

## Los poetas como críticos: Eliot y Cernuda

Patricia Trujillo

*Departamento de Literatura*

*Universidad Nacional de Colombia*

**D**ifícilmente se podría poner en duda, hoy en día, la importancia de la labor de los poetas de la generación del 27 en la revaluación de la tradición literaria española y en la crítica a la poesía de sus contemporáneos que, eventualmente, se incorporarían a dicha tradición. Se han dedicado numerosos escritos a la crítica literaria de estos autores, concentrándose en la valoración, por parte de los miembros de la generación, de algún autor clásico, o bien dedicándose a analizar la crítica literaria de cada uno de los escritores.<sup>1</sup> Los estudios de la primera orientación han hecho evidentes los parámetros desde los que los escritores del 27 valoraron a los clásicos, ilustrando así sus nuevas propuestas estéticas. Los estudios de la segunda han tendido a subrayar los nexos que, para estos poetas, existían entre la valoración de otros autores y la escritura de poesía. De hecho, los escritores del 27 concebían la crítica literaria como un trabajo de esclarecimiento de la propia escritura y como un verdadero ejercicio creativo de continuación de la tradición literaria. Por medio de la crítica, estos poetas no sólo estaban señalando a los lectores de su tiempo la parte de la tradición que aún estaba viva

<sup>1</sup> Algunos ejemplos de tales orientaciones se encuentran en: Asún Escartín 1991; Servera Baño 1991; Ciplijauskaitė 1997; Serrano Ajenjo 1996 y Talens 1975.

y la relación existente entre la experiencia contemporánea y la experiencia plasmada en las obras literarias del pasado, sino que además estaban reflexionando sobre su propio quehacer como escritores por medio de la valoración de las obras y la ponderación crítica de los principios estéticos de clásicos y contemporáneos.

Sin embargo, los ensayos que consideran la labor crítica de los escritores del 27 han tendido a descuidar las polémicas que sostuvieron alrededor de la canonización de los clásicos y del valor de la obra de sus contemporáneos, debido, en parte, al uso del concepto de generación, que impone una cierta unidad en una lista de nombres privilegiados, como señala José-Carlos Mainer en su artículo "Alrededor de 1927. Historia y cultura en torno a un canon". Mainer sostiene que la generación funciona como un principio homogeneizador, borrando las continuidades entre escritores pertenecientes a distintas generaciones, eliminando la disparidad entre tendencias coexistentes en un mismo plano temporal, y desdeñando la obra de escritores que en su época sostuvieron propuestas divergentes a las que después se tendrían como características del período (1997, 185). Mainer tiene razón al indicar que el uso del término tiende a minimizar la importancia de las discrepancias críticas y estéticas entre los escritores de un periodo determinado. Los debates que sostuvieron los poetas del 27 alrededor de Gustavo Adolfo Bécquer, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, la generación del 98 o la herencia del Siglo de Oro no fueron simple cuestión de antipatías personales o diferencias coyunturales, como se ha tendido a señalar. Estas discrepancias actuaron como marcadores que distinguían las propuestas estéticas de cada uno de ellos. Es más, con sus tomas de posición frente a cualquiera de los temas anteriores, los escritores del 27 no sólo estaban tratando de formular los presupuestos estéticos que consideraban más válidos y sobre los que se basaban para escribir su obra: trataban de definirse a sí mismos como poetas originales y de imponerse sobre sus compañeros de generación. Como lo advierte Harold Bloom, el uso o las valo-

raciones que un poeta hace de sus antecesores literarios no pretende establecer su verdadero valor, sino que son malas lecturas inevitables, llevadas a cabo con el propósito de superar el peso de la tradición e imponer la propia originalidad.

Por otra parte, a pesar de que los estudios sobre cada uno de los escritores señalan, a menudo, las afinidades entre sus criterios y los de otros escritores y poetas del siglo xx, tienden a dejar de lado la consideración de la influencia de estos pensadores en la constitución o transformación de dichos criterios. La noción de que la escritura de poesía es un trabajo consciente con las formas literarias que necesita una reflexión crítica sobre la tradición es consecuencia, en parte, de la lectura y apropiación que hicieron estos poetas de la crítica literaria de Paul Valéry y T. S. Eliot, entre otros autores. En algunos de los trabajos dedicados a la crítica literaria de los escritores del 27 se señalan las coincidencias entre los postulados de Valéry o Eliot y los del escritor en cuestión (Barón 1995; Carreter 1990; De la Peña 1994; Delgado 1968; Maristany 1994). No obstante, en estos ensayos se tiende a indicar, en términos generales, la afinidad de presupuestos críticos sin ahondar en las razones por las cuales los autores del 27 adhirieron a ellos. Normalmente, no se tiene en cuenta la manera en que los modificaron para conformar sus propios principios críticos y estéticos o para adaptarlos a las polémicas sobre la tradición en lengua española. Precisamente porque los escritores del 27 no consideraron a estos autores como modelos en los que hay que creer ciegamente, sino como interlocutores con los que hay que discutir, es necesario hacer un análisis minucioso de sus proximidades y diferencias con las teorías poéticas expuestas por dos de los críticos más importantes de la primera mitad del siglo xx. En la discusión con Valéry y Eliot, que estaba mediada por los debates estéticos que sostenían, los poetas del 27 midieron la autoridad de sus propios juicios y su labor como escritores.

Uno de los escritores más polémicos de la generación y que emprendió, en sus artículos sobre otros poetas, una defensa voluntariosa de los principios y cualidades originales de

su labor literaria frente a sus compañeros de período y la tradición española fue Luis Cernuda. Cernuda entendió la crítica literaria como un ejercicio de imposición de su propia preeminencia poética.<sup>2</sup> Sin embargo, sus juicios no sólo se basaron en un deseo de supervivencia literaria. Cernuda partía, en la redacción de sus ensayos literarios, de una concepción rica y matizada de lo que debe ser la escritura de poesía, una idea que fue desarrollándose, poco a poco, a lo largo de más de treinta años de ejercicio crítico. Esta concepción se formó, en un principio, a partir de la lectura de autores como André Gide, Goethe, Hölderlin y Leopardi pero, desde 1938, Cernuda entró en contacto con la literatura inglesa y con quien se convertiría en su crítico de cabecera en los años siguientes: T. S. Eliot. La lectura cuidadosa de los ensayos literarios de Eliot proveyó a Cernuda de un modelo de crítica literaria alternativa al trabajo erudito (Delgado 1968, 88) y le permitió afilar sus herramientas críticas en las consideraciones sobre su propia actividad como poeta y en las polémicas literarias de la época. La reflexión sobre el contraste entre las opiniones de Eliot y las de los autores románticos permitió que formulara una poética cada vez más compleja y original, propia de su situación

---

<sup>2</sup> El problema de la supervivencia de su obra preocupó a Cernuda durante toda su carrera como escritor y como crítico. Por una parte, insistió, innumerables veces, en la incomprensión del público y los críticos contemporáneos con respecto a la obra de los grandes escritores como Góngora, Cervantes o Browning, y en el hecho de que la obra de éstos había perdurado en el tiempo gracias a su excelencia. Por otra, Cernuda era consciente de que esta perduración no dependía, únicamente, de la calidad literaria. Estaba convencido de la necesidad de defender su obra de los malentendidos de la crítica y de que la polémica en contra de otras opciones estéticas, contemporáneas o del pasado, era una forma de exponer, para los lectores futuros, las bondades de su poesía. No obstante, también creía que ni la crítica contemporánea, ni el favor del público, ni su propia defensa, garantizaban la perduración de su poesía. En un artículo de 1960 sobre Rubén Darío, en el que descalifica la poesía de éste como ejemplo de todo lo que él había querido evitar en el terreno poético, Cernuda expresa la posibilidad de que sus juicios estén errados y que, en un futuro, la poesía de Darío sea leída y la suya caiga en el olvido: "Por eso diría que este escrito, en vez de 'Experimento en Rubén Darío', pudiera también titularse 'Experimento en supervivencia'" (Cernuda 1994a, 715).

como poeta del siglo xx, pero heredero de una tradición romántica. En el presente ensayo propongo mostrar la reapropiación compleja que hizo Cernuda de los principios de Eliot con respecto a la creación literaria.

Los trabajos existentes sobre la crítica literaria de Luis Cernuda subrayan la influencia que tuvo la lectura de los ensayos de T. S. Eliot en su desarrollo como crítico literario. Luis de la Peña consigna que el contacto de Cernuda con las teorías de T. S. Eliot lo llevó a considerar la crítica literaria como una toma de posición, en tanto creador, frente a su material poético (1994, 40). Agustín Delgado nota la preferencia de Cernuda, coincidente con la de Eliot, por el ensayo de "recreación crítica" por encima del trabajo erudito, y la tendencia, propia de ambos, a resaltar la necesidad de que los juicios críticos se basen en una sensibilidad formada por intensas lecturas de, por lo menos, dos tradiciones literarias diferentes (1968, 88).

No obstante, desde antes de la década de los cuarenta, Cernuda ya había concebido una relación estrecha entre la reflexión sobre la literatura y la escritura de poesía. Aunque más escasos que los escritos posteriores a su estancia en Inglaterra, los artículos críticos publicados desde finales de la década del veinte ya dejaban translucir la convicción de Cernuda de su derecho a reevaluar la tradición literaria española. En una serie de aforismos publicada en 1926, el joven poeta declaraba desenfadadamente que estaba en posición de reinterpretar la tradición poética de su país según su propio parecer: "Tradición: —Si yo no me la llevé: ella se vino conmigo" (1994b, 732). Ya desde sus primeras críticas puso en práctica esta reevaluación. En la presentación de la poesía de Paul Eluard, de 1929, lamentó la no existencia, dentro de la tradición en lengua castellana, de una fase verdaderamente romántica, que él consideraba contraria a la tendencia dominante, verbalista y pomposa. En los artículos dedicados a la presentación de la poesía de sus contemporáneos (Pedro Salinas, José Moreno Villa, Manuel Altolaguirre) tendió a señalar las bondades de la poesía de éstos a través de la comparación con algún poeta



clásico. Así, poco a poco, el joven crítico fue indicando una serie de autores cuyas virtudes encarnaban, para él, la tendencia más viva de la tradición en su lengua. Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz, Gustavo Adolfo Bécquer fueron los nombres que constituyeron esa lista. Cernuda los enfrentaba a una serie de escritores que, según él, cultivaban la poesía como un juego de ingenio, con un lenguaje rico que intentaba ocultar la falta de experiencia vital en sus poemas.

Cernuda retomó varias veces el argumento de la existencia de dos corrientes en la poesía de lengua española, la una vital y la otra desbordante de ornato, en sus escritos de la primera mitad de la década del treinta. En "Unidad y diversidad" de 1932 se preocupó por citar a Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz, Gustavo Adolfo Bécquer y Juan Ramón Jiménez como representantes de una línea de poetas que plasmaban en sus obras una tendencia lírica y expresiva, contrapuesta a las tendencias épicas y narrativas (1994b, 54-55). Dicha lista se reiteraría en el ensayo que escribió tres años más tarde sobre la poesía de Bécquer, y en el que contraponía la obra de los poetas verdaderamente vitales a la tendencia dominante dentro de la tradición. Él identificaba dicha tendencia como una obediencia a una idea preconcebida de la poesía, encarnada en la obra de Francisco de Quevedo, Lope de Vega, Fernando de Herrera, Francisco de Rojas Zorrilla, el duque de Rivas y José de Espronceda (1994b, 70).

Gracias a Pedro Salinas, cuya guía literaria reconoció agradecido en repetidas ocasiones, Cernuda llegó a la convicción de que el poeta no puede limitarse, en cuestión de lecturas, al ámbito nacional y de su propia lengua, sino que debe acceder a toda la tradición literaria universal. Por esto, en sus primeros esbozos críticos, además de advertir el parentesco de los poetas contemporáneos con los clásicos de la lengua española, solía valorarlos a través de la comparación con poetas extranjeros. En los escritos de principios de los treinta, escribió que el libro de Pedro Salinas, como el de Pierre Reverdy, indicaba ya las líneas fundamentales del resto de su obra; comparó un poema de Moreno Villa con un aforismo de Maiakovski para indicar la cualidad misteriosa de la poesía de ambos, y su-

brayó la filiación de la poesía de García Lorca con la de Mohamed Hafiz, Omar Khayyam, y el Korán (1994b, 19, 28, 41-42).<sup>3</sup>

Esta concepción de la poesía universal como una unidad compleja se reafirmaría a partir de sus lecturas de Goethe y los poetas románticos. En su obra, Cernuda encontró una corriente de poesía, que llegaría a considerar la determinante para la del siglo xx. En "Unidad y diversidad" se refirió a la poesía escrita a finales del siglo xviii y en el siglo xix como la "gran época de la poesía universal". El prerromanticismo, el romanticismo y el postromanticismo, encarnaban, en la obra de autores como Hölderlin y Blake, una tendencia lírica viva, en la que la poesía adquiere "fuerza apasionada y desesperado ímpetu" (1994b, 54-55). En su ensayo más extenso sobre Bécquer, Cernuda señalaría que la tradición de la poesía moderna, para toda Europa, había sido fundada por los románticos, cuyos verdaderos representantes veía él, no en Victor Hugo, Lord Byron o Friedrich Schiller, sino en Baudelaire, Shelley, Hölderlin y Goethe (1994b, 68). Esta preocupación por unirse a una tradición más vasta que la de su ámbito lingüístico se veía más adelante corroborada con la lectura de los ensayos de Eliot dedicados a defender la unidad orgánica de la poesía europea. En sus escritos Eliot señalaba la necesidad del poeta de leer, por lo menos, en una lengua extranjera, para poder enriquecer el ámbito sensible y consciente de su propia lengua con la apropiación de elementos de la otra (Eliot 1959, 17).

No obstante la admiración de Cernuda por el romanticismo y la poesía del siglo xix enfrentaría los juicios que sobre este período pronunció el poeta inglés. En sus primeros escritos, Cernuda expresó la idea del derecho y el deber del poeta a

<sup>3</sup> La relación de Luis Cernuda con Pedro Salinas varió a lo largo de los años. Salinas fue maestro de Cernuda, lo orientó en sus primeras lecturas y lo ayudó en la publicación de sus primeros escritos. A pesar de que fueron distanciándose poco a poco con los años, Cernuda reconoció, en diversas entrevistas, su deuda intelectual para con Salinas. No obstante, en 1957, en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Cernuda emitió una serie de juicios muy severos contra la poesía de Salinas, sobre la que no había vuelto a escribir desde el artículo de 1929, arriba citado.

acceder a la poesía occidental en términos de una opción personal, y no de un ejercicio de despersonalización necesaria, como lo definió Eliot en sus famosos ensayos de 1917 y 1923 sobre la tradición, el talento individual, y la función de la crítica en la composición de la poesía. En "La función de la crítica" (1923), Eliot sostuvo la idea de que la tradición literaria es una "comunidad inconsciente" a la que pertenece cualquier artista verdadero. Esta comunidad, que incluye tanto la obra de escritores contemporáneos como del pasado, es fundamental en la composición poética, y sólo un artista de "segunda categoría", preocupado por afirmar su originalidad personal, puede ignorarla y pretender que en la composición de sus escritos está obedeciendo, exclusivamente, a su Voz Interior (Eliot 1944, 25). Por el contrario, un poeta verdadero reconoce una serie de principios estéticos fuera de su propia mente, que constituyen la tradición literaria y cuya dilucidación a través del comentario escrito de las obras ayuda, no sólo a la formación del gusto de los lectores, sino a la formación del propio poeta y, por lo tanto, a la escritura de su obra (33). El conocimiento de la tradición literaria necesario para la escritura de poesía no era, para Eliot, cuestión de una elección que se llevaba a cabo gracias a las afinidades personales del poeta. Por su parte, Cernuda veía la adquisición de dicho conocimiento en términos de una opción personal por ciertos autores. En el artículo dedicado a Federico García Lorca (1931), señaló que la originalidad de su poesía no se debía sólo a las influencias de la poesía árabe-andaluza, que éste había recibido pasivamente de su "medio", sino a la poesía de autores orientales, cuya lectura se debía a la iniciativa de su "espíritu aislado". "Hay lo natural adquirido; pero ello solo no basta para comprender, en lo posible, a un hombre. Hace falta completarlo con la aportación de su propio esfuerzo instintivo, natural también, y que no reconoce fronteras o costumbres" (1994b, 42).

La imagen de poeta que Eliot defendía era la de aquel que adopta en su obra, críticamente, las experiencias y los recursos de sus lecturas, combinándolas y fusionándolas de



la misma manera como un catalizador actúa en presencia de determinados elementos en la producción de un compuesto químico. Este símil, que apela a la ciencia y que se parece a aquellos en los que Valéry compara al poeta con el físico o el químico que, en un laboratorio, se dedican a la delicada labor de combinación y experimentación, no era del gusto de Cernuda, para quien la excesiva ponderación del elemento técnico de la poesía dejaba de lado su aspecto más humano: "Una adusta claridad de laboratorio baña metálicamente el verso español. Muchas veces ha transformado en insolentes diamantes o perlas las pobres lágrimas humanas, que si tienen algún valor es precisamente su transparente e insólita pobreza" (1994b, 54-55). El verdadero poeta, conocedor de la tradición, no era, a su juicio, quien seleccionaba fríamente los recursos para su composición, sino el organismo fuerte cuya sensibilidad es ampliada y puesta a prueba por las muchas lecturas. Eliot hablaba del poeta como un catalizador. Cernuda se refería a él en términos de un organismo vivo, cuyas tendencias interiores y el contacto con influencias externas conformaban su originalidad. Esta imagen la trazó por primera vez con respecto a Juan Ramón Jiménez en "Unidad y diversidad", donde resaltó la avidez literaria de Jiménez. Su curiosidad no lo limitó, como a sus contemporáneos, a las lecturas de los poetas simbolistas en lengua francesa, sino que le llevó a explorar tanto "la tradición más eficaz de nuestra poesía", como "lo definitivo dentro de la poesía universal", exponiéndose así a "herencias no ya diferentes, sino opuestas" que habían fortalecido "su organismo" (1994b, 56). Así pues, los dones contrarios de influencias diferentes "luchan entre sí dentro de un mismo individuo, y esa lucha puede resolverse en armonía, impulsando al hombre hacia lo más arduo y difícil: hacia la fuerte afirmación subjetiva" (1994b, 56).

A pesar de las diferencias entre ambos, en los juicios tempranos de Cernuda sobre la tradición poética aparecen varias convicciones que están en consonancia con las formuladas por Eliot. Una de ellas es la preocupación por describir el proceso de composición de la poesía, tanto a partir de sus

propias obras como a partir de la actividad de otros poetas. Otra, más notable, es la reivindicación de la reflexión como parte de las actividades del poeta. En un artículo de 1931, dedicado a Manuel Altolaguirre, Cernuda describió la actividad del filósofo y del poeta como dos caras de una misma moneda. El filósofo "vive en sí lo abstracto humano" y el poeta "lo concreto individual". La fusión de ambas facultades se da sólo en los grandes poetas, y esta fusión, declara el novel crítico, está ausente de la poesía española, de manera que ésta se ha de contentar con logros parciales (1994b, 31). Goethe fue, para Cernuda, el modelo temprano de un poeta que aunaba filosofía y poesía, inteligencia y lírica, reflexión y sensibilidad (1994b, 31,78,96). La lectura de Eliot y de la tradición crítica inglesa de S. T. Coleridge a Matthew Arnold haría que Cernuda expresara esta armonía de facultades mentales en términos de unión de crítica y creación, y ya no como la consonancia entre filosofía y poesía.

A partir de principios de los cuarenta, Cernuda comenzó a ejercer, con mayor propiedad, el papel, que Eliot también había hecho suyo, de revalorador de la tradición literaria. Luis Maristany señala, en su estudio sobre el ensayo literario de Cernuda (1994), que la llegada de éste a Inglaterra y el comienzo de sus lecturas inglesas coinciden con una revisión de varios de los artículos críticos escritos en la segunda mitad de la década del treinta y con la escritura, a lo largo de 1940 y 1941, de cinco ensayos extensos de crítica literaria, todos ellos con la idea de editar un libro que terminaría siendo el primer volumen de *Poesía y literatura*. El proceso de composición de este libro a partir de la recolección de ensayos, bien de consideración general sobre su propia labor literaria, o bien sobre escritores clásicos y contemporáneos, tiene una gran similitud con la organización de los libros de Eliot dedicados a la crítica literaria.

El único artículo que Cernuda dedicó a Eliot data de más de veinte años después de que hubo comenzado a leer sus ensayos. "Goethe y Mr. Eliot" tiene como motivo una confe-

rencia de Eliot sobre Goethe. En ella, Eliot hizo un equívoco homenaje al autor alemán, dando a entender que lo consideraba un poeta clásico de la talla de Shakespeare y de Dante, pero que existían amplias zonas de su obra que no comprendía bien, o le parecían prescindibles. Cernuda intentó dilucidar los motivos para la ambigüedad de Eliot, y concluyó que su dificultad para comprender y apreciar la obra de Goethe no se debe a motivos literarios sino religiosos. Eliot, en tanto creyente y convencido de la necesidad de un poder espiritual que cohesione la humanidad, no puede comprender la poesía de Goethe, porque a éste, preocupado por la grandeza que pueda alcanzar el ser humano, le son totalmente indiferentes las nociones de pecado y de redención a través de un poder trascendente. Esta mezcla de motivos religiosos en el juicio de una obra literaria resultaba fastidiosa para Cernuda, quien seguía creyendo, con el joven T. S. Eliot que escribió "Ezra Pound, su métrica y su poesía", "Reflexiones sobre el *vers libre*" y los ensayos reunidos en *The Sacred Wood* (1920), que la crítica literaria y la escritura de poesía son actividades independientes, siguen sus propias reglas estéticas y deben ser juzgadas por ellas (Eliot, 1967, 221; 1976, 37). Sin llegar a afirmar que hay una separación tajante entre religión y cultura, Cernuda encuentra "equívoca" la identificación que Eliot hace de ambas en sus libros de finales de la década de los treinta y del cuarenta, *The Idea of a Christian Society* y *Notes Towards a Definition of Culture*.

Sin embargo, sería errado reducir la influencia de Eliot en la crítica literaria de Cernuda a un artículo que expone un punto de disensión entre ambos, por más que sea una de sus diferencias más importantes. La apreciación de la adopción y adaptación que hizo el segundo de las ideas del primero también quedaría muy recortada si solamente se tuvieran en cuenta las menciones explícitas a Eliot en los ensayos de Cernuda, porque éste, quizá siguiendo la costumbre de cierta crítica en lengua inglesa a la que también pertenecen los ensayos de Eliot, parafrasea sus postulados sin citar las fuentes. A veces, como señaló Emilio Barón en su estudio

comparativo acerca de los ensayos de nuestros dos autores sobre Baudelaire, las citas de Eliot no reconocidas son considerablemente extensas (Barón 1995, 343). Barón achaca este hábito a una cierta antipatía de Cernuda por el crítico inglés, la cual explica en términos personales en su libro sobre la recepción de Eliot en España. Según Barón, al ver las traducciones de algunos poemas suyos rechazadas por Eliot, Cernuda habría moderado sus comentarios sobre la excelencia de éste y habría comenzado a citarlo más raramente. Años después, habría encontrado razones ideológicas para sustentar su rechazo a Eliot en las posiciones políticas y religiosas de éste (Barón 1996, 39-43). Si bien esta explicación es plausible, tiende a reducir el complejo proceso de adaptación de las ideas críticas de Eliot que hizo Cernuda en sus ensayos. La omisión del nombre de Eliot en las argumentaciones que evidentemente se basan en sus ideas también puede deberse a una cierta 'angustia de las influencias'. Cernuda habría utilizado sus postulados como forma de argumentar razones y distinciones críticas que hasta entonces sólo había intuido, como dice él mismo, acerca de la relación de Coleridge y el pensamiento kantiano (1994a, 311). No obstante, intentando afianzar la propia autoridad como crítico literario y la autonomía de sus principios, no habría dado siempre el crédito al poeta ya consagrado.

Por estas razones resulta mucho más productivo rastrear, como sugiere Luis Maristany, la presencia del poeta y crítico inglés en los ensayos cernudianos en los que aparecen reelaboraciones de las ideas de Eliot que ayudan a Cernuda a configurar sus criterios, adoptar nuevos enfoques y afianzar sus juicios sobre otros poetas (Maristany 1994, 41). Maristany sostiene que el libro de Cernuda sobre la poética inglesa del siglo XIX es principalmente informativo, de importancia secundaria con respecto a sus otros libros, y para ello se basa en las opiniones del mismo Cernuda que, en carta a J. L. Cano, sostenía que en los *Estudios sobre poesía española contemporánea* había mucho más de sí que en el otro (1994, 56). No obstante, a pesar de que los juicios de Cernuda sobre los

poetas ingleses de los que trata son apenas marginales con respecto a los abundantes datos de información y las citas de los autores, *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, por la misma selección de autores y los temas que trata, permite ver cómo Cernuda se apartó de algunos de los juicios críticos de Eliot, sobre todo con respecto al papel de la visión o la Voz Interior en la escritura de poesía, la elección individual de la tradición y la función de la poesía con respecto a la realidad social.

Estos temas son los que trata Cernuda en "Palabras antes de una lectura", el único texto crítico anterior a su estancia en Inglaterra que creyó digno de inclusión en *Poesía y literatura*. El artículo, como anota Luis Maristany, fue revisado en 1941. Cernuda no modificó sustancialmente los puntos de vista expuestos seis años antes, sino que añadió un par de pasajes sobre su experiencia como poeta y una consideración sobre la contradicción entre la realidad existente y una realidad más plena, vislumbrada fugazmente, que él consideraba el centro de la actividad poética (1994, 29). La nueva versión es quizá el escrito de corte más marcadamente romántico de toda *Poesía y literatura*, lo que da pistas sobre el conflicto que, ya en 1941, tenía Cernuda con el enfoque eliotiano sobre la escritura de poesía. En él, Cernuda se refiere a ella exclusivamente en términos de una experiencia directa con la realidad y no en términos de una actividad consciente de composición de un artefacto estético, como había expuesto Eliot en sus ensayos tempranos.

En "La tradición y el talento individual" (1917) Eliot descalificó la idea, de filiación romántica, de que la poesía es la expresión sincera de emociones y de que su fuente exclusiva es la inspiración, ideas según las cuales la reflexión crítica es un producto artificial y derivado del quehacer literario. Según Eliot, los malos poetas pueden sostener que escriben sus obras exclusivamente gracias a la inspiración, la sensibilidad o a sus experiencias personales. Para escribir poesía verdaderamente buena es necesario que el poeta adquiriera, a costa de grandes esfuerzos, un conocimiento profundo de su tradición. Este conocimiento no es un cúmulo de datos útiles para sobresalir



en un medio académico o social, sino una reserva de experiencias, impresiones y recursos literarios cuya combinación deliberada constituye la poesía (Eliot 1944, 16-20). El crítico inglés argumentó que la escritura de poesía es un proceso de composición consciente de un artefacto que, gracias a sus propias cualidades, se incorpora al orden sincrónico que constituye la tradición literaria. Al incorporarse a la tradición, el nuevo poema la altera porque una obra realmente original constituye, por así decirlo, una lectura nueva de todos las anteriores que modifica las relaciones, hasta entonces existentes, entre los poemas de la tradición (13-14).

Como hemos visto con anterioridad, Eliot sostuvo la idea de que la inspiración o la experiencia personal juegan un mínimo papel en la composición literaria en "La función de la crítica", un ensayo de 1923 que es la ampliación de "La tradición y el talento individual". En él, Eliot distinguió entre un poeta de segunda categoría, un iluminado confiado en su propio poder visionario, y un verdadero poeta, consciente de los principios estéticos de la tradición literaria, entre los cuales se contaba a sí mismo. Ya en "La tradición y el talento individual", Eliot había hecho alusión a la famosa frase de Wordsworth del "Prefacio a las baladas líricas" según la cual el material de la poesía es la "emoción recordada en la tranquilidad" (22). De acuerdo con esta fórmula, corresponde al poeta ampliar el campo de la sensibilidad humana por medio de la expresión de nuevas sensaciones experimentadas durante su vida. Eliot contradujo esta idea al subrayar el elemento de composición consciente, de destreza técnica en la elección de emociones y recursos que constituye la fabricación del poema. En "La función de la crítica", Eliot extendió su argumentación para desacreditar la creencia romántica en el poder visionario individual como fuente de la escritura y sus conexiones con el elemento irracional de la mente humana con el fin de subrayar el papel de la actividad consciente de reflexión en la escritura de la poesía:

no cabe duda de que la mayor parte de la labor de un autor al componer su obra es labor crítica; labor de tamizar,

combinar, construir, expurgar, corregir, probar; esta faena es tanto crítica como creadora (Eliot, 1944, 33).

En "Palabras antes de una lectura" Cernuda ni siquiera mencionó sus lecturas literarias, sino que describió su experiencia de la escritura de poesía en términos de un contacto vital con una realidad más esencial que aquella normalmente percibida por el hombre. La poesía fue un instinto que se despertó en él gracias una "percepción más aguda de la realidad" (1994a, 603) que traía consigo el deseo de fundirse con el mundo circundante. Este deseo de fusión romántica del individuo con el mundo implica una visión intuitiva de lo que él llamó el "elemento misterioso inseparable de la vida", un vislumbre de la hermosura de las cosas fugaces que es, al mismo tiempo, una crítica a la idea convencional que sobre la realidad tiene la sociedad actual y una resistencia al paso destructor del tiempo: "El poeta intenta fijar la belleza transitoria del mundo que percibe, refiriéndola al mundo invisible que presiente, y al desfallecer y quedar vencido en esa lucha desigual, su voz [...] llora enamorada la pérdida de lo que ama" (604-605).

En este escrito, Cernuda defendió la composición de poesía en términos de la Voz Interior que tanto había criticado Eliot en los dos ensayos a los que nos hemos referido anteriormente. Su descripción de la experiencia poética es opuesta a la idea de la poesía como la construcción consciente de un artefacto cuyas cualidades estéticas se miden a partir de la tradición literaria en la que se inserta el poema. El énfasis eliotiano sobre la composición como un proceso de tamizar, construir, probar, expurgar y corregir está ausente en "Palabras antes de una lectura". En lugar de él, Cernuda se refirió a la composición del poema como un proceso de reducción en el que se vierte la experiencia de lo inefable e intemporal en un medio limitado y transitorio: las palabras. "Las palabras están vivas, y por lo tanto traicionan; lo que expresan hoy como verdadero y puro, mañana es falso y está muerto. Hay que usarlas contando con su limitación, y procurar que no falseen demasiado, al traducir la, esa verdad intuida que a través de

ella intentamos expresar" (605-606). De acuerdo con Cernuda, lo máximo a que puede aspirar el poeta es que una parte de ellas se "impregne" del misterio entrevisto con anterioridad a la composición del poema, permitiendo que el lector también lo perciba.

La consideración del lenguaje como un medio imperfecto y efímero no es la más usual en la crítica literaria que escribió Cernuda, si bien la naturaleza de la experiencia que consideró como el origen y la razón de ser de la poesía, de carácter visionario e individual, fue una de las constantes de sus ensayos. En ellos, Cernuda se opuso a la idea de la poesía como el traslado inmediato de un estado de ánimo o un accidente biográfico al lenguaje, considerado como un medio neutral y transparente. Para ello, Cernuda adoptó las ideas de Eliot sobre la poesía como un proceso de composición consciente, intelectual, separada del hecho emocional y las combinó con la idea romántica, expuesta hasta ahora, de que no es expresión de la persona biográfica, es decir, el hombre histórico, sometido a las presiones de la sociedad y, por lo tanto, fragmentado y limitado, sino del hombre completo, redimido por su analogía con las fuerzas armónicas de la naturaleza. Esta combinación de ideas provenientes de la lectura de los ensayos de Eliot y del romanticismo conformó la idea original que sobre la poesía tenía Cernuda, y le sirvió como herramienta crítica para juzgar la poesía escrita por sus predecesores inmediatos, los poetas de la generación del 98, y por sus contemporáneos, miembros de la generación del 27.

El ensayo que escribió sobre Juan Ramón Jiménez en 1941, contemporáneo de su revisión de "Palabras antes de una lectura", lleva la marca de esta mezcla entre la consideración de la poesía como un artefacto conscientemente construido y como expresión de una visión interior. La crítica que Cernuda dirigió al modernismo en este ensayo se basaba en el rechazo a la idea de que la poesía es la notación inmediata de una sensación o una emoción: "A la distancia, lo que del modernismo nos sorprende hoy en conjunto es esto, su amaneramiento increíble, además de su fe ciega en la emoción como fuente de la poesía, de donde procede el carácter

invertibrado que presenta su obra" (1994b, 160). El mérito de Juan Ramón Jiménez, según Cernuda, consistió en haber superado una primera etapa de lirismo impresionista y sentimental, propio del modernismo, para avanzar hacia una poesía de corte más intelectual (162). No obstante, en este ensayo, Cernuda combinó la idea de una poesía consciente con la idea romántica de que la potencia intelectual que sustenta la poesía es la imaginación, porque es capaz de lograr una síntesis armónica de las capacidades emotivas e intelectuales del individuo. Cernuda se apoyó en una cita de Hegel para sostener la noción de que es la imaginación la que, logrando un equilibrio entre razón y sentimiento, libra a la poesía de las abstracciones filosóficas y de la mera expresión cruda del material en bruto que es la emoción (161-162). De una manera análoga, en "Tres poetas metafísicos", de 1946, definiría el estilo literario como aquello que permite que "las palabras del poeta" sean "al mismo tiempo idea y emoción"; y diez años más tarde, en su libro *Estudios sobre poesía española contemporánea*, elogiaría la poesía de Bécquer como la perfecta unión de la imaginación y la lógica poética (1994a, 92-93).<sup>4</sup>

Para Cernuda, la imaginación y los poderes intelectuales del poeta actúan sobre la obra decantando la mera experiencia individual, y liberando lo más íntimo del sujeto al elevarlo por encima de su existencia personal. En el ensayo

<sup>4</sup> El aprecio de Cernuda por la imaginación como una potencia intelectual capaz de sintetizar las otras facultades de la mente humana proviene también de la lectura de Coleridge. Coleridge fue, junto con Eliot, el crítico inglés que Cernuda citó con mayor frecuencia en sus ensayos. Las menciones explícitas que hace de él son siempre muy positivas. Sirva como ejemplo la cita del ensayo de 1962 sobre Gérard de Nerval: "Ya Coleridge escribió sobre esa dificultad u oscuridad, que muchos pretenden hallar a veces en la poesía, unas palabras famosas que citamos ahora, para escudarnos tras de su autoridad frente al afán de muchos españoles de 'entender' la poesía y reducir a lenguaje pedestre su misterio" (1994a, 747). En el capítulo que escribió sobre él en *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, le dedicó pasajes verdaderamente elogiosos. Puso sus opiniones sobre el lenguaje por encima de las de Wordsworth, defendió el carácter fragmentario de sus escritos críticos como una forma de composición acorde a la "libertad múltiple

sobre Juan Ramón Jiménez, citado anteriormente, Cernuda le achaca, como a los modernistas, la incapacidad de ver que la persona individual del poeta, su "yo transitorio", no es la sustancia del poema, sino "esa sombra distinta que revela la obra de arte" (1994b, 167), y que, en el poema, "la voz, en vez de ser algo individual que suena bajo los harapos del fante que todos representamos, [es] algo incorpóreo y desasido del accidente" (169). Esta elevación sería puesta, generalmente, en términos de un contacto con alguna especie de trascendencia, de un "vislumbre sobrenatural" que comunica al hombre con zonas reprimidas de sí mismo o que lo pone en contacto con una naturaleza y una realidad armónicas, diferentes a la realidad convencional a la que todos estamos acostumbrados y cuyo vislumbre actúa como un campanazo de alerta, una crítica a la fragmentación de la vida cotidiana (1994a, 229, 235).

La noción romántica de la poesía como visión de un mundo más pleno y crítica de la vida fue rechazada en varias ocasiones por Eliot. En el prefacio que éste escribió a la reimpresión de *The Sacred Wood* en 1928, por ejemplo, tratando de definir lo que es la poesía, escribió: "De nada sirve hablar de 'una emoción recordada en tranquilidad', que es sólo la descripción, hecha por un poeta, de sus propios métodos; o llamarlo una 'crítica de la vida', porque ninguna frase sonará más fría a alguien que haya sentido la sorpresa y elevación de una nueva experiencia de la poesía" (1976, ix).

No obstante, a pesar de que ambos poetas sostenían ideas divergentes sobre la función y la naturaleza de la poesía, hay puntos de acercamiento entre ellos. Cernuda, en su intento por distanciarse de la idea de la poesía como transcripción inmediata de una emoción, se acercó en ocasiones a la definición de Eliot de la escritura como el descubrimiento de lo objetivo tras la opinión subjetiva (1994a, 143). En "Historial de un libro",

---

de su inteligencia" y juzgó que sus opiniones sobre el desajuste entre la formación del público lector y la poesía aún eran válidas en el siglo XX (308, 310, 321). Además, concluyó la exposición sobre las ideas de Coleridge acerca de la imaginación con las siguientes palabras: "la definición que Coleridge nos da de la imaginación comprende y explica el proceso entero de la creación poética, y si observamos las fases diversas de su teoría, observamos al mismo tiempo cómo el poema se origina y organiza en la mente del poeta" (315).



de 1948, escribió, usando el famoso término de Eliot: "Quería yo hallar en poesía el 'equivalente correlativo' para lo que experimentaba, por ejemplo, al ver una criatura hermosa (...) o al oír un aire de jazz" (632). Más adelante en el texto, estableció una afinidad entre la actividad docente y la escritura de poesía. En ambas, no se trata de mostrar el efecto sentimental de la experiencia que originó el poema, sino de hallar una forma estética que conduzca al estudiante y al lector a través de la experiencia misma. No otra es la definición de Eliot sobre el 'correlativo objetivo': "La única manera de expresar emoción en forma artística es encontrando un 'correlativo objetivo'; en otras palabras, una serie de objetos, una situación, una cadena de eventos que serán la fórmula de aquella emoción en particular; de forma que cuando los factores externos, que deben culminar en la experiencia sensible, son expuestos, la emoción es evocada inmediatamente" (1976, 100).

Cernuda halló la manera de objetivar las propias emociones en el poema a través del monólogo dramático de Browning, al que se refirió en numerosos comentarios, como el medio de composición que él había adaptado para la escritura de su poesía (1994a, 646-647). El monólogo dramático, tal como lo definió en su ensayo sobre el poeta inglés, era "el desarrollo poético indirecto de un conflicto espiritual, latente en las palabras con que sus personajes nos hablan" (1994b, 238). Cernuda también usó el concepto de monólogo dramático como un criterio de evaluación de la poesía en su lengua. El segundo ensayo que le dedicó a Cervantes en *Poesía y literatura II*, intenta valorar su poesía lírica y dramática comparándola con la de Lope. Mientras los poemas del segundo se caracterizan por una dilución y falta de intensidad, debido a su idea de que la poesía es, ante todo, producto del ingenio, los poemas del primero gozan de una intensidad lírica que no ha sido reconocida por sus críticos. La poesía de Cervantes proviene de su experiencia, pero se objetiva de manera eficaz, dando forma al poema: "el lirismo cervantino resulta más efectivo cuando anima conflictos ajenos que también viven den-

tro de él, o cuando los suscita en otros como dramaturgo y les ayuda a expresarse como poeta" (1994a, 698).<sup>5</sup>

Otro de los puntos de acercamiento entre Cernuda y Eliot lo constituye su descripción de la génesis del poema. Para ambos, el poema surge a partir de un estado interior cercano a la conmoción que no puede definirse tan solo como una efusión de sentimiento, y cuyo efecto debe ser transmitido al lector a través del poema (Cernuda 1994a, 637-638). En "Historial de un libro", Cernuda incluso llegó a utilizar la misma palabra que Eliot usó en una conferencia de 1953, titulada "Las tres voces de la poesía" para referirse al punto de partida de la composición de un poema. Según ambos, en el origen de la escritura siempre hay un "germen inicial de la experiencia" (654), un estado excepcional del interior del sujeto, demasiado incierto y difuso como para poderlo definir en términos de emoción, de pensamiento o de otra cosa. Este 'germen' debe fijarse luego a través de los recursos del lenguaje, y en este proceso de fijación, que es un proceso de objetivación consciente, el germen o la 'cosa' que estaba al principio se transforma en un objeto estético, desaparece "reemplazada por el poema" (Eliot 1959, 98-99).

La idea de una experiencia inicial que no es exclusivamente sentimental y que, en lugar de expresarse inmediatamente, sin modificación, a través de las palabras del poema, es transformada por el trabajo de la composición, es afín a las de Valéry. En "Poesía y pensamiento abstracto" (1939), Valéry expuso de la siguiente

---

<sup>5</sup> En la adopción del monólogo dramático de Browning como medio para hallar el 'correlativo objetivo' que le quitara el carácter personal a la emoción y lo fijara en una forma estética, puede verse la independencia de criterio de Cernuda con respecto a la autoridad de Eliot. Este no apreciaba mucho la poesía de Browning, y consideraba que el monólogo dramático no era una forma de la poesía lírica, en la que el poeta habla para sí mismo o para nadie, ni de la dramática, en la que el poeta se desprende totalmente de su personalidad para concentrarse en la existencia autónoma de los personajes, sino un tipo de poesía declamatoria, en la que el poeta se pone la máscara del personaje pero sigue hablando de sí mismo a través de ella. El personaje, en lugar de ser un medio de despersonalización del poeta, se convierte en una cáscara vacía, un mimo que imita los gestos del poeta (Eliot 1959, 95-96).

manera los estados anímicos que eventualmente se transforman en poesía:

he observado en mí mismo tales estados que puedo llamar *Poéticos*, puesto que algunos de ellos han acabado finalmente en poemas. Se han producido sin causa aparente, a partir de un accidente cualquiera; se han desarrollado de acuerdo con su naturaleza, y de este modo, me he encontrado durante algún tiempo separado de mi régimen mental más frecuente (Valéry, 1998, 77).

Estos estados no son expresados de manera inmediata a través de un medio transparente bajo un estado de inspiración, como comúnmente se cree de la escritura de poesía. Por el contrario, al ser la poesía un arte del lenguaje, es un arte combinatorio, cuyo fin es producir una síntesis artificial del estado poético que experimentó el escritor. Pero esa síntesis es una cosa muy distinta del estado que la originó, tan diferente "como puedan serlo una sensación y una acción" (79-80).

La relación que hace Valéry entre poesía y acción ya había sido empleada por Cernuda en "Unidad y diversidad". Cernuda comenzó su escrito exponiendo la oposición, de filiación romántica, entre el hombre que anhela expresar libremente todas las potencias de su ser, y la civilización, que lo obliga a constreñirse, a limitar su capacidad creativa, a imitar a otros. En la sociedad actual, el poeta siente más que ningún otro la necesidad de realizar todas sus potencias y las resuelve en el acto, por medio del "empleo de la palabra, instrumento posible de un acto imposible, para realizar con ella idealmente lo que de otro modo nunca adquiriría forma visible" (1994b, 53-54). Cernuda adheriría, además, a la noción del poema como un objeto que transforma irremediabilmente la experiencia individual, al concentrarla en las palabras: "Todo puede expresarse a través de la palabra. Pero aquello que se quiere expresar a través de la palabra, al obtener vida gracias a ella, sufre una deformación inevitable. Pudiera establecerse allí una ley física bastante análoga a la que rige los cuerpos sólidos al ser introducidos en el agua. Lo que pretendíamos expresar ha

perdido peso, y a cierta distancia ya no reconocemos nuestro pensamiento” (1994b, 146). Esta transformación del germen original en poema se hacía, para Cernuda, como para Eliot, a través de un trabajo consciente con las palabras, un trabajo de combinación, construcción, expurgación, corrección y prueba del que hemos hablado antes, y no una mera anotación inmediata del estado psicológico de un individuo. En un artículo sobre Antonio Machado, publicado en 1953, Cernuda introdujo una distinción que ilustra esta idea de la poesía como composición consciente. Comentando los comienzos de la generación del 27, y la actitud de Machado hacia la poesía escrita por ellos durante esos años, anotó que la “naturalidad y sobriedad” de éste hacían que el énfasis de los poetas de la generación por las cualidades retóricas del verso le impidiera ver lo que estos tempranos experimentos implicaban: “su intento de una poesía en la cual la dicción, más que la expresión, informara el verso” (1994b, 213).<sup>6</sup>

El problema de la autonomía de la literatura fue uno de los dos puntos de disensión más notables entre Eliot y Cernuda. El primero osciló, a lo largo de su carrera, entre la idea de que la poesía habita un ámbito que se rige, exclusivamente, por sus propias reglas, y la idea de que existen valores religiosos y morales que impregnan todas las esferas de la acción humana. Como bien lo manifiesta Stephen Spender, “con una parte de sí —aquella que había devorado la poesía

---

<sup>6</sup> Sin duda, esta observación sobre la afinidad entre sus ideas y las de Valéry habría molestado a Cernuda, quien no sentía aprecio por el poeta francés. Lo citó con mucha frecuencia en sus libros, en especial *Estudios sobre poesía española contemporánea*, siempre para desacreditar sus juicios críticos o su poesía. De él dijo, por ejemplo, que en todas partes tendía a ver un signo de lo clásico, que sus juicios críticos no eran confiables dada su opinión negativa sobre el *Quijote*, que sus ideas sobre la poesía eran apenas una vulgarización de las de Mallarmé. De hecho, Cernuda puso la poesía de Valéry del lado formalista y ornamental de la tradición, afirmando que, para el poeta francés, la poesía sólo consistía en “el halago de la dicción” (1994b, 127). La descalificación de su obra era, en la crítica cernudiana, una estrategia para desacreditar la obra de Jorge Guillén y la crítica literaria de Dámaso Alonso.

de Mallarmé— Eliot creía que la poesía se contenía a sí misma. Pero con la otra —aquella que era potencialmente mística y cristiana— no estaba tan seguro” (Spender 1977, 84). En los ensayos que escribió al principio de su carrera, Eliot tendía a defender la absoluta autonomía del quehacer literario, e incluso luego de su conversión a la iglesia anglicana escribió ensayos de crítica literaria que juzgaban las obras que comentaba sólo desde el punto de vista de su relación con otras obras. No obstante, también escribió muchos otros en los que la valoración de la calidad estética del autor en cuestión estaba en tensión con la ponderación del valor de las ideas filosóficas o las convicciones religiosas sostenidas por el autor, y, en ocasiones, la crítica a los valores heterónomos se convierte en la base de valoración de los autores que comenta, como en el ensayo dedicado a Baudelaire incluido en *For Lancelot Andrewes*, o en los ensayos sobre Virgilio y Milton en *On Poetry and Poets*.

Esta oscilación entre autonomía y heteronomía es lo que hizo que escribiera algunos postulados con los que Cernuda podía coincidir y otros que le tenían que resultar, por fuerza, antipáticos, porque Cernuda mantuvo la convicción de que la literatura en general, y la poesía en particular, si bien tienen una relación estrecha con la vida espiritual y social de su tiempo, deben considerarse como esferas independientes y no subordinadas a principios ajenos a ellas. En 1941, Cernuda formuló de la siguiente manera la relación de la poesía con otros campos del pensamiento: “La esfera propia del arte se sitúa precisamente entre la abstracción ideológica, filosófica o metafísica y la ciega materia natural” (1994b, 161). Esta formulación está en consonancia con la escrita por Eliot en la introducción a la reimpresión de *The Sacred Wood*, en 1928, un año después de su conversión a la iglesia anglicana: “Y, ciertamente, la poesía no es una inculcación de moral, o una directriz de la política; y no es ni la religión ni un equivalente de la religión, excepto por un abuso monstruoso de palabras. Y, ciertamente, la poesía es algo que está por encima de y que es diferente de una colección de datos psicológicos acerca de la mente de los poetas, o acerca de la historia de una época” (1976, ix).



Otras opiniones de Eliot que subordinaban la literatura a la religión y a la moral, son contrarias a la independencia de la poesía que Cernuda siempre defendió. En un ensayo titulado "Religion and Literature", publicado por primera vez en 1934 e incluido en *Essays Ancient and Modern* de 1936, Eliot sostenía que la crítica literaria debía completarse con una postura ética y teológica, y que la grandeza de una obra no puede ser definida sólo por criterios literarios (1936, 92). Las obras literarias no podían ser juzgadas meramente a través de la comparación con otras obras, sino a partir de una serie de valores estables cuya preservación consideraba posible sólo en el interior de una comunidad cristiana. Cernuda, por su parte, siempre ejerció la crítica desde la idea de la independencia de la literatura frente a cualquier otra actividad humana. Todos sus juicios críticos, desde los primeros artículos sobre sus contemporáneos hasta los ensayos publicados póstumamente en *Poesía y literatura II*, se basaron en el esclarecimiento de los temas y recursos formales de la obra del autor comentado a través de su comparación con la poesía de sus contemporáneos o la de escritores de la tradición literaria, en la exposición de sus opiniones sobre la poesía, o en la dilucidación del papel que sus lecturas jugaron en la composición de sus poemas. Esto no implica que Cernuda creyera que la gratificación estética es la única función de la literatura. Para él, la poesía no valía sólo en tanto medio de entretenimiento, sino en tanto actividad que comprende la totalidad del ser humano, y en esto coincidía con Eliot (Eliot, 1936, 102). La diferencia fundamental entre ambos es que, para éste, la totalidad del ser humano sólo podía darse en su subordinación como individuo a una serie de principios intemporales encarnados en la religión, mientras que Cernuda consideraba la religión como parte de las convenciones morales de cada época histórica, que terminan esterilizando buena parte de la sensibilidad y poderes espirituales del individuo.

Desde sus primeros escritos críticos, Cernuda había reivindicado su derecho como poeta a juzgar y valorar la tradición literaria y había mantenido una polémica con los juicios

que sobre ésta había emitido la generación anterior a la suya. Esta reivindicación de Cernuda como crítico se vería corroborada con las opiniones que, sobre crítica y tradición, sostenía el poeta inglés. En la introducción a *The Sacred Wood*, Eliot hacía un balance de la situación de la crítica literaria y la literatura en su momento. Las encontraba, como en los tiempos de Matthew Arnold, incoherentes y vacías de contenido, carentes de totalidad y de variedad, a causa de una falta de conocimiento y actitud crítica hacia la tradición en lengua inglesa. Sólo un estudio serio de la tradición, acompañado por una mirada que discriminara entre lo que está muerto estéticamente y lo que está aún vigente, podría renovar la poesía y la crítica inglesas (1976, xiii-xvi).

La actitud combativa de Eliot con respecto a sus predecesores inmediatos en la escena literaria coincide con la actitud que Cernuda adoptó con respecto al modernismo y los escritores de la generación del 98. En "Juan Ramón Jiménez", uno de los ensayos extensos que redactó a comienzos de la década del cuarenta, culpó a éste y al modernismo de las fallas que encontraba Eliot en sus predecesores, los poetas simbolistas ingleses. Todas estas fallas se originaban en una creencia desmedida en la emoción y su expresión inmediata como fuentes de poesía. Esta concepción simplista de la escritura limitaba, según Cernuda, los temas y la expresión, y hacía que Juan Ramón Jiménez y los modernistas descuidaran la composición de sus obras, resultando éstas esbozos fragmentarios, carentes de totalidad. En este ensayo, Cernuda consideró que la obra de Jiménez se libraba parcialmente de las limitaciones del modernismo gracias a su amor por la naturaleza y "al conocimiento de la lírica tradicional, el Romancero, Góngora y Bécquer principalmente" (1994b, 163). Es decir, que la poesía de Jiménez se había beneficiado del estudio cuidadoso de la tradición.

Esta idea de que la tradición no se asimila pasiva e inconscientemente, sino que debe ser adquirida con esfuerzo por el poeta, coincide con la idea de Eliot, expuesta en "La tradición y el talento individual", según la cual el poeta tiene el deber de ampliar sus preferencias personales hasta llegar al punto

de reconocer la "corriente principal" de la gran poesía para así ser consciente de sus propias tareas como creador. El diálogo, escrito en 1948, "El crítico, el amigo y el poeta" es quizás el lugar donde se afirma con mayor énfasis la convicción de Cernuda de la necesidad de conocer a fondo su propia tradición y el valor que este conocimiento tenía para él como poeta. El amigo, que está defendiendo al poeta de un crítico profesional ignorante y prejuicioso, afirma: "En esos años, según usted afrancesados, era cuando él, a través de la lectura de poetas españoles, descubría su tradición. Aunque no podamos escoger nuestra tradición podemos y debemos descubrirla y hacerla nuestra, porque no basta con heredarla" (1994a, 620-621).

Basado en la convicción de que hay que estudiar la propia tradición literaria y, además, ampliar todo lo posible las lecturas de poesía para formarse un gusto amplio, Cernuda criticó a los modernistas y a los poetas del 98 en *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Los acusó de haber reemplazado "la disciplina perdida de una tradición" con "la lectura de unos cuantos poetas franceses" (1994a, 80), que ni siquiera pertenecían a la corriente de la gran poesía francesa del siglo XIX. A los escritores del 98 les achacó un conocimiento superficial o limitado de los clásicos, una crítica impresionista y subjetiva de la literatura, basada en una moda importada de Francia, y un desconocimiento de la realidad social española (114-115). En el capítulo dedicado a Antonio Machado reiteró el reproche, acusándolo de ceguera crítica por preferir, basado en un prejuicio personal, la poesía popular a uno de los autores que él consideraba uno de los pilares de la tradición literaria: Garcilaso (134). En el caso de Machado, anotó Cernuda, esta ceguera crítica afectó la composición de su poesía, que se caracteriza, en muchos casos, por la vaguedad, la atomización (es decir, la incapacidad de concebir la obra literaria como totalidad) y por el subjetivismo (136-137).

Para Cernuda, el conocimiento que un autor tiene de su tradición viene de la mano con su actividad crítica, y ambas son inseparables de la escritura de poesía. Esta noción era afín a las de Eliot, quien comenzó su ensayo "La tradición y el

talento individual” contradiciendo la idea de que la capacidad crítica del poeta se opone a su espontaneidad creativa:

bien podríamos recordar que la crítica es tan inevitable como el respirar, y que no nos acarrearía ningún mal el articular lo que pasa por nuestras mentes cuando leemos un libro y éste nos hace sentir una emoción, el criticar a nuestras propias mentes en su trabajo crítico (1944, 12).

Este trabajo crítico era, en realidad, la máxima expresión posible de la crítica literaria: “La actividad crítica encuentra su realización más alta, su realización verdadera, en una especie de unión con la creación en la labor del artista” (34). Esta aseveración tiene varias implicaciones. Por una parte, sugiere que los textos críticos producidos por poetas tienen más valor que aquellos producidos por los críticos profesionales porque no se quedan en el mero comentario dependiente de las obras ya creadas, sino que impulsan la composición de poemas que se unirán al cúmulo de la tradición. También implica que la crítica literaria de los poetas vale más en sí misma que la de los críticos profesionales porque no es un comentario inteligente sobre la obra que se limite a señalar aspectos que el lector no habría descubierto por sí mismo. Por el contrario, está engarzando las obras del pasado con los problemas que implica la actividad creativa del presente, y que el poeta conoce más que ninguna otra persona. Sea como fuere, el comentario de Eliot estaba encaminado a legitimar, de la manera más enfática posible, los escritos críticos de los poetas, bien fueran en forma de comentario a su propia obra o a la de los demás, y a afirmar el derecho del poeta a acceder a la erudición, al análisis y la comparación como integrantes de su trabajo creador.

Cernuda adhirió a todas las implicaciones anteriormente mencionadas. Para él, el poeta hace uso activo de la tradición, la transforma al separar lo que en ella está aún vivo de lo que está muerto y, por esta razón, la crítica literaria producida por un poeta tiene más valor que la del crítico profesional o erudito. El apartado sobre Vicente Aleixandre en *Estudios sobre*

*poesía española contemporánea* comienza con la siguiente declaración, que podría haber sido tomada directamente de "La tradición y el talento individual":

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 valor es superior al de los profesionales de la crítica. Recuerde si no el lector lo que sobre poesía escribieron Coleridge, Keats, Arnold, Eliot, entre otros, y diga si esas páginas se pueden comparar a las que sobre el mismo tema escribieron Sainte-Beuve o Menéndez y Pelayo (1994a, 224).

Esto no implica que Cernuda considerara que la crítica literaria escrita por los poetas de la generación del 98 o por sus contemporáneos pudiera ser tomada como ejemplo de lo que debe ser la crítica literaria. Para él, los escritos de los poetas modernistas y del 98 no eran, estrictamente hablando, críticos. Los poetas modernistas no podían apreciar realmente el valor de la propia poesía y el de la tradición, porque reemplazaron "la disciplina perdida de una tradición", es decir, el estudio de la poesía del mundo clásico, que entronca con la española del siglo de oro, con "la lectura de unos cuantos poetas franceses" (80). Los escritos críticos de Antonio Machado pecaban de haber partido de un concepto prefabricado de la poesía popular, que lo llevaba a "extasiarse ante cualquier coplilla andaluza" (133-134). En Juan Ramón Jiménez tampoco se podía confiar como crítico porque "rara vez ha mostrado curiosidad intelectual por sorprender lo que haya bajo la apariencia", cosa que afecta tanto a su verso como a su prosa (143).

Todos estas citas han sido tomadas de *Estudios sobre poesía española contemporánea*, en donde también consignó, al comienzo del capítulo dedicado a Machado, la situación, a su parecer, de la crítica literaria española: "Aunque no pueda decirse que la literatura, ni mucho menos la poesía, tengan en nuestro país un público y una crítica, todavía es posible que



entre nosotros ocurran a veces cambios en la opinión y el gusto literario (130). Con esta aseveración, Cernuda estaba descalificando toda la crítica contemporánea sobre poesía española, que estaba siendo escrita, en buena parte, por poetas de su generación. A finales de la década del cuarenta y principios del cincuenta se editaron buena parte de los estudios críticos, considerados hoy en día canónicos, de los poetas del 27 sobre los clásicos y la poesía española moderna.<sup>7</sup> Este rechazo a la crítica literaria de los predecesores inmediatos y de sus contemporáneos es afín a la que hizo Eliot a comienzos de su carrera con respecto a la crítica literaria de los escritores ingleses de fin de siglo. En su ensayo de 1920 "El crítico perfecto", Eliot calificó la crítica contemporánea, bien de seguir una tendencia de corte científico, que es en realidad un embrutecimiento de la crítica, o bien de seguir el camino trazado por Walter Pater, Algernon Charles Swinburne y Arthur Symons, escribiendo una crítica de corte impresionista o estético (1976, 2-3). La crítica impresionista, aunque es mejor que la de corte científico, no cumple con su cometido, que es hacer que el lector vuelva a la obra de arte con elementos que le permitan una mejor percepción y un disfrute más consciente de la misma, porque se concentra en las percepciones y sensaciones del crítico, es decir, no está reflexionando sobre la obra (13). Esta censura a la labor de sus contemporáneos y de sus predecesores inmediatos

<sup>7</sup> Baste recordar algunos de ellos: *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (1947), *La poesía de Rubén Darío: ensayo sobre el tema y los temas del poeta* (1948), *Literatura española del siglo XX* (1949) de Pedro Salinas; *La lengua poética de Góngora* (1935), *Ensayos sobre poesía española* (1946), *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)* (1946), *Poetas españoles contemporáneos* (1948), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (1950), *Seis calas en la poesía española: prosa, poesía, teatro* (1951) de Dámaso Alonso. Además de estos estudios, y de las conferencias Charles Eliot Norton, dictadas por Jorge Guillén en 1957, se hicieron, desde principios de la década de los cuarenta, numerosas ediciones de los clásicos con prólogos de Alonso, Salinas y Guillén. Las *Obras completas* de Federico García Lorca, con prólogo de Jorge Guillén, también fueron editadas a comienzos de los cincuenta.

le sirvió a Eliot como herramienta para abrirse campo en el panorama de la crítica literaria en su momento. La posición de Cernuda en la polémica sobre la crítica literaria en lengua española es análoga a la del joven crítico inglés. A finales de la década del cincuenta, si bien su nombre era reconocido como parte de la generación del 27, Cernuda ocupaba, como crítico literario, una posición marginal en el campo literario español (aún no había podido editar *Poesía y literatura*, su primera colección de ensayos) y opuesta a la de los críticos canónicos. Su queja sobre la inexistencia de una verdadera crítica literaria, objetiva y conocedora de la tradición, era todavía un argumento válido en el debate sobre la poesía contemporánea.

Ya hemos señalado que la búsqueda de una tendencia vital de poesía dentro de la tradición en lengua castellana fue una de las constantes de Cernuda en sus juicios críticos en los escritos anteriores a 1938. La lectura de algunos ensayos críticos de Eliot donde éste defendía la tarea del poeta como aquel destinado, a través del ejercicio de la crítica literaria y de la escritura de su poesía, a identificar la corriente principal de la tradición en la poesía de su idioma, no haría sino corroborar esas primeras intuiciones críticas. En efecto, en *The Sacred Wood*, Eliot insistió sobre el hecho de que la crítica literaria procede, ante todo, por comparación de la obra de arte en cuestión con los grandes poetas del pasado (1976, 96) y que sólo la aprehensión del orden simultáneo que forman las obras de la tradición le permite al poeta y al crítico comprender el valor estético de la obra particular (49).

El principio de comparación de obras y de identificación de una línea que representara lo mejor de la tradición fue constante en la crítica literaria de Cernuda posterior a 1938. El hilo conductor de "Tres poetas clásicos", de 1941 y de "Tres poetas metafísicos", de 1946, es el intento de hallar una tendencia poética común a los tres poetas tratados en cada ensayo que justifique su valor poético. En ambos ensayos el valor de los autores comentados se mide con referencia a la idea, que ya hemos comentado antes, de que la poesía debe ser la unión exitosa de idea y emoción, la cristalización, en el poema, de

la imagen de una realidad más armónica que la realidad convencional. Los poetas que escogió Cernuda en ambos ensayos forman una serie que va desde Jorge Manrique al autor anónimo de la "Epístola moral a Fabio", pasando por Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Francisco de Aldana, que logran la plasmación de una "experiencia espiritual, externamente estética pero internamente ética" en un lenguaje no excesivamente enrarecido (1994a, 501). Cernuda opuso a esta tendencia la poesía de Quevedo y Calderón, que encerrados en la "rigidez espiritual" y la "estrechez creciente de la vida" de su época, cedieron a ella, consignando en su poesía, no la imagen de una realidad más vital y verdadera, sino una "deformación caricatural de la realidad que ya no se quiere contemplar frente a frente". La poesía de Góngora, con toda su riqueza de lenguaje, también pecó de falta de vitalidad, queriendo reemplazarla "a fuerza de presión retórica" (504-505).

En los *Estudios de poesía española contemporánea*, Cernuda empleó la distinción entre una tendencia expresiva, vital, lírica, y por otro una ornamental, ingeniosa, vacía de contenido vital y que busca reemplazarlo con un virtuosismo formal como herramienta para criticar la poesía de sus contemporáneos, en especial la de Pedro Salinas y Jorge Guillén. En el capítulo dedicado a la generación del 27, describió un proceso de desarrollo estético común a todos los poetas de la generación. La primera etapa de dicho desarrollo habría sido la de un metaforismo efectista y desenfrenado, que algunos poetas habrían compartido con Gómez de la Serna. Al uso de la metáfora sorprendente, Cernuda contrapuso la imagen, basada en la imaginación y no en el ingenio. Mientras la metáfora ponía en relación dos abstracciones, creando un efecto de sorpresa inmediato y pasajero, la imagen relacionaba dos objetos visibles, develando las afinidades ocultas entre ellos, propiciando una verdadera creación poética (1994a, 174-175). La segunda etapa de desarrollo la marcaría una excesiva estimación de los clásicos, basada en las ideas de Gide y Valéry. La tercera fase habría tenido ocasión con motivo del centenario de Góngora, y sería una combinación

de la actitud metafórica y la clasicista. Según Cernuda, durante este ciclo la poesía de la generación se habría resentido de un cierto formalismo, que habría perdurado en la poesía de Guillén y de Salinas. La última etapa, que corresponde a la idea de Cernuda de que la función de la poesía es hacer una crítica de la realidad, correspondería a un contacto con el surrealismo, que posibilitó para los poetas una libertad formal y una negación de la apariencia de la realidad esgrimida por la sociedad (185-192).

Al hacer este esquema histórico, Cernuda asignó al surrealismo el mismo papel histórico que antes había señalado como propio del romanticismo: el descubrimiento de que la realidad, tal y como está definida a partir del código social, no es más que un trozo de la verdadera realidad, que, no sólo se opone a la convención social, sino a la mutilación que sobre todo objeto impone el paso del tiempo. Este papel histórico le permitía señalar en la obra de ciertos de sus contemporáneos una continuidad con aquella parte de la tradición literaria española que él juzgaba más viva, y descartar la obra de otros como prolongación de la línea de poetas artificiosos, verbalistas e ingeniosos que él despreciaba. Así, por ejemplo, señaló que la poesía de Vicente Aleixandre estaba basada en una idea de afinidad con las cosas que las dotaba "de una existencia personal", un vitalismo que era producto de "la lucha diaria con la vida, que es lo que precisamente la hace amarla" (226-227). En un poeta como Aleixandre, continuó Cernuda, el descubrimiento del surrealismo no fue sino un medio para hallarse a sí mismo, para liberarse de las convenciones que el medio social y él mismo se imponían. La adaptación creativa del surrealismo y la lectura de Freud, Proust y Hölderlin, había posibilitado el desarrollo de la voz literaria de Aleixandre (229-232). Por otra parte, la poesía de Guillén y Salinas había debido mucho a la teoría poética de Valéry y se había conformado con una visión más bien formalista de la poesía, es decir, se había estancado en la etapa de la combinación de la metáfora con el preciosismo de estilo (203-205). Esto implicaba una doble acusación contra Guillén y Salinas en

tanto poetas modernos. Por una parte, implicaba un anquilosamiento estético. Para Cernuda, el que el poeta se limitara a sí mismo a una serie de temas o de recursos formales no implicaba, como para Guillén, un proceso constante de refinamiento del propio arte, sino que negaba el crecimiento natural de la mente del poeta, que traía consigo una progresiva precisión de la dicción, es decir, la capacidad de ajustar el lenguaje a una intención de expresión de una experiencia que no se puede transmitir a través de fórmulas aprendidas (638-640). Por otra parte, la fijación de la poesía de Salinas y Guillén en el preciosismo de estilo implicaba una falta de verdadera visión poética, y expresaba una imagen falsa y acomodaticia de la realidad, carente de sentido crítico (203-205).

De esta manera, en *Estudios de poesía española contemporánea*, Cernuda empleó un criterio de valor que había comenzado a esbozar a finales de la década del veinte, que refinó a través de sus lecturas de los románticos y que finalmente se vio corroborada por la lectura de los ensayos de Eliot para dar una visión crítica sobre la poesía de sus contemporáneos. Esta visión de la tradición en lengua española es altamente original, y enlaza directamente con las inquietudes de Cernuda con respecto a su propio quehacer como poeta y al destino de su obra literaria. Parte de la crítica literaria de Cernuda obedecía también a un esfuerzo para educar la sensibilidad del público y hacerlo comprender la propia poesía. Quizá a este respecto resultaron, para Cernuda, algo consoladoras las ideas de Eliot acerca de la tarea del poeta como formador de la sensibilidad de los lectores. Para Eliot, es labor del poeta mantener la extensión de la sensibilidad del público en su lengua y enseñarle a ampliarla a través de su obra. Es por esta razón que un poeta moderno no tiene un gran público, porque la sensibilidad de éste está retrasada, cuando menos una generación, con respecto a la del poeta. Tal vez tratando de darse ánimos a sí mismo, Cernuda adaptó la idea de Eliot y escribió: "me parecen existir, con respecto a la acogida que los lectores les dispensan, dos tipos de obras literarias: aquellas



que encuentran a su público hecho y aquellas que necesitan que su público nazca; el gusto hacia las primeras existe ya, el de las segundas debe formarse. Creo que mi trabajo corresponde al segundo tipo" (1994a, 641-642).

### Obras Citadas

- Asún Escartín, Raquel. "1927 y la literatura clásica: presencia de Fray Luis de León". *Estudios y ensayos*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1991, 461-489.
- Barón, Emilio. "Retrato del poeta. Baudelaire visto por (Eliot y Cernuda)". *Revista hispánica moderna*, vol. XLVIII, núm. 2, (dic. 1995), 335-348.
- \_\_\_\_\_. *T. S. Eliot en España*. Almería: Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1996.
- Blanch, Antonio. *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*. Madrid: Gredos, 1976.
- Cano Ballesta, Juan. *La poesía española entre pureza y revolución 1930-1936*. Gredos: Madrid, 1972.
- Carreter, Lázaro. "Jorge Guillén. Años veinte (Sobre la formación de su poética)". *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Cernuda, Luis. *Prosa completa*, Luis Maristany, ed. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas*, vol. II "Prosa I", Derek Harris y Luis Maristany, eds. Madrid: Siruela, 1994a.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas*, vol. III "Prosa II", Derek Harris y Luis Maristany, eds. Madrid: Siruela, 1994b.
- Ciplijauskaitė, Biruté. "Un comentarista moderno: Jorge Guillén y su contexto". *Da Góngora a Góngora*. Edición de Giulia Poggi. Pisa: Edizione ETS, 1997, 253-269.
- Coleridge, S. T. "Biographia Literaria". *Romantic Poetry and Prose*, Lionel Trilling y Harold Bloom, eds. New York: Oxford University Press, 1973.
- Delgado, Agustín. "Cernuda y los estudios literarios". *Cuadernos hispanoamericanos*, vol. LXXIV, 220, (abril 1968), 87-115.
- De la Peña, Luis. "Cernuda. Ensayos críticos de un gran lector". *Quimera* 128, (1994), 39-43.
- Eliot, T. S. *Essays Ancient and Modern*. Nueva York: Harcourt Brace and Company, 1936.
- \_\_\_\_\_. *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Tomo I, Buenos Aires: Emecé, 1944.

- \_\_\_\_\_. *Sobre la poesía y los poetas*. Buenos Aires: Sur, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Criticar al crítico y otros escritos*. Madrid: Alianza, 1967.
- \_\_\_\_\_. *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Londres: Methuen, 1976.
- Geist, Anthony Leo. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Madrid: Guadarrama, 1980.
- Mainer, José Carlos. "Alrededor de 1927. Historia y cultura en torno a un canon". *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*. Málaga: Ed. Cristóbal Cuevas García, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997.
- Maristany, Luis. "El ensayo literario de Luis Cernuda". Luis Cernuda. *Obras completas*, Vol. II "Prosa I", Derek Harris y Luis Maristany, eds. Madrid, Siruela, 1994, 17-63.
- Ortiz, Fernando. "Eliot en Cernuda". *La casa china*. Valencia: Pretextos, 1993, 151-161.
- Serrano Ajenjo, José Enrique. "El intérprete enajenado: clásicos o modernos en la prosa crítica de Gerardo Diego". *Insula*, 597-598, (sept-oct 1996), 22-23.
- Servera Baño, José. "La crítica literaria de la generación del 27 sobre San Juan de la Cruz". *Insula*, 537, (sept. 1991), 33-34.
- Talens, Jenaro. *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*. Barcelona: Anagrama, 1975.
- Valéry, Paul. *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1998.