

APRENDIZAJES TARDÍOS: CERNUDA EN INGLATERRA

GABRIEL INSAUSTI, UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Recibido: julio/ Aceptado: septiembre 2012

RESUMEN: el periodo británico de Cernuda (1938-47) supone un momento señalado en la historia de las influencias mutuas entre las literaturas española e inglesa. Un momento que permite al poeta entroncar con el grueso de una tradición lírica moderna que no se había dado de modo pleno en España. La tentativa cernudiana puede antojársenos fallida o disminuida en algunos casos, pero dio lugar a un puñado de poemas meditativos que inauguran una nueva senda en su obra y en la poesía española. **Palabras clave:** Cernuda, literatura inglesa, poesía meditativa, elegía romántica. **ABSTRACT:** Cernuda's years in Great Britain (1938-47) constitute a highlight in the history of mutual influences between Spanish and English literatures, an eventful period that allowed the poet to adhere to the great trunk of a modern poetical tradition that had not formerly developed in Spain. Cernuda's attempt may be somewhat failed or partial in many of the pieces he wrote during those years, but gave birth to a cluster of meditative poems that open a new path in his own work and in Spanish poetry. **Keywords:** Cernuda, English poetry, meditative poetry, romantic elegy.

NUEVAS LECTURAS, VIEJOS LECTORES

La estancia de Cernuda en Gran Bretaña constituye uno de los jalones más notables en la historia de las relaciones entre la literatura inglesa y la española. Cernuda abandonó una España asolada por la guerra en febrero de 1938, pasó unos meses trabajando como tutor en un campo de refugiados en Oxforshire, recaló en París e intentó regresar a España sin conseguirlo y consiguió un puesto provisional en Cranleigh School (Surrey) en otoño de 1939. Desde esa fecha hasta 1943 fue lector de español en la Universidad de Glasgow, de 1943 a 1945 en Emmanuel College, Cambridge, y de 1945 a 1947 enseñó literatura en el Instituto Español de Londres. Por el camino dio conferencias en la Universidad de Liverpool, pasó probablemente algunos veranos en el norte de Inglaterra y, a partir de 1941, en Oxford. Y, desde luego, enriqueció su universo literario con numerosas lecturas inglesas.

¿Cuáles son estas lecturas? Un vistazo a “Historial de un libro”, el relato autobiográfico de su formación poética, ofrece una lista sucinta, y otros textos de Cernuda delatan algunos nombres más: Shakespeare, Marvell, el doctor Johnson, Blake, Keats,

Wordsworth, Coleridge, Shelley, Ruskin, Browning, Arnold, Tennyson, Swinburne, Hopkins, Eliot, Yeats, Pound... Cernuda llegó a traducir a Blake y a Shakespeare, escribió un ensayo sobre *Pensamiento poético en la lírica inglesa en el siglo XIX* y, sobre todo, alimentó con nueva savia su propia obra poética. Como él mismo explicó en “Historial”, la estancia en Inglaterra corrigió y completó algo de lo que en mí y en mis versos requería dicha corrección y compleción”, explicó en “Historial”. “Aprendí mucho de la poesía inglesa, sin cuya lectura y estudio mis versos serían hoy otra cosa [...] Creo que fue Pascal quien escribió: ‘no me buscarías si no me hubieses encontrado’, y si yo busqué aquella enseñanza y experiencia de la poesía inglesa fue porque ya la había encontrado, porque para ella estaba predispuesto (Cernuda 1994b: 645).

Creo que más interesante aún que trazar una simple mecánica de la influencia es observar cómo acontece esta. En Cernuda, el conocimiento de la literatura y, en particular, de la poesía inglesa, suscita una serie de fenómenos de muy interesante estudio: la gestación de un nuevo canon, desde luego, y la comprensión de muchos rasgos de la literatura española por comparación con la inglesa son dos de los más visibles; los ensayos en que parangona a Yeats con Juan Ramón Jiménez, o a Wordsworth con Campaamor,

ponen de manifiesto que el Cernuda del exilio adoptó un paradigma literario configurado en gran medida por sus lecturas inglesas. De Eliot, Pound y Arnold le interesa más el crítico que el poeta, de Browning y Tennyson entresaca una lección válida para sus propios monólogos dramáticos, de la *Biographia Literaria* de Coleridge la idea del relato del propio “Historial”, y de Wordsworth algunas nociones de poética como el presunto oralismo preconizado en su prefacio a las *Baladas líricas*.

La lectura de un poeta rara vez es la del profesor, la del crítico o la del erudito. Más interesado en deglutir y procesar esas sustancias para elaborar su propia materia orgánica que en diseccionarlas fríamente, el poeta se deja llevar por la parcialidad de sus intereses, necesidades y obsesiones, y eso es lo que con gran agudeza advirtió el propio Cernuda en el párrafo arriba citado: que en su encuentro con la poesía inglesa se dan la mano azar y necesidad o, dicho en otras palabras, que en su lectura de los Blake, Coleridge, etc. encontró una posible solución para algunos problemas que había empezado a detectar en su obra, y en la poesía española en general, durante los años anteriores a su exilio. El diagnóstico estaba ya ahí, las lecturas inglesas contribuyeron a proponer un tratamiento.

LA BÚSQUEDA

Esta crisis y esta perplejidad del poeta se revelan en *La nube*, el libro del que llevaba escritos apenas un puñado de poemas a su salida de España, y que se concluiría en 1940. En él se hace evidente que el poeta busca un nuevo tipo de poema, que dé cabida a inquietudes distintas de las que habían predominado hasta entonces en su obra. Cernuda había atravesado rápidamente sucesivas y bien distintas etapas en su formación poética: el purismo

de *Perfil del aire* (1928), con su anécdota adelgazada, que congelaba la escena en una fotografía casi inerte; el surrealismo ético de *Un río, un amor* (1928) y *Los placeres prohibidos* (1931), donde el poema consistía habitualmente en una serie de imágenes descoyuntadas, en una catarata abrumadora; el romanticismo becqueriano de *Donde habite el olvido* (1933), de atmósfera a menudo alegórica o visionaria, en cualquier caso poblada por imágenes de imposible traducción empírica; y el romanticismo declamatorio de *Invocaciones* (1935), a menudo grandilocuente, lastrado por la “ampulosidad” de la voz, como el propio Cernuda señalaría más tarde.

Los poemas iniciales de *Las nubes*, en cambio, sugieren una búsqueda de nuevas cualidades: el poeta acomete temas aún cercanos a los de *Invocaciones* en “A un poeta muerto (F. G. L.)” o “A Larra, con unas violetas”, pero atempera la voz; a menudo presta a la composición una mayor narratividad que le permite situarse a sí mismo en la escena, pero sin ocupar el centro del cuadro, en piezas de largo aliento como “Niño muerto”; y, gracias a esa arquitectura más dilatada, encuentra espacio para introducir temas novedosos, como el religioso o el patrótico, y entreverarlos con el tratamiento del motivo lírico inmediato, como sucede en “Elegía española [I]”, “Noche de luna”, etc. En una palabra, el Cernuda que sale de España lo hace con un ramillete de poemas bajo el brazo, y esos poemas pertenecen a una estirpe distinta de la que explica la genealogía de su obra anterior: la estirpe de la poesía meditativa.

Esta condición “transitoria” de *Las nubes* debe mucho, sin duda, al encuentro de Cernuda con la poesía inglesa. Pero si se afina el oído se advierte de que ese encuentro no supone la simple adopción de una voz distinta o la imitación irreflexiva de nuevos modelos. En el Cernu-

da inquieto y desconcertado que pone el pie en la Isla en 1938 hay, como sugería el citado párrafo de “Historial”, un poeta especialmente abierto, susceptible de interesarse por algunos rasgos de la poesía inglesa, *precisamente por la insatisfacción que le despertaban algunas características de la poesía española en general y de su generación en particular*. Lo que encuentra Cernuda, por tanto, y lo que incorpora a su propia escritura, es lo que ya estaba buscando desde unos años atrás, y los mencionados poemas iniciales de Las nubes, la mayoría escritos aún en España, son una buena muestra.

Una de las pocas lecturas españolas de esos primeros momentos del exilio abunda en esta lógica: Unamuno, a quien Cernuda volvió a leer en la primavera y el verano de 1938. El escritor bilbaíno, cuya poesía reivindicaría Cernuda en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957), había recorrido territorios parecidos a los que inauguraba él mismo en poemas como “La catedral de Barcelona” y, sobre todo, había emitido sobre la tradición lírica española un diagnóstico muy similar. Ya en su carta a Juan Arzadun de 1900, Unamuno había vituperado el halago sensual del modernismo, porque “busca la rima y la busca rica”; despreciado el ritmo enfático tradicionalmente asociado a mucha poesía española, que juzgaba “música de bosquimanos, tamborilesca, machacona, en que el compás marca el ritmo”; rechazado el suntuosismo y la agudeza del talante conceptista español, que cuida “en exceso del ropaje”; y afirmado significativamente que “nuestro pueblo está capacitado para los musings a lo Wordsworth o a lo Coleridge”. Así, la medicina que proponía Unamuno era precisamente la que le caería a Cernuda entre las manos, de modo que puede decirse que con su apertura a la poesía meditativa inglesa Cernuda estaba consumando una exigencia histórica.¹

Unamuno estaba pidiendo una renovación verbal, tonal y prosódica que advertía ya se había dado en otras latitudes, pero además estaba sugiriendo a Cernuda exactamente el camino por donde este realizó esa renovación: la tradición romántica anglogermánica, y en especial la fundada por los poetas lakistas, con su recuperación del *blank-verse* miltónico, su oralismo y su rechazo de lo ingenioso. No debe extrañar, por tanto, que Darío aplicase a Unamuno la misma expresión que años más tarde emplearía Jiménez para Cernuda: en ambos habría un aire “nórdico” insólito en la poesía española del momento. Así, si se repasan someramente las colecciones de versos que escribió Cernuda en Inglaterra (*Las nubes*, *Como quien espera el alba*, *Vivir sin estar viviendo*) se encuentran numerosos poemas marcadamente narrativos –“Lázaro”, “Quetzalcóatl”, “Apología pro vita sua”, “Impresión de destierro”– o que se demuestran llamativamente en la *compositio loci* –“Cementerio en la ciudad”, “Gaviotas en los parques”, “El cementerio”– y que habrían sido imposibles en el Cernuda de pocos años atrás.

LAS RUINAS

Algunos de estos poemas delatan una fuente romántica directa ya en el tema escogido: “Violetas” recurre a la memoria como eternización de la belleza efímera y a la anticipación del futuro, en un eco de “Daffodils”, de Wordsworth; los poemas sobre ruinas y cementerios entroncan con un motivo eminentemente romántico; “Río vespertino” retoma el símbolo ornitológico (el ruiseñor de Coleridge y Keats, la alondra de Shelley y el cuco de Wordsworth) para referirse a la música del *poeta natus*, que Cernuda aspira a emular y que contrasta con el desastre y el crimen de la política y la guerra, en una enésima

versión del conflicto romántico entre naturaleza y cultura... Sin embargo, en muchos de estos casos la tentativa cernudiana resulta parcialmente fallida: “Violetas” no logra encajar el lirismo de la imagen en un curso continuo de acontecimientos; en “Río vespertino”, uno de los poemas más ambiciosos, se regresa finalmente a la escena inicial y se manejan bien algunas transiciones –como la que tiene lugar por medio del mirlo, que sirve para reflexionar sobre la condición social del poeta– pero el discurso se antoja demasiado argumentativo, plagado de intertextos –de san Juan, de Quevedo, etc.– que Cernuda maneja con un tono sentencioso. A medio poema el poeta se queda suspendido en el aire, monologando solo, lejos de la escenografía que había esbozado en los primeros versos.

Creo, en cambio, que uno de los ejemplos más logrados es “Las ruinas” y que conviene prestarle alguna atención. Se trata de un poema fechado en Oxford entre junio y julio de 1941, es decir, el primer año en que Cernuda decidió pasar las vacaciones estivales en la ciudad universitaria, donde contaba con la presencia de amigos como Salvador de Madariaga y Nieves Matthews. Dice así: Silencio y soledad nutren la hierba/ Creciendo oscura y fuerte entre ruinas,/ Mientras la golondrina con grito enajenado/ Va por el aire vasto, y bajo el viento/ Las hojas en las ramas tiemblan vagas/ Como al roce de cuerpos invisibles.// Puro, de plata nebulosa, ya levanta/ El agudo creciente de la luna/ Vertiendo por al campo paz amiga,/ Y en esta luz incierta las ruinas de mármol/ Son construcciones bellas, musicales,/ Que el sueño completó.// Esto es el hombre. Mira/ Llevando al corazón de la gran plaza/ Abierta a un horizonte de colinas:/ Todo está igual, aunque una sombra sea/ De lo que fue hace siglos, mas sin gente.// Levanta ese titánico acueducto/ Arcos rotos y secos por el valle agreste/ Adonde el mirto crece con la anémona,/ En tanto el agua libre entre los juncos/ Pasa con la enigmática elocuen-

cia/ De su hermosura que venció a la muerte.// En las tumbas vacías, las urnas sin cenizas,/ conmemoran aún relieves delicados/ muertos que ya no son sino la inmensa muerte anónima,/ aunque sus prendas leves sobrevivan:/ Pomos ya sin perfume, Sortijas y joyeles/ O el talismán irónico de un sexo poderoso,/ Que el trágico desdén del tiempo perdonara.// Las piedras que los pies vivos rozaron/ En centurias atrás, aún permanecen/ Quietas en su lugar, y las columnas/ En la plaza, testigos de las luchas políticas,/ Y los altares donde sacrificaron y esperaron,/ Y los muros que el placer de los cuerpos recataban.// Tan sólo ellos no están. Este silencio/ Parece que aguardase la vuelta de sus vidas./ Mas los hombres, hechos de esa materia fragmentaria/ Con que se nutre el tiempo, aunque sean/ Aptos para crear lo que resiste al tiempo,/ Ellos en cuya mente lo eterno se concibe,/ Como el fruto en el hueso encierran muerte.// Oh Dios. Tú que 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 soplo/ 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,/ Y la vida sin ti es esto que parecen/ Estas mismas ruinas bellas en su abandono:/ Delirio de la luz ya sereno a la noche,/ Delirio acaso hermoso cuando es corto y es leve.// Todo lo que es hermoso tiene su instante, y pasa./ Importa como eterno gozar de nuestro instante./ Yo no te envidio, Dios, déjame a solas/ Con mis obras humanas que no duran:/ El afán de llenar lo que es efímero/ De eternidad, vale tu omnipotencia.// Esto es el hombre. Aprende pues, y cesa/ De perseguir eternos dioses sordos/ Que tu plegaria nutre y tu olvido aniquila./ Tu vida, lo mismo que la flor, ¿es menos bella acaso/ Porque crezca y se abra en brazos de la muerte?// Sagrada y misteriosa cae la noche,/ Dulce como una mano amiga que acaricia/ Y en su pecho, donde tal ahora yo, otros un día/ Descansaron la frente me reclino/ A contemplar sereno el campo y las ruinas (2002, 324-25).

“Las ruinas” contiene obviamente una meditación sobre el paso del tiempo, el valor de las obras humanas y, en último

término, el sentido de la existencia, en un momento en que, ante la aspereza de la guerra y el exilio, Cernuda buscó, en palabras de Derek Harris (1992, 118), “el consuelo del cristianismo”: una marcada inquietud teológica que recorre la poesía cernudiana de los años cuarenta, y en la que la unamuniana dificultad de la fe viene teñida de una preocupación existencial y cultural que obtendrá un desenlace inesperado en el encuentro del poeta con la idea de Hispanidad, en México. Provisionalmente, “Las ruinas” señala una conclusión en principio desoladora: la de que Dios constituye un mero remedio de males, una prosopopeya ideada por el hombre como reverso de sus limitaciones, en una lógica nietzscheana que invierte el argumento teológico común; Dios es ahora la criatura y el hombre su creador.

La meditación obtenida a partir de la contemplación de las ruinas no supone, desde luego, ninguna novedad en el mundo literario del Cernuda de los años cuarenta. En su propia tradición autóctona, sin ir más lejos, se encontraba el ejemplo de Rodrigo Caro y “A las ruinas de Itálica”, que coincide con Cernuda en el contraste entre el esplendor pasado y la desolación presente y desemboca en el tópico del *ubi sunt?*. Y entre los poetas que –junto con Unamuno– lo habían iniciado en una nueva música versal y una búsqueda de nuevas cualidades en el poema se encontraba Leopardi, cuya meditación ante las ruinas en “La ginestra o il fiore del deserto” supone, a juicio de Derek Harris (1992, 124) un precedente de “Las ruinas”. Finalmente, John Beverley (1876, 284) apunta la “Ode on a Grecian Urn” de Keats debido al rechazo de la trascendencia y la aceptación de la finitud que tienen lugar en el poema cernudiano, durante esa contemplación de los restos de una civilización extinta.

Creo, no obstante, que conviene mirar en otras direcciones. Los poemas de Caro y Leopardi ofrecen una variante distinta del tema en la medida en que en ambos la ruina es resultado de un cataclismo súbito y no de un deterioro paulatino (en el caso de “La ginestra” se adivina la alusión velada a Pompeya, en la medida en que los primeros versos nos sitúan en el Vesubio). El tema, por tanto, es la acción destructiva de la Naturaleza, impasible ante las obras levantadas por el esfuerzo humano, que quedarían caracterizadas como osadía: la “Némesis” cruel de Caro o la *amante natura* a la que se refiere irónicamente Leopardi. En cambio, la ruina de Cernuda es producto del tiempo, y en ella el desmoronamiento de las construcciones del hombre tiene lugar “siglo tras siglo”, en un proceso prolongado. En cuanto al poema de Keats, la urna –es decir, una metopa del Partenón, trasladada al Museo Británico y convertida en uno de los *Elgin Marbles*– supone con sus hermosos bajorrelieves un objeto autónomo completo y expuesto como “obra de arte”, no propiamente una ruina; Cernuda, sí parece arrancar de un modo semejante, al sugerir que a la luz de la luna sus ruinas son “construcciones bellas, musicales”, entroncando con la consideración diderotiana de la ruina como objeto en sí y no como carencia, pero después desecha esa vía y opta por la meditación al estilo de Volney. Y, sobre todo, ninguno de estos tres precedentes discurre por la senda de la reflexión teológica, que es propiamente el tema de “Las ruinas”.

Algunos textos que Cernuda conoció durante su estancia en Gran Bretaña muestran una mayor cercanía. Por ejemplo, el poema de Arnold “Stanzas from the Grande Chartreuse” elabora una morosa descripción del monasterio bajo los Alpes para recogerse por fin en la meditación personal: el poeta se pregunta qué hace en

semejante escenario, cargado de resonancias tan exóticas para un hombre procedente de un país reformado y donde la vida monástica se antoja cosa de un pretérito remoto, y a quien además sus “rigurosos profesores” purgaron de su fe, en una educación de sesgo ilustrado que se regía por la lógica de la secularización. Y, sin embargo, ante la escena de las celdas y la biblioteca en medio del paisaje alpino, Arnold dice dejar a un lado esa educación por un momento para volverse hacia las ruinas tal y como lo haría un griego moderno ante un templo antiguo, “pues ambas eran creencias y ambas han desaparecido”. La fe religiosa constituye, por tanto, un ejercicio de pura arqueología, y Arnold solo contempla con melancolía los restos de un tiempo en el que era algo vivo: un argumento de desenlace opuesto al de Cernuda, que desechaba la tentación melancólica para abrazar abiertamente la temporalidad y despreocuparse resueltamente de un Dios improbable.

Más cercano resulta el poema anglosajón titulado sencillamente “Las ruinas”. En él, como en el de Cernuda, se contrasta la gloria pasada de las construcciones con su desolación presente, y —a diferencia de lo que se sugería en “A las ruinas de Itálica” o “La ginestra”— se especifica que el deterioro de esas construcciones es producto del paso del tiempo, no de una catástrofe repentina. Es más, la exhaustiva enumeración de los elementos conservados, como en el poema cernudiano, esboza exactamente el mismo oxímoron que nuestro poeta: que el hombre, capaz de hacer lo duradero, no dure él mismo o, como lo expresa Cernuda, que “los hombres, hechos de esa materia fragmentaria / Con que se nutre el tiempo, aunque sean / Aptos para crear lo que resiste al tiempo, / Ellos en cuya mente lo eterno se concibe, / Como en el fruto el hueso encierran muerte”. Por fin, la coincidencia

en muchos elementos de la escenografía sugiere la posibilidad de una inspiración directa, si no un caso de poligénesis, pero motivado por un mismo motivo y ocasión: el poema anglosajón describe muy probablemente la ciudad romana de Bath, a pocas horas en tren de Oxford, donde Cernuda escribió su poema. No sería descabellado, por tanto, que su germen hubiese sido una excursión a las ruinas de Bath, y que lo que Martínez Nadal (1983, 269) interpreta como “romántico retoricismo decimonónico” hiciese pie en una experiencia real del poeta.

UN NUEVO POEMA

Ahora bien, si se observa la estructura de “Las ruinas” es inevitable pensar en otra fuente de inspiración, también inglesa: los poetas románticos, y en especial Wordsworth y Coleridge, que poco antes de 1800 habían gestado un nuevo tipo de composición meditativa en verso blanco. M. H. Abrams (1965, 527) estableció varios rasgos en una definición ya clásica de ese poema romántico: se trataría de una oda o una elegía; el hablante partiría de la primera persona, haría pie en un espacio y un tiempo determinados, cuya particularidad se ofrecería en una primera fase descriptiva; después un aspecto en concreto fijaría la atención del poeta y pondría en marcha el discurso de la imaginación y la memoria; y, por fin, tendría lugar una emoción, o una decisión moral, o el encuentro con una verdad íntima. Como ejemplos máximos de esta lírica romántica, Abrams propone las “Stanzas Written in Dejection” de Shelley, las Odas de Keats, “Tintern Abbey”, de Wordsworth o “Helada a medianoche”, “Temores en soledad” y “Oda a la desolación”, de Coleridge. La *humilitas*, así, no se refería únicamente a la dicción, y el efecto perseguido era despojar a la belleza de esa vida

ordinaria de la “capa de familiaridad” que nos la oculta, como explicó el propio Coleridge. “El poeta –declaraba también en el capítulo XXII (1983, 127)– debe pintar para la imaginación, no para la fantasía”, y de este modo el poema suprime la dicotomía entre sensación e idea o, como dice Coleridge, “se eleva desde los hechos a las ideas”.

Eso, me parece, es exactamente lo que sucede en “Las ruinas”. El poema arranca con una morosa *compositio loci* que nos ofrece un paisaje desolado, hecho de “silencio y soledad”, habitado solo por las golondrinas, y donde el poeta encuentra “tumbas vacías, urnas sin cenizas [...] / pomos ya sin perfume, sortijas y joyeles”. Pero si en un principio Cernuda parece adoptar una visión estetizante, muy pronto va a decantarse por una actitud meditativa: de nuevo, el solapamiento de la miseria y el abandono presentes con el esplendor pasado. Creo que “Las ruinas” es, ante todo, la constatación de una ausencia: las obras de aquellos hombres pretéritos se conservan tan bien que supone una paradoja que falten ellos. Casi se espera que aparezcan en cualquier momento para retomar su vida en ese lugar desolado que fue la sede de su existencia.

Sobre esa paradoja se articula la meditación de Cernuda, que subvierte aquí una idea que forma parte sustancial de la teología ortodoxa: la que contiene el relato del Génesis, según el cual el hombre fue creado para vivir, –y no “para morir”, como reza el poema cernudiano– y que la muerte, en consecuencia, fue fruto del pecado, el cual trastoca los planes de Dios. Por eso, además de constatar esa ausencia, Cernuda resuelve aquí su perplejidad mediante una suerte de huida hacia delante que afecta directamente a su propia persona y su propia vocación: cuando el poeta pide a Dios que lo deje “con mi obras humanas que no duran” está aceptando de

antemano no solo su propia extinción física, sino el olvido de su obra poética, que pese a todo sería la actividad con la que llenar el vacío de la existencia, caracterizada así como mera duración. “Las ruinas”, por tanto, suponen en efecto –como propugnaban Wordsworth y Coleridge– la escenificación de una crisis interior del poeta, que proyecta su yo íntimo sobre la tramoya exterior. Solo que la resolución final con la que se cierra esa crisis se antoja algo sofisticada, por no decir inverosímil, en un Cernuda tan celosamente entregado al monumento de su obra y que tanto esperó en su posteridad, ideada como reverso de una actualidad poco halagüeña.

En cualquier caso, si se compara formalmente “Las ruinas” con otros poemas meditativos del Cernuda de la misma época, como los mencionados “El cementerio”, “La visita de Dios”, etc., se comprueba que constituye una de las piezas más logradas: la hábil alternancia de endecasílabos y alejandrinos permite al poeta encajar la frase sin despojarla de naturalidad y al mismo tiempo murmurar una música lenta, paciente, amiga del encabalgamiento que Cernuda había descubierto ya con su lectura de Hölderlin, pero que tiene en el *blank-verse* de los Wordsworth y Coleridge un nuevo ejemplo romántico: el ritmo se acompasa aquí inmejorablemente con la meditación, y los giros que tienen lugar en esta –“Esto es el hombre”, “Tan solo ellos no están”, “Esto es el hombre”, en las estrofas tercera, séptima y penúltima– esbozan una simetría casi perfecta en la arquitectura general del poema. No hay estrofa inmotivada, o que suponga una mera redundancia o amplificación de la anterior, y el orden visual de los elementos descriptivos –primero, la avenida por la que se accede al lugar, luego las calles y la plaza que esbozan la planta general, después el acueducto, las tumbas y finalmente los elementos me-

nores— reproduce verosímilmente el que tendría lugar en una visita a las ruinas en cuestión, ofreciendo ese simulacro de experiencia y esa narratividad que faltaban en otros poemas.

Como puede comprobarse, en el modelo de Coleridge y Wordsworth, el poema meditativo en verso blanco que definió más tarde Abrams, Cernuda reconoció una pauta válida para desarrollar algunas de sus inquietudes y subsanar algunas de las carencias que he mencionado en epígrafes anteriores: esa bien engrasada sucesión de los momentos descriptivo y reflexivo, ese círculo perfecto que se cierra al final del poema, tienen lugar en efecto en “Las ruinas”, y con notable maestría. La exigencia de un arranque empírico que se respira siempre en poemas de Coleridge y Wordsworth como “This lime-tree bower my prison”, “Frost at Midnight” o “Tintern Abbey” casaba a la perfección con el consejo que uno de sus primeros maestros escolares dio al poeta sevillano de que en sus composiciones “hubiera siempre un asidero plástico”, según recordaría Cernuda en *Ocnos*, así como con la vindicación de la imagen que nuestro poeta enarbolaría en sus ensayos, frente al predominio de la metáfora típico de su generación. En “Las ruinas” el poeta se aplica la lección con extraordinaria disciplina, hasta un punto en que el discurso dobla el cabo de Hornos de la realidad física y se aventura a imaginar esos hombres desaparecidos y sus vidas o, en los versos finales, se desliza por la pendiente de lo alegórico, abandonando la sujeción visual que había predominado hasta entonces para decirnos que la vida del poeta crece y se abre “en brazos de la muerte”, o que el propio poeta se reclina sobre el “pecho” de la noche.

También en la dicción cabe reconocer este magisterio de los lakistas, hasta cierto punto. Cernuda encontró en el oralismo

y la naturalidad propugnadas por Wordsworth y Coleridge un correlato de la idea de Jiménez de que quien escribe como se habla llegará más lejos en poesía que quien escribe como se escribe, frase que nuestro poeta repetía a menudo en sus escritos. Solo que ese propósito quedó muchas veces en eso, una intención más que una realidad, y los poemas de su exilio nos muestran con frecuencia una versificación llena de hipérbatos y anástrofes como recurso para encajar las sílabas en una falsilla métrica o para introducir una falsa inflexión ennoblecedora o arcaizante. En “Las ruinas”, en cambio, la frase posee una naturalidad notable y un orden sintáctico al que no cabe reprochar rareza alguna. Lo que sí hay es preposiciones anómalas —“mas sin gente”—, o un imperfecto de subjuntivo donde debiera haber un simple pretérito indefinido —“perdonara”—, o un “adonde” por “donde”, o un símil articulado sobre “tal”, en lugar del esperable “como”, o un uso agramatical del gerundio —“creciendo oscura y fuerte”, “vertiendo por el campo”— en lugar de la debida oración de relativo: un anglicismo que sugiere tal vez que las muchas lecturas inglesas y la falta de trato diario con el habla viva en su lengua materna, en la lengua de su escritura poética, pudo pesar en algún momento a Cernuda, como sugerirá él mismo en una de las primeras piezas de *Variaciones sobre tema mexicano*.

Si para dar con un lenguaje fresco y natural Wordsworth había buscado apoyo en la poesía baladesca y en el habla real de las gentes del Distrito de los Lagos y Coleridge en la presencia del interlocutor mudo de sus poemas conversacionales, Cernuda apunta en algunos momentos una variante que el lector reconoce fácilmente: lo que más tarde la crítica bautizaría como “tú testafarro”, ese desdoblamiento de la segunda persona —“Aprende pues, y cesa / de perseguir eternos dioses sordos”— que tan-

to empleará él en los poemas en prosa de Ocnos, algunos de los cuales están datados en fechas muy próximas a “Las ruinas”. Un recurso en algunos momentos insuficiente y que solo subraya la soledad del poeta, cuya escritura –como sugiere Martínez Nadal (1983, 199)– “de entrada se diría querer excluir al lector, mirar a sí misma: diálogo del poeta consigo mismo”.

En definitiva, el período británico de Cernuda –como han señalado Alexander Coleman (1969), Kevin J. Bruton (1984) y Brian Hughes (1988), entre otros– supone un momento señalado en la historia de las influencias mutuas entre las literaturas española e inglesa. Un momento que –según ha sugerido Philip Silver (1965)– permite al poeta entroncar con el grueso de una tradición lírica moderna que no se había dado de modo pleno en España. Y un momento, además, especialmente fecundo, que adelanta la aproximación a la tradición inglesa de poetas de la generación siguiente como Claudio Rodríguez, José Ángel Valente y Francisco Brines, durante sus lectorados en Oxford y Cambridge. La tentativa cernudiana puede antojársenos fallida o disminuida en algunos casos; pero, si se compara ese puñado de poemas meditativos de los últimos treinta y los cuarenta con gran parte de su obra anterior, se comprueba la enorme distancia que el poeta cubrió en pocos años, con la sola ayuda de sus lecturas.

CITAS

¹ La alusión anglófila se encuentra íntimamente relacionada con la cuestión de la dicción y el ritmo y juega aquí un papel determinante. Cuando Unamuno expresa su insatisfacción ante esa “elocuencia rimada” y ante ese ritmo “tamborileso, machacón”, está señalando un defecto que la lírica española sólo parece capaz de subsanar por recurso a tradiciones ajenas. Ese disgusto unamuniano explica la influencia de los *Versos libres* de Mar-

tí en su oído, así como su interés por las *Leyes de la versificación castellana* (1912) de Ricardo Jaimés Freyre, que proponía abolir el principio de la cantidad silábica y explorar las posibilidades del verso acentual, que es precisamente el que rige la prosodia anglosajona; y explica también la clarividencia de un Darío que ya en 1909 –en un artículo de *La Nación* del 2 de mayo– comentaba el credo poético unamuniano, expuesto en “Denso, denso”, y deducía que su autor parecía condenado a sentir “antipatía por todo lo francés” y que “le veremos gustar de la poesía inglesa, de Shakespeare, de los lakistas”.

BIBLIOGRAFÍA

- ◆ Abrams, M. H. (1965): *Structure and Style in the Greater Romantic Lyric*. *From Sensibility to Romanticism*. Nueva York: Oxford University Press. 527-560.
- ◆ Beverley, John (1976): “Night Music: Luis Cernuda’s ‘Las ruinas’”, en *Estudios Iberoamericanos*, n° 2, págs. 281-285; y (1984): “Luis Cernuda’s Exile Poetry and Coleridge’s Theory of Imagination”. *Comparative Literature Studies*, n° 21. 383-395.
- ◆ Cernuda, Luis (1994): *Poesía completa*. Ed. Luis Maristany y Derek Harris, Madrid, Siruela; y (1994): *Prosa I*. Ed. Luis Maristany y Derek Harris, Madrid, Siruela.
- ◆ Coleman, Alexander (1969): *Other Voices: A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda*, Chapel Hill, University of North Carolina.
- ◆ Coleridge, Samuel Taylor (1983): *Biographia Literaria I. Collected Works*, Princeton University Press. (2010): *Poemas*, Sevilla, Renacimiento, ed. y trad. Gabriel Insausti.
- ◆ Harris, Derek (1992): *La poesía de Luis Cernuda*. Granada, Granada, Universidad de Granada.
- ◆ Hughes, Brian (1988): *Luis Cernuda and the Modern English Poets*, Alicante, Universidad de Alicante.
- ◆ Leopardi, Giacomo (1998): *Antología poética*, Valencia, Pre-textos, ed. y trad. Eloy Sánchez Rosillo.
- ◆ Martínez Nadal, Rafael (1983): *Luis Cernuda: el hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión.
- ◆ Silver, Philip (1965): *Et in Arcadia Ego. A Study of the Poetry of Luis Cernuda*, Londres, Tamesis.