

# LECTURAS DE LUIS CERNUDA DESDE LA GENERACIÓN DE 1950<sup>1</sup>

JENARO TALENS

¿Oyen los muertos lo que los vivos dicen luego de ellos?  
Ojalá nada oigan: ha de ser un alivio ese silencio interminable  
Para aquellos que vivieron por la palabra y murieron por ella.

L.C.

## I. DEL MIEDO A LO CONTEMPORÁNEO COMO NORMATIVA ACADÉMICA

Uno de los problemas que suelen retardar el inicio de la historización de la literatura contemporánea es el que remite a su cercanía en el tiempo y la supuesta "falta de perspectiva histórica" que necesariamente le acompaña. En efecto, durante muchos años, el dedicarse, como especialista, a períodos anteriores al siglo XX fue, al menos en España, casi una forma implícita de acceder al estatuto de profesionalidad exigible en el mundo universitario. Para muchos de los que nos iniciamos en la vida académica a finales de la década de los años sesenta fue casi una norma indiscutida el aceptar que el conocimiento de la Literatura Española sólo se demostraba siendo medievalista o estudioso de los Siglos de Oro. Quien elegía como campo de especialización la literatura posterior a 1900 había de hacérselo 'perdonar' escribiendo, por ejemplo, algún artículo sobre los períodos citados. Lo contrario significaba arriesgarse a ser definido como 'ensayista', 'dilettante' o 'poco científico'. Obviamente, la mayor abundancia de información existente *de facto* sobre etapas anteriores parecía ofrecer una mayor garantía, en tanto obligaba a los candidatos a detentar una cátedra universitaria a poseer una supuestamente mayor erudición. No resulta difícil concluir al respecto que, como ocurre a menudo en el discurso académico, se confundía sabiduría con saber y el conocimiento se medía, no tanto por la capacidad de análisis crítico sobre los textos cuanto por la cantidad de notas a pie de página que el candidato era capaz

<sup>1</sup> Texto escrito de la presentación oral realizada en el Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda, UIMP, Sevilla, el 3 de mayo de 1988. En el programa impreso se deslizó un pequeño error y apareció anunciado como "La recepción de Cernuda en la poesía de los años 50". El inconsciente del lenguaje, sin embargo, siempre acaba expresando lo que dice ocultar, de forma que, por vía indirecta, el nuevo título terminó irónicamente por sintomatizar el argumento básico de mi exposición. De una parte, la sustitución de *lectura* por *recepción* había desplazado el punto de articulación desde un lugar activo -la idea del acto de leer como "construcción de un sentido"- hacia un lugar pasivo -resultado de enfrentar dicho trabajo como final de trayecto en el trasvase de un "sentido ya construido" e inherente al poema, concepto básico en la corriente que aborda el poema como un hecho de comunicación.

Por otra parte, *desde* no sólo indicaba una inscripción temporal, sino un lugar teórico de lectura: el que propone una estética y una práctica que han impuesto su dominación en el terreno de la crítica, académica y no académica, en los últimos años a través de una supuesta noción de "naturalidad". Por ello la sustitución de *desde* por *en* era una forma irónica de subrayar que en un nivel de generalización -al menos en lo que remite al sistema de valores vigentes en el "mercado bursátil" poético hoy- aún no hemos salido de la generación del 50.

de incorporar a sus escritos. Lo dicho no representa, sin embargo, por mi parte un ataque a la presencia de la erudición. Muy al contrario, no creo que pueda hacerse discurso crítico alguno que no asuma un amplio dominio de las fuentes sobre las que se trabaja. No conozco el caso de ningún crítico o teórico que haya escrito algo de interés que no posea el bagaje que sólo el trabajo de archivo y biblioteca puede proporcionar. Sin embargo, desplazando el centro de articulación desde el aparato crítico-analítico hacia el campo de los materiales utilizados por él se realiza una doble mistificación enormemente peligrosa e improductiva:

1) por una parte se potencia un tipo de discurso que, en un extremo no tan absurdo como pudiera parecer, permitiría escribir una tesis sobre *el Quijote* sin necesidad de tomarse la molestia de leer la novela cervantina. La teoría, entonces, como efecto secundario de lo anterior, parece deber limitarse al terreno de las puras abstracciones conceptuales. Sin embargo, entre un texto crítico basado en la acumulación de información y un texto teórico abstracto no existe gran diferencia. En ambos casos el supuesto objeto originador de su misma existencia resulta imprescindible;

2) por otra parte se otorga a los datos empíricos un valor objetivo del que, en sentido estricto, carecen. En efecto, como tales datos, nunca remiten al mundo de los hechos sino al universo de las interpretaciones, por cuanto surgen de una búsqueda hasta cierto punto predeterminada. Podríamos decir que sólo se encuentra, es decir, se ve lo que tiene cabida en el espacio definido por la hipótesis de trabajo. Todo lo que no cabe en él no puede funcionar como dato en tanto en cuanto ni siquiera existe discursivamente hablando. En consecuencia, la función que los datos cumplen no es tanto ayudar al análisis cuanto construirlo como corolario. Esta segunda mistificación es la que me importa comentar aquí por su incidencia en la problemática de la historización de la literatura contemporánea.

Si, en efecto, se considera que las obras actuales están demasiado cercanas a nosotros para permitirnos una cierta distancia histórica, se corre el riesgo de asumir la emergencia de comentarios, críticas, clasificaciones que en el momento de su nacimiento no se discuten sencillamente porque no se les concede estatuto científico, o simplemente porque se les ignora, pero que pocos años después, y por el mero hecho de existir como datos supuestamente objetivos, pueden convertirse en 'fuentes' primarias para los futuros estudiosos e historiadores sin que necesariamente se cuestione el sistema de valores, esto es, la estructura ideológica y/o política que rodeó su nacimiento.

La historia reciente de la literatura española, en tanto en cuanto canon en vías de constitución en el mundo académico, ofrece ejemplos concretos donde abordar esta problemática. Por una parte, la memoria colectiva aún puede reconstruir y analizar el desarrollo de unos hechos cuya relativa cercanía cronológica permite corroborar las hipótesis; por otra, incluso la literatura producida por escritores tan recientes como los que integran la llamada "generación del 70" forma parte ya -siquiera sea en un pequeño grado- de las materias estudiadas en algunas Universidades e incluso aparece en textos y manuales de bachillerato. Esta doble situación permite comprobar hasta qué punto el canon en vías de constitución funda sus raíces en un *corpus* ya expurgado, clasificado y casi definido a partir de criterios que poco o nada tienen que ver con la literatura<sup>2</sup>, aunque sí, y bastante, con el discurso publicitario.

Uno de dichos ejemplos lo constituye el denominado "boom" de la novela hispanoamericana. En principio se trataba de una operación comercial tan lúcida como inteligente, realizada desde Barcelona por uno de los más brillantes poetas y editores de la España contemporánea, Carlos Barral, cuando dirigía una de las casas editoras de mayor influencia en el campo hispáni-

<sup>2</sup> O, al menos, con lo que por 'literatura' se dice entender cuando en dicho contexto se usa como referente definidor: un tipo de manifestación acorde con unos supuestos valores intrínsecos y sustanciales a los que la obra habría de acomodarse.

co, Seix-Barral. Con ella se introducían en el mercado español y, posteriormente, europeo -a través de los contactos y acuerdos que posibilitaron, por ejemplo la creación del premio Formentor, o la concesión de un premio europeo compartido en 1961 a Samuel Beckett y Jorge Luis Borges-, una serie de nombres nuevos cuya calidad de escritura nadie pone hoy en duda, que de otra forma posiblemente habrían tardado años en traspasar los límites del mundo de los *connaisseurs* hasta convertirse en *best-sellers*.

El problema, desde la perspectiva que nos ocupa, no radicó en la brillante maniobra editorial de Carlos Barral, sino en el hecho de que la crítica académica sumiese su producto como nómina-modelo desde la que juzgar el trabajo literario de todo un continente hasta entonces bastante poco conocido del gran público. Los estudios, tesis doctorales y análisis detallados de las obras de sus componentes oficiales alcanzaron en pocos años un número extraordinario, relegando a un inmerecido segundo plano nombres y obras en muchos casos de superior calidad a las pertenecientes al "boom". No es de extrañar que cuando el tema de la novela hispanoamericana se incorporase a los planes de estudio de los cursos de acceso a la Universidad en España, por ejemplo, los libros seleccionados oficialmente para su enseñanza, como representantes máximos, pertenecieran a dicha nómina<sup>3</sup>. Un estudio detallado de la historia de la constitución del área de Literatura Latinoamericana en los Departamentos de Español o de Romance o Foreign Languages en EE.UU. permitiría comprobar hasta qué punto fue el éxito comercial y publicitario del "boom" el que, más que favorecer, estructuró y centralizó en muchos casos la línea de los nuevos *curricula*.

El problema historiográfico que este mecanismo representa es particularmente grave, porque incluso cuando muchos juicios apresurados sean corregidos o algunos nombres injustamente silenciados se incorporen al relato histórico de la literatura, rara vez sucede que dichos cambios modifiquen de manera global el marco genérico donde se insertan, al menos, de manera más o menos inmediata.

Cuando en 1960, por citar un ejemplo, se publicaba en Barcelona la antología de José María Castellet *Veinte años de poesía española (1939-1959)* algunos nombres fueron eliminados por razones extraliterarias. Tal fue el caso de Alfonso Costafreda, como honestamente ha reconocido años más tarde Jaime Gil de Biedma, inductor de la propuesta<sup>4</sup>. El hecho es conocido; sin embargo, ello no ha llevado a rectificar la posición de Costafreda en las historias canónicas, donde pocas veces es ni siquiera citado, pese a que su obra sea, cuando menos de igual calidad a las de sus compañeros de generación. Perdido el carro generacional, rara vez se le dedica espacio específico frente a otros poetas cuyo mayor apoyo bibliográfico vuelve su obra más asequible para la explicación de clase<sup>5</sup>.

Otro ejemplo podemos encontrarlo en los casos de algunas antologías publicadas en otras lenguas para dar a conocer, a través de los departamentos hispánicos o de las editoriales especializadas, un panorama de la poesía de la generación del 70. Cuando la casa editora italiana Einaudi decidió dedicar un volumen a la nueva poesía española eligió el libro de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*. Al margen del carácter no necesariamente representativo del panorama global de la poesía (entonces) nueva que el libro tenía por las fechas de su versión italiana (1976), sobre lo que volveremos más adelante, lo digno de subrayar es que apareció como si se tratase de una traducción del libro original, sin que en ninguna parte se

<sup>3</sup> En este caso concreto han sido muchas las voces que se han levantado intentando llevar de nuevo las aguas hacia un cauce más comprensivo y racional, si bien la canonización de los integrantes del boom es ya un hecho académicamente irreversible. SEE HERNAN VIDAL (1976) y RENE JARA (1988), entre otros.

<sup>4</sup> Véase JAIME GIL DE BIEDMA (1974)

<sup>5</sup> Véanse los, por otra parte, excelentes trabajos de PHILIP SILVER (1986) y ANDREW P. DEBICKI (1982). En ellos los análisis de los poetas parten ya de su inclusión en una organización generacional cuyas características definitivas se ofrecen como claras e indiscutibles.

indicara ni se explicase por qué habían desaparecido de la nómina cuatro de los nueve nombres inicialmente integrantes de la selección. Quién y por qué razones, editoriales o de otro tipo, filtró la información de manera tan abiertamente parcial no parece haber despertado problema historiográfico alguno entre la crítica especializada del país vecino. Otro tanto podría afirmarse de las antologías posteriores de Emilio Coco al italiano o de Ricardo Bada al alemán, trabajos meritorios que, sin embargo, eludían explicar por qué vías el sistema de inclusión/exclusión había canalizado y articulado una información que al no problematizarse como tal podría entenderse como surgida de una decantación "objetiva". Es claro que todo antólogo o crítico tiene el derecho de hacer la selección que quiera o delimitar su campo de estudio según su propio criterio y siguiendo sus propios gustos. No es ese punto lo que se discute aquí. El problema comienza cuando dicho trabajo elude explicitar sus presupuestos, por cuanto ello implica eludir, simultáneamente, no la problematización del objeto en tanto resultado sino su misma existencia como tal objeto.

No siempre, sin embargo, la manipulación del objeto historiado es de esta índole. A veces puede adoptar otra forma más sutil: la sobreabundancia bibliográfica. Es en gran medida el caso ocurrido en España con la obra de Luis Cernuda.

## II. BIRDS IN THE NIGHT

Luis Cernuda moría en 1963 en olor de marginalidad. Para alguien que hizo siempre de su obra la excrecencia escrita de una ética consecuente e insobornable el reconocimiento público generalizado no llegaría a tiempo de poder ser gozado en vida. Con la casi sola excepción del homenaje que Jacobo Muñoz capitaneó en la revista valenciana *La Caña Gris* (1962)<sup>6</sup> los estudios y trabajos que asumieran el papel capital de su producción en la historia de la poesía española de las últimas cuatro décadas empujarían a multiplicarse bastantes años después. Hoy nadie discute el papel de su figura y su huella puede rastrearse en la obra de gran parte de los poetas más jóvenes.

Sin embargo, la complejidad de la escritura cernudiana, los diversos niveles —estéticos, ideológicos, políticos— que implica, se ve muchas veces simplificada en la imagen que de ella dan quienes reivindican su magisterio. Lo que se inscribe como marca en la producción de gran parte de la poesía actual es, en consecuencia, un mínimo aspecto, casi siempre unilateral y repetitivo, de un discurso textual mucho más rico y amplio.

Quizá por ello ahora, cuando se cumple un cuarto de siglo de su muerte, resulte útil detenerse a analizar un proceso que, bajo el epígrafe del homenaje, oculta las más de las veces el rostro de la apropiación, el reduccionismo y la manipulación.

Cada generación, o grupo generacional, o cualesquiera sea el nombre que usemos, reescribe su propia tradición, redistribuye los parámetros que definen su marco referencial y de esa manera construye un espacio donde inscribirse a su comodidad. Es indiferente que dicho trabajo lo hagan los llamados miembros constituyentes o lo haga la crítica especializada o no, con o sin la ayuda de aquéllos. Lo que importa es que definir un pasado es la mejor forma de delimitar el lugar de una herencia, aunque sea para negarla. Nada de ello resulta novedoso ni extraño. En cualquier caso, no parece legítimo condenar —¿en nombre de qué?, por otra parte— el que un grupo, o una crítica a través suyo, busque para sí un lugar propio bajo el sol. Lo que ya no resulta tan evidente ni aceptable es que ese proceso, que podríamos denominar "de falsificación histórica parcial razonable", pretenda ocultarse bajo la máscara de la objetividad. En literatura, como en historia o en la vida cotidiana, no son posibles lecturas no tendenciosas. Lo que ocurre es que lo que se suele definir como *discurso tendencioso* siempre remite a un marco teórico-político e ideológico determinado y deja fuera otros. Así, por ejemplo, una lectura materialista, es

<sup>6</sup> Véase JACOBO MUÑOZ (1962)

decir, política, sería tendenciosa según esa taxonomía reductora y moralizante; por el contrario, una lectura "no-política" —¿por qué se confundirá siempre conservadurismo y apoliticismo?, porque, de hecho, los que se definen como no-políticos lo hacen siempre desde un discurso conservador—, sería más "verdadera", es decir, no tendenciosa por cuanto evitaría someterse a otras directrices que no fueran las de la verdad "objetiva". Que esa verdad no venga precisamente del cielo parece ser otra cuestión. Lo único que cabe asumir, por ello, es respecto a qué se toma una posición tendenciosa, es decir, desde dónde se realiza la operación de leer, para qué y para quién o quiénes.

Quiero con esto decir que mis palabras no pretenden ser objetivas sino que reivindican, sin enmascararla, una parcialidad militante; por una parte, frente a las lecturas de mis colegas académicos: no es ése el terreno, ni con esas armas, donde quisiera intervenir en este momento; con las lógicas diferencias que los años imponen a todo punto de vista que se desee crítico, sigo suscribiendo muchas de las cosas que escribí en mi libro sobre Cernuda hace más de tres lustros; por otra, frente a quienes, como yo confieso hacer ahora, usan a Cernuda —otro Cernuda, obviamente, otra construcción textual diferente— como referencia justificadora de una praxis, pero no lo dicen, ni parecen dispuestos a reconocerlo.

Derek Harris<sup>7</sup> ha resumido lo que podría ser la trayectoria crítica sobre Cernuda en torno a varios ejes que harían girar sobre un aspecto u otro el peso fundamental de su argumentación. Dos son los que me interesan aquí: el eje "pastoral-mitológico" y el eje "ético". En el primer grupo se incorporarían los trabajos fundacionales de Elisabeth Müller y Philip Silver, entre otros; en el segundo lo harían trabajos como los del propio Harris, Octavio Paz, Francisco Brines, etc.

En esa división mi propio trabajo quedaría integrado en el primer bloque. Las razones habría que buscarlas —aparte, supongo, de mi falta de habilidad juvenil cuando escribí el libro para delimitar claramente mi posición de partida— en la confusión entre dos concepciones alternativas del hecho poético, las mismas en que quiero basarme ahora para abordar el problema que nos ocupa: la que enfrenta —y ya lo hizo públicamente en la década de 1950— la idea de "poesía como comunicación" y "poesía como conocimiento". En efecto, en mi libro no se trataba tanto de buscar el carácter mitológico del personaje "Luis Cernuda" —construido no sólo a lo largo del libro *La Realidad y el Deseo*, sino a través de *Ocnos y Variaciones sobre tema mexicano*, en tanto partes integrantes, simbólicamente hablando, de aquél—, cuanto de analizar el proceso de explicitación de su inutilidad como vehículo de salvación. El carácter de expresión "personal" es en Cernuda un recurso retórico, esto es, un procedimiento para producir efecto de verosimilitud, nunca la inscripción de una posible "verdad" experiencial, que si accede al poema es por vía negativa, como síntoma, nunca como argumento, y que, por tanto, no puede actuar como material comunicable —esto es, con existencia previa a su formulación— sino, en todo caso, como excrecencia legible a posteriori.

De hecho la aventura poética cernudiana es, en mi opinión, un aventura de conocimiento, que si termina en fracaso es en tanto no transmite lo que sabe sino que dejar hablar a aquello que ignora. El dispositivo que regula su funcionamiento es la búsqueda de algo que sólo existe, como construcción al final del camino. Es ésta una posición estética de la que el propio Cernuda era consciente. Baste citar como testimonio dos ejemplos, uno su referencia (en *Historial de un libro*) al proceso de escritura como semejante al de enseñanza: se acompaña al alumno a lo largo del camino y se le deja solo ante el resultado, que él deberá construir; el otro lo explicitaría la dureza con que juzgó el carácter de *construcción a priori* que para él mostraba la obra de Vicente Aleixandre —quizá el más firme defensor de la teoría de la poesía como comunicación, elaborada por Bousoño en 1952 a partir, fundamentalmente, de la propia obra aleixandrina como referente— con posterioridad a *Sombra del paraíso*.

<sup>7</sup> Véase HARRIS (1971)



El brillante utillaje verbal del autor de *Pasión de la tierra* fue, por ello, quizá, contradictoriamente usado para contrarrestar unas propuestas que Cernuda nunca hizo tuyas pero que a finales de la década de los años 60 llevaban su nombre.

En efecto, en torno a 1968, en plena eclosión de la que luego sería llamada "estética novísima" -término proveniente de una incorrecta lectura de lo que había significado en la poesía europea la aparición de *I novissimi* de Alfredo Giuliani-, una forma de descalificación estética era llamar a un poeta "cernudiano". Con ello parecía indicarse una postura confesional respecto a la escritura, es decir, la concepción del poema como relato más o menos explícito de una experiencia vivida y un carácter supuestamente directo en la expresión de ese relato.

Frente a ello se enarbolaba una concepción aparentemente alternativa, en la que el nombre del poeta sevillano como referencia cedía su puesto a los de Darío, Alcega, Lorca -entre los españoles-, Pound, Stevens y algún otro, entre los extranjeros.

Creo que en uno y otro caso la referencia se hacía más a determinados recursos retóricos, léxicos o superficialmente formales que a la concepción de escritura subyacente en cada caso citado. Por ello la reivindicación cernudiana acaecida inmediatamente después, ya en los primeros años de la década de 1970, no supondría, de hecho, un cambio de planteamiento global sino el triunfo de quienes luchaban por hacer volver las aguas a su cauce "natural", el de toda la vida.

En efecto, si el supuesto "cernudianismo" lanzado como objeto contundente contra cierto tipo de poesía dominante en los años sesenta parecía indicar un enfrentamiento entre los representantes de la llamada generación del 50 y los "novísimos", enfrentamiento que había tenido una función táctica de provocación publicitaria, lo cierto es que se basaba en un triple reduccionismo: 1) por una parte entender que la generación del 50 era un bloque homogéneo; 2) en segundo lugar, que la reivindicación hecha de Cernuda desde ese grupo se hacía bajo unas coordenadas comunes y con argumentos compartidos; 3) por último, lo que resultaba más lógico y comprensible, que la entonces "joven poesía" formaba también, a su vez, un bloque unitario.

Si dejamos de lado el sobrevalorado papel representado por el grupo *Cántico* -cuya incidencia histórica, al margen del interés mayor o menor que pueda tener la obra individual de sus miembros, en cuya valoración no entro ahora, es más una elaboración *a posteriori* de Guillermo Carnero<sup>8</sup> que un dato historiográfico- la reivindicación cernudiana por parte de la generación del 50 se centra, de modo programático en el número homenaje, ya citado, de *La Caña Gris*. En él colaboran Francisco Brines, José Angel Valente y Jaime Gil de Biedma, entre otros. Me interesa centrarme particularmente en el caso de los tres poetas citados por cuanto sintetizan las divergencias de planteamiento en lo que aparentaba ser una recuperación homogénea.

Francisco Brines aborda en su trabajo ("Ante unas poesías completas") la lectura del texto cernudiano en relación con lo que los poemas manifiestan de la vida del hombre que los compuso. Con el rigor y la claridad que le caracterizan, Brines describe el proceso temporal que atraviesa *La Realidad y el Deseo* en tanto contenido autobiográfico comunicado al lector. El punto de articulación de su lectura se centra, pues, en la noción básica de *poesía como comunicación*. Valente -que por las mismas fechas redacta el texto que habría de servir como prólogo a su propia poesía en la antología *Poesía última*, de Francisco Ribes, "Conocimiento y comunicación", en torno a la noción de *poesía como conocimiento*- interviene en el homenaje con un trabajo donde analiza la relación existente entre la poesía cernudiana y la tradición de los metafísicos ingleses del siglo XVII, "Luis Cernuda y la poesía de la meditación". Por su

<sup>8</sup> Véase GUILLERMO CARNERO (1976)

parte Jaime Gil de Biedma ("El ejemplo de Luis Cernuda") lo aborda desde la perspectiva ética y hace hincapié en la coherencia y persistencia de sus ideas y de su posición en tanto figura pública de escritor.

Si analizamos estas tres intervenciones con detenimiento, y dejando al margen la pertinencia y necesidad que pudiesen tener en su momento cada una de ellas, veremos que el referente fundamental en Brines y Biedma es el escritor, mientras que en Valente lo es la escritura. Esta oposición es en el fondo la misma que enfrenta las nociones de poesía como comunicación -se presupone un *antes* ya existente para que pueda ser comunicado más tarde- y poesía como conocimiento, respectivamente. Podría argüirse que también Gil de Biedma intervino por escrito en la polémica, junto a Carlos Barral, en favor de esta última noción, pero, como ha anotado Carmen Riera en su libro *La escuela de Barcelona*, las razones no se movían en su caso en torno a una cuestión de orden epistemológico, como en Valente, o incluso en Barral, sino de estrategia promocional. La trayectoria poética de su autor, aún subrayando su descreencia en lo autobiográfico, gira en torno a la idea de la posibilidad del poema como transmisión / comunicación de una experiencia previa y exterior al poema.

De hecho, pues, se trataba de la reivindicación de dos Cernudas distintos y desde dos propuestas escriturales en gran medida irreductibles la una a la otra. Que ambas se viesen como una sola es otra historia, y, por supuesto, no gratuita. La puesta en cuestión del discurso poético como expresión de una vivencialidad y el cuestionamiento subsiguiente de la posibilidad de una escritura "personal" que atraviesa, en mi opinión *La Realidad y el Deseo* -ésta era la tesis mantenida en mi libro *El espacio y las máscaras*- quedaba así relegada a un plano secundario, en beneficio de una lectura más acorde con lo que se quería, no ya modelo dominante, sino único de entender la práctica de la poesía. Por ello mismo el "anticernudianismo" militante de la primera hornada "novísima" fué aceptado públicamente de manera tan tensa y polémica. Por una parte Cernuda no podía ser reducido a la imagen que de él se daba desde una estética determinada, por otra, lo que muchos de los nuevos poetas planteaban no podía tampoco ser reducido a un problema de Venecias en ruinas o de príncipes contemplando el deterioro de las cornuscas sobre el cadáver incorrupto de sus antepasados. Honestamente no creo que escrituras como las de Vázquez Montalbán, Félix de Azúa, Martínez Sarrión o Leopoldo María Panero, entre los "bendecidos" como miembros fundacionales de la generación, o de Ferrer Lerín, Eduardo Hervás, Aníbal Núñez, Andrés Sánchez-Robayna, entre los *outsiders*, ni las de Pedro (y Pere) Gimferrer, responsable histórico de la etiqueta, pudiesen ser reducidas de forma tan simple.

La recuperación oficial de Cernuda en los años setenta va a ir, pues, asociada a la "normalización" de la propuesta "novísima", al hacerla entrar dentro de los cauces de una tradición que sólo en apariencia se habría roto. El fuego se abriría con un texto en *Insula* firmado por Francisco Brines<sup>9</sup> sobre un poema de *Dibujo de la muerte* de Guillermo Carnero, cuando ya éste había dado a la imprenta otros libros, no tan fácilmente recuperables, al menos en apariencia, desde la misma estética. A ello seguirían otro trabajo del mismo Brines<sup>10</sup>, también en *Insula*, sobre Luis Antonio de Villena y los sucesivos prólogos a las poesías completas de este último y de Antonio Colinas por José Olivio Jiménez -posiblemente el teórico y el historiador más importantes de la estética a que nos estamos refiriendo-, en 1983 y 1982, respectivamente<sup>11</sup>. La publicitación de estos dos últimos poetas -Carnero no ha vuelto a publicar poesía desde 1978- no deja de ser significativa si se la relaciona con el silencio sistemático con que se han ido recibiendo los sucesivos libros de Leopoldo María Panero, por citar sólo un ejemplo de escritura no recuperable desde los parámetros "oficiales".

<sup>9</sup> Véase FRANCISCO BRINES (1977)

<sup>10</sup> Véase FRANCISCO BRINES (1977)

<sup>11</sup> Véase JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ (1983 y 1984). Este autor es uno de los que con mayor rigor y precisión coadyuvó a formalizar históricamente el concepto de generación del 50 a partir de conceptos explícitamente formulados en sus trabajos de 1970 y 1972.

La publicación hace algunos años por la Universidad de Sevilla de un volumen sobre Cernuda reuniendo tres nombres no por azar representativos de tres sucesivas generaciones -Juan Gil Albert, Jaime Gil de Biedma y Luis Antonio de Villena-, debe ser inscrito en ese contexto. Marcando una especie de línea en continuidad no sólo se entronizaba una tipología de voz, sobre el silencio forzado de otras voces de las que, oficialmente, se ignoraba incluso su misma existencia, sino que se reducía el objeto que sirve de lazo de unión - el texto cernudiano, en este caso- a los parámetros desde donde se le buscaba "recuperar".

Una visión de Cernuda como dandy, decadente y fustigador de la moral imperante puede ser al mismo tiempo una descripción realista y una forma -como siempre que el realismo anda por en medio- de falsear las cosas. El dandysmo ha servido de excusa para recuperar a Wilde y ahora parece servir para hacer otro tanto con Cernuda. Quizá valga la pena recordar que la radicalidad de una propuesta, sea ésta literaria o vital, se mide por su valor de uso, y no por su valor de cambio, si se me permite emplear una terminología y unos presupuestos epistemológicos que hoy "ya no están de moda". Wilde, a causa de sus posiciones radicales en el marco de una sociedad como la victoriana y de la lógica con que las mantuvo, acabó en la cárcel y posteriormente en posiciones ideológicas cercanas al marxismo; Cernuda pagó con el exilio y la marginación social y cultural una idéntica coherencia ideológica y política- ¿hasta cuándo esa obsesión de entender la política sólo en términos de militancia y de carnet?- Hoy -"como pasa en el mundo, vida al margen de todo..."- reivindicar ambas obras puede incluso proporcionar un cierto *pedigree*, y, lo que resulta más peligroso, servir de excusa para justificar el entronizamiento en gran parte de los medios de comunicación de masas y en el mundillo cultural mal llamado "postmoderno", de unos criterios estéticos que bajo la página del liberalismo y el discreto encanto de la decadencia, dan carta blanca, simple y llanamente, al más puro conservadurismo y a la reacción.

Si el cambio histórico en el conjunto de hábitos de una sociedad supone asumir la no necesidad de unas actitudes, al haber desaparecido las razones externas que las hicieron posibles y deseables, recuperar un autor otorgándole el estatuto de clásico sería un acto no sólo de justicia sino una forma pública de certificar que dicho cambio ha tenido lugar. Mucho me temo que no es el caso. Cernuda-fetiché, Cernuda-monumento, incluso Cernuda-para-uso-de-nuevas-generaciones subidas al carro de la nueva (?) sentimentalidad. De todo hay hoy en la viña del señor. Poco, sin embargo de un Cernuda radical-inconformista-propuesta-para-la-desazón.

Como escribiría en uno de sus más lúcidos poemas, "mejor la destrucción, el fuego".

### III. CONCLUSIONES

La Historia de la Literatura, como toda historia, es siempre abordada desde un modelo previo que la construye como objeto. Si se trata de redefinir dicha historia desde un punto de vista materialista y científico -frente a la posición ideológica que prefiere entenderla como un hecho "natural"-, será necesario sustituir la noción de *sucesión de centros* (autores, períodos, estilos, etc.) por la de *proceso sin centro*. Los textos literarios no son sino nudos en una red discursiva. Ello nos lleva directamente a considerar que la historia literaria no es sino una parcela específica dentro de una historia de la relación dialógica entre los diferentes discursos que componen una cultura; esto es, algo que no puede ser entendido fuera de una aproximación *intertextual* en sentido bajtiniano. Esto nos obliga a enfocarla en términos de una doble relación: *intertextualidad cultural e intertextualidad literaria*. Por lo que atañe a la primera, un discurso literario sólo es abordable en tanto segmento o concatenación de segmentos discursivos en el interior de una red de discursos articulados entre sí. Por lo que atañe a la segunda -sólo analizable

en el interior de la primera- un discurso literario establece relaciones *horizontales* (sintagmáticas) con el discurso global de la literatura en su propia lengua y con el discurso literario en otras lenguas; y relaciones *verticales* (paradigmáticas) con el conjunto de discursos -políticos, religiosos, económicos- que componen una cultura espacial y temporalmente determinada. No es lo mismo analizar el sentido de un poema en un universo cultural articulado en torno a la palabra que si lo abordamos desde una percepción acostumbrada al flujo televisivo del intercambio y la publicidad. Aunque pueda hablarse de la permanencia de unas constantes retóricas o estilísticas en la historia de la literatura, dicha permanencia no implica una cualidad inherente al discurso sino la continuidad de una "función". Dicha función es sólo un valor otorgado históricamente a dichas constantes por tradiciones culturales determinadas, en el interior de formaciones sociales determinadas. Es decir, su análisis no es una cuestión de sintáctica o semántica, sino de pragmática. En consecuencia la Historia de la Literatura deberá ser abordada como la Historia del proceso de institucionalización social de una práctica discursiva. Desplazando el punto de articulación desde el proceso de producción del objeto hacia el proceso de reproducción (esto es, *lectura*) del mismo puede analizarse lo artístico-literario *desde* el interior de una formación social en su *presente*.

De esa forma quizá pueda evitarse que el crítico o historiador sufra la tentación oracular, la presunción del punto de vista privilegiado. Ver no es suficiente, escribió D. T. Suzuki. Conviene no olvidar que la historia no se cierra en los umbrales que nuestras plantas dibujan en las sueltas arenas de la playa.

### OBRAS CITADAS

- BOUSOÑO, CARLOS: "La poesía de Guillermo Carnero", in G.C. *Ensayo para una teoría de la visión. Poesía (1967-1977)*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1978.
- BRINES, FRANCISCO: "Ante unas poesías completas". Véase Jacobo Muñoz (1962).  
"La integración del título en el poema". *Insula 310*.  
"La heterodoxia generacional de Luis Antonio de Villena". *Insula*.
- CARNERO, GUILLERMO: *El grupo "Cántico" de Córdoba*. Madrid: Editora Nacional, 1976.
- CASTELLET, JOSE MARIA: *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona: Seix Barral, 1960.  
Más tarde, en versión ampliada, *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*. Barcelona: Seix-Barral, 1964.
- CERNUDA, LUIS: *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona, Barral Editores, 1970.  
*La Realidad y el Deseo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.  
*Ocnos*. 3ª Edición ampliada. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1963.  
*Variaciones sobre tema mexicano* México: Porrúa y Obregón, 1952.  
"Historial de un libro", *Papeles de Son Armadans* (1958). Luego en *Poesía y Literatura*. Barcelona: Seix-Barral, 1960.  
"La poesía de Vicente Aleixandre", en *Críticas, ensayos y evocaciones*. Barcelona: Seix-Barral, 1970.
- DEBICKI, ANDREW P.: *Poetry of Discovery. The Spanish Generation of 1956-71*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1982.
- GIL-ALBERT, JUAN; GIL DE BIEDMA, JAIME; VILLENALUIS ANTONIO de: *Luis Cernuda*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad, 1977
- GIL DE BIEDMA, JAIME: *Diario de un poeta seriamente enfermo*. Barcelona: Lumen, 1974.  
*El ejemplo de Luis Cernuda*. Véase Jacobo Muñoz (1962).  
(a cura di). *I novissimi*. Torino: Einaudi, 1964.
- GIULIANI, ALFREDO: "Introducción" a D. Harris, ed., *Luis Cernuda*. Madrid: Taurus, 1977
- HARRIS, DEREK: and EDKINS, A., eds. *The poetry of Luis Cernuda*. New York: New York University Press, 1971.
- JARA, RENE: *El revés de la arpillera*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1988.

- JIMENEZ, JOSE OLIVIO: "Prólogo" a Antonio Colinas: *Poesía (1967-1982)*. Madrid: Visor, 1982  
 "Prólogo" a Luis Antonio de Villena: *Poesía (1970-1981)*. Madrid: Visor, 1983.
- MÜLLER, ELISABETH: "Die Bedeutung der kunst in Luis Cernudas *Desolación de la Quimera*".  
*Romanische Forschungen* LXXVII, 1-2: 202-208.
- PAZ, OCTAVIO: "La palabra edificante", in Cuadrivio. México: Joaquín Mortiz, 1964
- RIBES, FRANCISCO: *Poesía última*. Madrid: Taurus, 1963
- RIERA, CARMEN: *La escuela de Barcelona*. Barcelona: Anagrama, 1988
- SILVER, PHILIP: *Et in Arcadia Ego*. Londres: Tamesis Books, 1965  
 "Nueva poesía española: la generación Rodríguez-Brines". *Insula*, 270.  
*La casa de Anteo*. Madrid: Taurus, 1986
- TALENS, JENARO: *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*. Barcelona: Anagrama, 1975
- VALENTE, JOSE ANGEL: "Luis Cernuda y la poesía de la meditación". Véase Jacobo Muñoz (1962).
- VIDAL, HERNAN: *Literatura Hispanoamericana e ideología liberal: Surgimiento y crisis*. Buenos Aires: Hispamérica, 1976.