

rra civil, Cernuda no había ofrecido un universo creativo completo o circular, como Lorca en un sentido absoluto, o Jorge Guillén e incluso Pedro Salinas en otro más relativo. Tanto Guillén como Salinas eran ya los poetas que habrían de seguir siendo andando los años, aunque posteriores libros obligarían a retocar una imagen ya consolidada en lo esencial. Por eso la pobre difusión de sus respectivas obras tras la guerra no afectó al prestigio y consideración pública de aquellos tanto como lo hizo con Luis Cernuda. La primera edición de *La realidad y el deseo* fue una puerta que se cerraba y otra que se abría a parajes menos frecuentados que los que dejaba atrás El poeta conocido por los lectores españoles se terminaba en *Invocaciones*, donde había dejado señales de una plétora en el camino frecuentado por determinados autores del romanticismo alemán –Hölderlin, Novalis– o italiano –los cantos leopardianos constituidos en himnos en que la nostalgia del pasado se reviste con ecos de epopeya–. En cierto modo, *Invocaciones* podría haber garantizado un cambio de rumbo de la poesía española que no tuvo lugar dada la ruptura de la guerra; pero influyó en libros tan importantes, aunque sin peso en el interior, como *Las ilusiones* (Buenos Aires, 1944) de Gil-Albert, más sereno y templado que el de Cernuda. Al cegar el franquismo los conductos de la transmisión poética con los desterrados, el comercio intelectual con Cernuda y con otros autores quedó embarrancado un tiempo; pero el interés que su poesía de madurez despertó entre los jóvenes, según ya se ha dicho, venció trabajosamente las muchas dificultades que obstaculizaban dicho contacto.

La situación variaría algo en los primeros años de la década del sesenta, el momento de un segundo intento de implantación cernudiana. Esta vez los agentes fueron los autores de los cincuenta, sin duda los que mejor absorbieron las pautas estéticas de Cernuda, que a partir de su muerte no harían sino difundirse. En 1962, la revista valenciana *La Caña Gris* dedicó al poeta, ya próxima la fecha de su muerte, un número triple (6, 7 y 8). Jóvenes escritores como Francisco Brines, Gil de Biedma, Angelina Gatell, José Ángel Valente, López Gradolí, Ricardo Defarges o César Simón, todos ellos del mismo registro generacional, habían tenido un trato lector con el sevillano que no se limitaba a su producción de preguerra. Aunque los poetas de los cincuenta habían ido apareciendo en el espacio público a partir de 1952 o 1953, su consolidación fue bastante posterior⁸, en un tiempo en

⁸ *Los poetas de los cincuenta no responden a la idea de generación surgida a partir de una eclosión propagandística y unitaria, que luego irradiaría su influjo a círculos cada vez más amplios, sino a la simultánea floración de estéticas y grupos con notorias, en algunos casos, afinidades electivas. Uno de estos grupos, cuya importancia deriva parcialmente de su capacidad para absorber a otros y difundir su modelo poético, es la llamada «escuela de Barcelona»,*

que ya se anunciaban las primeras deserciones del socialrealismo. Ése era el momento, pues, en que el modelo estético cernudiano podía cuajar en la poesía española.

En su tardía pero provechosa lección, proponía Cernuda el abandono del lirismo previo y la evidencia sentimental, y un discurso verbal más comunicativo y rítmicamente cercano a la prosa. Cernuda mismo había incurrido en algunos empalagos líricos, algo lógico dada la sustancia romántica de su poética y su fervor becqueriano. *Donde habite el olvido* es, precisamente, manifestación de ese primitivismo sentimental y ostentación impúdica de sus llagas, lo que pronto habría de producirle «rubor y humillación». La evolución de su voz, que fue tendiendo a una llaneza controlada, encontró acomodo entre los del cincuenta. Buena parte de éstos escapó de la simplicidad emotiva mediante la utilización de sistemas de refracción como la ironía —cuya sinuosidad y sutileza se avienen mal con la desapacible y terminante tribulación de Luis Cernuda—, el sarcasmo, los injertos prosaicos y los esguinces sentimentales, que impiden una adhesión inmediata y simplista a los contenidos líricos del poema. Ejemplos como los de Valente y Biedma en sus recreaciones de la guerra son difíciles de explicar sin el aporte cernudiano. Y también es perceptible dicho influjo en los habituales cortocircuitos emotivos de Barral, o incluso en un autor como Ángel González, mucho más contundente en la expresión de su intimidad, el cual utiliza quiebros humorísticos o alambicamientos prosísticos para enfriar o controlar los desbordamientos cordiales cuyo abuso puede, paradójicamente, desactivar los artefactos configurados para conmover. En todo ello, la influencia de Cernuda viene compartiendo lugar con la de Manuel Machado, tan poco apreciado por aquél, no obstante lo cual me parece muy forzada la afirmación de Luisa Cotoner de que «aunque la autoridad de este último [Cernuda] sobre la generación de los poetas de los 50 lograra silenciar el nombre de Manuel Machado, no consiguió impedir que se siguieran leyendo sus poemas»⁹. Cernuda, en cualquier caso, no estuvo solo en este descortezamiento de los defectos más consolidados de la poesía en español, pues el ejemplo manuelmachadiano de *El mal poema* ya había impulsado una suerte de antirretoricismo contrario a la solemnidad (que, por cierto, no

conectada inicialmente al socialrealismo. Su consolidación como grupo generacional, con una expresada intención de irrumpir públicamente en el escaparate literario, se intensificó en 1959 (homenaje a Antonio Machado en Collioure, Conversaciones de Formentor, preparación de Veinte años de poesía española...). Cf. mi Introducción a Poetas españoles de los cincuenta, Salamanca, Almar, 2001, 2ª ed.

⁹ Luisa Cotoner, «Modernidad de la poesía de Manuel Machado», prólogo a Manuel Machado, *Del arte largo* (Antología poética), Barcelona, Lumen (*El Bardo*), 2000, p. 21.

siempre acertó a evitar Cernuda, muchas de cuyas composiciones conjuntan extrañamente el ritmo prosario y la escritura denotativa, por un lado, con un empaque ceremonioso y altilocuente, por otro: he ahí una combinación que no puede sino sorprender a sus lectores). Esta doble influencia, superados ya los recelos anticasticistas que despertaba Manuel Machado en ciertos sectores de los cincuenta y en los primeros y más iconoclastas poetas del 68, se haría más visible en la segunda hornada de estos últimos –Javier Salvago, Abelardo Linares, Miguel d’Ors, Luis Alberto de Cuenca, Fernando Ortiz...– y en los poetas que, como Carlos Marzal, se inician en la publicación a finales de la década del setenta o en la del ochenta, fuera, por tanto, del ámbito cronológico que nos interesa aquí.

Por razón de su actitud elegíaca, Brines parece a primera vista el más cernudiano de los poetas de su tiempo. Sin embargo, es Biedma el verdadero puente entre Cernuda y los sesentayochistas, a quienes antecede en la reacción contra el confesionalismo romántico, conjurado por algunos jóvenes mediante los diversos procedimientos en que se despliega la *reserva sentimental*¹⁰ como marca de época (equivalente, por cierto, a la *reticencia* que según Octavio Paz, Cernuda aprendió de Reverdy): alambicamiento ensayístico, sincopación del discurso, introducción de referencias al oficio de la escritura... El crecimiento del prestigio de Cernuda a partir de su muerte, en 1963, y el impacto que tuvo su último libro, coincidieron en el tiempo con la formación de los escritores que empezaron a publicar entre 1964 y 1968 aproximadamente: no debe, en fin, atribuirse sin más a Cernuda la introducción en España de tales procedimientos; pero caben pocas dudas de que su ejemplo fue determinante. Y si lo fue para los del 68, vino también a dar un espaldarazo a los ejercicios de los del medio siglo; así lo reconoce Gil de Biedma cuando habla de una proximidad genuina consistente en «algo más que en personales afinidades –de temperamento poético en Brines, de admiración por la tradición poética inglesa en Valente y en mí–, porque se percibía asimismo en otros compañeros nuestros, y desde antes de 1958»¹¹.

En conexión con lo anterior, aunque de una importancia menos relevante, está la utilización de la intertextualidad. A veces estos procedimientos sólo son un homenaje a tal o cual autor, del que se toma un verso o un título –de San Juan, de Garcilaso, de Aldana, de Bécquer, de Fernández de

¹⁰ *Explico el concepto y analizo su aplicación en Musa del 68. Claves de una generación poética, Madrid, Hiperión, 1996, pp. 105-117.*

¹¹ *Jaime Gil de Biedma, «Como en sí mismo, al fin», El pie de la letra, ed. cit., pp. 344-345. El artículo apareció inicialmente en AA. VV., Luis Cernuda, 3, Sevilla, Universidad, 1977.*

Andrada...—, pero en otras ocasiones se trata de una red de cierta complejidad, no limitada al acarreo de una expresión o unas frases, de manera que el poema puede quedar dispuesto sobre tonos y voces de muy vario signo y de un sentido indeterminado. Cernuda fue matizando y enriqueciendo este sistema de taraceado textual, ya naturalizado del todo en los poemas finales, según se aprecia en «Despedida», de *Desolación de la Quimera* («Muchachos / Que nunca fuisteis compañeros de mi vida»), donde no hace ascos a un conocido tango, casi irreverentemente mezclado con ecos del prólogo cervantino al *Persiles* («Adiós, adiós, manojos de gracias y donaires»). El último poema, «A mis paisanos», tiene un cierre patético: «Si queréis / Que ame todavía, devolvedme / Al tiempo del amor. ¿Os es posible? / Imposible como aplacar ese fantasma que de mí evocasteis». Ninguna verdad, ni vital ni literaria, se roba a estos versos si se conocen los de la carta metrificada de los que proceden, dirigida por Voltaire a Mme. Du Châtelet: «Si vous voulez que j'aime encore, / rendez moi l'âge des amours; / au crépuscule de mes jours, / rejoignez s'il se peut l'aurore».

La consideración del texto como sistema que se completa con la referencia a otros textos fue muy productiva entre ciertos poetas de los cincuenta, algunos de los cuales establecieron cadenas de correspondencias que fueron, en ocasiones, continuadas por escritores más jóvenes. Tales procedimientos sirvieron para acotar un ámbito de contigüidad estética o moral entre autores distintos, o para trabar con remisiones internas la obra de un mismo autor. Sirva como único ejemplo el poema de Gil de Biedma «Pandémica y Celeste», todo él un palimpsesto entretejido de citas sobre el soporte de *El banquete* platónico: por referir una, el verso «hipócrita lector —*mon semblable, —mon frère!*» procede del poema de Baudelaire «Au lecteur», citado por Eliot en *The waste land* (I «The burial of the dead», verso final), y también por Cernuda en «La gloria del poeta», de *Innovaciones*: «Demonio hermano mío, mi semejante» (de nuevo el motivo de la identidad y del desdoblamiento). Lo cual, aparte de otros significados a los que ya no podemos atender aquí, revela familiaridad con las fuentes y voluntad de inserción en un universo poético reconocido como propio. Y deja, en fin, a la luz —y de este modo cerramos enlazando circularmente con el comienzo— una comunicación psíquica y estética a la que ha parecido contradecir, quizá más que los tópicos críticos, la dolorosa misantropía de ese «poeta inglés» nacido, como Bécquer y Manuel Machado, en Sevilla.