, en 1930, un atento periodista y escritor, José Díaz Fernández, publicaba otro con el título de El nuevo Romanticismo.

Se ha escrito en una recensión de La Venus mecánica (reeditado por E. Laia. Barcelona, 1983), novela de José Díaz, "dando la vuelta uno por uno a cada principio de los que Ortega enumera, estaremos en la mejor pista posible para comenzar a leer la novela"¹³⁸. Las mismas ideas que subyacen en la novela las condensa José Díaz en el ensayo aludido; en él defiende la idea de "literatura de avanzada" contra "la vanguardia" que, según él "ha vestido de moderna en España a una literatura mixtificadora". "Se daba el caso -dice en otra parte¹³⁹- de que el vanguardismo representativo era tan reaccionario en política como cualquiera de esos "trogloditas" de que hablaba Unamuno refiriéndose a los conservadores españoles". Fácil es deducir que la "literatura de avanzada" quería ser idem en todo: arte, pensamiento, sociedad, política, etc y que aparecía vinculada a los partidos de izquierdas. Quiere decirse con todo esto que El nuevo Romanticismo definió algo que también estaba en el ambiente, que se formó como reacción del supuesto deshumanismo y que, aunque su onda expansiva era mucho mayor, aparecía unido a los partidos políticos de izquierdas, más concretamente el comunista. El interés por todo lo que se relacionase con el romanticismo -español y europeo- fue creciendo hasta 1936 -ahí están las revistas, repetimos- y el problema a dilucidar es hasta qué punto pudo influir toda esta fiebre en la actitud romántica de Luis Cernuda. Ya hemos aludido a sus lecturas de Hölderlin y Leopardi, el artículo sobre Nerval, etc, lo cierto es que hacia 1932 reemprende la lectura de Bécquer ("Donde habite el olvido" es un verso de la rima LXVI), se

distancia del surrealismo y va acercándose, más sólidamente, hacia su etapa de madurez, que, para muchos críticos -como veremos- debe situarse en 1940 con la edición de Las Nubes, comenzada en Madrid y terminada en Glasgow. Sin duda, en algo debieron asegurar a Cernuda todos esos renacimientos del romanticismo, pero como opina Jaime Gil de Biedma: "no creo que la moda neorromántica de los años treinta -sin duda herencia del surrealismo- sirva para del todo explicarnos el sesgo que toma su obra desde los poemas primeros de Invocaciones"¹⁴⁰. La razón es que, esas inquietudes neorrománticas aparecen demasiado vinculadas a lo social y a lo político y, en Cernuda, las claves hay que buscarlas en la "visión del mundo del poeta", como ha dicho Carlos Pezegrín Otero y, a través de ella hay que estudiar el conjunto de su obra. Lo cierto es que esa visión romántica del mundo -como precisaremos en el punto siguiente- es la columna vertebral de su obra y como él mismo dice en Historial de un libro: "Creo que fue Pascal quien escribió: "no me buscarías si no me hubieras encontrado", y si yo busqué aquella enseñanza y experiencia de la lírica inglesa fue porque ya la había encontrado, porque para ella estaba predis-
puesto"¹⁴¹. Pero, dejemos la obra de madurez del poeta, por ahora, y recordemos que ya en 1936, ante la edición que hace Bergamín de La Realidad y el Deseo, escribe Pedro Salinas: "Se viene señalando en la nueva poesía española un predominio del acento romántico. La Realidad y el Deseo es, a nuestro juicio, la depuración más perfecta, el cernido más fino, el último posible grado de reducción a su pura esencia del lirismo romántico español"¹⁴². No pretende este trabajo la exhaustividad en un tema tan desbordante como el romanticismo, pero sí, al menos acercarse a lo que fue

la más esencial de las búsquedas que de ese romanticismo se dió en la poesía del siglo XX español: Cernuda es el buen camino.

Otro poeta al que tenemos que dedicar también una mínima atención en este punto es José Moreno Villa. Normalmente se le suele incluir dentro de los poetas de la transición: León Felipe, Lasso de la Vega, Domenchina, etc. El punto sobre el que queremos incidir, en esta visión de la poesía de Moreno Villa, es algo que él mismo siempre tuvo claro: "En mis primeros libros de versos chocó a la gente de letras la admisión de vocablos prosaicos y adverbios comunes. Esto no existe en la poesía anterior, y creo que, mérito o demérito, es algo que me corresponde en la evolución de la poesía española. Nótese que hoy dicen de todos los buenos poetas que hablan prosaicamente. Y es que desde hacía mucho tiempo no penetraban elementos nuevos en la poesía"¹⁴³. Reparemos en que estas palabras están en perfecto acorde con lo que explicaba R. Langbaum en uno de los más lúcidos trabajos sobre el romanticismo, The Poetry of experience, y que en síntesis son las que reproducimos en la cita que precede al "Prólogo" de este trabajo. Es decir, en primer lugar, nadie puede dudar de que los poemas de Moreno Villa suponen un innegable esfuerzo de aproximación al "the language really used by men" que quería Wordsworth para la poesía. Ya en Garba, 1913, sobre todo en Jacinta La Pelirroja, 1929, Moreno Villa adopta una técnica juguetona que le permite incluso bromear con las cosas más íntimas sin traicionarlas y en general en toda su obra admite esos vocablos y adverbios prosaicos a que se refería en la "Poética" de 1934. También León Felipe y Domenchina podían haber suscrito estos versos de Moreno Villa:

No digas lo que no sientes.
 En esto no te parezcas
 a las personas decentes¹⁴⁴.

También intentó que su poesía fuera contenida, de música callada, como hiciera su gran admirado Bécquer. Sus versos contienen, además, acentos del espontáneo populismo andaluz y, como le arrastraba demasiado el pensamiento, no pudo hacer poesía tan lírica como la del autor de las Rimas, pero siempre lo tuvo presente. No obstante, el principal inconveniente para encontrar en él un poeta de más aliento lo ha señalado muy bien Cernuda y es que "algunas veces sus poesías parecen más bien berradores, esbozos de poemas"¹⁴⁵. En lo que sí nos parece un "adelantado" es en lo de los poemas de circunstancias. El mismo Cernuda lo reconoció también, asociándolo nada menos que a Góeether: Sus versos están tan imbricados en la realidad de la vida que él mismo especificó que la vida poética era un continuo vaivén: "Un constante aterrizar y despegar es la acción del poeta en la vida. Le es tan necesaria la tierra como el cielo. Sin el apoyo duro no puede dar el salto. Pero su tragedia es que ni la tierra ni el cielo le satisfacen"¹⁴⁶. En fin, todos los poetas de este "grupo de transición" pretestaron contra la retórica, contra lo artificioso del modernismo y contra la separación de la vida y el arte. En esto siguieron fielmente la dirección señalada por Antonio Machado y Unamuno. Para ser poeta -dicen- no hay que ser artista sino hombre. Por eso se hicieron poemas con títulos como "Y el chófer volvía la cara", "Comiendo nueces y naranjas", "Jacinta compra un Picasso" o "El hornillo es de 37¢"¹⁴⁷, y, por ese también, Cernuda coincidía con el autor de Garba y decía de su obra: "Ahí tenemos una prueba de que para Moreno Villa son las circunstancias las que despiertan la poesía en el alma del poeta; y los que coincidimos

con él no tenemos por qué ruborizarnos de reconocerlo así, sobre todo estando en compañía nada menos que del propio Goethe, quien explícitamente dijo que su poesía había sido muchas veces una poesía de circunstancias"¹⁴⁸. No creemos que haya que insistir mucho más. El entronque de la poesía de Moreno Villa fue claramente romántico (Goethe, Heine, Baudelaire, etc.) como él mismo escribió en su "Poética". Ahora bien, por mucho que hubiera evolucionado ya el paradigma de referencias romántico, no se puede decir que su poesía sea de la más alta estirpe dentro de esa tradición. Le falta aliento en la búsqueda de esa Unidad primordial de los seres y las cosas. Moreno Villa se queda demasiado apegado a esas "circunstancias" como para poder rozar siquiera esa zona del núcleo romántico. Su sensatez, su naturalidad, le indujeron a desarrollar una poesía de la vida cotidiana pero, a la vez, le lastraron para asomarse con decisión al "abismo romántico". Además, su poesía tampoco participa de lo que hemos dicho sobre Manuel Machado y la ciudad. El poeta malagueño se quedó lastrado en los valores tradicionales y detestó tanto como los poetas de la generación del 98 la ciudad. Lo explica bien Birute Ciplijauskaitė refiriéndose a todo el "grupo de la transición": "ensalzan el campo como contraste al ritmo precipitado de la ciudad"¹⁴⁹. Moreno Villa solía decir que el campo le enseñaba atención lenta y cariñosa para todos. Podemos argüir al respecto que tampoco Luis Cernuda situó sus poemas en la ciudad, en el ritmo creado por "la intensificación de la vida de los nervios"¹⁵⁰. Es verdad, esa asimilación no se producirá en la poesía española hasta la llegada de la generación del 50 ya que Cernuda fue un romántico anacrónico, tan temperamentalmente vuelto a los temas de los grandes románticos

que, en muchos aspectos, vivió fuera de su siglo, llevado por esa labor de remonte, a la que se sintió llamado y, por supuesto, mucho más desplazado de los problemas de su tiempo que el propio Moreno Villa, pongamos por caso.

NOTAS AL CAPITULO TERCERO

- 1.- Por citar un juicio en este sentido como adelanto a la larga serie que irá apareciendo, nombremos a R. Gutiérrez Girardot, que en su libro Modernismo, Barcelona, Montesinos, 1983, le llama: "posromántico anti-dariano y a la vez rezagado neorromántico Luis Cernuda", p. 154.
- 2.- T.S. Eliot, Función de la poesía y función de la crítica, op. cit., pp. 120-121.
- 3.- Ibídem, p. 121.
- 4.- Pedro Salinas, Literatura española, siglo XX, Madrid, Alianza Editorial, 1970, p. 221.
- 5.- P.L.-II, en P.C., p. 1.003.
- 6.- J. Gil-Albert, Quimera, Barcelona, 1983, núm. 27, p. 49.
- 7.- E.P.E.C., en P.C., p. 424.
- 8.- Ibídem, p. 435.
- 9.- " p. 423.
- 10.- Los principios de mutabilidad, perfectibilidad y evolución, entre otros, son claves en Hegel para explicar la marcha de la Historia y la realización del Espíritu en ella. El libro La razón en la Historia, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972, sirve perfectamente para aclarar estos conceptos hegelianos.
- 11.- Rodolfo E. Modern, Historia de la literatura alemana, México, F.C.E., 1961, p. 215. Son juicios deducidos de los mismos temas

claroscuros de su obra,. Así, el Alta Tröll, ein Sommernachts-
traum (1841) en el que Alta Troll -un sueño en una noche de vera-
no- es la historia de un oso, honesto y de limitados alcances,
que cubre en realidad la imagen del mal poeta alemán contra el
que Heine apunta sus flechas despiadadas. Mas, detrás de la iro-
nía aparece la fe en la grandeza de la auténtica poesía. Por eso
podemos adelantar la opinión de Modern sobre la globalidad de la
persona de Heine. "Su alma estuvo -dice este historiador- desgaa-
rrada simultaneamente por la afirmación y la negación y a un sen-
timiento de entrega, a un sentimiento ardiente por las causas más
nobles, oponía fatalmente la burla y la ironía. Adoró destruyen-
do y destruyó adorando en la vida como en la obra".

- 12.- Heinrich Heine, Poemas, Barcelona, Lumen, 1976, p. 50.
- 13.- Ibídem, prólogo, p. 5.
- 14.- J.A. Valente, Las palabras de la tribu, Madrid, Siglo XXI, 1971,
pp. 77-78.
- 15.- E.P.E.C., en P.C., p. 324.
- 16.- Ibídem, p. 317.
- 17.- E.y C., en P.C., p. 1.274.
- 18.- Ibídem, pp. 1.276-1.277.
- 19.- B. Ciplijauskaité, El Poeta y la Poesía, Madrid, Insula, 1966,
p. 67.
- 20.- Ibídem, p. 55.
- 21.- W. Benjamin, Iluminaciones, II, Madrid, Taurus, 1972, pp. 184-
-186; dentro del ensayo: "Baudelaire o las calles de París".
- 22.- Octavio Paz, Los hijos del limo, op. cit., pp. 117-118.
- 23.- J. M^a. Cossio, Cincuenta años de poesía española, Madrid, Espasa-
-Calpe, 1960, I, pp. 318-319.

- 24.- Ramón de Campoamor, Prólogo a Manuel de la Revilla, Dudas y tristezas, 2ª. edición, 1882, p. XXX.
- 25.- Ramón de Campoamor, Poética, Obras Completas, Madrid, 1902, III, p. 200.
- 26.- Pueden verse al respecto las obras, On Poetry and Poets y The sacred wood.
- 27.- Ramón de Campoamor, Poética, op. cit., p. 351.
- 28.- Vicente Gaos, La poética de Campoamor, Madrid, 1955, p. 101.
- 29.- Ramón de Campoamor, Poética, op. cit., p. 328.
- 30.- Birute Ciplijauskaitė, El Poeta y la Poesía, op. cit., p. 87.
- 31.- Véanse las refutaciones que hace al respecto Joaquín Marco en El tren expreso no es un poema realista, Barcelona, Taber, 1969.
- 32.- Octavio Paz, Los hijos del limo, op. cit., p. 99.
- 33.- *Ibidem*, p. 103.
- 34.- Ch. Baudelaire, Poesía Completa, Barcelona, p. 39.
- 35.- *Ibidem*, p. 36.
- 36.- *Ibidem*, p. 54.
- 37.- Ch. Baudelaire, Mi corazón al desnudo, Madrid, Felmar, 1975, pp. 42 y 210.
- 38.- Anna Balakian, El movimiento simbolista, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 55; edición inglesa, The Symbolist Movement, New York, Randon House, 1967.
- 39.- Ch. Baudelaire, Petits poèmes en prose, París, Garnier Flammarion, 1967, p. 33.
- 40.- Albert Thibaudet, Révolution des Cinq, París, Revue de París, 15-8-1934, p. 772.

- 41.- A. Rimbaud, Oeuvres Complètes, París, Bibliothèque de la Pléiade, 1957; cita de Anna Balakian, El movimiento simbolista, op. cit., p. 76.
- 42.- Cita de Louis Pauwels y Jacques Bergier en El retorno de los brujos, Barcelona, Bruguera, 1961, p. 253.
- 43.- Benjamin Fondane, Rimbaud, le Voyou, París, 1933.
- 44.- Jacques Rivière, Rimbaud, Buenos Aires, 1944, p. 21.
- 45.- Anna Balakian, El movimiento simbolista, op. cit., p. 84.
- 46.- A. Rimbaud, Obra completa, Barcelona, Ediciones, 29, 1972, p. 138.
- 47.- Ibídem, p. 107.
- 48.- S. Mallarmé, Oeuvres complètes, París, Bibliothèque de la Pléiade, 1945. La entrevista está en el capítulo titulado "Sur l'Évolution littéraire".
- 49.- S. Mallarmé, Autobiographie, en Oeuvres complètes, Ibídem, p.664.
- 50.- Gustavo Correa, "Mallarmé y Garcilaso en Cernuda", Revista de Occidente, Madrid, abril, 1975.
- 51.- Luis Cernuda, "Historial de un libro" P.C., p. 900
- 52.- Ibídem, p. 915.
- 53.- Ruth Z. Temple, The Critic's Alchemy, New York, 1953, p. 213; cita de Anna Balakian, El movimiento simbolista, op. cit., p. 107
- 54.- S. Mallarmé, Le musique et les lettres, en Oeuvres complètes, op. cit., p. 1.607.
- 55.- T.S. Eliot, Función de la poesía, función de la crítica, op. cit. p. 148.
- 56.- Luis Cernuda, "Historial de un libro "en P.C., p. 938.
- 57.- Luis Cernuda, Ocnos, en P.C., p. 107; poema "Escrito en el agua", excluido finalmente de Ocnos.
- 58.- T.S. Eliot, "Hamlet and his problems", en The Sacred Wood, London, 2ª. edición, 1928, p. 153.

- 59.- Rubén Darío, cita de J.C. Mainer, La Edad de Plata (1902-1939), Madrid, Cátedra, 1983, p. 22.
- 60.- Reproducido por Lily Litvak, El Modernismo, Madrid, Taurus, 1975, pp. 21-27.
- 61.- *Ibidem*, p. 27.
- 62.- Federico de Onís, Antología de la poesía española e hispanoamericana, Madrid, R.F.E., 1934, introducción, p. XV.
- 63.- J.M^a. de Cossío, Cincuenta años de poesía española, op. cit., II, p. 1.296.
- 64.- Como es notorio, tanto J.R. Jiménez como Cernuda sobrevaloraron la importancia de S. Rueda. El segundo -como veremos- por creer que fue él, y no Rubén Darío, el creador del modernismo español. Cernuda ignoró todo el movimiento modernista hispanoamericano. El primero porque sostiene que el simbolismo es una creación española manifiesto en toda la mística del siglo de Oro, que en el siglo XIX se enriquece con la música de Wagner y algunas cualidades tomadas de los líricos ingleses. En este proceso, claro, Bécquer es un apoyo clave. Sería válida la interpretación si consideráramos olímpicamente el hecho literario y lo desconectáramos de la ética, la sociología, los fenómenos históricos, la filosofía, etc. Como esta abstracción nos parece un claro fraude crítico, la teoría de J.R. Jiménez queda como una propuesta dentro del coto literario -lo cual es muy juanramoniano- pero insostenible en su conjunto.
- 65.- Ricardo Gullón, prólogo a J.R. Jiménez: El modernismo, México, 1962, p. 34.
- 66.- R. Gutiérrez Girardot, Modernismo, Barcelona, Montesinos, 1983.

- 67.- O. Paz, Los hijos del limo, op. cit., pp. 126-127.
- 68.- Cita de Lily Litvak, El Modernismo, op. cit., p. 61.
- 69.- O. Paz, Los hijos del limo, op. cit., p. 128
- 70.- Max Aub, Poesía española contemporánea, México, ediciones Era, 1969, pp. 36-37.
- 71.- J.R. Jiménez, El modernismo, op. cit., p. 17.
- 72.- Recogido en la revista Quimera, Barcelona, 1982, núm. 26, p. 15
- 73.- Ricardo Gullón, introducción al libro de J.R. Jiménez, El modernismo. Notas de un curso (1953), Madrid, Aguilar, 1962.
- 74.- Iván A. Schulman, en Estudios críticos sobre el modernismo, Madrid, Gredos, 1968, p. 335.
- 75.- Prólogo de J. Olivio Jiménez a Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, Madrid, Alianza, 1971, p. 14.
- 76.- D.L. Shaw, Historia de la literatura española, siglo XIX, Barcelona, Ariel, 1973, p. 231.
- 77.- O. Paz, "Una de cal...", El arco y la lira, 2ª. edición, México, F.C.E., 1967, p. 191.
- 78.- Max Aub, Poesía española contemporánea, op. cit., p. 37.
- 79.- Luis Cernuda, E.P.E.C., en P.C., p. 350.
- 80.- Octavio Paz, Los hijos del limo, op. cit., p. 218.
- 81.- E.P.E.C., en P.C., p. 350.
- 82.- O. Paz, revista Quimera, Barcelona, diciembre, 1982, núm. 26, p. 17.
- 83.- Paul Bonichou, La coronación del escritor. (1750-1830), México, F.C.E., 1981, p. 185; edición francesa, Le sacre de l'écrivain, París, Librairie José corti, 1973.
- 84.- Ibídem, p. 185.

- 85.- M. de Unamuno, Ensayos, Madrid, Aguilar, 1952; 2 tomos. Del sentimiento trágico de la vida, I, II, p. 738.
- 86.- Ibídem, I, II, pp. 729-730.
- 87.- R. Gutiérrez Girardot, Modernismo, op. cit., pp. 181-182.
- 88.- E.P.E.C., en P.C., p. 315.
- 89.- Ibídem, p. 339.
- 90.- Ibídem, p. 340.
- 91.- Jenaro Talens, El espacio y las máscaras, Barcelona, Anagrama, 1975, p. 189.
- 92.- R. Gutiérrez Girardot, en Quimera, Barcelona, núm. 27, enero, 1983, p. 11.
- 93.- Es significativo y muy ilustrativo al respecto el libro de Eduard Valentí, El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos, Barcelona, Ariel, 1973, para ver el choque de los presupuestos modernistas con los estratos sociales y religiosos de la Cataluña de entonces.
- 94.- E.P.E.C., en P.C., p. 354.
- 95.- Ibídem, p. 359.
- 96.- Ibídem, p. 364.
- 97.- Ibídem, p. 370.
- 98.- Ibídem, pp. 451-452.
- 99.- Jorge Rodríguez Padrón, Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, oct.-dic., 1981, núms. 376-378. "Homenaje a J.R. Jiménez".
- 100.- Jenaro Talens, El espacio y las máscaras, op. cit., p. 193.
- 101.- E. y C., en P.C., p. 1.353.
- 102.- J.R. Jiménez, Platero y yo, Madrid, Aguilar, 1953, p. 288.
- 103.- Véase la carta que Ricardo Gullón supone del verano de 1913, en "Monumento de amor", La Torre, 1959, julio-septiembre, VII, 27, p. 172.

- 104.- J.Gil de Biedma, El pie de la letra, op. cit., p. 334.
- 105.- Conviene aquí aclarar un artículo que, aunque parezca lo contrario, no nos ha quedado descolgado de lo dicho en la p. 253. Es el artículo "Ruben Darío", que Cernuda escribió en 1941. Apartado primero de sus libros, ha sido recogido y publicado en su Prosa Completa -libro de Barral Editores, que estamos citando- junto con otros pocos bajo el epígrafe "Apéndice". El artículo merece comentario aparte. Primero porque está escrito muchos años antes de que redactara sus "Modernismo y la generación del 98" (1957) y su "Experimento en Rubén Darío" (1959) y, sobre todo, porque su visión del poeta nicaragüense es muy distinta, opuesta -diríamos- a la que da de él en estos artículos citados. El contraste entre las dos lecturas nos puede ilustrar sin necesidad de referencias comparativas. La única explicación que se nos ocurre es que Cernuda no había formado aún su juicio sobre la anterioridad -según él- del modernismo español -Rueda, Reina, Gil, etc.- y que las relecturas para la preparación de sus clases universitarias le dotaron de información suficiente para cambiar de actitud con respecto al artículo que nos ocupa. De la misma opinión parece ser Jenaro Talens, que tampoco alude a este artículo en su completísimo libro. Así pues, parece acertado mantener como buena y definitiva la actitud cernudiana tomada en 1959 y desestimar las opiniones al respecto de este artículo de 1941 por ser contradictorio con respecto al "corpus" de su pensamiento.
- 106.- Dámaso Alonso, Poetas españoles contemporáneos, Madrid, Gredos, 1955.
- 107.- Carme Riera, "El otro Machado", Quimera, núm. 50, pp. 46-50.

- 108.- Fernando Ortiz, "Reivindicación de Manuel Machado", La estirpe de Bécquer, Jerez de la Frontera, Fin de siglo, 1982.
- 109.- Gordon Brotherson, Manuel Machado, Madrid, Taurus, 1976.
- 110.- Jose Moreno Villa, Los autores como actores, El Colegio de México, 1951; 2ª. edición: Madrid, F.C.E., 1976, p. 125
- 111.- O. Paz, Los hijos del limo, op. cit., pp. 145-146.
- 112.- O. Paz, "Los signos en rotación", en Los signos en rotación y otros ensayos, Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 329.
- 113.- E.P.E.C., en P.C., p. 406.
- 114.- Ibíd., p. 406.
- 115.- Marcel Raymond, De Baudelaire au surréalisme, París, 1952.
- 116.- Hugo Friedrich, Estructura de la lírica moderna, Hamburgo, 1956.
- 117.- Gloria Videla, El Ultraísmo, Madrid, 1963.
- 118.- J.C. Mainer, La Edad de Plata, Madrid, Cátedra, 1983, se cuentan numerosas anécdotas ilustrativas del momento.
- 119.- E.P.E.C., en P.C., p. 423.
- 120.- Ibíd., p. 424.
- 121.- Luis Cernuda, "Góngora y el gongorismo", P.C., p. 1.426.
- 122.- E.P.E.C., en P.C., p. 435
- 123.- Jenaro Talens, El espacio y las máscaras, op. cit., p. 173.
- 124.- E.P.E.C., en P.C., p. 424.
- 125.- Luis Cernuda, "Historial de un libro", en P.C., p. 911.
- 126.- E.P.E.C., en P.C., p. 427.
- 127.- Luis Cernuda, "Poética", Antología de la Poesía Española contemporánea, Madrid, Taurus, 1970, p. 410.
- 128.- Adriano del Valle, Cántico, núms. 9-10, agosto, Córdoba, 1955

- 129.- Aunque el tono de polémica política hacía el ambiente tenso y enrarecido, él permanecía, aunque al lado de la izquierda, un poco al margen. Este tono de polémica se manifestaba transparentemente en las revistas. José Bergamín polemizó con Arturo Serrano Plaja en las páginas de la propia Cruz y Raya y en las de Leviatán a propósito del compromiso de los intelectuales y con el pretéxto más inmediato de El I Congreso de Intelectuales para la Libertad de la Cultura. Pero esta fue una polémica cortés si se compara con las expresiones que Bergamín y su revista merecieron a la valenciana Nueva Cultura, directamente vinculada al Partido Comunista. Con no menos furibunda rabia, César Arconada se pronunció en el primer número de la revista Octubre sobre la falacia de la independencia moral y crematística de los escritores españoles. Ataca a Montes, Bergamín, Ledesma Ramos, Giménez Caballero, Sánchez Mazas, etc., y, por contra, alaba a Arderíus, Sender, Prados, Alberti, Roces, etc. Ese aire revolucionario del comunismo se unía al romanticismo y se hizo patente en un número de Nueva Cultura, abril de 1936, titulado "Problemas de la Nueva Cultura", sobre el romanticismo, precisamente. Pretendía ser el primero de una serie que no se continuó y lo comentamos, ya en la prosa del texto, un poco más adelante.
- 130.- Luis Cernuda, "Los que se incorporan", Octubre, núms. 4-5, octubre-noviembre, 1933, p. 37.
- 131.- Luis Cernuda, "Vientres sentados", Poe. Comp., p. 549.
- 132.- Luis Cernuda, "Historial de un libro", en P.C., p. 918.
- 133.- Ibíd., p. 1.506.
- 134.- Ibíd., p. 918.
- 135.- Ibíd., p. 920.

- 136.- Philip Silver, El poeta en su leyenda, Madrid, Alfaguara, 1972, p. 222; edición inglesa: "Et in Arcadia ego": A Study of the Poetry of Luis Cernuda, London, Tamesis Book Limited, 1965.
- 137.- Como decimos, por entonces, las vanguardias venían a desembarcar en dos puntos-límite: la poesía pura y la de vibración romántica o humanizada. Lo mismo pasaba en otros países: Valéry en Francia y los cubanos Mariano Brull y Emilio Ballagas, son paralelos a nuestro Jorge Guillén. Por otro lado, Neruda, Vallejo, Molinari o Villaurrutia, son colindantes con la vibración neorromántica de Aleixandre, Altolaguirre y Cernuda.
- 138.- Luis Martínez de Mingo, "Una Venus socializada", Insula, núm. 450, p. 19, Madrid, 1984.
- 139.- Jose Díaz Fernández, El nuevo romanticismo, Madrid, Zeus, 1930, p. 42; reedición: Madrid, José Esteban, editor, 1985.
- 140.- J. Gil de Biedma, El pie de la letra, op. cit., p. 344.
- 141.- Luis Cernuda, "Historial de un libro", en P.C., p. 921.
- 142.- Pedro Salinas, Literatura española siglo XX, op. cit., p. 221
- 143.- José Moreno Villa, Poética para la Antología de Poesía Española contemporánea de Gerardo Diego, op. cit., p. 222.
- 144.- José Moreno Villa, "Sentencias del camino", Colección, Madrid, 1924, p. 56.
- 145.- E.P.E.C., en P.C., p. 396.
- 146.- José Moreno Villa, Repertorio Americano, 21 de Agosto de 1937, núm. 7, p. 106.
- 147.- Todos pertenecientes a Jacinta La Pelirroja, en La Música que llevaba (1913-1947), Buenos Aires, Losada, 1949.
- 148.- E.P.E.C., en P.C., p. 402.

- 149.- Birute Ciplijauskaitė, El Poeta y la Poesía, op. cit., p. 262.
- 150.- Así lo resumió Georg Simmel en uno de los ensayos-clave sobre el tema, Las grandes ciudades y la vida cotidiana al que nos referiremos más adelante.

ECO

Que, a la doble distancia,

Generoso hoy te vuelve,

En leyenda, a tu origen.

"Et in Arcadia ego"

(Luis Cernuda)

4.- Cernuda, poeta romántico, y otros poetas de la G-27.

4.1.- Cernuda romántico: su importancia.-

Dado el clima neorromántico que imperaba en las letras españolas sobre todo a raíz de la irrupción del surrealismo, como ya hemos visto, fácil es deducir que casi todos los poetas españoles del momento tiene, más o menos, bagaje romántico en sus poemas. Ciertamente, algunos, como Altolaguirre, Alberti, Salinas, Aleixandre o Lorca, son inexplicables fuera de la onda expansiva del romanticismo. El mismo Cernuda, al referirse a la poesía del Premio Nobel español, ve como el amor y la muerte (los "fratelli" de Leopardi) son, igual que en Lorca, los dos elementos básicos. Pero, en ese mismo estudio (en E.P.E.C., ver notas), reconoce que esos dos pilares básicos, siendo comunes a ambos, producen, curiosamente, resultados poéticos muy distintos. Es evidente que un estudio, medianamente serio, de cada uno de los aludidos resultaría, además de reiterativo en ocasiones, voluminoso. La opción elegida es, como ya vamos viendo, tratar, un tanto detalladamente, la obra de Luis Cernuda, que, por otra parte, es el más certeramente romántico, el más íntimamente enraizado en la tradición anglo-germana y, por si fuera poco, con una vital influencia en los poetas de la larga posguerra, lo que no se puede decir de todos los citados arriba. Nos perderemos, obviamente, matices y coloraciones pero el cauce general lo habremos desbrozado y, a partir de él, los pequeños afluentes y regueros, no creemos que sean difícilmente aclarables.

Intentando huir de las repeticiones, digamos que Cernuda recoge toda su poesía bajo el título de La Realidad y el Deseo, pero, partiendo de la base implícita de ligar inextricablemente vida y poesía, existencia y creación, como se nos muestra leyendo "Historial de un libro" que acaba por ser una integral autobiografía del

poeta. La certera decisión de juntar toda su poesía bajo ese romántico epígrafe le convierten en paradigma ineludible de este estudio y así lo vio Pedro Salinas, ya en 1936, como sabemos: "El título de la compilación corresponde a la entraña del drama del hombre, tal y como se lo plantearon los románticos. Realidad y deseo enfrentados, como el luchador y la fiera en el coso del mundo. El hombre desea sin tasa y sin concreción: el mundo le ofrece, por un lado concreciones -la realidad es concreción-; por otro lado, tasa, porque la realidad nos está inevitablemente tasada. Y así el conflicto nunca tendrá solución... En la poesía de Luis Cernuda se sigue, a través de matices delicados y finos, esa trayectoria del vivir espiritual romántico. El deseo es una aspiración, interrogante que clamará siempre sin poder ser contestada"¹. El poeta Cernuda fue siempre muy consciente de esa conflicto insoluble, otra cosa es que su "carácter" le permitiera superar su "destino". Cuenta Juan Gil-Albert que "una mañana, camino de Malvarrosa, me hizo partícipe de lo siguiente: el mito de la antigüedad que prefería era el de Apolo persiguiendo a la ninfa Dafne que, al ser alcanzada, se convertía en otra cosa, en laurel; al hombre se le transforma, en sus manos, todo lo que ve, lo que posee; no persigue nunca sino apresar algo distinto de aquello que anhelantemente buscó. Penetrado por el estilete de esta última intuición, el suceso clásico adquiriría una fatalidad reinante que no daba pie a ninguna esperanza"². Por eso, los períodos nefastos y felices van dibujando su trayectoria poética y las lecturas, buscadas o azarosas, van también marcando su poesía.

Pero, si queremos ahondar más los dos polos de ese romántico título, quizás sea mejor ir a "Palabras antes de una lectura" (1935). Allí nos dice: "El instinto poético se despertó en mí gracias a la percepción más aguda de la realidad, experimentando, con un eco más hondo, la hermosura y la atracción del mundo circundante. Su efecto era, como en cierto modo ocurre con el deseo que provoca el amor, la exigencia, dolorosa a fuerza de intensidad, de salir de mí mismo, anegándome en aquel vasto cuerpo de la creación. Y lo que hacía aún más agónico aquel deseo era el reconocimiento tácito de su imposible satisfacción... El deseo me llevaba hacia la realidad que se ofrecía ante mis ojos como si sólo con su posesión pudiera alcanzar certeza de mi propia vida...(pero) la realidad exterior es un espejismo y lo único cierto mi propio deseo de poseerla. Así pues, la esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad, permitiéndonos alcanzar alguna vislumbre... de la "idea divina del mundo que yace al fondo de la apariencia", según la frase de Fichte"³. No se trata de insistir en lo ya dicho sobre el deseo (Blake, Novalis, Béguin), sino, más bien, en esa alusión a Fichte y la "idea divina del mundo" y esa irreal realidad. Ahora bien, es preciso hacer hincapié en lo que de transgresor y liberador tiene la primordial afirmación del deseo con respecto a las cadenas de la sociedad industrial. La sublevación de los valores corporales y orgiásticos es una clara rebelión contra la doble condenación del hombre: la condena al trabajo y la represión del deseo. El cuerpo, en el trabajo, es una mera

fuerza de producción. El placer, un gasto; la sensualidad, una perturbación. La condenación del placer abarcó también a la imaginación, porque el cuerpo no es sólo un manantial de sensaciones sino de imágenes. Los desórdenes de la imaginación no son menos peligrosos para la producción y el rendimiento óptimo que los sacudimientos físicos del placer sensual. Así, la rebelión del cuerpo, suponía, también, la de la imaginación. Ambas niegan el tiempo lineal, sus valores son los del presente, por eso son la vuelta al principio del principio, a la sensibilidad y la pasión de los románticos: los antes citados, Hölderlin, Keats, etc. Están, pues, de modo fulgurante, en los poemas de Cernuda, no sólo la ironía:

Abajo estatuas anónimas,
Sombras de sombras, preceptos de niebla;
Una chispa de aquellos placeres
Brilla en la hora vengativa.
Su fulgor puede destruir vuestro mundo,
(Poe.C., 118)

que dice Paz, hecha acto crítico en el ardor del deseo, sino también la analogía, en la alusión a Fichte y, por supuesto, a lo largo de toda su poesía:

Abriendo sueños vastos como el tiempo,
Quiero hacerla inmortal. Amor divino
Sombras de espacio y tiempo pone en fuga.
Mira la altura y deja que te envuelva
La mirada luciente de los dioses:
Eterno es ya lo que los dioses miran.
Asciende en el abrazo de mis alas
Por la escala estrellada de los aires,
Tendiendo tu hermosura inmarcesible
Al pie del dios, como la rosa joven
A la sombra sagrada de los cedros.
(Poe.Č., 280-281)

Pero es que, esa "idea divina del mundo" que Cernuda siempre buscó, guiado por la brújula del deseo, se apoyaba en una negación de la realidad cotidiana que sostuvo a lo largo de su vida. En una nota que precede a la selección de sus poemas en la Antología de Gerardo Diego (1930), señala que la única vida que le parece digna de vivirse es la de los seres del mito o de la poesía, como el Hiperión de Hölderlin. Lo que hace irreal la vida cotidiana es el carácter engañoso de la comunicación entre los hombres; en el mundo de la imaginación las cosas y los seres son más íntegros y enteros; la palabra no oculta sino revela. En eso creyó siempre Cernuda. Al final de su obra: Desolación de la Quimera (1962), por tomar dos referencias distantes, en el poema "Díptico español", primeramente niega la realidad de la España de entonces:

Así ocurre en tu tierra, la tierra de los muertos,
Adonde ahora todo nace muerto,
Vive muerto y muere muerto;
Pertinaz pesadilla...

y, después de remedar -con aclaración pertinente- a Machado:

(Quien habla a solas espera hablar a Dios un día)

opone la España de Los Episodios Nacionales (la de los libros de Galdós, no la de la miseria de la guerra que en las calles habría) y la tradición generosa de Cervantes:

La real para tí no es esa España obscena y deprimente
En la que regentea hoy la canalla,
Sino esta España viva y siempre noble
Que Galdós en sus libros ha creado.
Que aquélla nos consuela y cura de ésta.

(Poe.C., 476 y 482)

Cernuda se rebeló radicalmente contra la realidad de la mano del surrealismo, vivió por y para los románticos: Hölderlin, Goethe,

Jean-Paul, Novalis, Coleridge y sustituyó el entorno por las construcciones míticas de su imaginación. Niega la historia y se reintegra a ella trasmutado, hecho obra, palabra poética.

Porque, como él dice:

No hablo para quienes una burla del destino
 Compatriotas míos hiciera, sino que hablo a solas
 O para aquellos pocos que me escuchen
 Con bien dispuesto entendimiento.

(Poe.C. 479)

De ahí que O.Paz termine su estudio de la obra de Cernuda, "La palabra edificante", como sigue: "Su libro fue su verdadera vida y fue construido hora a hora, como quien levanta una arquitectura. Edificó con tiempo vivo y su palabra fue piedra de escándalo. Nos ha dejado, en todos los sentidos, una obra edificante"⁴.

Mas, el mejor método, a todas luces, para ubicar la filiación romántica de Cernuda es hacer un repaso a través de su obra de los temas que -como vimos en el capítulo 2º.- conforman el romanticismo europeo. Si tenemos en cuenta que a continuación, en la G-50, estos temas se prolongan, ocultan y, ya veremos cómo, desaparecen, retraerlos aquí nos parece el mejor eje para lo que resta. Siempre -recordemos- visto todo desde la personalidad de Cernuda, que hizo del drama de su vida, el tema de su obra.

4.2.- La Unidad.-

Comencemos recordando con Pérez Gago a Machado:

"la conciencia de unidad de todo lo que es plural vive en lo más hondo del hombre. La unidad del universo está en el fondo de la

conciencia"⁵. No en vano, Cernuda salió para el exilio con la sola compañía de los versos de Machado y Unamuno, leídos -como él nos dice- en la Antología de Gerardo Diego. Como si de un poeta alemán, desplazado siglo y pico después, de un primer romanticismo a un neo-romanticismo de una España anacrónica, se tratase, Cernuda buscó, como una constante, la unidad primigenia. En "Río Vespertino", dice:

Condenando al poeta v su tarea
De ver en unidad el ser disperso,
El mundo fragmentario donde viven...

...En la paz vespertina, más humilde
Que el júbilo animal a la mañana,
Lo renunciado es poseído ahora,
Cuando la luz su espada ya depuso
En el tiempo sin tiempo, consumando
La identidad del día y de la noche.

(Poe.C. 336-338)

Ha sido, sin duda, Philip Silver el que mejor ha estudiado este núcleo de su poesía, a través de lo que llama el "personal myth", expresado en tantos poemas, pero quizás más completamente en "El ruiseñor sobre la piedra" del final de Las Nubes (1940). Pero es que este "personal myth" hay que verlo como intento de recuperar una desposesión, una pérdida:

Porque me he perdido
En el tiempo lo mismo que en la vida,
Sin cosa propia, fe ni gloria,
Entre gentes ajenas
Y sobre ajeno suelo
Cuyo polvo no es el de mi cuerpo,

(Poe.C., 272)

que es el estado del ruiseñor sobre la piedra, al que se ha visto arrojado tras perder otro estado, el que expresa en esa idea-

lización de la infancia que es Albanio en Sansueña (Ocnos):

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

No es de extrañar que Silver diga, al margen de otras razones, que -luego veremos- Cernuda siente "envidia ontológica" de la naturaleza ("las estaciones sucediéndose"). Esa acertada expresión apunta a la diana de la filosofía oriental, que Cernuda no sepamos que conociera pero que intuyó y dedujo de la lectura de los románticos. Así el Lao Zi, dice:

El hombre tiene por norma a la tierra,
la tierra tiene por norma el cielo,
el cielo tiene por norma el dao,
el dao, conforme a las leyes de la naturaleza, es la norma de sí mismo⁶.

Desprenderse de los miembros y suprimir la inteligencia, abandonar el cuerpo y eliminar todos los conocimientos, haciéndose uno con el Todo⁷.

pero, como el mismo sabio libro aclara: "el dao es inalcanzable", y Cernuda lo supo pronto, quizás demasiado pronto, porque, como es obvio, la infancia -como tal- no existe en su obra, lo que vemos es una idealización distanciada y flotante de la misma. Parece claro, y en ello están de acuerdo Gastón Baquero⁸ -que lo matiza de un modo detallado y a partir de sus versos- y Jenaro Talens que el sentimiento trágico y metafísico aparece con el primer encuentro brusco del poeta con la realidad. Es en 1929, al comien-

zo de Un río, un amor: "Un hombre gris avanza por la calle de niebla...". El drama empieza, no cuando el poeta se ve hombre triste, sino cuando cree posible vencerla. Cuando, por primera vez, experimenta en propia carne el dolor del amor perdido. Allí es donde aparecen ya versos así:

Un vidrio denso tiembla delante de las cosas,
 Un vidrio que despierta formas color de olvido;
 Olvidos de tristeza, de un amor, de la vida,
 Ahogados como un cuerpo sin luz, sin aire, muerto.

(Poe.C., 86)

Siendo esto cierto, hay que precisar, no obstante que ya desde Primeras Poesías (1924-27) se siente prisionero:

Mas no quiero estos muros,
 Aire infiel a sí mismo,
 Ni esas ramas que cantan
 En el aire dormido

y atisba otra libertad de la que se encuentra des-unido:

Soy memoria de hombre;
 Luego, nada. Divinas,
 La sombra y la luz siguen
 Con la tierra que gira.

(Poe.C., 45)

y que luego, al tratar la Naturaleza, veremos hasta qué punto era importante para él.

Dicho esto, nos encontramos en situación de aproximarnos a esa "visión del mundo" del poeta aludida al final del punto 3.5. La "visión" aparece ante él como una fatalidad: "carácter es destino": El surrealismo le muestra que todos somos diferentes, desde él, detesta el orden social con la radicalidad que hemos visto y, a partir de ahí, se define y defiende "sostenido -dice muy bien J.O. Jiménez- por su voluntad de descubrir y rescatar lo humano

esencial", y más adelante -continúa J.Olivio en el mismo ensayo: "Tal vez, lo que le dé su valor hondo y definitivo sea esa aspiración a detectar y cantar la verdadera humanidad del hombre, reino de la fe y de la nobleza y por eso tan exiguo"⁹. Pero, la única vía de aproximación -negada la Historia, como hemos visto en "Díptico español"- que tenemos para acercarnos a ese "humano esencial" y precisar más cual es esa "verdadera humanidad del hombre", es él, de ahí la omnipresente ética personal, que opone a la ética colectiva española -como dice F.Brines- y que aparece como último apoyo de sus valores: "Yo sólo he tratado, como todo hombre, de hallar mi verdad, la mía, que no será mejor ni peor que la de otros sino sólo diferente". Se explica ahora el título del ensayo de O. Paz sobre su obra, "La palabra edificante" como escándalo y oposición a la moral colectiva que antes ha derrumbado. Desde esa visión ve al poeta como "aquel que tiene conciencia de su fatalidad, aquel que escribe porque no tiene más remedio que hacerlo -y lo sabe. Aquel que es cómplice de su fatalidad -y su juez"¹⁰. Es lógica la fatalidad: su reino queda -o pasa, al menos, fugazmente- por este mundo, pero sólo cuando unas divinas circunstancias hagan coincidir su deseo y el amor y/o la poesía. ¿Cómo queda la realidad, el otro extremo, en todo esto?, queda partida en dos: por una parte aborrecida, despreciada y negada, y, por otra, aquella otra que queda tocada por su encanto poético, alada, por decirlo como Tomás Segovia, que matiza: "En él, como en Keats y en otros pocos, parece que es la realidad lo que es poética, y que el poeta no ha hecho nada. Pero este aparente no hacer nada es lo más difícil, quiero decir, lo más inusitado: es el don, el inimitable don"¹¹. Por eso dice Carlos P. Otero, también en un

ensayo sobre Cernuda: "Poeta de Europa", que: El realismo en la gran poesía romántica acaba siempre por ser un realismo metafísico: la realidad presentada tal y como es, al ser iluminada por la visión imaginativa del poeta acaba por representar mucho más de lo parece"¹². Creo que se explica fácilmente, desde esta "fatalidad" o "personal myth", el porqué dijimos que no creíamos que le influyesen demasiado los movimientos neo-románticos de 1930 y posteriores. Lo suyo fue siempre mucho más acuciante y trágico: la búsqueda de un tiempo sin tiempo, donde "el niño" pudiera vivir feliz eternamente; es, al fin y al cabo, el mismo tema que The Prelude de su admirado Wordsworth, y lo supo hasta el final:

Lo que así recreas
Es el tiempo sin tiempo
Del niño, los instintos

Aprendiendo la vida
Dichosamente, como
La planta nueva aprende
En un suelo amigo. Eco

Que, a la doble distancia,
Generoso hoy te vuelve,
En leyenda, a tu origen.
"Et in Arcadia ego".
(Poe.C., 517)

Como ya vimos en el cap. 2º., el tema de la Unidad engloba, por distintos motivos, otros varios, que vamos a ir tratando. El tema dual de DIOS-SATAN aparece siempre en Cernuda con un carácter marcadamente hedonista, pero, excepcionalmente, encontramos un poema en el que, aunque no incompatible con los dioses antiguos, aparece la nostalgia de un dios único, es "La visita de Dios", en Las Nubes:

Pero a ti, Dios, ¿con qué te aplacaremos? ...

... Mi sed eras tú, tú fuiste mi amor perdido...

... No golpees airado mi cuerpo con tu rayo;
 Si el amor no eres tú, ¿quién lo será en tu mundo?
 Compadécete al fin, escucha este murmullo
 Que ascendiendo llega como una ola
 Al pie de tu divina indiferencia.

(Poe. C., 229)

En general, Cernuda lo mismo puede hablarnos de un dios griego, el dios cristiano o un dios-amante. No tiene nada que ver con la religión aunque sí con las fuentes de la misma. Lo que le interesa es el deseo de unir cielo y tierra, de confundirlos, pero, como sabe que esto es imposible, puede decirse que nos acerca a la versión negativa del tópico romántico del "alma hermosa"; o sea, el símbolo de la unión de la apariencia con la realidad. En Cernuda, ninguno de sus dioses encarna o representa ese ideal positivo de la figura de Julia, en Rousseau, o de Diotima en Hölderlin. Aquí, en todo caso, es la misma figura del poeta la que mejor puede encarnar -o, mejor dicho, vivir- una posible unión de los contrarios, como luego veremos. Adelantemos ahora que, aunque todos los poetas, en su tierna juventud, han esbozado un retrato del poeta que se parece en mucho a los modelos románticos -corregido luego, ya maduros, cuando ya no predomina la parte sentimental-, en el caso de Cernuda a esa figura del poeta se la sigue viendo como semidivina ya en plena teórica madurez. Así, ya en 1959, dice: "Me limitaré a decirle que si un gran poeta me aparece como tal es: 1º/ Por la fusión melódica en su verso de palabra, sentido y ritmo; 2º/ Por la pre-

cisión y hermosura de su lengua; 3º/ Por la amplitud de su visión; 4º/ Por la riqueza y flexibilidad de su pensamiento. Pero, además, y por encima de lo antes dicho, hace falta en el poeta la presencia de lo que llamaría la parte de Dios: el elemento imponderable, el toque mágico que anime la materia sobre la cual trabajan sus demás cualidades"¹³. Por eso, el Dios en Cernuda, es el vacío, la máscara con quien habla cuando no habla con nadie porque, lo que sí sabe certeramente es que no existe:

Oh Dios. Tú nos has hecho
 Para morir, ¿por qué nos infundiste
 La sed de eternidad, que hace al poeta?
 ¿Puedes dejar así, siglo tras siglo,
 Caer como vilanos que deshace un sople
 los hijos de la luz en la tiniebla avara?.
 Mas tú no existes. Eres tan sólo el nombre
 Que da el hombre a su miedo y su impotencia...

(Poe. C., 283)

Esto mismo confirma M^a. Dolores Arana que, además, señala que su pesimismo y su soledad son distintos de los que señala Vossler al hablar de la poesía española¹⁴. Quizá se pueda explicar todo esto desde la constante tendencia de Cernuda a la rebeldía. En Historial de un libro, por ejemplo, nos habla de una constante en su vida: la de actuar por reacción contra el medio en el que se hallaba. Esto le llevará a pilares casi tautológicos: "la verdad de mí mismo", "mi verdad verdadera", tan distintos -valga como contraste- de la búsqueda del tú esencial de que hablaba Machado en su prosa. Este dará pretexto a lo que luego será la poesía "social" española de posguerra mientras que Cernuda servirá de guía a la reacción contra esa poesía: Brines, Biedma. Lo cierto es que a partir

de sus libros de madurez -sobre las etapas de su obra hablaremos; tomemos, ahora como referencia Las Nubes (1937-1940)- aparecen ya frecuentemente dioses paganos, de tal manera que Paz le achaca, precisamente, un cierto "clasicismo de yeso" va que hay "demasiados dioses y jardines".

A lo que no renunció nunca Cernuda fue a la atracción de los contrarios y a la tensión que resulta de ello. No hay nada más romántico y él mismo nos ha hablado de esa constante, explicando, en parte, el viaje a Inglaterra por la atracción que le suponía el contraste con su Sur nativo. Qué mejor y más radical forma, entonces, de oponerse a Dios que convirtiéndose en Satán. Cernuda habla tanto y tan íntimamente del demonio que casi se considera su encarnación:

Demonio hermano mío, mi semejante...

...Sabes sin embargo que mi voz es la tuya,
 Que mi amor es el tuyo;
 Deja, oh, deja por una larga noche
 Resbalar tu cálido cuerpo oscuro,
 Ligerero como un látigo,
 Bajo el mío, momia de hastío sepulta en anónima yacija,
 Y que tus besos, ese venero inagotable,
 Viertan en mí la fiebre de una pasión a muerte entre
 los dos;)

(Poe. C., 183-185)

En otro poema, "A un poeta muerto" (P.G.L.):

Para el poeta la muerte es la victoria;
 Un viento demoníaco le impulsa por la vida

(Poe.C., 210)

Y, no sólo -como dice R.Argullol¹⁵, de forma aproximada: "Cernuda indica la función del demonio como camino hacia Dios" sino que en "La noche del hombre y su demonio" dice:

Después de todo, ¿quién dice que no sea
Tu Dios, no tu demonio, el que te habla?

Poe.C., 334)

También aquí, de la mano de Baudelaire, Nerval, etc. Cernuda remontó hasta el origen de la poesía moderna, el romanticismo, pero su demonio -como vemos- no es cristiano, repulsivo y aterrador, sino pagano, casi un muchacho. Es su doble y de su mano se busca a sí mismo y al mundo, a los "otros", los distintos: "una raza de hombres distintos que los hombres". Aunque por todo lo dicho en este punto parecería deducirse que Cernuda es un "maudit", aunque hace falta temple para publicar un libro como Los placeres prohibidos en la España de 1930 y descubrir su amor homosexual, Paz nos aclara que no es precisamente un "maldito" porque: "Esa rebelión (la suya) es ambigua; aquel que se juzga "maldito" consagra la autoridad divina o social que lo condena: la maldición lo incluye, negativamente, en el orden que viola. Cernuda no se siente maldito, se siente excluido"¹⁶. El maldito, aclara después Paz en el ensayo, es Genet. Quizás por eso no lo ha estudiado Hans Mayer en su Hª. Maldita de la Literatura, junto a Ch. Marlowe, Wilde, Winkelmann, o el mismo Genet. Tal quiere ser la rebelión de Cernuda que niega el mismo juego de contravalores que la sociedad utiliza para negar, saltando, a su vez, a otra cultura: el paganismo helénico, y viendo a Satán como un apatecible "cálido cuerpo oscuro" con quien verterse en una "pasión a muerte". Quisiera, no obstante, que nos detuviéramos un poco en el verso primero de "La gloria del poeta" porque, a través de él, se establece una conexión que une, desde el santo patrón de Baudelaire; Swedenborg, pasando por él mismo, a T.S.Eliot, Cernuda, y por último un poeta que estudiaremos después, Jaime Gil de Biedma. Swedenborg utiliza "hipo-

crite lecteur" para hablar del hombre que ha hablado como los ángeles pero que interiormente tiene conocimiento sólo de la naturaleza. Baudelaire cita matando, porque al lado de "hipocrite lecteur" dice "mon semblable, mon frère", declarando, por tanto, implícitamente que tal vez la trascendencia que señalará en algunos de sus poemas puede ser un mero pretexto y no haber tal. Posteriormente, T.S.Eliot, retoma el verso final del poema dedicatorio de Les Fleurs du Mal y lo coloca, igualmente, al final de "El Entierro de los Muertos" de The Waste Land justo después de hacer patente su duda sobre el concepto de resurrección. Es decir, no va más allá de lo que había llegado Baudelaire. Cernuda, como vemos, sale del contexto, huye de la duda, y ve al diablo como su semejante y como la única vía hacia lo que pueda haber de conocimiento divino. Veremos la importancia de Luzbel en la G-50, como una larga vinculación con la tradición de sus antecesores. De todas formas, en Cernuda, lo que hay de metafísico en la presencia reiterada de Luzbel, es siempre mucho mayor que en los posteriores. Su condición de homosexual y de poeta le hicieron siempre ser "otro", su "alter ego" al que dedica Perfil del aire, que recuerda a Rimbaud y le distancia del hijo de vecino Luis Cernuda Bidón, como dice Jaime Gil: "Tan extraño llega a serle ése, sombra suya, fantasma de la realidad, que acaba por confundírsele con el de su particular leyenda negra, con el Cernuda visto, e interpretado por los demás"¹⁷. Todo menos ser normal, "humano, demasiado humano".

4.3.- Amor y muerte.-

Es algo que aparece persistentemente a lo largo de su obra pero es quizá en el primer poema de Vivir sin estar vivien

donde mejor define la condición primordial: el amor es la esencial razón para ver "un mundo":

El amor nace en los ojos,
 ...La mirada es quien crea,
 Por el amor, el mundo,
 Y el amor quien percibe,
 Dentro del hombre oscuro, el ser divino,
 Criatura de luz entonces viva
 En los ojos que ven y que comprenden
 (Poe.C., 348)

por otra parte tan h lderliniano. Mas, tengamos en cuenta que aunque es el amor el que "inventa" al amado, la perdurabilidad la da el poeta: "Eterno es ya lo que los dioses miran" dirá en "El  guila". En la misma "Ventana" vemos, no obstante, cómo la muerte es lo primero que nos encontramos si no viene esa mirada amorosa:

Sin esperarle, contra el tiempo,
 Nuevamente ha venido,
 Rompiendo el sueño largo
 Por cuyo despertar te aparecía
 La muerte sólo...
 (Poe. C., 347)

Por eso, al final de su vida, en sus últimos versos, la única condición que pondr  a sus paisanos, tras mil improprios y en tono de autodefensa, será:

Si quer is
 Que ame todavía, devolvedme
 Al tiempo del amor.  Os es posible?
 Imposible como aplacar ese fantasma que de mí evocasteis.
 (Poe.C., 528)

Pero, dejemos ahora la muerte y maticemos cómo es el amor en Cernuda. Aparece unido, según la tradición que viene de Baudelaire, Yeats, Darío, etc, a la juventud. Como para Yeats, juventud y felicidad

son sinónimos y los ejemplos son múltiples en su obra. Es más, el amor, al menos a partir de Egloga, Elegía, Oda (1927-1928), está cargado de sensualidad, como un arma con la que el hombre pudiera defenderse de la vil realidad, y de la tristeza:

La tristeza sucumbe, nube impura,
 ... Con el fulgor que pisa compitiendo,
 Vivo, bello y divino,
 Un joven dios avanza sonriendo.

(Poe.C., 75)

Así lo destaca al referirse a Rueda. Después de decir que: "El amor, tal como solían expresarlo tanto los modernistas como los del 98, nos parece en ocasiones un sentimiento que cristaliza ante lo enfermizo y morboso... En Rueda el amor o el deseo son una urgencia de todo el ser, la cual reivindica su derecho a realizarse, como forma suprema que para él es de la vida; más aún: el deseo, el sexo, es la vida. Sólo por esa franqueza, por haber dicho lo que aún tratan de silenciar siglos de hipocresía, merece algún recuerdo. Y es curioso que un poeta tan casto como Unamuno elogie los versos de Rueda"¹⁸. Hay una reivindicación incluso "sexual, que para tratarse de España y su literatura, no puede dejar de sorprendernos. Efectivamente había algo nuevo en Cernuda que lleva a J. Talens a decir que: "Frente a una tradición petrarquista, Cernuda se acerca más a los metafísicos ingleses o lo que es casi lo mismo, a los místicos españoles-, para quienes todo ha de llegarnos a través de los sentidos externos"¹⁹. Se podrían citar los versos de Vaughan o Crashaw, el primero por su panteísmo sensual y metafísico, el segundo por ofrecernos una curiosa mezcla de "Wit" inglés y de poesía meridional voluptuosamente barroca, pero, creemos que fue Donne el que más influyó, o, al menos, el que más cla-

ramente habla de esa sensualidad. Algunos versos de "The Extasie" dicen:

Allí donde la orilla con fragante preñez,
como almohada en un lecho, ofrece a la inclinada
frente de las violetas su redondez, yo y ella,
cada uno el gran tesoro del otro nos sentamos.

Fuertemente engastaba nuestras manos
un bálsamo que de ellas procedía,
y anudando sus rayos nuestros ojos
en una doble trenza los tejía ...

... Pues volvamos ahora a nuestros cuerpos
y que vean los débiles el amor revelado.
El misterio del amor crece en el alma,
pero el cuerpo es el libro en que se lee.

y en "An Epithalamion, or Mariage Song on The Lady Elizabeth and Count Palatine..." describe así, hacia su parte central:

La novia, antes que pueda
decirse un ¡buenas noches!, se desliza
de sus trajes al tálamo, así como las almas
se exhalan, invisibles, de los cuerpos.
-Ya está en su lecho, pero ¿de qué sirve?
Aún hay más dilaciones porque ¿Dónde está él?
Ya viene, ya atraviesa esfera tras esfera,
las sábanas primero
y sus brazos después y luego todo. ²⁰

Hay que decir, no obstante, porque luego enlazaremos con ello, que para estos, vivir es pensar la vida y por la abstracción, conferirle este carácter de vuelo místico y que, por tanto, la actividad erótica toma la forma de una aventura espiritual, de tal manera que son indisolubles, en Donne por ejemplo, lo erótico y lo poético, desde ahí se entiende la poesía de la meditación.

Lleva mucha razón Cernuda en lo que dice de la hipocresía y sequedad de la poesía española y, numerosas veces, se manifestó

en sentido opuesto. En el texto escrito a raíz de la tercera edición de La Realidad y el Deseo, dice: "La hermosura física juvenil ha sido siempre para mí cualidad decisiva, capital en mi estimación como resorte primero del mundo, cuyo poder y encanto a todo lo antepongo", y sería ya reiterativo citar fragmentos de poemas como "A un muchacho andaluz: "Te hubiera dado el mundo...", o de los "Poemas para un cuerpo", por ejemplo. Hay mucha sensualidad, y ahí están sus alusiones al hedonismo griego, pero también hay mucha sexualidad, de tal modo que Jaime Gil no duda en afirmar que "en el trasfondo de la conciencia de Cernuda -él mismo lo insinúa bastantes veces- deseo erótico y vocación poética se equivalen y se sustituyen, acaso porque su condición de homosexual y su condición de poeta fueron los dos factores más determinantes del sentimiento de su identidad en tanto que hijo de dios"²¹ Claro, que tan imperante e insistente atracción erótica le hace depender tan extremadamente de la materia:

Tú y mi amor, mientras miro
 Dormir tu cuerpo cuando
 Amanece. Así mira
 Un dios lo que ha creado.
 Mas mi amor nada puede
 Sin que tu cuerpo acceda:
 El sólo informa un mito
 En tu hermosa materia.

(Poe.C., 458) (el subrayado es mío)

que no le deja ver a la persona (libre) que ese cuerpo anima y, entre Eros y Narciso, se olvida de que el amor debe revelar la realidad al deseo: la conciencia de la persona amada, y ya estamos en las clarividentes líneas que dedica Paz a explicar que el deseo cernudiano no es amor, que no le lleva a hacer el tránsito del ob-

jeto erótico a la persona amada y que, por tanto, estuvo siempre ante una fatal disyuntiva: "El deseo sin amor o el amor sin deseo. El primero nos condena a la soledad: esos cuerpos intercambiables son irreales; el segundo es inhumano: ¿puede amarse aquello que no se desea?". Cernuda optó siempre por el primero -no fue más bien su disyuntiva sino la de todos- de ahí que su soledad ("cómo llenarte, soledad, sino contigo misma") fuera su, tan trágica e inseparable compañera. Parece duro reconocerlo pero no podemos sino estar de acuerdo con Paz: cuando Cernuda habla de "la verdad de mí mismo", "la verdad verdadera" (recordemos la "visión del poeta") está hablando de la verdad de su amor, no de la verdad del hombre. O sea, en su mundo no reina el rostro, espejo del alma, sino el cuerpo; es una contemplación -la del último poema transcrito- de lo amado, no del amante, pero "hay otra verdad; cada vez que amamos, nos perdemos: somos otros -dice Paz en el ya citado "La palabra edificante". El amor no realiza al yo mismo: abre una posibilidad al yo para que cambie y se convierta. En el amor no se cumple el yo sino la persona: el deseo de ser otro. El deseo del ser.... Cernuda exaltó como la experiencia suprema del hombre la pasión del amor. Una pasión que asume esta o aquella forma, siempre diferente y, no obstante, siempre la misma. Amor único a una persona única. Esta fue la única eternidad que deseó y la única verdad que consideró cierta. No la verdad del hombre: la verdad del amor"²² -repiteamos, ahora a través de Paz. No se trata de apoyar a Paz pero, por si cabía alguna duda, sabemos que el propio Cernuda dijo que los escritos más lúcidos que sobre él se habían hecho eran obra de Paz. Cernuda vivió en la cárcel de su deseo, de ahí el punto de llegada: Desolación de la Quimera, pero es que no era otra la concepción del amor romántico: recordemos los tumul-

tuosos amores, los suicidios por ello y aquello que decíamos: "lo romántico es dolor y lo clásico doctor" o las afirmaciones del Goethe maduro, que siempre hablaron de lo "enfermizo" y lo "blando" del romanticismo. Nada más ajeno a Cernuda, que, como sabemos, opinaba que si existe un clasicismo es porque antes hubo un romanticismo, que no hay ningún clásico que no haya sido antes romántico. Lo que sí fue siempre Cernuda es fiel a sí mismo. Al precio más alto que pagarse pueda: la felicidad (si reconocemos que puede existir alguna fuera del romanticismo y sus contaminadas olas), siguió pensando hasta el final: "Al amor no hay que pedirle sino unos instantes, que en verdad equivalen a la eternidad, aquella eternidad profunda a que se refirió Nietzsche. ¿Puede esperarse más de él? ¿Es necesario más?"²³. Claro, que, un sentimiento tan importante reducido a unos "instantes eternos" -contradicción-, le llevó sólo a otras contradicciones:

El camino que sube
 Y el camino que baja
 Uno y el mismo son; y mi deseo
 Es que al fin de uno y de otro,
 Con odio o con amor, con olvido o memoria,
 Tu existir esté allí, mi infierno y paraíso.
 (Poe.C., 453)

o, en otro poema del final: "Precio de un cuerpo":

Así, por un instante
 De goce, el precio está pagado:
 Este infierno de angustia y de deseo.
 (Poe.C., 456)

Infinitas de estas contradicciones parejas podríamos encontrar en La Celestina, en La Cárcel de Amor, en Quevedo: "Definiendo que cosa es amor", etc. El romanticismo exacerbó todos los contrastes pero la pasión amorosa era ya trasgresora de las normas socia-

les -tal y como Cernuda quiso- desde mucho antes del siglo XIX. Mas no por más sabido menos trágico. Más que hablar de amor, por tanto, habría que referirse al binomio Eros-Tánatos y así nombraríamos mejor esa honda tristeza que no nos abandona a lo largo de su obra. Todo lo bello está rodeado de muerte. Cernuda, no sólo alude a ella tras el desengaño amoroso, como vimos al tratar el surrealismo, también el rechazo global que siente ante la sociedad le lleva a desejarla y, en el fondo, la misma división inicial que fundamenta al ser humano y que él ya atisba al comienzo de su obra:

Los muros nada más.
Yace la vida inerte,
Sin vida, sin ruido,
Sin palabras crueles.

(Poe. C., 56)

Y esa idea de la muerte como liberación es esencial en su poesía. El se la aplicó celosamente a sí mismo en varios poemas ("El joven marino", por ejemplo) y la citó expresamente al escribir la elegía por la muerte de Lorca ("para el poeta la muerte es la victoria"). Por todo ello, Philip Silver, atento a la importancia del tema, ha destacado que "este martirio es inevitable porque la vocación del poeta asume el carácter de una maldición infligida por el destino, y porque la muerte es su única recompensa"²⁴. Precisamente, el hecho de tomar al pie de la letra esta asunción que tenía Cernuda de la muerte dio lugar a algunos enfrentamientos dialécticos entre sus amigos en las fechas posteriores a la muerte real del poeta²⁵.

4.4.- El Tiempo.-

Es el hilo que conduce a la muerte anterior pero eso no puede ser obstáculo para la vida sino muy al contrario:

Aquel que desde el tiempo inmemorable,
Con un gesto secreto,
En su pasión encuentra...

... Rescate de la muerte,
 Aceptando la muerte para crear la vida.
 (Poe.C., 343)

Se ha dicho, no obstante, que es a partir de Las Nubes cuando ésta tiene una presencia más permanente, que una fuerte brisa mortal sacudía todos los poemas. Allí, entre otras cosas, el poeta llama a la muerte "la patria más profunda", "única realidad clara del mundo", "única gloria cierta que aún deseo", etc, y es lógico que así sea, porque es ahí donde comienza su etapa de madurez y donde se recogen los poemas escritos durante los primeros años de la guerra, la muerte de Federico y donde -como él dice- aparece la carga de la obsesión temporal. Pero no podríamos acabar, antes de adentrarnos en el tiempo, sin aludir a otras dos recurrentes formas que el poeta tiene de asociar la muerte: como equivalente al olvido y como equivalente a la fijación artística: el mismo título del libro Donde habite el olvido hace referencia a ella:

Donde habite el olvido,
 En los vastos jardines sin aurora;
 Donde yo sólo sea
 Memoria de una piedra sepultada entre ortigas
 (Poe.C., 150)

o, en el libro anterior:

Pero así no me basta:
 Más allá de la vida,
 Quiero decírtelo con la muerte;
 Más allá del amor,
 Quiero decírtelo con el olvido.
 (Poe.C., 142)

donde se asocia vida con amor y muerte con olvido simétricamente. Y la equivalencia a la fijación artística en Invocaciones, por ej.:

Es hora ya, es más que tiempo
 De que tus manos cedan a la vida
 El amargo puñal codiciado del poeta; ...

... De que lo hundas, con sólo un golpe limpio,
 En este pecho sonoro y vibrante, idéntico a un laúd,
 Donde la muerte únicamente,
 La muerte únicamente,
 Puede hacer sonar la melodía prometida.

(Poe.C., 186)

Si, como hemos dicho, en Las Nubes una fuerte brisa mortal sacudía todos los poemas (obsesión temporal), a la terminación de Como quien espera el alba, el año 1944 y hasta 1956, en lo que J.Talens llama tercera etapa: tránsito a la vejez, la angustia temporal es la característica fundamental: el deseo de retener lo que, inevitablemente, se nos está acabando. No es que esta sensación temporal no esté presente en todas las etapas de Cernuda, lo que ocurre es que ahora, debido a que no queda un después -dice Talens, se extrema la sensación. No hay nada más que recordar el título de una de las colecciones: Con las horas contadas (1950-1956).

Pero, realmente, si fuéramos a buscar un tema más común a todos los poetas de cualquier época nos sería difícil encontrar uno más general que el tiempo, pertenece al mínimo discurrir de cada vida. Ahora bien, si como ya anunciamos en el capítulo 2º, al tratar los temas románticos, el tiempo como preocupación creciente nace ahora: ya en Shelley aparece la idea de poesía como palabra en el tiempo²⁶ será con H.Heine -recordemos sus Poemas del Tiempo- y luego ya con

Baudelaire:

Souviens-toi que le Temps est un joueur avide
 Qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi.
 Le jour décroît. la nuit augmente; souviens-toi!
 Le gouffre a toujours soif; la clepsydre se vide.²⁷

cuando el tema se entronice en el centro de la poesía moderna. En este fragmento del poema "El reloj" aparece "le gouffre" -esa irresistible inclinación al abismo, "la clepsydre", tan citada por nues-