

«DE LA MANO DE CERNUDA: INVITACION A LA POESIA»

■ Conferencias del hispanista Philip W. Silver

«De la mano de Cernuda: invitación a la poesía» fue el título del ciclo de conferencias que impartió en la Fundación, del 3 al 13 de octubre pasado, el hispanista norteamericano Philip W. Silver. Con estas intervenciones sobre el poeta español se reanudaban los Cursos Universitarios de esta institución para el Curso 1988-89. En estas conferencias el profesor Silver ofreció una nueva interpretación de la poesía de Luis Cernuda y, a través de ella, abordó el problema del romanticismo en España, la relación simbolismo-modernismo y la definición de una poesía propiamente de vanguardia.

Ofrecemos seguidamente un extracto del curso.

El primer contacto de Cernuda con la poesía tuvo lugar cuando había cumplido once años, con ocasión del traslado de los restos mortales de Bécquer a su ciudad natal, Sevilla, en 1913, acontecimiento que provocó la renovada circulación de las *Rimas*. En 1919 Cernuda empieza a estudiar Derecho en la Universidad de Sevilla y se matricula en un curso de Pedro Salinas, catedrático de Historia de la Lengua y Literatura Españolas.

Al finalizar sus estudios, entabla amistad con Salinas, que acaba de publicar su primer libro de poemas, *Presagios*, en 1923. Merced a la intervención de éste, en 1925 se publican nueve poemas de Cernuda en la



PHILIP W. SILVER nació en el año 1932 en Bryn Mawr, (Estados Unidos). Desde 1972 es Profesor de Literatura Española en la Universidad de Columbia en Nueva York y miembro del Consejo Editorial de la *Revista Hispánica Moderna* y de la *Romanic Review*. Desde 1980 dirige la Casa Hispánica de la citada Universidad de Columbia. Es autor de diversas ediciones y estudios sobre Cernuda y otros poetas españoles de la Generación del 27, entre otros trabajos.

Revista de Occidente. Hacia finales de 1926, los también poetas del 27 Emilio Prados y Manuel Altolaguirre lanzan la revista *Litoral* en Málaga. En uno de sus suplementos, y gracias también a la intercesión de Salinas, se publica el primer libro de poemas de Cernuda, *Perfil del aire*, que aparece en abril de 1927; libro que recibe reseñas muy poco favorables.

Cernuda participa en el acto fundacional de la generación poética del 27 y encuentra en el surrealismo un nuevo discurso poético adecuado a su frustración de joven provinciano que se siente injustamente atacado por su primer libro. En julio de 1928 se marcha a Málaga, donde conoce personalmente a Prados y a Altolaguirre, a José María Hinojosa —un surrealista excéntrico— y a otros poetas locales. Es éste un momento álgido para Cernuda, de libertad y de conocimiento de sí mismo y del otro. El trasvase a la poesía de imágenes del Mediterráneo y una nueva soltura sintáctica, marcan una ruptura definitiva con su poesía anterior.

Cernuda se ve obligado a trasladarse a Madrid y a buscar trabajo. Menos afortunado que Lorca, Dalí y Alberti, cuya holgura económica les permitió convivir en la famosa Residencia de Estudiantes, Cernuda malvivía en pensiones céntricas. Sin saber cómo ganarse la vida y reacio a subordinar su dedicación a la poesía a ninguna ocupación rutinaria, vuelve a pedir consejo a Pedro Salinas, quien efectúa los trámites para que admitan a Cernuda como lector de español en la Universidad de Toulouse.

Después de su tercer libro, *Un río, un amor*, en enero de 1933 Cernuda publica *Invitación a la poesía*. Colabora en el primer número de la revista *Octubre: escritores y artistas revolucionarios*, con el poema «Vientres sentados»: un llamamiento a un orden joven, libre, sin inhibiciones, que destruya la sociedad burguesa reinante. Esta colaboración marcó el límite extremo de Cernuda en su alejamiento de los miembros más apolíticos de la generación: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre.

En 1934 logra publicar una nueva colección de poemas, *Donde habite el olvido*, con la editorial Signo. Se trata de una nueva serie de poemas de amor y desamor, pero esta vez en homenaje a Bécquer, de un surrealismo más atenuado. Y a la par que fue depurando el surrealismo de su estilo, también comenzó Cernuda a desmarcarse de la política-poética de sus compañeros Alberti y Prados.

Por otra parte, entre 1934 y 1935 se produjo otro importante punto de inflexión en su trayectoria poética. Cuando en 1935 empezó a escribir los poemas «Invocaciones a las gracias del mundo», echó mano de la mitología y de la oda clásica; y, ya mediada la colección, empezó a leer y a estudiar a Hölderlin, el más importante de los poetas románticos alemanes. Gracias a este encuentro fortuito, Cernuda retomó los temas de la niñez, la *naturaleza, el amor y la poesía*, y los situó, a imitación de Hölderlin, en un ambiente clásico-mediterráneo más alegórico que real. En 1936 publica reunidos cuatro libros de poesía bajo el título general de «*La realidad y el deseo*», en Cruz y Raya.

Al estallar la guerra civil, Cernuda logra marchar a Francia. En febrero de 1938 va a Inglaterra a dar unas conferencias. En marzo de 1947 recibe una carta de su amiga Concha de Albornoz instándole a trasladarse a los Estados Unidos y a aceptar una plaza de profesor de español en el Mount Holyoke College, al oeste de Boston. No tardó en aclimatarse. Descubrió nuevas lecturas, terminó *Vivir sin estar viviendo* y empezó *Con las horas contadas*.

En el verano del 49 Cernuda visitó por primera vez México para conocer de cerca al enorme enclave de exiliados españoles

residentes allí, y regresó al año siguiente. En México se encuentra con amigos entrañables como Emilio Prados, Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. En noviembre de 1952 fija su residencia permanente en ese país. En 1957 se publica en Madrid su colección de ensayos, *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Al año siguiente, la tercera edición de *La realidad y el deseo* reveló a sus lectores el fruto de casi cuarenta años de creación poética.

En noviembre de 1963, una muerte tranquila sorprendió a Cernuda en México, en casa de Concha Méndez. Había tomado el desayuno, vestía aún bata de *gentleman* inglés, y cuando cayó muerto estaba a punto de encender su acostumbrada pipa mañanera.

Creo que se transparentan dos líneas biográficas en Cernuda: la real y la poética. Por una parte, está la cronología unidireccional de toda la vida; por otra, una inflexión curva de la misma que resulta de la atracción que una concepción edénica —en espiral— de la vida, que procede de los poemas, ejerce sobre el relato de la vida empírica.

El Edén de la infancia

En el poema en prosa de *Ocnos*, «Escrito en el agua», se adivina el *cogito* cernudiano; es una expresión explícita única de la preocupación central —el «tema vital»— del poeta, que unifica la obra: la sed de eternidad, y que está en función de la *propia* mortalidad. Ningún otro poeta de la generación del 27, tal vez ningún otro poeta español ha sido tan explícito como Cernuda en su rechazo

del cristianismo. Para Cernuda la fe cristiana es un mito que él rechaza porque le exige una dócil resignación ante la muerte. La pena del hombre es doble: no sólo está obligado a vivir con la conciencia de su propia finitud, sino que se halla dotado para concebir y anhelar lo reservado para Dios: la eternidad. Pero como se observa el mismo impulso en los poemas mitológicos, debemos concluir que esta añoranza es de antes de las creencias; y que quizás tenga más relación con una experiencia subjetiva de la eternidad como la de un poeta como William Blake o los místicos de la naturaleza.

La poética de Cernuda sólo se comprende del todo como un deseo de volver a experimentar el mundo como lo hace el niño, como «presencia», como presente eterno. Con todo, si los sistemas de creencias, antiguo y cristiano, no proveen al hombre de una verdad última, éste continúa postulando un poder invisible que dé sentido a la vida. Más si, como parece seguro, todo debe morir, esto aumenta antes que disminuye el deleite del poeta ante las bellezas del mundo. Y como la destrucción de la hermosura sirve de espejo de su propia mortalidad, la poesía lucha contra la caída de todo en el no ser. Como el fracaso de poseer se repite, concluye que «la realidad exterior es un espejismo y lo único cierto es (su) propio deseo de poseerla». De ahí que Cernuda reserve a la poesía la tarea de penetrar el espejismo, salvar las apariencias y llegar a una visión unitaria de lo que subyace en ellas. O, como él dice, de captar «alguna vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos». Por tanto, podemos

concluir que esta poética de Cernuda es la de un místico de la naturaleza. De ahí sus notas tan características: la *soledad* y la *melancolía*. Para Cernuda, la soledad no sólo denota separación, sino inestabilidad *ontológica*.

Aunque la nostalgia de «presencia» impregne todo *Ocnos*, ya sólo con «Escrito en el agua» puede verse que el mundo de la infancia es un mundo de eterno presente, un Edén sin relojes, donde el niño Albanio (Cernuda) vive en unión simbiótica con el mundo natural. Ahí experimenta la omnipotencia de toda criatura, puesto que la *realidad* siempre corresponde al *deseo*. Después, con la Caída, se abate sobre ese mundo la separación, y sobre el niño la conciencia de que el cambio y el tiempo *son*, y que la realidad es una materia hostil al *deseo*.

Veamos el mito nuclear de Cernuda: el Edén de la infancia. ¿Cuáles son sus atributos? Exactamente como para Wordsworth, son la temporalidad, la inocencia y un sentimiento de unidad con la naturaleza, el mundo. Pero las dimensiones temporales y espaciales están reducidas al máximo: el patio andaluz, el pie de una escalera, un jardín, un invernadero.

En 1952 escribe Cernuda *Variaciones sobre tema mexicano* para conmemorar su descubrimiento de adulto de «otra» Andalucía en el paisaje de México. Allí, al final del largo exilio, a través de una nueva experiencia amorosa «poetizable», vuelve a ser posible la experiencia del momento como presente eterno. Al fin, el anhelo de fusionarse con la perdida imagen de sí mismo —de hacerse otra vez uno y total—, tema de tantos poemas de «Vivir sin estar vi-

viendo», se satisface, porque ya no existe disparidad entre *realidad* y *deseo*.

Para entender el alcance de la poesía amorosa de Cernuda no basta el contexto de la poesía amorosa de la generación del 27. Ni Salinas, ni Aleixandre, ni Lorca son los contemporáneos de Cernuda, sino más bien Shakespeare y Miguel Angel en sus Sonetos y los metafísicos ingleses. Escrita en el transcurso de treinta años, la poesía amorosa de Cernuda resulta ser un registro de su progresiva «definición del amor». Más que una serie de efusiones *ad hoc*, constituye una meditación en serie sobre el sentido último del amor. En los libros *Un río, un amor*, *Los placeres prohibidos* y *Donde habite el olvido* surgen los primeros indicios de la índole metafísica de este amor.

El amor es para Cernuda no sólo una negación de la edad; es la experiencia que libera al hombre no sólo de sí (*ekstasis*), sino del mundo limitado por tiempo y espacio. Aunque imperfecto, el amor es espejo de eternidad. De manera que la búsqueda del «amigo perfecto» a través de *La realidad y el deseo* va perfilando una concepción cada vez más metafísica del amor que le acerca a los metafísicos ingleses o a los platónicos florentinos que tanto influyeron en Aldana.

El tema de la Naturaleza

Al abordar el *locus amoenus* hemos visto dos de los tres atributos del mismo: intemporalidad e inocencia. Queda el tercero: el sentimiento de unidad con el mundo. Este tercer atributo, con los otros dos, proporciona la clave del tema de la Naturaleza en la poesía de Cernuda.

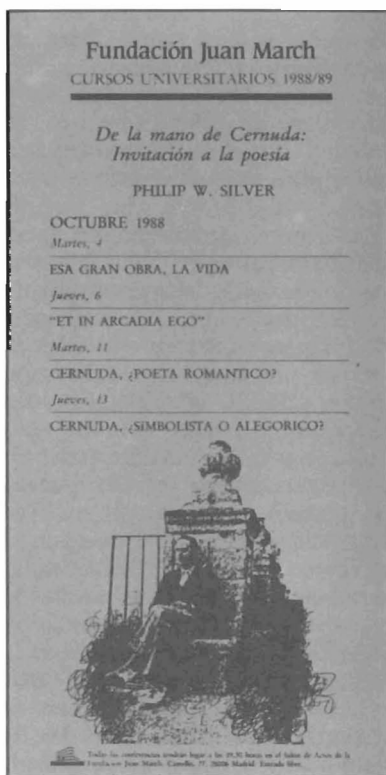
En «El poeta y los mitos» de *Ocnos*, Cernuda explica que su culto a ciertos mitos griegos fue debido a la nostalgia «de una armonía espiritual y corpórea rota y desterrada siglos atrás...». Luego vino la Caída en el mundo, la separación del Uno de la naturaleza y la correspondiente alienación ontológica. Por eso *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano* son obras de armonía, evocando el primero el tiempo anterior a la separación, y el segundo —en otro nivel— el elogio de una nueva conjunción de los componentes del Edén perdido. El clima y paisaje de México constituyen un facsímil de Andalucía, y merced al amor de «X», objetivación de la perdida juventud del poeta, no sólo recupera la juventud, sino que vuelve a ser uno con la creación, y la alienación desaparece.

La nostalgia de la infancia halla su respuesta en el amor y el amor es la *vía mística* por la que el poeta vuelve a ser uno con la naturaleza. Deseo y realidad dejan de ser esferas antitéticas y la tensión entre ambas, motivo de tanta angustia creadora, queda resuelta.

Respecto al tema de España-Sansueña, su mitificación de España es personalísima: confunde historia y *leyenda*, y así resuelve la antítesis entre historia y eternidad. Sansueña es una geografía imaginaria donde rige el ideal *comunitario*, andaluz, de la *vita minima*, que Cernuda proyecta también como comunidad de fe, pero pagana.

Cernuda, ¿poeta romántico?

Si descartamos la idea de un romanticismo «clásico» de tipo alemán o francés o inglés, y si



se acepta la tesis de que no ha habido *nunca* en España o Hispanoamérica un romanticismo autóctono al estilo europeo, entonces el renacimiento poético que se dio en lengua española a finales del siglo XIX y que continuó en el siglo XX carece de toda explicación. Sin el respaldo de algún movimiento romántico, la poesía moderna de lengua española parecería un milagro sin tradición.

No se puede dudar de la constante importación a través de gran parte del siglo XIX —a partir de 1814— de fragmentos o elementos del romanticismo europeo francés, inglés o alemán «directamente» o, más tarde, a través de contactos con el simbolismo francés; y si esto es así en España, bastante imper-

meable durante muchos años, el mismo fenómeno se da con creces allende el mar. Podríamos añadir que, mientras que otros países europeos apuran «de un trago» el romanticismo, en el mundo hispánico los fragmentos van llegando paulatinamente. En cambio, en las letras hispánicas —todavía en pleno siglo XX— se están apurando las últimas heces del romanticismo (Huidobro, Neruda, Cernuda, Lorca), cuando en Europa se está ya en plena efervescencia modernista: el caso de Proust, Thomas Mann, Joyce y Virginia Woolf. He aquí la más certera explicación del romanticismo a destiempo de Cernuda.

El comparatista Paul de Man insiste en una tradición, la *alegórica*, de origen agustiniano, que pasa por Petrarca y llega a Rousseau, a Blake y al mismo Wordsworth: una tradición *alegórica y no simbólica* que «siempre corresponde al descubrimiento (por el sujeto) de un destino auténticamente temporal», que tiene lugar en un sujeto que se ha refugiado del impacto del tiempo en el mundo natural al cual no se parece en nada.

En contraste con el modo «simbólico», que postula una identidad y, por tanto, una continuidad reconfortante entre hombre y naturaleza, en el modo *alegórico* lo postulado es «primordialmente una distancia respecto a su propio origen y, renunciando a la nostalgia y al deseo de coincidir (la alegoría), establece su lenguaje en el vacío de esta diferencia temporal». La poesía de Cernuda —como toda verdadera poesía— estaría a caballo entre el romanticismo simbolista y el *alegórico*, entre la conciliación-redención y la autenticidad alienada.

Como puede deducirse de la yuxtaposición de títulos que Cernuda puso a la poesía que iba escribiendo después de 1942 —«Como quien espera el alba», «Vivir sin estar viviendo» y «Con las horas contadas»—, en este período de 1941-56, el temple anímico del poeta cambia de signo. En esos años de la poesía «culturalista» cambia el ideal de Cernuda. En vez de añorar la reconciliación, la reintegración, el ideal cobra matices más filosóficos, se despersonaliza y deviene un ideal de melancólica celebración. Ahora el poeta ya no se rebela contra el tiempo, sino que vive rememorando, y asume, extasiado, el perecer de todo lo bello. Así a Cernuda le fue revelado, como a los prerrománticos, todo el absurdo de la pretensión de «eternizar», que la crítica española siempre ha atribuido al poeta moderno, y en vez de seguir esquivando su auténtico destino temporal, Cernuda lo acepta de lleno, al tiempo que se perfila en su obra una concepción más *alegórica* del poema.

Quisiera demostrar que la verdadera poética de Cernuda no casa del todo bien ni con el Cernuda «edénico» ni con el «ético». Apunta a algo mucho más profundo. Sólo mediante el conflicto puede surgir, como relampagueo, «alguna vislumbre de la imagen que yace al fondo de la apariencia». ¿A qué imagen se refiere? A la de la unidad de todo lo existente, es decir, a la posibilidad de que las cosas sean algo más que restos o fragmentos de una unidad definitivamente rota. Pero dicha vislumbre sólo le es dada al hombre, aunque sea poeta, a través del conflicto.

Quando las considerábamos en la clave de lo edénico, era natural interpretar sus palabras como apuntando a una poética romántico-simbolista; pero ahora que lo tenemos por un poeta de la *no-reconciliación*, hemos de buscar otra interpretación a su poética. Como huella ahí está la curiosísima figura de Satán y la idea del «poder daimónico», que casan tan mal con una poética de la reconciliación, pero en las que Cernuda apoya todo el peso de su verdad poética. De hecho, ¿cómo compaginar un culto a los dioses paganos, esas epifanías de las hermosuras de la tierra, con la tradición satánica, cuando Satán es la alienación espiritual cristiana por antonomasia?

Por eso la voz del poeta, que llora la derrota de su empresa poética, es como la de Satán. Recuérdese, además, el hecho «sorprendente», según Derek Harris, de que «los dioses antiguos hagan tan poco acto de presencia en la poesía de Cernuda». Los dioses antiguos se limitan a figurar en su poesía como «mudo testimonio de un pasado abolido». Es Satán el verdadero Dios tutelar de la poesía de Cernuda. Este, mediante una transvaloración consecuente con la irreconciliación y con la heterogeneidad del Ser, hace del demonio su dios.

Lo que se ha llamado «sequedad» del último Cernuda no es indicio de agotamiento poético; se encuentra en la trayectoria poética de todo gran poeta. Podemos asegurar que el «culturalismo» cernudiano es más bien un alegorismo. Y ha llegado el momento de hablar de lo *sublime cernudiano*. Nuestro poeta apela a la terrible figura alegórica de Satán, única capaz de sugerir, en su sublimidad,

todo el asombro, el temor y el pasmo del poeta ante la hermosura, como también, *al mismo tiempo, su seguro fracaso ante el perecer de todo lo terrestre.*

A Cernuda le va perfectamente lo que Lyotard llama el sublime moderno, es decir, el querer «Hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer...». También en Cernuda el «auténtico sentimiento sublime» nace de «una combinación intrínseca de placer y de pena: el placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto». De ahí la melancolía cernudiana, resultado de ese debatirse entre el placer y la pena, y de ahí el recurso a la alegoría, a la Idea abstracta, a las ruinas, al fragmento, a lo que ya es arte.

Lo sublime de Cernuda no significa sólo el fracaso de fundamentar, de eternizar, al no poder cerrar el conflicto, sino que además, en términos de lenguaje poético, el contraste figurado *alude* a lo que se retira, que es inefable: el primer término de ambas partes de la ecuación. Luego, la verdadera poesía —la de Cernuda— es siempre sensible a la cuestión del Ser como «lo trascendente puro y simple». No en el sentido de una dudosa correspondencia entre la imaginación y una Naturaleza panteísta, tópicco-eje que desciende del primer romanticismo vía Schelling y deja su impronta hasta el simbolismo francés y el modernismo; sino más bien el Ser como «Naturaleza» y la «Naturaleza» como lo «Sagrado» o el Ser a la manera de Hölderlin, o como el «mero Ser» de Hegel. En suma, lo que Hölderlin llama lo «maravillosamente todo-presente». ■