

Reescribiendo a Rilke: la pantera de Luis Cernuda

Gemma Suñé Minguella

La segunda edición de *Ocnos*, realizada en España a instancias de José Luis Cano¹, incluye algunos poemas nuevos que rompen la unidad temática andaluza de la primera edición. Parece que tal ruptura fue deliberadamente buscada por Cernuda, ya que según afirma: «Nunca pensé en centrar el libro en el ambiente andaluz infantil y juvenil, y además me enoja un poco que lo consideren como dictado por *nostalgias andaluzas*»². La alteración del libro responde pues a una clara intencionalidad, previsible en un poeta que siempre rechazó todo localismo: cuestionar el juicio crítico del primer *Ocnos* ofreciendo una obra de alcance más universal, de perspectiva menos sujeta a la evocación de la infancia.

Los poemas añadidos, según refiere a Cano, eran «trozos nuevos» que había ido reuniendo desde 1942 (año de la primera edición en Londres) y diciembre de 1947, fecha en que le escribe enviándole el material para su nueva aparición³. Entre ellos figura una serie de poemas compuestos en 1944 que llevaban la indicación de *Marsias*, título en principio proyectado para una serie nueva, tal vez independiente de *Ocnos*. Carlos Pelegrín Otero, que es de quien tomamos el dato, relaciona por orden cronológico los seis poemas pertenecientes a esta serie: «La luz», «Ciudad de la meseta», «Santa», «El mirlo», «Pantera» y «La tormenta»⁴. Nuestra lectura va a centrarse únicamente en el quinto de estos poemas: «Pantera», trasunto de uno de los más conocidos de Rainer Maria Rilke. El porqué de esta voluntaria intertextualidad en el libro de Cernuda se desprende perfectamente de

¹ Se publicó en Madrid en 1949, en la colección *Ínsula* que acababa de fundar Enrique Canito.

² Carta a José Luis Cano del 18 de febrero de 1948, en Cano, J. L. (ed.): *Epistolario del 27*. Cartas inéditas de Jorge Guillén, Luis Cernuda, Emilio Prados, Madrid, VERSAL travesías (Cátedra), 1992, p. 74. Casi al final de su vida, sin embargo, Cernuda reconocerá haber compuesto *Ocnos*: «obsesionado con recuerdos de su niñez y primera juventud en Sevilla». Nota para la contraportada de la edición de 1936. Cit. Por J. Gil de Biedma: «Luis Cernuda y la expresión poética en prosa» en *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1980, p. 325.

³ Carta del 23-XII-1947 en *Epistolario del 27*, op. cit., p. 72.

⁴ C. Pelegrín refiere además el comentario que escribió Cernuda en 1960 acerca de dicho título: «*Marsias* tal vez fuese título proyectado para la serie nueva de poemas en prosa luego añadidos a la edición segunda de *Ocnos*». C. Pelegrín Otero: «Epílogo no demasiado apolológico pro opera sua» en *Letras I*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 349, nota 34.

la indicación *Marsias*, nombre del viejo sátiro que retó a Apolo a medirse cada uno con su instrumento (el de Marsias era una flauta de doble caña ideada por Atenea). Ganó el dios al no poder Marsias tocar la flauta en posición invertida, y como castigo fue despellejado vivo.

La historia de *Marsias* debió de ejercer una particular sugestión en Cernuda, pues le había dedicado un breve relato en 1941⁵, pocos años antes de la redacción de estos poemas. En dicho relato, recreación del episodio mítico, Marsias aparece caracterizado con los rasgos esenciales del poeta: fascinado por una voz que no reconoce del todo como propia, y profundamente herido por la indiferencia de una sociedad que rechaza la comunión brindada por la melodía de su instrumento. Convencido Marsias de que sólo un acontecimiento extraordinario podría rectificar este rechazo, decide retar al dios a medirse ante un jurado que premiaría la música más dulce. Pero la melodía de Marsias resultó ser más doliente y pura que la del dios, «con un temblor oscuro que la de aquel no tenía», hasta el punto de provocar el silencio de un cuclillo que había estado silbando durante la virtuosa ejecución de Apolo. A pesar de la evidencia y de la indecisión inicial, público y jurado acaban inclinándose por Apolo, por el simple hecho de su naturaleza divina. Finalmente, la tortura física a la que es sometido el joven se suma al dolor agudo del vencimiento, de la duda de sí y de la injusticia.

¿Qué se cifra simbólicamente en este mito? –se pregunta Cernuda– y acto seguido responde: «Que el poeta debe saber cómo tiene frente de sí a toda la creación, tanto en su aspecto divino como en el humano, enemistad bien desigual en la que el poeta, si lo es verdaderamente, ha de quedar vencido y muerto». Excelente definición de lo que Bloom habría de denominar «ansiedad de la influencia»⁶, de la relación agónica que todo creador entabla con la tradición, y singularmente con los autores que él mismo ha escogido como modelos.

La interpretación que hace Cernuda del mito de Marsias plantea una de las cuestiones medulares de la historia de la creación artística. Una cuestión que en literatura abarcaría desde el originario concepto de *mimesis* en Aristóteles hasta las recientes teorías centradas en la intertextualidad. La relación ambivalente que entabla el poeta con la realidad o naturaleza (la

⁵ *Recogido en Poesía y literatura II, Barcelona, Seix Barral, 1964, pp. 207-214.*

⁶ *Harold Bloom, The Anxiety of Influence, Nueva York, Oxford U.P., 1973. No entraremos aquí en otras consideraciones de Bloom como la del misreading (o lectura e interpretación equivocada), ya que nos abocarían a una perspectiva puramente psicológica (y por lo tanto limitada) de la intertextualidad. Además, estamos con C. Guillén cuando comenta que si todas las lecturas son erróneas y no hay lecturas certeras, ¿cómo es posible entonces equivocarse? (V. Claudio Guillén, Entre lo uno y lo diverso, Barcelona, Crítica, 1985, p. 377).*

creación «en su aspecto divino» –según fórmula de Cernuda–), cae fuera de los límites de este estudio. Empezarlo nos llevaría a repetir interpretaciones ya expuestas sobre el conflicto «realidad-deseo» que él mismo define como «la esencia del problema poético»⁷. Pero es que además, durante la escritura de «Pantera» el poeta no se sitúa frente a ese aspecto de la creación, sino frente a la lectura, tiene ante sí «toda la creación humana» en literatura: la tradición. Comenta Cernuda que si se es verdaderamente poeta hay que quedar forzosamente vencido ante ella. Una idea que en su trayectoria personal conectaría la aleccionadora lectura de Eliot durante su estancia en Inglaterra, con el juicio crítico de «poco nuevo» que se hizo en España de *Perfil del aire*, su primera obra. Si en aquel momento su reacción fue la de ajustarse estrictamente a la métrica clásica con *Égloga, Elegía, Oda* (1927-1928)⁸, ahora afirma que la voz auténtica no es estrictamente propia, sino partícipe de ese vasto y remoto fondo de escrituras que resuenan cada vez que hay una página en blanco. «La influencia es la mitad de nuestra vida» comentaba a propósito de Bécquer⁹. Tal y como la lectura de Eliot le confirmaría, Cernuda piensa que el valor de un artista no reside tanto en su pretendida originalidad, como en su facultad para subordinar la propia personalidad a esa suerte de «conocimiento supraindividual» que constituye la tradición literaria. Y subordinarse, *dejarse vencer*, significa aquí no tratar de oponerse ni imponerse, sino vivificar la tradición en uno mismo, modificándola «según la experiencia que depara el propio existir»¹⁰.

«El gran poeta» –sostiene Eliot– «es, entre otras cosas, aquel que no solamente restaura una tradición olvidada, sino que entreteje en su poesía cuantos cabos sueltos de tradición sea posible»¹¹. Toda la obra de Cernuda se halla deliberadamente entretejida de esos cabos. Citas, alusiones o reescrituras de Hölderlin, Bécquer, Reverdy, Leopardi y San Juan, entre otros

⁷ «Palabras antes de una lectura (1935)», recogido en *Luis Cernuda: Poesía y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1961, p. 196.

⁸ El amor y admiración hacia Garcilaso, con alguna adición de Mallarmé, –explica Cernuda– le llevaron a escribir esta colección de poemas. Era también su firme propuesta a la reprobación de la crítica. (V. «Historial de un libro» en *L. Cernuda: Poesía y literatura*, op. cit., pp. 231 y ss.).

⁹ En «Bécquer y el romanticismo español», Cruz y raya, núm. 26, mayo de 1935, cit. por J. L. Cano: La poesía de la generación del 27, Barcelona, Labor/Punto Omega, 1986³, p. 249.

¹⁰ V. «Observaciones preliminares: Tradición y novedad» en *L. Cernuda: Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid-Bogotá, Guadarrama, 1957, p. 19.

¹¹ V. Apéndice a «Wordsworth y Coleridge»: «Sobre la valoración de la poesía de Wordsworth por Herbert Read» en *T. S. Eliot: Función de la poesía y función de la crítica*, (ed., trad. y pról. J. Gil de Biedma), Barcelona, Tusquets, 1999, p. 121.

muchos, jalonan su creación poética revelándonos el carácter voluntariamente *vencido* de su escritura¹².

A fin de determinar el ascendiente de Rilke en el mundo de Cernuda acudimos de nuevo a sus palabras. En un artículo de 1958, a propósito de la edición en Alemania de una colección de inéditos (*Gedichte 1906-1926*), habla con emoción de la coincidencia física de ambos en Sevilla así como de la «filiación entrañable» que siempre le unió a él:

«Esta breve estancia de Rilke en Sevilla, la coincidencia física mía con el poeta cuyo nombre y obra yo no conocería hasta años más tarde, respirando el mismo aire que él entonces, tal vez, ¿por qué no?, cruzándome con él, desconocido, por la calle, me causa siempre que la considero no poca emoción; porque la obra de Rilke habría de constituir para quien esto escribe una de esas filiaciones entrañables, uno de esos estímulos profundos, que nos son tanto más queridos y necesarios cuanto más extraño y hostil se nos vuelve el mundo en torno»¹³.

Resulta innecesario comentar la contundencia de estas palabras. No hay duda de que todo lector –y más si cabe el de poesía–, puede reconocerse en ellas. La decisión de «reescribir» a Rilke vendría pues abonada por esta profunda filiación con su obra, pero el motivo que le llevó a escoger precisamente *La pantera* no podemos sino intuirlo a partir de su lectura. En cuanto al desafío de escribir una literatura en *segundo grado*, algo tendrá que ver su condición de poeta-crítico, «excepcionalidad preciosa»¹⁴ que en su caso se traduce en una aguda conciencia del ejercicio de la escritura.

Antes de emprender el recorrido por el poema, y ya que fue escrito explícitamente desde la lectura de su homónimo, sería interesante recordar el lugar que ambos ocupan en las trayectorias creativas de sus autores.

El poema de Rilke data de 1903¹⁵, el segundo año de su estancia en París, adonde se había trasladado con motivo de su monografía sobre la obra de

¹² En su estudio sobre la poesía de Cernuda, Derek Harris rastrea numerosos casos de intertextualidad, además de referir todos aquellos ya señalados por la crítica. V. Derek Harris: La poesía de Luis Cernuda, Granada, Universidad de Granada, 1992.

¹³ «Versos inéditos de Rilke (1958)» en L. Cernuda: Poesía y literatura, op. cit., p. 168.

¹⁴ Así califica Cernuda la coincidencia de ambas naturalezas, que confieren una visión a la vez extensa (la del crítico) y honda (la del poeta). V. «Matthew Arnold» en L. Cernuda: Pensamiento poético en la lírica inglesa (S. XIX), México, Imprenta Universitaria, 1958.

¹⁵ F. Bermúdez señala que aunque la mayoría de las composiciones de Nuevos poemas corresponden al período 1905-1906, otros (como el famoso *La pantera*) se escriben dos años antes. V. F. Bermúdez Cañete: Rilke, Madrid, Júcar, 1984, p. 66.