

CERNUDA EN MÉXICO: EL POETA ANTE LA CRÍTICA MEXICANA

JAMES VALENDER

DEDICATORIA: *A María Dolores Arana*

La actitud de Cernuda hacia la crítica siempre fue ambigua. Por una parte, se quejaba amargamente, en sus poemas no menos que en sus cartas, de la falta de comprensión, cuando no de la mala fe y hostilidad, con que, según él, los críticos solían ocuparse de su poesía. "Me pregunto por qué no se dedicarían mejor a vender seguros de vida o a hacer cazuelas", fue, por ejemplo, el comentario cáustico que hizo al respecto en una carta a Jaime Gil de Biedma, en febrero de 1963¹. Pero, por otra, no dejaba de sentir cierta complacencia hacia esa supuesta incompreensión o mala fe, en cuanto le confirmaba la concepción que él tenía de su propio destino como poeta. "¿Cuáles entre los poetas actuales lo parecerán mañana?", le preguntó a su amiga Nieves de Madariaga, en febrero de 1942. "Si hay destino envidiable para un poeta es hallar camino hacia las gentes que vivan después de él, a través de la ceguera de los contemporáneos". Y, claro, si su obra no gustaba ni interesaba a los críticos, esto sólo podía interpretarse como señal de que ese "destino envidiable" también era el suyo. De hecho, algunos dirán que Cernuda exageraba en sus juicios sobre la crítica, precisamente porque temía ser comprendido; a fin de cuentas, reconocer la validez de algunos de los trabajos escritos sobre él hubiera significado abandonar ese concepto romántico del poeta en que gran parte de su obra y de su vida se sostenía.

Como él mismo señaló en otra carta, esta vez dirigida a Jacobo Muñoz (25-XI-62), para poder realizarse como poeta, era necesario "trabajar en soledad total y por eso en libertad total, sin tener que considerar nada ni a nadie". La crítica ajena, en este sentido no podía ser más que un estorbo; por escucharla, por seguir muy de cerca sus criterios, el poeta corría el riesgo de descuidar precisamente aquella intuición nueva o inédita de la realidad que él había venido al mundo a expresar. En cambio, dar la espalda a la crítica era también repudiar las modas que ella reflejaba; es decir, era condenarse a ser un escritor de muy pocos lectores. Para Cernuda esta marginalidad era el precio que todo poeta auténtico tenía que pagar para que su obra alcanzara la trascendencia anhelada. Y, en general, como todo poeta auténtico, él estaba dispuesto a pagarlo. "Yo nunca he deseado popularidad", le explicó en una carta a Rica Brown (28-IX-43), "porque sabía que las calidades estéticas que siempre me esforcé por alcanzar traían consigo, una vez

¹ Las cartas que se citan a lo largo de este ensayo se encuentran recopiladas en los siguientes libros: Luis Cernuda, *Epistolario inédito* (Compás, Sevilla, 1981); Gregorio Prieto, *Cernuda en línea* (Madrid, 1981); y Rafael Martínez Nadal, *Luis Cernuda: El hombre y sus temas* (Hiperión, Madrid, 1983). Citas de la poesía y de la prosa del poeta estarán tomadas de la edición crítica establecida por Derek Harris y Luis Maristany: *Poesía completa* (2ª ed., Barral, Barcelona, 1977) y *Prosa completa* (Barral, Barcelona, 1975). Serán identificadas en el cuerpo del texto con las siglas PC y PR, respectivamente, más el número de la página.

conseguidas en todo o en parte, la falta de popularidad. "Hay un tipo de escritor, y es el único que me interesa, que tiene que crear su público, y eso es tarea de siglos. Sólo me interesa el público 'a la medida', si puedo decirlo así; el público hecho, como las ropas hechas, no vale nada".

Y, efectivamente, Cernuda vivió por y para la obra que él esperaba fuera a sobrevivirle. Dedicación que se reflejaba, por otra parte, no sólo en lo que escribía, sino también en su vida diaria, en su trato con los demás. Porque, como resultado de esta concepción del poeta y de la poesía, Cernuda encontraba muy difícil asumir una identidad social con que entablar relaciones con el mundo. En esto se asemejaba a T. S. Eliot; como Eliot, de ser posible, hubiera preferido ser un poeta "invisible". El yo que revelaba la obra de arte era el único yo que realmente le interesaba; ese otro yo, el yo social, era algo así como un extraño intruso, un huésped inoportuno con quien preferiría no tener trato. Ya en 1935, en un ensayo sobre "Bécquer y el romanticismo español", Cernuda había afirmado que "el testimonio más auténtico respecto a un hombre es sin duda su obra" (PR.1270). Diez años más tarde, en su exilio londinense, volvió a afirmar lo mismo, pero esta vez haciendo más explícitas las verdaderas dimensiones de su actitud. Disculpándose por cierta tosquedad suya en algún encuentro anterior, escribió a su amiga Nieves de Madariaga: "Sé perfectamente que mi trato es difícil. Pero qué voy a hacerle. Acaso mi trabajo sea una compensación para quienes, con alguna simpatía hacia mí, se sienten ofendidos con aquella dificultad. Mi trabajo vale más que yo, y cambiando éste por aquél, quedándose con el trabajo y dejando la persona, se sale ganancioso".

Desde luego, muy pocos comprendían una vocación tan absoluta a la poesía, y menos todavía estaban dispuestos a aceptar esta sustitución del hombre por su trabajo que se derivaba de ella. Y de ahí la creación de lo que Cernuda llamaba su "leyenda": esa imagen que, en círculos literarios, se tenía de él como de un poeta "atildado", "frío", "amargo", "altanero", "huraño" y "antisocial". Su obsesión con esta leyenda fue creciendo con los años, llegando, al final de su vida, a convertirse hasta en tema de su poesía. De hecho, su preocupación con el tema se volvió tan insistente en los últimos años que uno empieza a dudar si no se trataría de un delirio persecutorio, en el sentido estricto del término. Pero, no; todo parece indicar que, en la mayoría de los casos, los temores de Cernuda estaban bien fundados en la realidad. El crítico José de la Colina, por ejemplo, que llegó a México muy joven, ha narrado una anécdota que revela mucho acerca de la relación que llevaba Cernuda con sus paisanos:

Delgado, moreno, chato, de frente abombado, de bigotito lineal, de pequeños ojos duros, bien empacado en una discreta elegancia a la inglesa, salía Luis Cernuda, con su soledad insobornable, a la calle, en la ciudad de México, y nosotros, hijos de refugiados españoles, lo teníamos por lo que de él nos habían dicho: un señorito, y por eso habíamos tramado aquella broma que repetimos quién sabe cuántas veces: él caminaba por la calle, tal vez fumando su pipa, y de repente se oía aquel grito duro, imperativo, a su espalda: ¡Ey, Cernuda!, alevosamente lanzado como una pedrada desde cualquier parte o ninguna, y él se volvía vivamente, miraba en torno suyo, buscaba al este y al oeste y al sur y al norte, escudriñaba la calle como un páramo de chacal, fruncía el entrecejo, se le veía desconcertado, descentrado, perdiendo su eje, repentinamente inmerso en su amenazador vacío...

El no podía saber que éramos los chicos de la morería del exilio los que le gritábamos y luego nos escondíamos en un portal, en un zaguán, detrás de un árbol o de un automóvil, como nosotros no sabíamos entonces a qué gran poeta le estábamos poco menos que quitando el suelo bajo los pies. Lo creíamos sólo un señorito de trato difícil, un hombre esquinado, un falso señor inglés recortando su perfil desdeñoso en el aire, insolente nada más que por su singularidad...²

² JOSÉ DE LA COLINA, "Retratos express: Luis Cernuda", *unomásuno* (México D.F.), 8-X-78, p. 2.

La anécdota resulta muy instructiva para entender hasta qué grado la leyenda se había difundido, y con cuánta facilidad se perpetuaba de generación en generación. Y así se explica, claro está, la gran angustia de Cernuda: su temor de que la leyenda terminara imponiéndose al mito de sí mismo que iba creando en su poesía. Y lo verdaderamente trágico de todo esto es que fue precisamente la identificación completa del poeta con su *persona* literaria lo que provocó la leyenda: esa insistencia de sus compatriotas en confundir su poesía con lo que el propio poeta llamaba su "triste personaje humano de cada día".

Cernuda asumió su destino trágico con una fe y una constancia que, a estas alturas, resultan poco menos que heroicas, confiado en que, a pesar de todo, con el tiempo, y ya muerto él, su poesía llegaría por fin a encontrarse con el público que merecía. Y lo sorprendente no sólo es su absoluta fidelidad a esta concepción romántica del poeta y su destino, sino también el hecho de que la historia de su prestigio literario ha seguido, efectivamente, esa curva de fatalidad que él había previsto y que había sacrificado tanto por promover. Porque, si bien es cierto que la indiferencia y hostilidad hacia su obra no eran tan generales como él decía (cuando en 1936 se publicó la primera edición de *La realidad y el deseo*, por ejemplo, varios de sus contemporáneos -Lorca, Salinas, J.R. Jiménez, Altolaguirre, Lezama, Lima- publicaron comentarios muy perspicaces), también es cierto que Cernuda tuvo que ir haciéndose un público poco a poco y que el verdadero reconocimiento de su valor como poeta sólo empezó a darse después de su muerte.

En lo que sigue propongo ofrecer un breve resumen de esta recepción crítica de que ha gozado la obra de Cernuda, pero no en su conjunto, sino limitándome específicamente a aquella parte que corresponde a la crítica mexicana. Este propósito significa un corte que a algunos podrá parecer un poco arbitrario: a fin de cuentas, y a pesar de la relación difícil que existió entre los dos países durante el franquismo, España y México no han vivido completamente aislados el uno del otro, ni aislados tampoco de la diversidad de estímulos y presiones que han acompañado la vida cultural de la mayor parte de los países de Occidente. Pero, puesto que el diálogo no siempre ha sido tan bueno como todos quisiéramos, tal vez no estaría de más recordar que Cernuda también tiene su público en América Latina y de que la lectura que se ha hecho ahí de su poesía corresponde a una evolución cultural muy concreta que, si en ciertos aspectos coincide con la española, en otros discrepa de forma muy notoria. Y, de hecho, si uno pretende tener una idea más o menos exacta de la proyección que tiene la obra de Cernuda en el mundo, estas diferencias de matiz y de énfasis resultan fundamentales.

I

En México los primeros comentarios sobre Cernuda se publicaron en 1941, a raíz de la publicación ahí de la segunda edición, corregida y ampliada, de *La realidad y el deseo* (Séneca, México, 1940). Por lo visto, la primera edición de sus poesías completas no había provocado reacción alguna por parte de la crítica mexicana, como tampoco había suscitado mayor interés la aparición de sus dos libros anteriores, *Perfil del aire* (1927) y *Donde habite el olvido* (1934)³.

Para explicar este silencio sería muy fácil alegar una difusión insuficiente de estas obras en México y, por lo tanto, un desconocimiento de las mismas. Pero, al consultar las revistas mexicanas de la época (*Ulises*, *Contemporáneos*, *Cuadernos del Valle de México*, etc.), uno se da cuenta de que no fue así, de que los poetas y críticos mexicanos estaban perfectamente al tanto

³ Xavier Villaurrutia evidentemente había leído *Perfil del aire*, por ejemplo; pero se ve que, por esas fechas, prefería la poesía de Prados e Hinojosa. Cf. Villaurrutia, "Emilio Prados: Vuelta", *Ulises* (México D.F.), núm. 5 (diciembre 1927), pp. 20-22; y Villaurrutia, "Títulos", *Contemporáneos*, (México D.F.), I, núm. 1 (junio 1928), pp. 81-82.

de todo lo que se publicaba en España. El silencio tiene que interpretarse, entonces, como un desconcierto de la crítica, cuando no como una falta de interés. Los poetas de moda por esas fechas en España eran Lorca, Alberti, Diego y Guillén; y parece que éstos eran también los poetas españoles preferidos por la mayoría de los lectores mexicanos.

Dejando a un lado los breves anuncios publicitarios, fueron dos las notas que acompañaron esta segunda aparición de *La realidad y el deseo*, ambas debidas a críticos mexicanos. (Curiosamente, ninguno de los españoles exiliados en México se tomó la molestia de reseñar la obra, lo cual, de nuevo, confirma el carácter anómalo que asumía la poesía de Cernuda dentro del panorama de la poesía española de aquel entonces)⁴.

La nota de José Adalberto Navarro Sánchez, publicada en la revista *Tiempo Literario*, de Guadalajara, expresa admiración, pero también desconcierto ante este "poeta del olvido". Se siente atraído hacia la dicción de Cernuda: "Poeta medular -dice-, poeta de lo concreto y lo visual, su palabra no tiene ese desbordamiento inútil que en otras obras encontramos"⁵. Pero, en general, no logra explicarse el fuerte impacto que esta poesía evidentemente le ha causado.

La reseña de José Luis Martínez, publicada en la revista capitalina *Tierra Nueva*, fue a la vez más precisa y más tajante. El crítico no sólo expresa sus diferencias con el poeta, sino que también explica las bases, principalmente morales, en que ellas se sostienen. Influida, según parece, por la filosofía de Heidegger, Martínez pide al poeta, sobre todo, una actitud existencial mucho más afirmativa que la que se expresa en sus versos: "Se vive y se es para la muerte, y en la muerte nos decidimos a nosotros mismos. Los hermosos versos de Cernuda nos encantan con sus deijos melancólicos, pero precisa urgirles una voz más viril y valerosa que no tienen"⁶.

El finísimo crítico en que luego se convertiría Martínez, iba a arrepentirse, años después, de este "tonto regaño"⁷. Y, a estas alturas, no resulta difícil adivinar por qué. Si bien es cierto que la visión que tenía Cernuda del mundo era esencialmente trágica, la fidelidad con que el poeta asumía ese destino también presupone cierto valor moral. Por otra parte, resulta muy discutible la distinción tan absoluta que establece aquí el joven crítico entre lo que es la forma de un poema y lo que es su fondo. ¿Sentimos esta distinción cuando leemos poesía? ¿No es la prueba de un buen poema (entre otras cosas) la medida en que el ritmo y los demás recursos retóricos y formales nos persuaden a abandonar nuestra visión acostumbrada de las cosas, y a contemplar el mundo desde la perspectiva que estos mismos recursos van estableciendo? Así, al hablar del "encanto" que los "deijos melancólicos" ejercen sobre él, ¿no estaría el crítico revelando su vulnerabilidad también ante la visión del mundo a la cual estos "deijos" dan expresión?

Sea como sea, el ensayo de Martínez resulta especialmente aleccionador, en cuanto resume con gran claridad una de las principales inquietudes que habrán tenido muchos de los lectores de la época al enfrentarse con esta poesía. Porque implícita en la crítica que le hace Martínez hay una defensa de una de las convenciones literarias más sagradas de ese momento, convención que

⁴ Cernuda sí contaba con algunos lectores perspicaces entre los exiliados españoles (José Bergamín y Ramón Gaya, por ejemplo). Sin embargo, la mayoría de sus compatriotas parecen haber estado de acuerdo con la opinión expresada por Juan José Domenchina en su *Antología de la poesía española contemporánea (1900-1936)* (Atlante, México, 1941): "esta poesía anómala que se enrevesa o dificulta, en una sintaxis asimismo anómala y que prescinde última y anacrónicamente, tal vez porque jamás puntualiza, de los signos de la puntuación, suscitó en un tiempo curiosidad e interés. Dentro del área normal de la poesía, el resentido y contrariado sentir de Cernuda, que desconoce a conciencia los límites estéticos, carece de voz y voto".

⁵ J. A. NAVARRO SANCHEZ, "Luis Cernuda: Poeta del olvido", *Tiempo literario* (Guadalajara), I, núm. 1 (1941), p. 12.

⁶ JOSÉ LUIS MARTÍNEZ, "La Poesía de Luis Cernuda", *Tierra Nueva* (México D.F.), II, núms. 7-8 (enero-abril 1941), p. 32.

⁷ Carta al autor, del 15 de diciembre de 1987.

la obra de Cernuda, y sobre todo aquella parte escrita durante la Guerra Civil (*Las Nubes*), contradice de manera muy flagrante. Me refiero, desde luego, a la idea de que el poeta debiera poner su trabajo al servicio de una causa política o social.

Esta había sido, desde luego, la actitud de muchos de los poetas, artistas e intelectuales que participaron en la Guerra Civil; pero fue una postura que Cernuda, por fidelidad a su propia conciencia, no pudo hacer suya. Aunque nunca dejó de apoyar la causa del Gobierno Republicano, su experiencia durante la guerra le fue enseñando que el arte comprometido no sólo no podía cumplir con su propósito de influir en el curso inmediato de los hechos, sino que, al contrario, hasta ponía en peligro la sobrevivencia de esa cultura que el Gobierno Republicano decía defender. De ahí la enorme diferencia que distingue *Las Nubes* de los poemas de guerra de un Alberti o de un Neruda (por ejemplo): para Cernuda la poesía, y el arte en general, sólo podían mantenerse vivos en una esfera de absoluta independencia de criterio estético e ideológico frente a los distintos órganos de poder político. Si una de las grandes ilusiones de los poetas de los años 30 había sido la de poder colaborar -en cuanto poetas- en la creación de un estado más justo, Cernuda fue uno de los primeros en reconocer la irrealdad de este sueño. De ahí la importancia de su testimonio.

Curiosamente, el primero en señalar este aspecto "testimonial" de la obra de Cernuda fue otro mexicano, Octavio Paz. Paz había ido a España en 1937; había conocido a varios de los poetas españoles, entre ellos a Cernuda; y a raíz de su breve estancia se había percatado de la intensa crisis estética e ideológica que todos vivían. No reseñó la segunda edición de *La realidad y el deseo*, pero en junio de 1943, en una nota sobre un libro de prosas de Cernuda (*Ocnos*, Londres, 1942), sí aprovechó la oportunidad para escribir unas líneas sobre el lugar tan especial que empezaba a asumir *La realidad y el deseo* dentro del panorama de la lírica contemporánea: "El libro de Cernuda -dijo- es algo más que la expresión de sus experiencias individuales; me parece que es la elegía de una generación y de un momento de la historia, que se despiden, para siempre, de España y de un mundo que ya no volverán"⁸.

II

A diferencia de la mayoría de los escritores republicanos, Cernuda pasó los primeros catorce años del exilio en países sajones, primero en Gran Bretaña (1938-1947), después en Estados Unidos (1947-1952).

Seguramente, fueron años muy provechosos para su formación como poeta, pero esta circunstancia no dejó de agravar su soledad, su aislamiento con respecto a un posible público lector. En 1942 logró que su libro *Ocnos* se imprimiera en una editorial londinense; pero, como él mismo reconoció, publicar un libro en español en Inglaterra era casi igual que tenerlo inédito. Sin embargo, Cernuda nunca perdió su fe en su vocación como poeta. "He trabajado y trabajo bastante", le escribió a su amiga Nieves de Madariaga (19-XII-41). "Pero me pregunto que para qué. Si al menos estuviera en América, podría buscar editor. Lo que me alienta es que sólo he nacido para eso: y sean cosas sin interés o con interés, para publicar o para perder las inéditas, debo escribir de todos modos".

Pero Cernuda no estaba aislado por completo de su público. A través de su amistad con Octavio Paz ("persona encantadora y de opinión y conocimientos excepcionales en cuestión de poesía", según luego explicaría a Gil de Biedma), lograba que algunos poemas y ensayos suyos se publicaran en revistas mexicanas. Por otra parte, la reacción tan favorable que su poesía empezaba a despertar, no sólo en Paz, sino en varios jóvenes poetas latinoamericanos, también

⁸ OCTAVIO PAZ, "Luis Cernuda, *Ocnos*", *El hijo pródigo* (México D.F.), I (1943), p. 188.

constituía un importante estímulo para que siguiera escribiendo: "Cada día recibo más cartas de poetas y artistas americanos hablándome con simpatía y afecto de mi trabajo", le explicó a su amigo, el pintor Gregorio Prieto, exilado, como él, en Inglaterra. "Octavio Paz me escribe que los poetas jóvenes mexicanos ostentan, por así decirlo, mi influencia. Un compositor argentino joven me pide permiso para publicar siete poemas míos a los que ha puesto música. Perdona esta especie de propaganda de mí mismo, sé que es estúpido; pero me alegra tanto ver que es la gente joven quien empieza a comprender y a amar mi trabajo, entre la indiferencia de las gentes de mi generación y la ignorancia de las gentes de la generación anterior".(25-VI-44).

En 1947 Cernuda publica en Buenos Aires un nuevo libro de poemas, *Como quien espera el alba*; al año siguiente, y de nuevo en Buenos Aires, dio a conocer sus *Tres narraciones*; luego en Madrid, en 1949, logró sacar una segunda edición (censurada) de su libro *Ocnos*; ninguna de estas publicaciones parece haber encontrado eco en la prensa mexicana, tal vez porque (a diferencia de lo que había pasado unos quince o veinte años antes) los libros simplemente no llegaron a este país.

En el verano de 1949 Cernuda hizo su primer viaje a México. La experiencia -el reencuentro con sus amigos, con su cultura y, sobre todo, con su idioma- le conmovió profundamente. Y si se toma en cuenta que también se enamoró durante su estancia aquí, no cuesta trabajo entender que, ya de regreso en Nueva Inglaterra, no haya pensado más que en volver. "Mi único deseo -le confesó al crítico mexicano Salvador Moreno (8-VI-50)- es estar ahí, abrazar un cuerpo oscuro y olvidar esta completa 'extrañeza' en que vengo viviendo". En el verano de 1950 volvió a México y también, por tercera vez, en el verano de 1951. El resultado inmediato de estas visitas fueron sus *Variaciones sobre tema mexicano*, una serie de poemas en prosa publicados en México en 1952.

El enfoque que adoptó al escribir este libro fue netamente comparatista; es decir, en sus textos quiso subrayar la diferencia que existía entre la cultura mexicana y la cultura de los Estados Unidos. En conversación con el escritor yucateco Ermilo Abreu Gómez, el poeta había de explicar que para él esta diferencia radicaba, sobre todo, en la relación que existía en cada caso entre el pueblo y su historia:

Para mí los pueblos que saben vivir en su historia son los únicos pueblos dignos de sobrevivir. [...] Por todo lo que he visto, oído y leído acerca de México, siento que tu país vive su historia. En México el pasado es pasado para los extraños: no para el mexicano y menos para el indio; para éstos es una actitud presente. En México la gente no recuerda el pasado: lo vive y hasta da la impresión de que lo proyecta como una posibilidad del futuro. Por eso te digo que no me explico que estés pasado los años en (Estados Unidos), que carece específicamente de historia. [...] Esta nación, con toda su grandeza y todo su poderío y todas sus incontables virtudes éticas, no tiene historia⁹.

En *Variaciones* Cernuda celebra esta característica manera de "vivir en su historia" que tienen los mexicanos. La ve en sus vestidos tradicionales, en los mercados, en las iglesias y hasta en los juguetes. Aunque el libro, desde luego, va mucho más allá de lo meramente descriptivo, en la búsqueda por identificar las raíces de esta cultura. Y es en ese nivel, en la discusión sobre el origen de la actitud vital del mexicano, donde encontramos lo verdaderamente profundo del libro del poeta, así como la íntima relación que guarda con el resto de su obra. Porque si Cernuda le tomó tanto cariño a México, fue porque ese país era para él otra España; o, para ser más preciso, porque representaba para él una encarnación de ese doble mito de Sansueña que había ido elaborando en su poesía a lo largo de los años. Es decir, el mexicano se presenta, por una parte, como un producto de esta "voluntad de historia" de la Castilla imperial que había celebrado en poemas como "Quetzalcóatl", "Silla del rey", y "El ruiseñor sobre la piedra", y, por otra, como un eco fortuito de cierto estilo de vida, sensual y hedonista, identificada con ese paraíso terrestre

⁹ ERMILO ABREU GÓMEZ, "Luis Cernuda", *El Nacional* (México D.F.), núm. 869 (24-XI-63), p. 1.

andaluz que él había creado, por primera vez, en su narración "El indolente". Aunque, quizás la nota más importante del libro sea precisamente la duda que experimenta el poeta frente a esta interpretación mitológica. "El mundo sensual, marino, solcado, donde por unas horas crees vivir", se pregunta, "¿es real? ¿No es un sueño inconcluso de tu juventud, que todavía persigues a lo largo de la vida?" (PR.134).

Variaciones salió de la imprenta el 31 de diciembre de 1952. La escasa reacción crítica que despertó tiene que haber resultado muy decepcionante para el autor: apenas dos o tres breves notas evasivas. Posteriormente, Cernuda habría de quejarse de la poca difusión de que gozara la obra, la edición, quedando, según él, "soterrada en sótano editorial"; si así fue, sin duda ayudaría a explicar la aparente indiferencia de los críticos. Aunque las notas que sí se publicaron, parecerían indicar una lectura muy superficial del libro. María Elena Bermúdez, por ejemplo, lo vio como un simple trabajo costumbrista, equiparable con *Cornucopia de México* de Moreno Villa¹⁰. Si bien es cierto que los dos poetas coinciden en ofrecer interesantes observaciones sobre la vida de los mexicanos, también es cierto que sus libros constituyen algo más que costumbrismo. Por otra parte, como nos explicó hace poco Octavio Paz (*Hombres en su siglo y otros ensayos*, México, 1984), hay que reconocer que "La visión de Luis Cernuda fue más vasta y más honda que la de Moreno Villa"; que, impregnado como estaba de cultura inglesa, Cernuda "veía a México desde una perspectiva histórica distinta y más moderna"¹¹. En fin, en México, el libro pasó casi inadvertido en 1952-1953, y aun hoy sigue siendo una de las obras menos conocidas y apreciadas del autor (tal vez porque, ahora como entonces, el lector mexicano no cuenta con una edición fácilmente accesible del texto).

Aunque escritos un poco después de *Variaciones*, los *Poemas para un cuerpo* se derivan de un impulso similar: de sorpresa, de gozo y de agradecimiento. Como explicó Cernuda en su *Historial de un libro*, el motivo de este breve ciclo poemático fue su relación amorosa con "X", un joven boxeador, de extracción humilde, a quien había conocido durante su tercer viaje a México en el verano de 1951: "Creo que ninguna otra vez estuve, si no tan enamorado, tan bien enamorado, como acaso pueda entreverse en los versos antes citados, que dieron expresión a dicha experiencia tardía" (PR.933).

Más que dar expresión a la experiencia en sí, los poemas ofrecen, de hecho, toda una teorización sobre el amor, tal y como Cernuda lo ha vivido; teorización que implica, antes que nada, el reconocimiento del fuerte grado de idealización que suele caracterizar al amante. Porque esa es la paradoja del libro: aunque el amor del poeta (como indica el título) se dirige hacia el cuerpo y no hacia la persona del amado, la contemplación de este cuerpo, a fuerza de intensidad, vuelve irreal al cuerpo, levantándolo a la pura esfera de las ideas. "Mi imaginar no vence a la extrañeza", escribe en el poema "De dónde vienes",

De que sea tu existir originado en otros,
En otros repetido,
Cuando único me parece
Creado por mi amor; igual al árbol,
A la nube o al agua
Que están ahí, mas nuestros
Son y vienen de nosotros
Porque una vez les vimos
Como jamás les viera nadie antes.
Un puro conocer te dió la vida. (PC. 450)

¹⁰ M.E. BERMÚDEZ, "Dos libros sobre México", *Excelsior* (México D.F.), 15-II-53, p. 3 (Sección B).

¹¹ OCTAVIO PAZ, "México y los poetas del exilio español", *Hombres en su siglo y otros ensayos* (Seix Barral, México, 1984), p. 59.

Pero así como el amor crea al amado, también crea al amante, transformándolo con su energía y vitalidad, y así rescatándolo por un momento de la vejez, reintegrándolo al sueño de su juventud. Y es quizás esta recuperación de la propia identidad la que explica la profunda gratitud que se expresa en estos poemas; gratitud pareja a aquella que se lee en *Variaciones*. Porque, como dijo Jaime Gil de Biedma, "uno casi se siente tentado de sospechar que ese enamoramiento no fue sino la concreción final, en un cuerpo y en una persona, del deslumbramiento instantáneo, del inesperado brote de felicidad sensual que aquella tierra (México) propició en él, cuando en su edad madura apenas ya nada esperaba"¹².

La primera edición del libro, publicado en Málaga, en 1957, no encontró eco alguno en México, lo cual no es nada sorprendente en vista de que se trataba de una edición limitada, fuera de comercio. Lo que sí es curioso, en cambio, es que, después de quedar incorporado a *La realidad y el deseo*, el ciclo tampoco ha recibido de parte de la crítica mexicana la atención que seguramente merece como uno de los ciclos líricos de Cernuda en que el pensamiento poético mejor se combina con la musicalidad del verso.

III

En noviembre de 1952 Cernuda renunció a su puesto en Mount Holyoke y, con 500 dólares en el bolsillo¹³, se instaló en México. Al llegar, alquiló un departamento amueblado en la calle Madrid, en el centro de la ciudad; pero, al poco tiempo, a instancias de su gran amigo Manuel Altolaguirre, fue a vivir a casa de Concha Méndez, en la calle Tres Cruces, en Coyoacán. Con algunas breves interrupciones, ésta había de ser su casa durante los once años que le quedaban de vida, y Concha Méndez, su hija Paloma y tres de sus futuros nietos (Manolo, Luis y Paloma) habían de constituir hasta cierto punto la familia que él nunca tuvo. A diferencia del barrio ruidoso que es hoy en día, Coyoacán era entonces un pueblito muy tranquilo, circundado por sembradíos de maíz. Y la casa de Concha Méndez, aunque chica, tenía un jardín amplio donde Cernuda podía descansar a gusto. Ahí, en esa paz y tranquilidad, pronto estableció una rutina de vida sobria y sencilla¹⁴.

Esta rutina se interrumpía, desde luego, los días que Cernuda tenía clases; porque parece que no tardó en conseguir trabajo en la Universidad Nacional Autónoma de México (la, para él, "espantosa ciudad universitaria nueva" tenía la ventaja de quedar bastante cerca de donde vivía). En febrero de 1953 dio un curso titulado "Forma y expresión de la poesía española contemporánea". Desde 1954, en cambio, dio clases cada año sobre teatro del siglo XVII (español y francés), tema mucho menos de su agrado. Del teatro español del siglo de oro, al menos, guardaba la peor opinión.

Pero fueron, con todo, años muy fructíferos, en lo que se refiere tanto a ensayo como a poesía. Ya se ha mencionado la publicación, en 1957, de sus *Poemas para un cuerpo*. Por las mismas fechas, y también en España, aparecieron sus polémicos *Estudios sobre poesía española contemporánea*; mientras que, al año siguiente, en 1958, la UNAM editó su libro sobre el *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)*, fruto de sus asiduas lecturas de los poetas de lengua inglesa. En ambos casos, la mayor parte de los ensayos, antes de editarse en forma de libro, habían ido apareciendo en *México en la Cultura*, el suplemento del diario *Novedades*, donde su publicación había hecho mucho por llevarlo a la atención del público mexicano.

¹² JAIME GIL DE BIEDMA, "Luis Cernuda y la expresión poética en prosa", *El Pie de la letra* (Crítica, Barcelona, 1980), pp. 328-329

¹³ Cf. MARIA DOLORES ARANA, "Recordando a Cernuda", *El Gallo Ilustrado* (México D.F.), núm. 593 (4-XI-73), pp. 2-3

¹⁴ Cf. CONCHA MENDOZA, "Luis Cernuda", *Insula* (México D.F.), núm. 207 (febrero 1964), p. 13.

Sin embargo, el gran acontecimiento de estos años fue, sin duda, la aparición, en la colección Tezontle del Fondo de Cultura Económica, de una tercera edición de *La realidad y el deseo*. No es difícil imaginar la alegría que le habría deparado esta nueva edición. A los poemas publicados en la edición de 1940 el poeta pudo agregar las tres colecciones que había escrito durante este lapso: *Como quien espera el alba*, *Vivir sin estar viviendo* y *Con las horas contadas* (libro este último que incluía, a su vez, el breve ciclo de *Poemas para un cuerpo*). Por otra parte, también fue motivo de mucha satisfacción para Cernuda ver el cuidado con que la edición se hizo. Según señala a su amigo Bernabé Fernández-Canivell: "Joaquín Díez-Canedo (hijo del poeta) y Alí Chumacero (poeta mexicano bastante interesante), que trabajan en el Fondo de Cultura, me dieron toda clase de facilidades y atenciones, además de leer ellos mismos las pruebas e indicarme algunos errores míos" (9-X-58).

La reacción crítica a esta tercera edición fue mucho más favorable que la que había acogido a la segunda. Y es que, como explicó Paz, en una nota aparecida en la revista *Claridades*, el trabajo realizado por el poeta durante todos estos años proporcionaba a los lectores una perspectiva desde la cual apreciar esta poesía que los lectores de 1940 no tenían: "Es tal el número de poemas nuevos -aclaró-, y éstos arrojan una luz tan reveladora sobre los antiguos, que sólo hasta ahora, cuando podemos contemplarla en su totalidad, comenzamos a vislumbrar el significado de su obra. Como el viajero que ve dibujarse poco a poco, a medida que se aproxima a la costa, la verdadera forma de una tierra desconocida, en el espacio de los últimos veinticinco años nuestra generación ha asistido a la paulatina revelación de un continente poético"¹⁵.

Paz aquí habla en nombre de su propia generación (la que incluye también a José Luis Martínez, Efraín Huerta y Alí Chumacero, entre otros). Pero lo interesante es que, por estas mismas fechas, la obra de Cernuda también empezaba a llamar la atención de algunos de los escritores que habrían de conformar la generación inmediatamente posterior a la de Paz: Tomás Segovia, José Emilio Pacheco, Juan García Ponce y Emmanuel Carballo, entre otros. La admiración que expresan estos jóvenes, hay que confesarlo, no es incondicional; las críticas que formula Tomás Segovia, por ejemplo, en contra del "prosaísmo" de ciertos versos de Cernuda, son bastante duros. Pero todos concuerdan que, en sus mejores momentos, Cernuda logra una pureza de expresión raras veces alcanzada en la lírica contemporánea. Es algo en que insiste incluso el propio Segovia: "Como Keats -nos dice-, Cernuda puede hacernos de un jardín, de unos chopos, de unas violetas, una descripción aparentemente sencilla, directa y llana; y, sin embargo, misteriosamente, con el latido del lenguaje, con el roce de las consonantes, con el murmullo de los acentos, con no se sabe qué, producimos la sensación casi asfixiante de aquello, del lugar y la hora junto con la trémula vida que los siente"¹⁶.

Por otra parte, es curioso observar cómo el prosaísmo de Cernuda iba a encontrar uno de sus defensores más elocuentes precisamente en uno de los contemporáneos de Segovia: el poeta José Emilio Pacheco. Así, cuando Cernuda publicó lo que resultó ser su último libro de poemas, *Desolación de la Quimera* (Mortiz, México, 1962), Pacheco escribió una reseña elogiosísima, que constituía algo así como una respuesta a las críticas que antes había formulado Segovia con respecto a la dicción del poeta: "A uno pueden no 'gustarle' ciertos poemas de Cernuda..." empieza diciéndonos, "pero es imposible negar cuán necesaria y saludable, para él y para la poesía castellana, fue la reacción de Cernuda contra lo folklórico y lo "pedantesco", contra lo bonito y la finura, a la que opuso -finado en Manrique, Aldana, Bécquer, los románticos ingleses y, al menos en una época, Leopardi- una tendencia a la objetividad, al empleo preciso del lenguaje hablado y el tono coloquial"¹⁷.

¹⁵ OCTAVIO PAZ, "Andando el tiempo", *Claridades literarias* (México D.F.), núm. 2 (7-V-59), p. 23.

¹⁶ TOMÁS SEGOVIA, "La realidad y el deseo", *Revista Mexicana de Literatura* (México D.F.), enero-marzo 1959, p. 84

¹⁷ JOSÉ EMILIO PACHECO, "Grandeza y soledad de Luis Cernuda", *Revista Mexicana de Literatura* (México D.F.), núm. 7-8 (julio-agosto 1963), p. 55.

Pero el reconocimiento definitivo, como Cernuda había previsto, no llegó sino póstumamente. El 5 de noviembre de 1963, en su casa en Coyoacán, el poeta murió, repentinamente, de un infarto. A principios de 1964 le rindió un sentido homenaje la *Revista Mexicana de Literatura*, que era el órgano de la nueva generación de poetas y escritores mexicanos. Junto con una selección de textos del propio Cernuda, el homenaje recogía un poema de Octavio Paz, así como notas y ensayos de María Dolores Arana, Enrique Azcoaga, Fernando Charry Lara, Salvador Elizondo, Isabel Fraire, Elizabeth Müller, José Emilio Pacheco y Ramón Xirau.

Aunque en este homenaje la poesía de Cernuda recibe la atención que merece (sobre todo en el ensayo del colombiano Charry Lara), es curioso notar el interés que se expresa asimismo por la crítica literaria del poeta. Salvador Elizondo, por ejemplo, dedica un penetrante ensayo al *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)*, mientras que José Emilio Pacheco se dedica a "aclarar" tanto los logros como las limitaciones de los *Estudios sobre poesía española contemporánea*. La tarea que se impuso Pacheco fue especialmente ardua y sus indicaciones, por eso mismo, tanto más de apreciarse. Porque, aun antes de publicarse en forma de libro, los *Estudios* de Cernuda habían causado mucho revuelo: dentro de la comunidad española, por la forma displicente con que trataba a figuras tan sagradas como Pedro Salinas y J.R. Jiménez; y entre los mexicanos, por la poca estima que expresaba por el modernismo latinoamericano (en 1959, en su "Experimento en Rubén Darío", ensayo luego recogido en el segundo tomo de *Poesía y literatura*, Cernuda volvería otra vez a la carga y con todavía más saña). En un texto sereno y equilibrado, como todo lo suyo, Pacheco recuerda al lector que los ensayos de Cernuda no deberían leerse como si constituyeran un tratado sistemático con pretensiones de objetividad científica, sino más bien como una serie de comentarios personales mediante los cuales el poeta intenta formular, antes que nada, su propia poética. Por otra parte, afirma Pacheco, habría que agradecerle a Cernuda el que se haya atrevido a cuestionar algunas de las convenciones críticas más arraigadas de su día: "el crítico a quien debemos mayor gratitud -dice- (después del que nos hace ver lo que antes ignoramos o juzgamos erróneamente) es aquel que nos obliga a dudar, a preguntarnos hasta dónde es auténtica nuestra preferencia. Leer o escuchar juicios contrarios a los nuestros es un ejercicio espiritual. El valor de una obra se prueba más en la negación que en la alabanza"¹⁸.

El otro gran homenaje que recibió el poeta recién muerto fue el ensayo de Octavio Paz, "La palabra edificante", publicado en la *Revista de la Universidad* en julio de 1964. Sería difícil exagerar la importancia de este ensayo para la justa apreciación de la poesía de Cernuda: todavía hoy sigue ofreciendo la mejor introducción que tenemos a la obra del poeta sevillano, siendo punto de referencia obligado para cualquier persona que se acerque a ella. Es interesante ver, por otra parte, cómo Paz logra transformar la opinión crítica, insistiendo precisamente en aquello que muchos habían repudiado como el mayor defecto del poeta: su actitud moral. De hecho, Paz demuestra cómo una de las grandes virtudes de Cernuda es su disidencia frente a las convenciones ideológicas de su día, una disidencia que el poeta mexicano relaciona con el ejemplo de Gide y, sobre todo, con el del surrealismo: "para Cernuda -dice- el surrealismo fue algo más que una lección de estilo, más que una poética o una escuela de asociaciones o imágenes verbales: fue una tentativa de encarnación de la poesía en la vida, una subversión que abarcaba tanto al lenguaje como a las instituciones. Una moral y una pasión". En cuanto al otro gran "defecto" que antes señalaran los críticos (el prosaísmo de su lenguaje poético), Paz comparte algunas de las reservas que expresara Segovia ("más que 'escribir como se habla' -dice- a veces Cernuda 'habla como un libro'"); pero, a pesar de eso, subraya lo que nadie había apreciado antes: la

¹⁸ JOSÉ EMILIO PACHECO, "Cernuda ante la poesía española contemporánea (Intento de aclaración)", *Revista Mexicana de Literatura* (México D.F.), núm. 1-2 (enero-febrero de 1964), p. 73.

reticencia del poeta ("Pocas veces un pensamiento más osado y una pasión más violenta se han sevido de expresiones más púdicas"), así como el tono tan íntimo que caracteriza a muchos de sus mejores poemas ("Si se pudiese definir en una frase el sitio que ocupa Cernuda en la poesía moderna de nuestro idioma -concluye-, yo diría que es el poeta que habla no para todos, sino para el cada uno que somos todos")¹⁹.

En fin, de un solo golpe Paz demostró ser muy discutibles muchas de las críticas que se le habían hecho a Cernuda a lo largo de los años, ofreciendo del mismo una imagen mucho más humana. Si antes del ensayo de Paz había sido un lugar común de la crítica hablar del carácter frío y anómalo de los versos de Cernuda, desde este momento iban a ser cada vez más los lectores que, como Paz, veían en esta poesía "un camino hacia nosotros mismos".

V

En los últimos 25 años varios de los críticos ya mencionados han vuelto a ocuparse de la obra de Cernuda, ayudándonos a penetrar todavía más a fondo en el mundo del poeta, así como a apreciar facetas nuevas del mismo. García Ponce, por ejemplo, ha llamado nuestra atención a uno de los aspectos más hermosos pero menos conocidos del poeta: su obra en prosa, dejándonos, entre otras cosas, unas apreciaciones muy interesantes sobre *Ocnos*, libro que constituye, como él señala, "una de las pocas auténticas obras de expresión poética escritas en prosa en nuestro idioma"²⁰. Asimismo Octavio Paz ha rescatado un valioso inédito del poeta, una comedia titulada *La familia interrumpida*, cuya publicación, además, proporcionó un buen pretexto para que nos diera una evocación de su larga amistad con el autor.

Pero la atención crítica durante este lapso no ha sido patrimonio exclusivo de estas dos generaciones, la de Paz y la de García Ponce. La obra de Cernuda también ha ido conquistando el interés de una tercera generación, la que empezó a surgir en México hace unos diez años, aproximadamente. Figuras de trayectorias tan diversas como Adolfo Castañón, José María Espinasa, Alberto Paredes, Vicente Quirarte, Manuel Ulacia y Verónica Volkov, por ejemplo, han dejado constancia, todas ellas, de su gran admiración por el poeta. Algunos de sus escritos representan aportaciones fundamentales a la bibliografía crítica sobre Cernuda; aunque, tal vez más que los textos mismos que ellos han escrito, llama la atención la naturalidad con que esta nueva generación de poetas y críticos cita al autor de *La realidad y el deseo* en el curso de su trabajo cotidiano. Lejos de ser un poeta curioso que habría que leer de vez en cuando, se ve que para varios de ellos Cernuda constituye, como Eliot o como Pound, un punto de referencia constante.

Seguramente es todavía muy pronto para hacer el balance de todo lo que representa la obra de Cernuda para esta nueva generación; pero ciertas tendencias sí empiezan a perfilarse. Aunque el carácter moral de *La realidad y el deseo*, por ejemplo, sigue siendo para ellos motivo de admiración, los nuevos críticos parecen más convencidos que sus mayores de la necesidad de enfocar el análisis más bien en el lenguaje que utiliza el poeta para expresarse; es decir, en la necesidad de rescatar la calidad estrictamente estética de su obra.

¹⁹ OCTAVIO PAZ, "La palabra edificante", *Revista de la Universidad de México* (México D.F.), XVIII, núm. 11 (julio 1964), pp. 7-15.

²⁰ JUAN GARCÍA PONCE, "Luis Cernuda, *Ocnos*", *Revista de la Universidad de México* (México D.F.), núm. 6 (febrero 1964), p. 31. Cf. también del mismo autor: "Luis Cernuda, *Prosa completa*", *Vuelta*, (México D.F.), núm. 4 (marzo 1977), pp. 33-35. Ambos textos se encuentran recogidos, junto con otros ensayos sobre Cernuda, en García Ponce, *Las huellas de la voz* (Ediciones Coma, México, 1982).

Esto les ha llevado, en más de una ocasión, a indagar el lugar que ocupa Cernuda dentro de la tradición poética moderna (tema del que ya se habían ocupado la mayoría de los críticos que habían escrito sobre el poeta, pero que ahora se convierte en la preocupación fundamental de la nueva generación).

¿Qué es lo que hace de Cernuda un poeta moderno? ¿Cuál es, por ejemplo, su relación con el romanticismo? Uno de los nuevos críticos que ha investigado más a fondo el tema es Vicente Quirarte, autor de *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda* (UNAM, México, 1985). Como indica el título de su estudio, Quirarte ve en la obra de Cernuda una poética típicamente romántica (la del "hombre dividido" entre realidad y deseo), pero también insiste en que Cernuda transforma esta estética romántica para dejarnos una poesía plenamente moderna: "Romántico en su vinculación entre arte y vida", nos explica, Cernuda "es moderno en su concepción del poema, el ejercicio consciente de la crítica y la visión contemporánea del mundo"²¹.

Aunque Quirarte no explica por qué la concepción que tenía Cernuda del poema puede considerarse moderna, ni por qué su visión del mundo llega a ser contemporánea, seguramente el segundo aspecto que menciona -la conciencia crítica del poeta- nos ayuda a encontrar la respuesta. Esta fue, al menos, la conclusión a que llegó Manuel Ulacia en otro libro importante sobre el poeta sevillano: *Luis Cernuda: Escritura, cuerpo y deseo* (Laia, Barcelona, 1986). Frente a aquellos lectores que siguen viendo en el poeta a una especie de romántico rezagado, Ulacia, lo mismo que Quirarte, insiste en su modernidad; una modernidad que, según él, se expresa precisamente en esta distancia crítica que el poeta crea frente a las lecturas románticas que nutren su poesía. "La poesía de Cernuda", nos explica, "aunque inserta en la tradición romántica, también toma distancia frente a ella: la asimila, pero al hacerlo, también la critica y la transforma. Y en esto radica la verdadera modernidad de Cernuda como poeta: a diferencia de lo que pasa con otros escritores de su generación, su obra encarna no sólo una celebración de la poesía romántica, sino también una crítica muy profunda de ella".

Al insistir así en la necesidad de llevar a cabo un estudio riguroso del uso que hace el poeta de la intertextualidad, Ulacia ha abierto una nueva perspectiva desde la cual leer y gozar de la poesía de Cernuda; una perspectiva, por otra parte, que nos acerca mucho más a la dinámica que rige el ritmo de esta obra: la dinámica del deseo. Porque, como explica Ulacia, siguiendo a Lacan: "En la lectura crítica que hace de la tradición poética, Cernuda no sólo se reconoce en aquellos poetas con que se identifica, sino más importante aún, se reconoce como poeta *deseante*"²². Es decir, el deseo del poeta se va perfilando a través de las palabras. Pero, puesto que las palabras no son el patrimonio exclusivo de tal o cual poeta, sino que pertenecen a una larga tradición literaria o poética, la configuración del deseo necesariamente implica esta relectura o relectura de la poesía del pasado.

VI

Resumiendo, podríamos decir que la recepción crítica en México ha seguido una evolución que, en términos generales, coincide con la que ha tenido en España, pero que sí se distingue de ella, por lo menos, en dos aspectos importantes. En primer lugar, si exceptuamos a Abreu Gómez (cuya contribución fue más bien de orden biográfico), ninguno de los contemporáneos mexicanos de Cernuda escribió sobre él: ni Carlos Pellicer, que fue uno de los pocos en asistir al entierro de Cernuda, ni Xavier Villaurrutia, que fue el poeta de esa generación cuya sensibili-

²¹ VICENTE QUIRARTE, *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda* (UNAM, México, 1985).

²² MANUEL ULACIA, *Luis Cernuda: Escritura, cuerpo y deseo* (Laia, Barcelona, 1986).

dad poética más cercana estaba a la de Cernuda²³. Este silencio es sorprendente, pero sorprende igualmente el silencio absoluto que guardara Cernuda con respecto a ellos.

La segunda diferencia que cabría señalar es la evidente falta de interés de los lectores mexicanos en lo que podríamos llamar la temática española, que tan importante lugar ocupa en *La realidad y el deseo*, sobre todo a partir de *Las Nubes*. Por razones muy obvias, esta temática, en cuanto tal, resultaba un poco ajena a las preocupaciones de los propios mexicanos. Por otra parte, la forma meditativa a través de la cual esta temática se expresaba (una forma que provenía de las lecturas que había hecho Cernuda de poesía inglesa), aunque novedosa en España, no lo era tanto en México, donde los poetas ya habían aprovechado la lección de la poesía sajona por lo menos desde la década de los años 20.

Esta diferencia entre las dos valoraciones se hace muy patente por las fechas en que Cernuda empieza a ser reivindicado (a finales de los 50 y principios de los 60). Mientras que poetas y críticos como Juan Goytisolo, Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente expresan una clara preferencia por la poesía de madurez de Cernuda (es decir, aquella que se inicia con *Las Nubes*), Octavio Paz y Tomás Segovia, por ejemplo, señalan una predilección más bien por la poesía surrealista. Eso, a su vez, quizás refleja la constante fascinación de los poetas latinoamericanos en general por las distintas corrientes de vanguardia, frente a cierta tendencia de la poesía española a replegarse sobre sí misma, o por lo menos, a buscar alimentarse en tradiciones y fuentes más antiguas. Aunque tampoco conviene exagerar; a fin de cuentas, el interés en *Desolación de la Quimera*, como un ejemplo de una poesía culturalista *avant la lettre*, parece ser compartido por muchos de los que conforman la nueva generación de poetas y críticos, lo mismo en España que en México.

Pero, sea como sea, no cabe duda de que en México la obra de Cernuda no ha perdido vigencia en los 25 años que han pasado desde su muerte. No sólo no ha caído en ese olvido en que suelen caer los autores una vez consumados los homenajes organizados a raíz de su muerte, sino que, al contrario, con el tiempo ha ido consolidando su reputación, ganando cada vez más lectores y adeptos²⁴. De hecho, aunque Cernuda no ha conquistado los favores de un público masivo (esa nunca fue su pretensión), siendo más bien un *poet's poet*, su reputación entre los verdaderos amantes de la poesía no podría ser más alta. Si en vida, como vimos, el poeta apostó todo -desde bienestar económico y social hasta fama y éxito comerciales- por la posibilidad de alcanzar un reconocimiento póstumo que resistiera el paso del tiempo, todo parece indicar que finalmente ha ganado su apuesta. En su poema "A un poeta futuro", Cernuda había escrito:

Quando en días venideros, libre el hombre
Del mundo primitivo a que hemos vuelto
De tiniebla y de horror, lleve el destino

²³ Aunque, como señalara alguna vez Octavio Paz, esta sensibilidad se expresaba a través de un temperamento algo distinto. "En este sentido me parece ejemplar el libro de Villaurrutia", escribió Paz en 1938, en una nota sobre *Nostalgia de la muerte*: "frente a la poderosa corriente poética de un Pablo Neruda, por ejemplo, para citar al más destacado y personal de los poetas hispanoamericanos, el mexicano no puede oponer sino una contenida dignidad, muy lejos, es cierto, del desdén magnífico y andaluz de Luis Cernuda". En "Cultura de la muerte", *Letras de México* (México D.F.), núm. 33 (I-XI-38), p. 5.

²⁴ Otro estudio seguramente podría hacerse de la influencia que ha ejercido Cernuda en la lírica mexicana contemporánea. Este estudio se fijaría, sobre todo, según creo, en la obra de Villaurrutia, Paz, Pacheco y Quirarte; aunque, como señaló recientemente José María Espinasa, la influencia de Cernuda también puede rastrearse en otros poetas: "Algunos poemas de Bonifaz Nuño hacen pensar en un Cernuda bronco. Segovia prosigue y transforma el sentido de la soledad y el amor como opuestos complementarios. Más joven, Guillermo Fernández aprende en la difícil retórica cernudiana a clarificar sus propios poemas. Le enseña una exigencia suicida: la de la moral. Si la tradición no quiere dejar solo a Cernuda es por algo. Véase "La soledad de Luis Cernuda", *Periódico de poesía* (México D.F.), núm. 1 (mayo-junio 1987), p. 12.

Tu mano hacia el volumen donde yazcan
Olvidados mis versos, y lo abras,
Yo sé que sentirás mi voz llegarte,
No de la letra vieja, mas del fondo
Vivo en tu entraña, con un afán sin nombre
Que tú dominarás. Escúchame y comprende.
En sus limbos mi alma quizá recuerde algo,
Y entonces en ti mismo mis sueños y descos
Tendrán razón al fin, y habré vivido.

(PC. 303-4)

Respetado por los más, admirado por unos pocos (como él mismo decía de Garcilaso), Cernuda ha llegado, efectivamente, a tener razón: a través de su obra, en México como en España, el poeta sigue más vivo que nunca.