

# GARCILASO DE LA VEGA Y LA CRÍTICA LITERARIA DE LUIS CERNUDA

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS  
El Colegio de México

Es Cernuda el miembro de la Generación del 27 que con mayor fuerza insistió en la idoneidad del poeta como crítico de poesía. El ejercicio crítico podía ser una consecuencia de una tarea primaria —la composición de poemas—, lo cual no sería propiamente un demérito para la crítica, sino la concepción de que esa labor así quedaría, de ese modo, justificada: la firma del poeta concedería un interés mayor a tal o cual ensayo sobre tal o cual asunto relacionado con la poesía. Sin embargo, el sevillano establecería una condición muy precisa: “Siempre es interesante lo que escribe un poeta sobre poesía, sobre la suya propia o sobre la ajena, a menos que, como suele ocurrir en tal coyuntura, se crea obligado a una efusión de sentimientos nobles; pero si dichos escritos son realmente críticos entonces su labor es superior al de los profesionales de la crítica” (2002, vol. 2: 224).

Es fácil percibir que dicha actitud contiene un alto grado de provocación, como casi todo lo que el sevillano afirmara en sus textos críticos, pero al mismo tiempo es una advertencia directa y honesta. Para Cernuda, al igual que para tantos poetas, el ejercicio de la crítica significó la creación de un espacio propicio y propio para valorar y revalorar a los escritores —tanto a sus antecesores como a sus contemporáneos— y para manifestar su visión personal del acto poético mismo y del arte en general. Como lo afirmó Luis Maristany, la de Cernuda es “crítica interesada” (2002, vol. 2: 17-63).

En los ensayos del sevillano hay una continua reflexión en torno a conceptos que rebasan la consideración de un caso específico —la obra u obras de un autor en concreto— y que abarcan, de forma simultánea, asuntos relacionados con la esencia misma del lenguaje y de la literatura e incluso de la historiografía literaria. De tal modo que el sevillano supo conciliar la lectura particular de los autores con reflexiones que tendrían alcances mayores. Estudiar la manera en que Cernuda leyó la obra de Garcilaso resulta especialmente interesante si se desea identificar algunos de los componentes centrales que guiaron su pensamiento crítico.

A lo largo de las siguientes páginas, me ocupo fundamentalmente de cuatro cuestiones: las ideas de Cernuda acerca del lenguaje poético y la importancia de Garcilaso en la formulación de tales ideas; las nociones de Cernuda acerca de la tradición y el lugar que Garcilaso ocuparía, según el sevillano, en la tradición española; la imagen que Cernuda construyó del poeta toledano como representante del Romanticismo más allá de las estrictas cronologías establecidas por los historiadores de la literatura; y, por último, la importancia de lo armónico en la obra de ambos artistas. Debo advertir que si bien algunos de los planteamientos vertidos por Cernuda acerca de Garcilaso y su obra variaron a lo largo de los años, algunas ideas las repitió en ensayos redactados en décadas diferentes. En todo momento, indicaré las fechas de redacción de los ensayos del sevillano con la intención de situar temporalmente los textos.

## GARCILASO Y EL LENGUAJE POÉTICO

Los *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957) es la obra de Cernuda en que el poeta organizó de forma más estructurada sus ideas en torno al lenguaje poético. Resulta necesario comentar aquí, sobre todo, algunas nociones que Cernuda desarrollaría en torno al estilo y al uso del lenguaje en poesía. El sevillano organizó un esquema que le servi-

ría para trazar las diversas fases de la evolución de los estilos poéticos en España. Dicho esquema se basa en un elemento central: la distancia o cercanía entre lenguaje hablado y lenguaje escrito, su grado de confluencia o de divergencia, en la obra de los poetas. En este esquema, para caracterizar uno de los tres períodos que detecta, utiliza la obra de Garcilaso como ejemplo representativo:

Si tenemos en cuenta la evolución de nuestros estilos poéticos es posible avanzar esto: 1) que hay momentos cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito coinciden, como ocurre en las *Coplas* de Manrique, 2) otros cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito comienzan a divergir, como ocurre en Garcilaso; y 3) otros, por último, cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito se oponen, como ocurre en Góngora. Una vez llegado el estilo a ese extremo, de oposición entre lengua hablada y lengua escrita, regresa el extremo primero, tratando de que ambas coincidan. La evolución estilística durante los siglos XVI y XVII, marca el avance de uno a otro punto extremo, y acaso sea Herrera donde el desequilibrio entre ambas formas de lenguaje se afirme claramente y hasta se codifique. Porque no otra cosa son las *Anotaciones a Garcilaso* de Fernando de Herrera sino un código del buen decir poético: hasta en Garcilaso, maestro del lenguaje más sutil y penetrante que haya en nuestra lírica (sin que por eso perdiera la realidad de las cosas) halla Herrera palabras y expresiones “vulgares” a reprochar. Góngora hace de la lengua escrita algo tan espléndido y deslumbrante como una joya. Y siguiendo esta curva de evolución en el estilo poético llegamos a Calderón, donde ya es visible su decadencia (2002, vol. 2: 72).

El esquema es revelador. Además de reconocer el interés del planteamiento, es necesario ubicar la idea dentro de un contexto teórico. Al considerar el estilo de Garcilaso, Guillermo Junemann escribió en su *Historia de la literatura española* que el toledano “ciertamente adolece hasta su forma de frecuentísimas flojedades, insulseces, vulgaridades, pasajes de mala prosa. Están en él como en incesante pugna la lengua poética y la prosaica. Pero aquella eclipsa a ésta, y marcó clarísimamente el rumbo al mundo poético, el cual

imitó de él lo bello, censuró o desdeñó lo deforme y depuró de sus escorias el metal precioso" (1921: 31). Por lo visto, Junemann también creyó descubrir en la poesía de Garcilaso una tensión entre dos impulsos de signo contrario; pero en su caso utiliza las contrastantes nociones de lengua poética y lengua prosaica para señalar aciertos y supuestos desaciertos. Cernuda prefiere hablar de lenguaje escrito y lenguaje hablado. A diferencia de los teóricos del formalismo ruso, el sevillano no propone ni utiliza categorías funcionales. El poeta de *La realidad y el deseo* de ningún modo desatiende o condena, en lo que tiene que ver con la incorporación en el texto de los varios registros, ninguno de los dos aspectos en contraste. Al contrario: su esquema sirve para calibrar la interrelación entre lo eminentemente literario (la parte escrita) y lo supuestamente no literario (la parte oral) por medio de una gradación tripartita, y los diferentes resultados dependiendo del sentido de esa gradación.

Lo que resulta aquí más atendible, sin embargo, más allá de lo mucho que podría objetarse y discutirse con respecto al esquema, es el lugar que, dentro de ese cuadro, asigna a Garcilaso: un punto intermedio entre el equilibrio representado por Manrique y el aparente desequilibrio presente, según él, en la poesía de Góngora. Pero, además de eso, Cernuda hace de Garcilaso un símbolo de la naciente y creciente divergencia entre ambos polos que, como bien lo señala, se manifestaría ya con claridad innegable e irreversible en los versos de Fernando de Herrera. Además de esto, también se hace necesario comentar y subrayar la noción de "eterno retorno" que Cernuda utiliza para la evolución de los estilos literarios: después del desgastamiento del ciclo, habría una vuelta, según él, a la fase inicial. De tal manera que los poetas de diversos momentos históricos se encontrarían repitiendo una misma sucesión, o bien, los elementos constitutivos de un mismo ciclo.

Sería arriesgado, y acaso irresponsable, querer arrancar o aislar una parte de esta propuesta y querer manipularla, sin las matizaciones necesarias, para comentar la poesía de

Cernuda, pero si hubiera que escoger intuitivamente una de las tres expresiones de la relación entre lenguaje escrito y lenguaje hablado para analizar y calibrar el uso del lenguaje en sus composiciones, es decir, para caracterizar el estilo poético de Cernuda, tal vez la expresión más adecuada para su caso, sería el que atribuye a Garcilaso. Antonio Carreira así lo ha creído también: “No estará de más recordar que ese leve desequilibrio en favor del lenguaje escrito será también característico de Cernuda en cuanto poeta” (2002: 427). Sería peligroso, tal como lo sugiere Cernuda, resumir el estilo de un poeta por medio de una cuestión parcial: “Con frecuencia llamamos estilo a lo que sólo es manera, aun cuando sea la peor de todas; aquella gracias a la cual el autor se parodia a sí mismo en sus mejores momentos” (2002, vol. 2: 489). Pero, a pesar de la prudencia solicitada por Cernuda, hay elementos en su uso del lenguaje —en su estilo— que permiten elaborar planteamientos como el que aquí hago: es claro que Cernuda nunca deseó simplificar su expresión al grado de renunciar, por ejemplo, a los artificios intrínsecos de la poesía, a lo *retórico* (cosa diferente es que haya criticado todo intento por reducir la poesía a lo meramente verbal). Es indudable, por otra parte, que hay una notable estilización en el uso del lenguaje de Cernuda (algunos críticos han incluso hablado de manierismo); su sintaxis y su prosodia parecieran siempre avisar y recordar al lector sobre la *artificialidad* latente en el lenguaje de sus composiciones. Nunca dejó de estilizar hasta donde le fuera posible el lenguaje en sus poemas.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Al comentar el esquema propuesto por Cernuda en el homenaje de La Caña Gris, José Hierro analizaría y cuestionaría las preferencias del sevillano dentro de ese cuadro. Si bien cita a Cernuda cuando éste afirma que siempre intentó que sus poemas pertenecieran a la órbita de la “lengua hablada”, concluye que sus gustos más arraigados reflejarían la separación de los dos registros. De este modo, Hierro evaluó la propuesta cernudiana y sus alcances: “Idea clave porque equivale a un módulo para, con arreglo a él, deducir los gustos del Cernuda lector, así como también los del Cernuda poeta. ‘Igual antipatía tuve siempre al lenguaje suculento e inusitado, tratando siempre de usar, a mi intención y propósito, es decir,

Como se puede deducir de la lectura de los versos de *Égloga, Elegía, Oda* (1927-1928), el poeta creía implícitamente en la existencia de un “lenguaje clásico”; y los poemas de ese pequeño libro serían, en verdad, un ejemplo interesante de esa palpable divergencia entre lenguaje escrito y lenguaje hablado (la suya no es, sin embargo, la propuesta de Alberti en *Cal y canto*, ni la de Altolaguirre en su “Poema del agua”). La balanza en esa temprana obra del sevillano, al igual que en la poesía de Garcilaso, tiende hacia el lado del primer elemento sopesado, hacia lo que concebiría como “lengua escrita”. Si la Generación del 27 se entregó a la “vuelta a la estrofa” habría sido, según lo explica Cernuda en sus ensayos, para adquirir un carácter en verdad generacional (al parecerse a los poetas del Siglo de Oro, los poetas del 27 se dejaban de parecer a Darío; encontraban, además, un camino diferente al construido por las vanguardias y se reconocían como herederos de los padres que deseaban haber tenido, los más prestigiosos y respetados por ellos).<sup>2</sup> Y al seleccio-

---

con oportunidad y precisión, los vocablos del empleo diario: el lenguaje hablado y el tono coloquial hacia los cuales creo que tendí siempre’. Esta confesión del poeta, aunque matizada más adelante — ‘...no siempre puede el escritor, ni sabe, ser fiel a sus gustos, y también en poesía, como en todo, el azar nos conduce en ocasiones, no siempre mal, contra nosotros mismos’ — podría hacernos pensar que los poetas del momento en que lenguaje escrito y lenguaje hablado coinciden han de ser sus predilectos. Pero no ocurre así. Sus preferencias en todo momento le hacen gustar más de los poetas incluíbles en el segundo de sus apartados que de los encasillables en el primero y tercero. Es decir, los poetas en los que el lenguaje hablado y el escrito comienzan a separarse” (1962: 22).

<sup>2</sup> Es preciso subrayar que Cernuda llegaría a hacer una defensa de la tradición clásica para interpretar la historia reciente de la literatura peninsular y para, retrospectivamente, justificar la implementación de esa sensibilidad cuando resultaba, según él, más urgente. Esto último sirve para ilustrar muy bien, desde luego, la aplicación de la idea del “eterno retorno” con la finalidad de explicar la evolución y la transformación de los estilos poéticos. La cita es de 1937: “Es curioso que se haya censurado tanto aquel común afán hacia una poesía española bien enlazada con nuestra tradición clásica, de forma precisa y lenguaje exacto; era natural reacción frente a la descomposición modernista, que todavía ocupa-

nar un punto de referencia, Cernuda selecciona a Garcilaso, elección que difícilmente habría sido casual o accidental. De hecho, Cernuda celebraría el posterior abandono del uso consistente de metáforas por parte de sus compañeros de generación. Cernuda afirmó, entonces, que “[...] si comparamos los versos escritos entre 1920 y 1930 por la mayoría de estos poetas, y los versos que escribieron después de la última fecha indicada, es fácil observar que en los segundos la metáfora caprichosa y relumbrante no aparece ya, dejando de ser la trampa donde atrapar el paso de los lectores” (2002, vol. 2: 186). Cernuda habría encontrado en el estilo poético de Garcilaso un símbolo para su concepción personal de lo clásico en la literatura española, lo cual hablaría, además, de una preferencia y de un distanciamiento de otros autores reconocidos por la tradición (pienso, por ejemplo, en Calderón de la Barca y en Lope de Vega, en quienes nunca pudo ni quiso reconocerse).

### CERNUDA, GARCILASO Y LA TRADICIÓN

Es la tradición uno de los conceptos que más apasionaron a Cernuda. El sevillano siempre manifestó un interés evidente por la manera en que lo tradicional podía jugar un papel importante en la creación de los poetas del momento y en la escritura de sus propios poemas. Es indiscutible que el pen-

---

ba a los supervivientes de una generación española contemporánea de la guerra europea y cuya única figura en conclusión es Ramón Gómez de la Serna” (2002, vol. 2: 120). Tal clasicismo habría sido, de acuerdo con la explicación de Cernuda, un antídoto contra el Modernismo. Acerca de la forma en que influyó ese movimiento en su generación, escribe Cernuda lo siguiente: “[...] podemos deducir que si el modernismo influye entre nosotros es sólo con respecto a lo menos importante de la poesía contemporánea. ¿Es justo entonces seguir hablando de la renovación que trajo a nuestra lírica? Su aportación en temas, metros, vocabularios, ha sido rechazada por las generaciones poéticas nuevas, como alimento que el organismo no digiere ni asimila” (2002, vol. 2: 119). La apreciación difícilmente podría tener mayor contundencia.

samiento de T. S. Eliot causó un impacto profundo en su manera de concebir y valorar la tradición. Pero es indudable que Cernuda supo entender el concepto y aprovecharlo para explorar y estudiar a fondo un ámbito literario que al autor de *The Waste Land* casi nunca le llamó la atención; me refiero, claro está, al vasto y rico ámbito de la literatura española. De tal modo que Cernuda pudo, a su vez, reflexionar acerca del pasado literario de su tierra y verificar la asimilación o la falta de asimilación de esas obras tradicionales, su contemporaneidad, su *presente*.

Es necesario recordar, como lo ha advertido oportunamente Adolfo Sotelo Vázquez, que “la ejecutoria crítica de Cernuda viene condicionada por su radical desconfianza ante la lectura que de los clásicos españoles había realizado la Generación del 98” (2002: 29).<sup>3</sup> Hacia 1937, Cernuda llegaría a identificar en los españoles una notable incapacidad para apreciar a los autores que juzgaría como los mejores de su propia tradición poética. Si a los autores del 98 les reclamaría su parcialidad y su manoseo subjetivista, a los lectores españoles les señalaría su gran desatención. El pasaje que aquí copio, proveniente de “Historial de un libro”, adquiere su dimensión verdadera si se recuerda, sobre todo, lo que Garcilaso y Bécquer representarían para Cernuda dentro de su ideario particular:

Entre nosotros la literatura sólo tiene, cuando lo tiene, presente. Para el poeta muerto, por grande que fuese, no hay supervivencia posible. Hablando sólo de los más ilustres, ¿qué importan a los españoles vivos Garcilaso o Bécquer? Baudelaire y Keats viven aún en el aire, en los serenos cielos que se alzan sobre la tierra donde vivieron. Pero en el tumultuoso y terrible aire español la

<sup>3</sup> En el mismo artículo, Sotelo establecería la deuda cernudiana con los escritores de la Generación del 98, en especial con Azorín: “La pauta azoriniana de lectura de los clásicos nace del ideario krausista y unamuniano, según el cual la verdadera tradición es un valor dinámico y creativo, no infecundo y estático. La tradición es una ‘entrega’ viva y operante. Los clásicos son parte de esa tradición y los lectores son sus garantes, sus nuevos hacedores” (38).

sombra luminosa de nuestros poetas no puede brillar y pronto se hunde en los infiernos del olvido (2002, vol. 2: 126).

En las palabras introductorias de sus *Estudios* (1957), Cernuda hablaría, siguiendo a Nietzsche, de una necesaria “revisión de valores”, la cual consistiría en encarar a los autores del pasado y en detectar tanto afinidades como desacuerdos. Este punto de partida lo llevaría a afirmar que “por lo tanto hay un sentido lato en que puede entenderse la contemporaneidad, y que Garcilaso resulte más propiamente contemporáneo nuestro (al menos así lo es para quien esto escribe) que cualquier poeta de hoy” (2002, vol. 2: 75). No se piense, sin embargo, que Cernuda ignoraba, además de ese “sentido lato”, un sentido menos subjetivo de la contemporaneidad.<sup>4</sup> Sin embargo, ese otro enfoque no aseguraría necesariamente la afinidad entre dos poetas que compartieran un mismo tiempo histórico: “Todos podemos recordar nombres de poetas (llamémosles así) que viven en nuestra época, pero que no son en espíritu nuestros contemporáneos” (2002, vol. 2: 75). Por tanto, Garcilaso tendría, bajo esta óptica, un peso mayor en el universo cernudiano que otros autores del momento (o al menos eso quiso pensar Cernuda). El poeta sevillano selecciona con conciencia, entre sus antecesores, a sus contemporáneos. No queda duda de que Garcilaso es una de las figuras a las que más le interesa sentirse asociado por su talante clásico y por su persistencia a lo largo de los siglos:

No creo que exista en nuestra literatura gloria poética tan envidiable como aquella de que goza Garcilaso. Respetado por los más, admirado por no pocos, para él la admiración es una con

<sup>4</sup>J. Valender cree que la actitud de Cernuda no es contraria al reconocimiento de lo histórico; que su lectura de los poetas de la tradición en los *Estudios* no es ahistórica: “De haberse mantenido por completo fiel a las ideas de Eliot sobre lo contemporáneo en la poesía española, Cernuda hubiera tenido que colocar a Garcilaso al lado de Bécquer y a Lorca al lado de San Juan de la Cruz. Pero no ocurrió así” (1992: 332).

el amor. Cambian las modas literarias, pero la poesía de Garcilaso, como la de Teócrito, la de Virgilio, aparece hoy tan fresca y tan bella como ayer, como acaso ha de parecer siempre. En un sentido profano pudiera decirse que las puertas del infierno no han de prevalecer nunca contra ella (2002, vol. 2: 492).

En este caso, Cernuda clasificaría a Garcilaso como un poeta clásico considerando su persistencia en el gusto de los lectores a lo largo de los siglos (la cita proviene, precisamente, del ensayo de 1941 intitulado “Tres poetas clásicos”). Es curioso, sin embargo, que el sevillano llegara, en lo que a esto respecta, a contradecirse en parte, puesto que en otros pasajes de su obra prosística llegaría a plantear que la “gloria poética” del toledano no siempre alcanzaría el adecuado reconocimiento, debido sobre todo a la miopía de aquellos que, como se ha visto, llegarían a desentenderse de la tradición. Lo que es innegable es que Cernuda nunca hablaría con tanto entusiasmo de la obra de otro poeta del orbe hispánico. Esto es inobjetable para quien lea la totalidad de sus ensayos críticos.

Antes he comentado ya algo acerca de las observaciones que Cernuda dedicó a Góngora diez años después de la magna celebración del centenario en Sevilla. En ese texto de 1937, Cernuda se ocuparía nuevamente de fustigar la permanente desatención de los españoles: su incapacidad para captar el sentido de lo elaborado por los creadores previos y su falta de pericia para dar continuidad al camino andado. En ese texto, Cernuda reuniría comentarios en torno a un autor específico (Góngora) y llevaría la discusión a terrenos más amplios, tal como era su costumbre. Cernuda cree que esa culposa distracción —la falta de consideración de la tradición— tendría su causa en la falta de asimilación de los mecanismos de lo tradicional y en cierta actitud primitiva: “Cada español se enfrenta con el mundo como un primitivo, mirando, sintiendo, comprendiendo, como si nadie antes que él hubiera mirado, sentido y comprendido. Falta el lazo precioso de la continuidad, de la tradición. Cuánto esfuer-

zo perdido en nuestros antepasados; cuánto tiempo perdido para nosotros” (2002, vol. 3: 137). A esa falta de comprensión de la tradición, a ese comportamiento perennemente adánico, atribuye el menosprecio de la poesía de Góngora. En ese mismo ensayo, realizaría una contundente defensa de la tradición y acusaría a los españoles ya no sólo de indiferencia o desatención, sino también de violencia frente a lo tradicional:

Tradición... No conozco palabra tan hermosa como ésta. Yo quisiera, al escribirla o al pronunciarla, que quienes la pronunciaran conmigo tuvieran esa vasta iluminación, esa comunidad inmensa y enfebrecida con la que nuestra raza y nuestra tierra ha sido, con los afanes y los deseos de nuestros ilustres predecesores, que yo entreveo gracias a ella en los siglos que se fueron. Si nosotros vivimos hoy, si nuestro esfuerzo de hombres vivos puede perdurar, una vez vueltos nosotros a la tierra que nos creó, es gracias a esa gran palabra y al divino aliento que ella levanta.

Pero los españoles no quieren nada con la tradición. Y si a veces parece que son fieles a ella no es sino para mejor anonadarla luego, para mejor destrozar y pisotear cuanto ella representa. Aquí aludo a esas fuerzas sempiternas de incomprensión y barbarie que tantos españoles pretenden siempre apoyar en la tradición. Tradición, ya lo sabemos, es cultura; pero frente a esta única tradición, las fuerzas oscuras y demoníacas que acechan la divina obra del mundo, también se apoyan, y sólidamente, en el bestial impulso primario, que para ellos viene a ser otra tradición: la única suya posible (2002, vol. 3: 137).

Es de llamar la atención cómo concibe Cernuda ese alejamiento y esa negación de la verdadera y más valiosa de todas las tradiciones: como un acto de traición y también de barbarie, de violencia absoluta, sobre todo cuando se emplea lo tradicional como una herramienta para alcanzar fines ideológicamente cuestionables y para aislar y sofocar las opiniones divergentes. Estas líneas las escribió el poeta en la época de la Guerra Civil. Es seguro que los trágicos acontecimientos de entonces hayan influido en su estado de ánimo. Una explicación similar podría ofrecerse para explicar

el contenido del artículo que publicó hacia 1937, bajo el título de *“Poetas de la España leal”*, en que, como se ha visto, acusa a los españoles de desatender las obras de Garcilaso y Bécquer, confinándolos a los “infiernos del olvido”. El toledano, el poeta cuya gloria Cernuda habría llegado a sentir más segura en el ámbito de las letras españolas, también habría sido, por culpa de la ignorancia y de la brutalidad, negado y renegado.

### GARCILASO, BÉCQUER Y EL ROMANTICISMO

Es curioso que Cernuda, en un texto de 1929 dedicado a la poesía de Paul Éluard, cometa la injusticia que años después, según él, cometerían sus contemporáneos: en ese texto no solamente cuestiona si Bécquer es un poeta romántico, ¡sino que pone en duda su calidad de poeta! La explicación de tal arrebató tal vez tenga que ver con el hecho de que se hallaba comentando la obra de un creador surrealista; de allí, tal vez, el desplante y también la desacralización. En ese temprano ensayo de 1929, Cernuda, quizá por vez primera, valoraría la obra de Garcilaso junto con la de Bécquer como producto netamente romántico más allá de lo que sugerirían los anales y los manuales literarios.

[...] aquí, pasando el Pirineo (creemos en la Geografía puesto que creemos en el viaje), la palabra “romántico” no tiene significación. La poesía española por exigencias o deficiencias, es lo mismo, de un temperamento exclusivamente verbalista, si así puede decirse, no ofrece ninguna fase romántica en su inagotable desierto de palabras, palabras, palabras. Sin embargo, acaso Garcilaso sea un poeta romántico, acaso lo sea también Bécquer aunque este último habría demás que averiguar si es o no poeta. Amamos o, mejor, se ama demasiado la palabra para ser románticos; sólo interesan las palabras, no la poesía. Y si esta última necesita de aquéllas, esas palabras son ya ciertamente muy distintas, bien que, como las otras, como todas las palabras, traicionen también (2002, vol. 3: 16).

Es muy importante este pasaje por diversas razones. En primer lugar, porque sirve para explicar la orientación que el término “romanticismo” tendría, por lo menos durante aquellos años, para Cernuda: una tendencia artística que acotaría en la poesía el elemento verbal —lo verbalista— y cuyo centro estaría más allá de las palabras y, por tanto, más allá del poema. En la cita, el autor de *La realidad y el deseo* no explica los motivos por los cuales Garcilaso podría colocarse al lado de un poeta como Bécquer, tan alejado del toledano por motivos cronológicos, pero sí sostiene que juntos representarían un mismo anhelo que implicaría superar y trascender lo meramente estético, lo puramente verbal, lo retórico. Ésta sería, a su vez, la clave para la conformación de un canon enteramente personal y para la formación y consolidación de una idea importantísima de la poética cernudiana: la actividad poética entendida como la síntesis de lo ético (lo interno) con lo estético (lo exterior). Esta exacta noción la expondría de forma bastante clara al analizar, a su vez, la obra del autor del *Cántico espiritual*: “[...] en San Juan de la Cruz la belleza y la pureza literaria son resultado de la belleza y pureza de su espíritu; es decir, resultado de una actitud ética y de una disciplina moral. No es quizá fácil apreciar esto bien hoy, cuando todavía circula por ahí como cosa válida ese mezquino argumento favoreciendo la pureza en los elementos retóricos del poema, como si la obra no fuera resultado de una experiencia espiritual, externamente estética, pero internamente ética” (2002, vol. 2: 500). Quien tuviera la capacidad para proceder de este modo tendría, para Cernuda, la categoría de verdadero artista. Garcilaso, como se verá más adelante, cubriría el requisito.

Hacia 1935, Cernuda de nuevo caracterizaría lo *romántico* como un movimiento no de orden histórico, sino espiritual y atemporal: “[...] el romanticismo podemos considerarlo también como un hecho eterno. Algo así como un espíritu diabólico que se divertiera, a través de los tiempos, asaltando a determinados individuos, haciendo resonar en ellos esa vibración particular, esa extraña conmoción vital que siempre

le caracterizan” (2002, vol. 3: 67). Al explicar en el mismo ensayo su insatisfacción al leer la obra de los poetas generalmente reconocidos por los manuales de historia literaria como típicamente románticos —Zorrilla, el Duque de Rivas, Espronceda—, Cernuda los compara y los contrasta con los autores del Siglo de Oro y establece que son herederos de la poesía clásica española, pero solamente en una de sus posibles líneas, la más verbalista, y, para él, la menos profunda: “La misma gravedad clásica, el mismo insolente gusto por lo rico, por lo preconcebidamente poético, vemos en ellos que en los grandes nombres de nuestra poesía anterior: Herrera, Lope, Góngora y Calderón tienen en ellos fieles continuadores. Y, sin embargo, había además Garcilaso, había Juan de la Cruz, para quienes la poesía fue algo más que delicia verbal o suntuosidad decorativa” (2002, vol. 3: 70). He aquí el conflicto entre lo en apariencia superficial y lo profundo, entre los poetas que, para Cernuda, lo serían sólo de nombre y aquellos otros que para el sevillano realmente lo fueron.

En las páginas de sus *Estudios*, Cernuda regresaría sobre esta misma idea, sobre esa noción de “peso muerto”:

Otra transición en el curso de nuestra poesía moderna es el romanticismo, que en realidad fue entre nosotros tentativa fallida, como la de los neoclásicos, para hallar una visión y expresión poéticas en consonancia con la realidad de su tiempo. Los románticos, como los neoclásicos, quieren también “regenerar” la poesía, y que sintieran ese deseo es prueba de lo insuficiente que resultaba la labor realizada por los neoclásicos. Pero si éstos enarbolaron la bandera del “buen gusto”, los románticos enarbolaron la de la “tradición” olvidada o menospreciada por aquéllos (2002, vol. 2: 73).

Las comillas con que entrecierra Cernuda la palabra “tradición” sirven para remarcar las reservas del poeta ante tal interpretación. La tradición que rescataron los románticos no es la que él, a su vez, exigiría considerar. Como lo revela el texto, Cernuda rechazaría las figuras del período literario correspondiente al Romanticismo y establecería, parale-

lamente, un apretado repertorio de autores que para él sí representarían esa actitud romántica en su *verdadera* dimensión. Philip Silver ha llegado incluso a sugerir que Cernuda buscó, por medio de su obra, dar contenido y forma a ese inexistente Romanticismo español (1997).<sup>5</sup> Lo que Cernuda apenas entrevé hacia 1929 en el ensayo en que comenta la obra de Paul Éluard —el rasgo romántico como elemento constituyente de la obra poética de Bécquer y Garcilaso—, años después, y gracias a las lecturas y las relecturas de sus clásicos, se llegaría a convertir en una afirmación complementaria de carácter historiográfico. El vínculo, en este caso, que establece entre la obra de Garcilaso y la de Bécquer tiene que ver con su importancia como escritores que instauran e inauguran sus propias tradiciones:

En efecto, 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. Y si de Garcilaso se nutrieron dos siglos de poesía española, estando su sombra detrás de cualquiera de nuestros poetas de los siglos XVI y XVII, lo mismo se puede decir de Bécquer con respecto a su tiempo. Él es quien dota a la poesía moderna española de una tradición nueva, y el eco de ella se encuentra en nuestros contemporáneos mejores (2002, vol. 2: 97).

Es como si Cernuda intentara proponer un nuevo enfoque desde el cual concebir el devenir de la literatura española en su totalidad. Por un lado, reconoce la importancia fundacional y funcional, a su vez, de Garcilaso (a él se debe la revolución italianista), pero por el otro, como complemen-

<sup>5</sup> Esta misma idea la ha desarrollado Rafael Argullol: “Si aceptamos la pervivencia en la literatura de una ‘mente romántica’, como concepción trágica del hombre moderno, más allá del romanticismo histórico —lo cual parece incuestionable— podríamos concluir que Cernuda, en buena manera, es no solamente uno de los pocos escritores españoles que se vincula con aquella tradición, sino también, uno de los escasos que, contra el pseudorromanticismo de los Harzenbusch, Zorrilla, Rivas... ha tratado de subsanar una de las grandes carencias culturales de nuestra poesía” (1993: 68).

to a lo anterior, también ofrece el nombre de Bécquer para marcar dos hitos que definirían otros tantos trascendentales puntos de partida para la tradición lírica española. Al asociarlos los incorpora, además, dentro de un único marco ideológico: el Romanticismo como categoría perteneciente a un espíritu eterno que va más allá de la historia y de los períodos establecidos por los filólogos e historiadores. De Bécquer dependería, según la cita, la estela lírica que habría llegado a influir en los poetas del siglo anterior.

En “Unidad y diversidad” de 1932 Cernuda denuncia también la “existencia dudosa” de la poesía peninsular a lo largo de los siglos XVIII y XIX (se puede deducir de esto ya una constante clave de su pensamiento crítico). En tanto que en otros países de Europa habrían surgido grandes poetas románticos, durante ese mismo lapso los españoles no habrían sabido prolongar la estela de Garcilaso y San Juan de la Cruz, los cuales servirían como puntos de referencia y comparación para los demás creadores: “Los siglos anteriores, los blancos siglos de la poesía clásica, ofrecieron para nosotros, entre otros, los líricos ejemplos de Garcilaso y San Juan de la Cruz. Pero en los años subsiguientes, ¿quiénes pudieron recogerlos?” (2002, vol. 2: 54). Solamente encontrará en Bécquer un sucesor de ese impulso netamente poético que representarían tanto el monje carmelita como el poeta de Toledo:

Más tarde, a fines del siglo pasado, un triste andaluz, Gustavo A. Bécquer, reanuda la corriente ya casi perdida, vivificando con su aliento inaudito la inerte poesía española. No era una seca tradición la que instauraba: en él adquiere la poesía fuerza apasionada y desesperado ímpetu, siendo poco probable que sus ignorantes admiradores pudieran percibir tan inesperada iluminación. Me gusta añadir a los dos nombres anteriormente citados, es decir, a Garcilaso y Juan de la Cruz, el de Bécquer, dejando así reunidos sus tres ejemplos entre los restantes que puede ofrecernos la poesía española. Garcilaso más delicado, Juan de la Cruz, más sensual, Bécquer más apasionado, aunque estas cualidades, en verdad, no sean privativas de cada uno de ellos, ya que todas se dan en todos tres, como imprescindibles

cualidades del poeta, pero sí llegan a adquirir un predominio respecto a las restantes, sirviendo para caracterizar a su poseedor (2002, vol. 2: 54).

Es decir, si bien el autor de *La realidad y el deseo* pensaba que pueden asociarse poetas como Garcilaso y Bécquer bajo una misma luz —el eterno espíritu romántico—, habría una categoría más trascendental que los congregaría en un mismo y privilegiado universo poético, como miembros auténticos de la verdadera *corriente* poética. Al igual que San Juan de la Cruz, los otros poetas preferidos por Cernuda compartirían, para él, cualidades que rebasarían lo meramente externo. De tal modo que se convierten en “tres ejemplos” verdaderos e indiscutibles de la poesía española (el uso del término “poesía” tiende aquí hacia lo absoluto). La influencia de Juan Ramón Jiménez, quien a su vez recogió las ideas expuestas por Bécquer en el prólogo de un libro de Augusto Ferrán, llega hasta Cernuda en lo que tiene que ver con el modo en que el sevillano organiza y confecciona una lista de autores selectos, despreciando a aquellos creadores que no satisficieron sus expectativas de lector. Lo que hay que decir, sin embargo, es que Cernuda realiza una selección todavía más cerrada y más acotada que la propuesta por Jiménez, prefiriendo sobre todo tres nombres provenientes de la tradición: Garcilaso, San Juan, Bécquer.

#### GARCILASO Y LA ARMONÍA

El sevillano trata de identificar algunas características dominantes que servirían para caracterizar y mejor describir y definir la obra de esos tres poetas; sin embargo, cae Cernuda en la cuenta de que hacer este tipo de operación generalizadora resulta imposible puesto que esos rasgos, en mayor o menor medida, los comparten los tres autores: delicadeza, sensualidad y apasionamiento. Es difícil precisar en qué pensaría Cernuda al escoger la *delicadeza* como el rasgo dominan-

te en la producción de Garcilaso; en todo caso, es posible sospechar en el señalamiento de esa virtud aquello que sostuviera en otras páginas suyas (especialmente en “Tres poetas clásicos”): los versos del toledano son un producto armónico y, por tanto, de notable delicadeza. De allí que la sensualidad y el apasionamiento, rasgos que tendrían que ver con un desbordamiento, con una ruptura de los límites, no fueran del todo adecuados para calificar la poesía de Garcilaso. Sin embargo, en “Tres poetas metafísicos”, al comparar la poesía de Garcilaso con la de Jorge Manrique, el cual se le revela al sevillano como expositor máximo del “dominio del pensamiento sobre la palabra” (2002, vol. 2: 304), sostendrá que en ese caso la sensualidad presente en los versos del toledano sería mayor, lo cual sería evidente por el contenido diverso de sus obras, que aquella presente en la poesía del autor de las “Coplas a la muerte de su padre”.

En otra ocasión, al comentar la obra de Altolaguirre, Cernuda imaginó lo que ocasionaría reunir en un solo individuo las virtudes poéticas y humanas, por ejemplo, del monje carmelita y de Garcilaso, lo cual revela, de otro modo, ese lazo que deseó establecer entre sus poetas preferidos y las carencias que reconocía en unos y en otros. Sin embargo, al final de la cita advierte el peligro latente en esa síntesis planteada, en ese descomunal híbrido sobrehumano: “Como un remordimiento acuden ahora a la memoria dos nombres: Juan de la Cruz y Garcilaso. Una piel desnuda que se estremece y vibra el menor roce con la más leve brisa del amor, y unos ojos límpidos que reflejan el paisaje humano con vaga precisión melancólica, respectivamente. ¿No es bastante esto? Unir ambos sentidos daría un gran poeta, unirlos dominándolos daría un Goethe, es decir, un ser sobrehumano. No nos quejemos, sin embargo, Juan de la Cruz, Garcilaso, es bastante en conclusión” (2002, vol. 3: 31). En tanto que, bajo esta visión, San Juan de la Cruz sería un poeta en extremo sensible y siempre a la expectativa de un estímulo divino —su existencia consistiría en registrar “la más leve brisa de amor”—, Garcilaso se habría dedicado a una tarea, tal vez, mucho más modesta,

pero cuya importancia derivaría de atender amorosamente los componentes de lo humano, del mundo en que se halla en verdad el hombre, conducido por su propia voluntad, sin compromisos externos, *hic et nunc*.

Es posible entrever que dentro del pensamiento cernudiano San Juan de la Cruz y Garcilaso de la Vega llegarían a representar dos ejemplos contrastantes de armonía y de disciplina moral; de allí que imaginarlos como un solo hombre, o como un solo poeta, sería tanto como proponer la creación de un ser sobrehumano, dueño de dos talentos o de dos dones invaluableles en sí mismos. Es decir, la existencia del monje carmelita siempre habría dependido, bajo esta concepción, de la consideración de la vida eterna que llegaría después de la muerte (de allí su religiosa sensualidad, pero también su aplazada armonía terrenal), en tanto que Garcilaso, dentro del imaginario cernudiano, habría podido inmejorablemente representar en sus versos lo armónico de este mundo a pesar de haber padecido fracasos sentimentales y de haber consagrado gran parte de su obra a su registro y reelaboración lírica.

En la tercera edición de *Ocnos*, en el poema en prosa que lleva por título el de "Helena", Cernuda se plantearía de nueva cuenta la oposición entre el mundo poético de Garcilaso y el de San Juan de la Cruz al reflexionar en torno al limitado helenismo hispánico y a las consecuencias lamentables de esa renuncia cultural. Y el sevillano explicaría el motivo por el cual, si llegara el momento de escoger entre uno de ellos, se quedaría con el toledano, en lugar del carmelita, por su actitud frente a lo material y frente a lo terrenal:

Un amigo se extrañaba de tu preferencia, entre los poetas españoles, por Garcilaso, en vez de San Juan de la Cruz. Garcilaso es uno de los muy raros escritores nuestros a quienes podemos llamar artista. Libre de compromisos mundanos y sobrehumanos (nunca habló del Imperio ni de Dios), busca la hermosura, con todo lo que esa búsqueda implica, y en su búsqueda no necesita sino de los medios y de las facultades terrenas humanas, que poseyó tan plenamente (1963: 177).

No debe resultar extraño que el personaje principal de *Ocnos* se llame Albanio, como uno de los pastores de la Égloga segunda de Garcilaso. La preferencia por aquel nombre seguramente se debe a su interpretación de lo bucólico: el mundo de las églogas del toledano lo remitía a un ámbito ideal, de perfección y de armonía incomparable, lo cual fue un anhelo vital para Cernuda. Si bien en la reelaboración de algunos pasajes de su niñez es posible identificar sentimientos que se relacionarían, más bien, con la tristeza y la soledad, la infancia para Cernuda sería, en gran parte de su obra, y especialmente en muchos de los poemas de *Ocnos*, un territorio arcádico. Para José María Barrera, “como el Albanio de la Égloga segunda de Garcilaso, Cernuda recuerda un pasado feliz en un presente adverso y a la vez siente dolor al recordar un pasado triste. En el poema renacentista, Albanio atribuye su amor a la fuerza del destino: abandona el estado contemplativo y se debate en el desamor” (2002: 5). Jenaro Talens explicaría, por su parte, de un modo similar la selección del nombre y agregaría otro elemento que vale la pena aquí subrayar: “De entre las diferentes corrientes poéticas prefiere, sin duda, la que encabeza Garcilaso, por lo que éste tiene de creado, de un mundo serenado por la idealización. No es casualidad que tome de él nombre para su personaje mítico: Albanio” (1975: 177). Es decir, si la vida del poeta se desarrolla en un ámbito que desconoce la serenidad y la armonía, eso no quiere decir que sea inviable en este mundo, por medio de la poesía, construir ese espacio, ese territorio recobrado. Vale la pena recordar la noción que del “acorde” desarrolló Cernuda en las páginas de *Ocnos*: “El instante queda sustraído al tiempo, y en ese instante intemporal se divisa la sombra de un gozo intemporal, cifra de todos los gozos terrestres, que estuvieran al alcance. Tanto parece posible o imposible (a esa intensidad del existir qué importa ganar o perder), y es nuestro o se diría que ha de ser nuestro. ¿No lo asegura la música de afuera y el ritmo de la sangre dentro?” (1963: 192).

En “Tres poetas clásicos” (1941) Cernuda elaboraría una pequeña digresión en torno al valor del término “estilo” y

llegaría a concluir, a propósito de la obra de Garcilaso, que “si el estilo consiste en dar lógica coherencia y unidad a la composición, y por tanto en él detalle y conjunto reposan sobre la justa percepción mental del tema representado por el artista, el estilo no sólo debe informar la expresión, sino dar también tono espiritual a la obra, quedando en ella todo propósito subordinado a una disciplina armoniosa” (2002, vol. 2: 490). La obra de un verdadero poeta, como lo sería Garcilaso para Cernuda, daría constancia no solamente de una serie de ideas o de imágenes, sino que tendría también una esencial cualidad expresiva, la cual consistiría en conjugar armónicamente, además, lo emocional, lo que parecería, por principio de cuentas, incontrolable para el hombre común y corriente: “Gracias al estilo las palabras del poeta son al mismo tiempo idea y emoción; es decir, no meros sonidos elocuentes o melodiosos, sino expresión que contiene en sí una realidad, ofreciéndola clara y pura como la luz tras el cristal” (2002, vol. 2: 490). La poesía no debe únicamente imitar la realidad, sino ser, ella misma, una manifestación de la realidad; de allí la claridad que el sevillano exige y que piense en el cristal para simbolizar su esencia.

Creo que en este momento ya se hace más que evidente cuál es la porción de la obra de Garcilaso que Cernuda prefiere y en la cual, a su vez, se proyecta: aquella en que puede reconocer un mundo en armonía y, desde luego, idealizado. Esto era algo ya notable, a decir verdad, desde *Égloga*, *Elegía*, *Oda*, pero los posteriores escritos críticos de Cernuda parecen confirmarlo. Ese mundo poético y armónico lo ha podido recrear el poeta toledano, según Cernuda, a pesar de su propio sufrimiento. La *disciplina armoniosa* es el instrumento sin el cual ese proceso habría sido un imposible; y es el elemento que Cernuda privilegia en su análisis como el factor decisivo para reconocer en Garcilaso a un artista consumado. Tras reconocer las cualidades estilísticas de la poesía de Garcilaso, Cernuda afirma que en su obra existe tal grado de armonía que aquello que enuncia pareciera verlo desde otro plano, como si hubiera una distancia ponderable entre el creador

y lo que recrea: “En ella aparece la vida con la serenidad de lo contemplado desde el otro lado de la muerte; a veces hasta creeríamos que el alma del poeta, en una transmutación panteísta, habita aquello mismo de que nos habla” (2002, vol. 2: 490). Incluso, la idealización de la realidad sería un procedimiento que resultaría, según Cernuda, del acto de contemplar la realidad desde un punto de vista que rebasaría la existencia y que derivaría, por tanto, en la muerte:

La obra de Garcilaso es resultado de un conflicto espiritual: la belleza que tiene el mundo en sus versos brota más pura por contraste con la apariencia que ese mundo mismo presentaba para las gentes entre las cuales vivía. En sus versos, atemperando la gracia y la voluptuosidad mundana, sentimos siempre, visible o invisible, la presencia de la muerte, la cual no fue un accidente en la vida del poeta, sino el cumplimiento de una honda aspiración fatalista. Su visión poética del mundo supone, por tanto, el rescate del mismo, que hubiera sido imposible sin una extraordinaria energía subyacente (2002, vol. 2: 491).

Ese idéntico procedimiento, esa misma forma de percibir, alcanzar la contemplación del mundo desde una posición que pareciera más cercana a la muerte que a la vida, lo recupera Cernuda en un poema de *Ocnos* que lleva por título “El amante”. El título puede ser desconcertante puesto que en el poema no hay, en realidad, ningún *amante*, a menos de que se piense que se trata del poeta y que su interés amoroso no sea una persona, sino su estado solitario y su contemplación de la naturaleza. En ese poema en prosa, en primer lugar describe el poeta el escenario: una playa, durante el verano, en que se confundía el agua con el cielo. Después, afirma que se hallaba paseando, desnudo, junto al mar, solitario, escuchando y viendo a sus amigos que le invitaban a que nadara con ellos. En lugar de seguir el llamado de sus amigos, prefiere seguir caminando y conservar su estado solitario: “Entre la sombra de la playa anduve largo rato, lleno de dicha, de embriaguez, de vida. Pero nunca diré por qué. Es locura querer expresar lo inexpresable. ¿Puede decirse

con palabras lo que es la llama y su divino ardor a quien no la ve ni la siente?” (1963: 117). Finalmente, el poeta logra desarrollar la misma cualidad *artística* que detectó en Garcilaso al hallarse en condiciones de mirar la vida, la existencia, como si se encontrará en un ámbito alejado, más allá de la muerte:

Al fin me lancé al agua, que apenas agitada por el oleaje, con movimiento tranquilo me fue llevando mar adentro. Vi a lo lejos la línea grisácea de la playa, y en ella la mancha blanca de mis ropas caídas. Cuando ellos volvieron, llamando mi nombre entre la noche, buscándome junto a la envoltura, inerte como cuerpo vacío, yo les contemplaba invisible en la oscuridad, tal desde otro mundo y otra vida pudiéramos contemplar, ya sin nosotros, el lugar y los cuerpos que amábamos (1963: 118).

## BIBLIOGRAFÍA

- ARGULLOL, RAFAEL (1993), “Cernuda romántico”, en su libro *Territorio del nómada*, Barcelona, Destino, pp. 67-82.
- BARRERA, JOSÉ MARÍA (2002), “Las máscaras de la niñez y la adolescencia en el mundo poético de Luis Cernuda”, *Ínsula*, 669, pp. 3-6.
- CARREIRA, ANTONIO (2002), “Luis Cernuda, crítico”, en James Valender (ed.), *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda. 1902-1963*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Residencia de Estudiantes, pp. 421-433.
- CERNUDA, LUIS (1963), *Ocnos*, 3ª ed., Xalapa, Universidad Veracruzana.
- (2002), *Obra completa*, 2ª ed., ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 3 volúmenes.
- HIERRO, JOSÉ (1962), “Notas sobre la crítica en Cernuda”, *La Caña Gris*, 6, 7 y 8, pp. 21-25.
- JUNEMANN, GUILLERMO (1921), *Historia de la literatura española y antología de la misma*, 2ª ed., Friburgo, Herder.
- MARISTANY, LUIS (2002), “El ensayo literario de Luis Cernuda”, en L. Cernuda, *Obra completa*, vol. 2, pp. 17-63.
- SILVER, PHILIP (1997), *Ruin and Restitution. Reinterpreting Romanticism in Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press.

- SOTELO VÁZQUEZ, ADOLFO (2002), "Luis Cernuda ante la crítica y la tradición literarias", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 625-626, pp. 29-40.
- TALENS, JENARO (1975), *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Luis Cernuda*, Barcelona, Anagrama.
- VALENDER, JAMES (1992), "Luis Cernuda y sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*", en Rafael Olea y James Valender (eds.), *Reflexiones lingüísticas y literarias*, México, El Colegio de México, pp. 323-339.