

palabras de Gil de Biedma en una lúcida reflexión<sup>4</sup>, «poéticos *a posteriori*», redactados sobre el cañamazo de la vida real que se expresa en poesía como lo pudiera haber hecho en otro género literario. La sucesividad en que los hechos vitales van ahormando la sensibilidad literaria es propia ya de un espíritu que reemplaza las antiguas verdades compactas y generales, organizadas en un sistema y aplicables a los espejos de la realidad, por retazos de verdades minúsculas derivadas de los avatares vivenciales, en medio del vacío esfíngico en que ha aprendido a vivir el hombre contemporáneo. He aquí, pues, cómo la hipertrofia de tales experiencias se produce por la dimisión de un pensamiento totalizador: una pústula posmoderna no ajena a la filosofía existencial, cuya completa integración cultural ha terminado por hacer innecesarios, a los efectos de sus manifestaciones artísticas, los arranques expresionistas, las gesticulaciones retóricas y las contorsiones espirituales.

Esta condición de «poeta de la experiencia», que se atrevía a erigir la precariedad de lo subjetivo en un espacio del cual se habían retirado los sistemas omnicomprendidos, fue pronto absorbida por numerosos poetas de las sucesivas promociones literarias tras 1939, ello a pesar de las restricciones con que circuló su obra en España: la primera (Ricardo Molina, García Baena); la de los cincuenta (Vicente Núñez, Francisco Brines, Gil de Biedma, Aquilino Duque); la del 68, sobre todo entre los incorporados tras la eclosión inicial (Juan Luis Panero, Sánchez Rosillo); la de la democracia (Juan Lamillar, José Julio Cabanillas), ya fuera de nuestro foco. Basten estos nombres como representación de lo afirmado. Es más difícil precisar lo que cada uno debe al sevillano, porque los influjos dependen también de los filtros del influido. Un denominador casi común son ciertos rasgos vinculados a la poética de la identidad, al diálogo entre las diversas y proteicas mostraciones del yo. Esta hipóstasis del «uno» es quizás, de todos los elementos de Cernuda influyentes en la poesía del medio siglo, el más importante: se trata del tema jánico de la ipsidad y del desdoblamiento, motivo de íntima raíz rimbaudiana *–je est un autre–* y formante esencial de la poesía y de las reflexiones sobre poesía de Gil de Biedma, de donde derivaría hacia los poetas posteriores. El monólogo dramático y los correlatos objetivos, tan frecuentes en la obra de madurez de Cernuda, son sólo cauces de canalización de esa poética. En ella prevalece la idea del arte como representación ficcional, mediante la cual el poeta revela sus estados anímicos sin incurrir en el confesionalismo directo (pues un personaje históri-

<sup>4</sup> Jaime Gil de Biedma, «El ejemplo de Luis Cernuda», *La Caña Gris*, núms. 6-8 (1962); en *J. G. de B., El pie de la letra, Barcelona, Crítica, 1994 (1ª ed.: 1980), pp. 63-68.*

co o legendario, pero en todo caso ajeno al autor, expone interioridades conectadas por analogía a las de éste). Otros caracteres que conforman su peculiar poética de la experiencia, conceptualizada por Robert Langbaum y los *new critics*<sup>5</sup>, han sido asimilados por diversos autores de los cincuenta (Brines), así como por los de la segunda hornada sesentayochista y por los más jóvenes. Con todo, conviene ser cautos al aplicar acríticamente el marbete anterior a los poetas figurativos posteriores al sesentayochismo tal como suele hacerse, reduciendo el concepto de «poesía de la experiencia» a algunos rasgos temáticos –avatares biográficos, vida urbana, temporalismo–, estéticos –realismo, llaneza expositiva, escritura representativa– y de psiquismo autorial –desengaño, ligereza, ingeniosidad–.

Las conexiones entre la poesía española y la lírica cernudiana se mantienen con dificultades en los años de su madurez literaria –es decir, aquellos en que parecía sentirse menos español–, aunque la novedad e interés de lo aportado por el sevillano contrarrestan en parte la mayor distancia física y cultural; pero ahora la dirección de tales conexiones es más bien desde Cernuda hacia España que al revés. En el difícil asentamiento posterior a 1945, término de la II Gran Guerra –España en su aislamiento autárquico y Cernuda muy pronto en el continente americano tras los nueve años vividos en tierra inglesa–, se inician contactos regulares con la cultura del interior. La segunda edición de *Ocnos* aparece en la editorial Ínsula en 1949, y un año antes había comenzado a escribir en la revista homónima, comandada por Enrique Canito y José Luis Cano. Los trabajos críticos de Cernuda se fueron abriendo paso editorial en España, inicialmente *Estudios sobre poesía española contemporánea*, publicado por Guadarrama en 1957, más tarde el primer volumen de *Poesía y literatura*, publicado en 1960 por Seix Barral, «pero clandestinamente y con pie de imprenta mexicano, para burlar en lo posible al censor español», según manifiesta<sup>6</sup>. Otro tanto iría sucediendo a lo largo de los años cincuenta con trabajos sobre su obra, como los de José Cano o Luis Felipe Vivanco, que delataban la atracción que despertaba el sevillano no ya sólo entre los jóvenes que, en el interior de España, buscaban pautas morales y dechados estéticos.

La idea de la segregación del poeta respecto de la literatura española procede en muy buena parte del trasvase mecánico al ámbito literario de los juicios negativos de Cernuda sobre España, en un proceso análogo, por cierto, al que protagonizarían años después los poetas del 68 de la vertien-

<sup>5</sup> Robert Langbaum, *The poetry of experience, 1957; traducción española: La poesía de la experiencia, Granada, Comares, 1996.*

<sup>6</sup> *Carta de 8 de diciembre de 1960 a Philip Silver; en Philip W. Silver, op. cit., p. 272.*

te novísima. Numerosas páginas de su obra, en efecto, están regadas de amargas diatribas, improperios y denuestos contra España, un «país decrepito y en descomposición», una Ítaca al revés adonde no quiere regresar, cementerio de afectos truncados y desolación sin adjetivos. Pero su actitud no puede restringirse al caso de España, pues Cernuda es un hombre segregado por su voluntad de todas las patrias posibles: la España de que hubo de salir, el Reino Unido que lo acogió en el primer exilio, los Estados Unidos que le garantizaron un buen pasar como profesor, incluso México, la nación a la que en momentos consideró reencarnación de su antiguo paraíso andaluz. Ese repudio del medio se manifiesta con singularidad en los poemas o incluso en los ensayos críticos en que erige esculturas morales de los solitarios que no fueron absorbidos por sus respectivas patrias y épocas: Aldana, que fue a desaparecer, como quien avanza hacia el cumplimiento de una profecía, en el desastre de Alcazarquivir sin que la sociedad literaria justipreciara su arte; Rimbaud y Verlaine, homenajeados por los representantes de la hipocresía social que los condenó en vida, una vez neutralizados por la muerte; Góngora, quien en la hora del retiro final hubo de acostumbrarse a «conllevar paciente su pobreza, / Olvidando que tantos menos dignos que él, como la bestia ávida / Toman hasta saciarse la parte mejor de toda cosa, / Dejándole la amarga, el desecho del paria» («Góngora», *Como quien espera el alba*); Lorca, al que dedica «A un poeta muerto» y «Otra vez, con sentimiento», poema el último de la terrible andanada contra Dámaso Alonso, en que Cernuda enloda la elegía con el insulto; Larra («A Larra con unas violetas»), etcétera. Son casos de elogios resueltos en denuestos, o a la inversa (en una composición como «Supervivencias tribales en el medio literario», la defensa de «Manolito» Altolaguirre ante la estulta sociedad de escritores termina siendo menos favorable al defendido que a los acusados).

En el poema «A sus paisanos» con que concluye *Desolación de la Quimera* –libro aparecido en 1962, y sólo tras la muerte del autor incorporado a la edición definitiva de *La realidad y el deseo*–, se resume la idea cernudiana de una conspiración entre los poetas españoles para hacerle el vacío. Y, sin embargo, la verdad es otra, antes y después de la guerra, al margen de que en sus coetáneos de la generación del 27 –o del 25, como él la denominó–, apreciadores sinceros de su poesía, se terminara instalando el repudio al hombre por su actitud esquivia y refractaria al entorno. Su recelo de los jóvenes poetas españoles, como si les atribuyera alguna complicidad con el sistema sociopolítico por el hecho de escribir en España, no le ahorró vivir con amargura lo que él consideraba escaso conocimiento o desvío de aquéllos con respecto a su poesía. Pero pese a los problemas de acceso

a las sucesivas ediciones mexicanas de la obra de Cernuda, la desatención que él da por supuesta no existió nunca. Hay dos momentos bien conocidos de reivindicación de la obra cernudiana a cargo de poetas de postguerra. El primero fue el homenaje tributado por la revista cordobesa *Cántico* en 1955 (números 9 y 10), en la segunda época de su existencia. Allí quedaba expresa la dilección por Cernuda de los escritores españoles de la facción neorromántica y culturalista. La revista de Ricardo Molina, García Baena y restantes poetas del grupo no hacía sino acogerse a la sombra de quien, por numerosos conceptos, era el referente estético más importante de entre los del 27. Es innegable, en fin, la caudalosa influencia de Cernuda sobre ellos, a veces incluso en las particularidades del tematismo<sup>7</sup> o de su solitaria altivez en medio de una sociedad hostil o desdeñosa. Sin embargo, Cernuda no halló en *Cántico* un valedor efectivo, pues mal podían desempeñar esa tarea quienes marchaban fuera de los cauces por los que discurría mayoritariamente la poesía del momento. Nótese que los que figuraban como defensores e intérpretes del espíritu cernudiano estaban ellos mismos preteridos ante la omnipresencia del realismo dialéctico, que en 1952 había inspirado la *Antología consultada* de Ribes, sobre autores de la primera generación de postguerra, y en 1960 lo haría con *Veinte años de poesía española* de Castellet, quien presentaba en sociedad a poetas de los cincuenta, aunque ni mucho menos puedan todos ellos considerarse socialrealistas. Debido al empuje de esa estética, atendida sobre todo al testimonialismo social, al uso funcional del lenguaje literario y al *engagement* como tarea moral, no era extraño que los poetas de la cuerda de *Cántico* perdieran pie. De manera que si hay que explicar una cierta resistencia de los poetas españoles de la postguerra a la poesía cernudiana, bueno será situar dicha resistencia en el contexto de las direcciones estéticas dominantes en España, que privilegiaron una poética concreta en detrimento de quienes, como Cernuda –al igual que otros varios, y no por tratarse de Cernuda–, avanzaban por otras sendas.

Además de ello, el caso de Cernuda no es homologable al de otros autores coetáneos que también marcharon al exilio. En el momento de la gue-

<sup>7</sup> Un ejemplo evidente es el tratamiento del tema de las ruinas. Ricardo Molina –Elegía de Medina Azahara, 1957– es quizás el caso más rotundo, pero ni mucho menos excepcional o raro entre los poetas andaluces de estética simbolista, tanto de *Cántico* o Caracola como de otras revistas o núcleos poéticos. El motivo, por su parte, fue recurrente en Cernuda: «Las ruinas», Como quien espera el alba; «Otras ruinas», Vivir sin estar viviendo; etc. El sevillano debió de beber en precedentes históricos bien conocidos de la poesía áurea sevillana –Medrano, Caro, Rioja–, así como del movimiento prerromántico y romántico europeo, que explotó el tema hasta la saciedad en la plástica y en la literatura (Hubert Robert, Piranesi, Winckelmann, Steuermann, Hölderlin, Keats, Leopardi, etc.).