

LUIS CERNUDA, CRÍTICO LITERARIO: EDAD MEDIA Y SIGLO DE ORO

JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS
Universidad Autónoma de Madrid

Que el gran poeta Luis Cernuda fue también un inteligente crítico literario es cosa bien conocida. Quizá lo sean menos sus ideas acerca de la literatura medieval y de la literatura del *Siglo de Oro*. En Cernuda, tres temas son básicos para explicar sus conceptos acerca de la poesía en general y de la suya propia en particular: *barroquismo*, *populismo* y *coloquialismo*. Lo que pensaba acerca del barroco parece claro:

Barroco: expresión artística semiadulta de una mentalidad primitiva. Barroquismo en el lenguaje (Góngora), en el pensamiento (Quevedo), en el sentimiento (Espronceda). De todas las formas aceptadas por el barroco, la del barroquismo sentimental es para mí la más repelente¹.

Ciertamente, buena parte de lo que opina Cernuda sobre el barroco tiene mucho que ver con lo que a su vez creía Antonio Machado, y que podría resumirse en su sabida copla de *Nuevas canciones*:

El pensamiento barroco
pinta virutas de fuego,
hincha y complica el decoro.

Y ello aunque

Sin embargo...
— Oh, sin embargo,
hay siempre un ascua de veras
en su incendio de teatro.²

1. Luis Cernuda, *Prosa completa*, Barcelona, Barral, 1975, p. 147.
2. Antonio Machado, *Obras*, ed. José Bergamín, México, Séneca, 1940, p. 320.

Si en su *Arte poética* decía Juan de Mairena que para ver “la diferencia que media entre la lírica y la lógica rimada” basta comparar a Manrique con Calderón (Machado, p. 390), la oportuna comparación de Cernuda (p. 296) se hace entre Manrique y Góngora. Cernuda afirma que “los cultos pudieron llegar a decirlo todo en verso, pero al mismo tiempo debían *ennoblecirlo*, renunciando a la expresión sencilla y directa” (p. 297), y que

El culteranismo llegó a ahogar toda posibilidad de renovación en nuestra poesía: el culteranismo, asociado a la superstición del estilo noble, no sólo era una manera de decir las cosas, sino la única manera de decir las: se había convertido en una fórmula literaria muerta, en algo académico (p. 302).

Pero Mairena, acaso más radical, dirá: “para el pensamiento barroco, esencialmente plebeyo, lo difícil es siempre precioso”, lo cual significa, sigue diciendo Mairena, que el barroco se caracteriza “por su culto supersticioso de lo aristocrático [...]”. Sin embargo, lo verdaderamente plebeyo de Góngora es el gongorismo” (Machado, pp. 397, 399). Y ambos sevillanos, Cernuda y Machado, coinciden en un ejemplo concreto. Dice el primero en 1955:

Así Calderón puede mencionar la pistola, pero a condición de que, “áspid de metal, escupirá / el veneno penetrante / de dos balas cuyo fuego / será escándalo del aire”. No es posible ir más allá en el desequilibrio entre lenguaje hablado y lenguaje escrito; y entre tanto, la poesía había ido quedando relegada a lugar secundario dentro del verso: lo importante es el buen decir (Cernuda, p. 297. Como puede verse algo más abajo, Cernuda no cita correctamente los versos de Calderón, pero sí Machado).

Y Mairena en su *Arte poética*:

Porque no existe perfecta conmensurabilidad entre el sentir y el hablar, el poeta ha acudido siempre a fórmulas indirectas de expresión, que pretenden ser las que directamente expresen lo inefable. Es la manera más sencilla, más recta y más inmediata de rendir lo intuido en cada momento psíquico, lo que el poeta busca, porque todo lo demás tiene formas adecuadas de expresión en el lenguaje conceptual [...]. El poeta barroco [...] ha visto el problema precisamente al revés [...]. El *oro cano*, el *pino cuadrado*, la *flecha alada*, el *áspid de metal*, son, en efecto, maneras bien estúpidas de aludir a la plata, a la mesa, al ave y a la pistola (Machado, p. 398).

Y años después, en *Juan de Mairena*, vuelve Machado a la misma idea y a utilizar, ahora completo, el ejemplo calderoniano de *La vida es sueño* (I.2), en que Clotaldo se dirige así a Rosaura y a Clarín: “Rendid las armas y vidas, / o aquesta pistola, áspid / de metal, escupirá / el veneno penetrante / de dos balas, cuyo fuego / será escándalo del aire” (Machado, p. 665; el texto al que pertenece la cita se publicó en *El sol* de Madrid el 5-I-1936).

Si Luis Cernuda está en contra del barroco en los términos expuestos, no lo está menos contra lo que muchos considerarían lo opósito, es decir, *lo popular*. Cernuda piensa que lo popular es, por una parte, un falso filón para el poeta (“explotador de un caudal poético que no es suyo”) y un mito (“el mito de lo popular”, p. 1.447). Se pregunta Cernuda “si esa poesía y ese arte al que tan ligeramente calificamos de populares lo han sido en realidad alguna vez” (p. 741), y si conceptos tales—sin duda, dicho sea de paso, los de Ramón Menéndez Pidal—no son sino, sencillamente, producto del romanticismo (y del neorromanticismo) nacionalista. Y añade:

El pueblo es pueblo de un modo indistinto y colectivo, y la poesía exige como condición previa para aproximarse a ella la singularidad (y por singular entiendo algo bien diferente de lo personal), lo cual es incompatible con lo colectivo (*ibíd.*).

Pero es preciso comprender de modo correcto lo que dice Luis Cernuda. Tras añadir que “la triste condición del pueblo impide hoy a muchos que de él forman parte acercarse a la poesía, y de ello soy el primero en compadecerme”, afirma que el remedio a tal situación “es tarea política y no artística” (*ibíd.*). En todo caso, en Cernuda es fundamental la idea de que “la poesía no cierra su camino a nadie por humilde que sea, a condición de que la busque con limpio corazón; a quien se niega es al vulgo, no al pueblo” (p. 744).

Lo que habitualmente suele llamarse “poesía popular” no es tal, no es del pueblo, sino del vulgo: “una mezcla indistinta de burguesía, pueblo y aristocracia, nivelados por la común pobreza del gusto y de la mente” (p. 743).

Ni barroquismo ni populismo, por lo tanto. La fórmula real se llama *coloquialismo*. En la historia de la poesía española sucede:

1) Que hay momentos cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito coinciden, como ocurre en las *Coplas* de Manrique; 2) otros cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito comienzan a diverger, como ocurre en Garcilaso; y 3), otros, por último, cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito se oponen, como ocurre en Góngora. Una vez llegado el estilo a ese extremo, de oposición entre lengua hablada y lengua escrita, regresa al extremo primero, tratando de que ambas coincidan (pp. 296-297).

Cernuda insiste en lo mismo en otros lugares (por ejemplo, en, pp. 762-763; pp. 927-928). El propio poeta declara, tras explicar que nunca tuvo simpatía por la rima (la cual dejó de usar, señala, “a partir de 1929”), que

igual antipatía tuve siempre al lenguaje suculento e inusitado, tratando siempre de usar, a mi intención y propósito, es decir, con oportunidad y precisión, los vocablos de empleo diario: el lenguaje hablado y el tono coloquial hacia los cuales creo que tendí siempre (*ibíd.*).

O de modo más compendioso: “Lenguaje hablado y lenguaje escrito. Equilibrio necesario entre ambos” (p. 1.477).

EDAD MEDIA

De la Edad Media castellana –porque sólo de la castellana se ocupa– le interesan a Cernuda de modo particular dos temas, el primero para criticarlo duramente e incluso para denigrarlo en ciertos de sus aspectos, esto es, el Romancero; el segundo para elevarlo a las cimas de la más alta poesía, esto es, Jorge Manrique. Se ocupa del Romancero en “Poesía y literatura” (pp. 734-741). Tras unas consideraciones acerca de la admiración que suele sentirse por los romances tradicionales y por la poesía llamada primitiva, admiración que nuestro poeta no comparte (si bien admite que algunos romances, precisamente los más líricos, son “exquisitos y deliciosos”, p. 737). Cernuda dice algo en que sin duda alude otra vez, y no de manera muy positiva, a Menéndez Pidal:

Verdad es que a esta parte de nuestra literatura se mezcla ya un elemento ajeno a ella y al cual debe en gran parte su aire intangible; me refiero a la labor de indagación científica con que cual o tal profesor vincula a su nombre los restos venerandos del pasado; y la ciencia, como sabemos, es la gran superstición moderna (p. 736).

Por lo demás, si *El prisionero* o *Fontefrida* son poesía auténtica, ello ocurre, precisamente, porque sus temas no son por completo populares en modo alguno, y llega Cernuda a afirmar que

es chocante que el tono popular sólo aparezca en los romances, por lo general, coincidiendo con su fracaso artístico [...], el arte ni en su esencia ni en su fin es una actividad popular. Y con frecuencia lo que dentro del arte aparece como inspiración popular no es sino un artificio estético más (p. 739).

Se pregunta incluso Cernuda –en abierta oposición a la escuela menéndezpidaliana, idealista y nacionalista, neorromántica en suma– si la poesía llamada popular lo es o lo ha sido alguna vez. Y escribe: “La expresión poesía popular, o la de arte popular, es en realidad un contrasentido, porque la esencia misma de la poesía y del arte están en contradicción con lo que el pueblo representa” (p. 741).

A la luz de todo esto es posible interpretar de modo adecuado la opinión de Cernuda acerca del Machado folklorista y romanceril. Será preciso, sin duda, recordar el prólogo a *Campos de Castilla* (1912), que Cernuda también recuerda y cita:

Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía, y quise escribir un nuevo Romancero. A este propósito responde “La tierra de Alvargonzález” [...], mis romances no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo que las compuso y de la tierra donde se cantaron (Machado, p. 28).

Insistiendo en ideas ya mencionadas, y pese al profundo respeto que siente por Antonio Machado, declara Cernuda que en aquél es perceptible una idea, “que no sé si sería poco delicado llamar manía [...]: la de creer en un ‘arte del pueblo’” (p. 363). Pero afirma otra vez que

Sabido es el origen germano y romántico de esa creencia, que parte de la asunción de cómo los poemas épicos medievales, en cada literatura moderna, son obra del pueblo. Que las gestas épicas primitivas las hiciera suyas el pueblo, no es de extrañar, puesto que lo que expresaban era la conciencia nacional naciente, y el pueblo podía así sentirse identificado con ellas; ahora, que las escribiese el pueblo, es otra cuestión muy distinta, y repetirla sin más equivaldría a tanto como decir que la religión de una nación la creó el pueblo, o que la política primitiva de una nación la dirigió el pueblo (*ibíd.*).

Así pues, “arte popular” no es otro que aquel con el cual “el pueblo, en cierto momento, en determinadas circunstancias, se identifica; pero en modo alguno que lo cree él mismo” (p. 364).

Caso muy diverso es para Cernuda el de Jorge Manrique (pp. 761-767), breve pero muy enjundioso comentario sobre las famosas *Coplas*. Conviene señalar aquí algo que por lo demás es bien conocido, que otro poeta de la generación de la República, aunque mayor que Cernuda, Pedro Salinas, dedicó en 1947 todo un libro –profesoral– a Manrique. Pero también es preciso tener en cuenta que, como se vio al tratar de ciertos aspectos del barroco, Cernuda coincide aquí con Antonio Machado. En efecto, uno y otro centran sus respectivos estudios, aunque no exclusivamente Cernuda, en la estrofa 17 de las *Coplas*, aquella de “¿Qué se hicieron las damas...?”. Vemos de nuevo que los dos poetas sevillanos coinciden en gran manera. Así dice el *Arte poética* de Mairena: “El poeta no comienza por asentar nociones que traducir en juicios analíticos, con los cuales construir razonamientos. El poeta no pretende saber nada; pregunta [...]” (Machado, p. 392).

Personas, sentimientos, músicas, cosas, “conmueven –¡todavía!– el corazón del poeta” (*ibíd.*). Todo parece como escapado “de un sueño, actualizando, materializando casi el pasado [...], la emoción del tiempo es todo en la estrofa de don Jorge” (*ibíd.*). Pues, sin duda, la poesía es la palabra en el tiempo. En todo esto, como en otros aspectos, Cernuda no anda muy lejos de Antonio Machado. Ni de Américo Castro, habría que añadir de inmediato. En efecto, en un artículo de Castro publicado inicialmente en 1930 (“Muerte y belleza. Un recuerdo a Jorge Manrique”), se utiliza también la famosa estrofa 17 de las *Coplas*, además de otras. Luis Cernuda escribe “Tres

poetas metafísicos” en 1946, si bien no se publica hasta 1948. Señala aquí nuestro poeta algo que ya sabemos: que el equilibrio perfecto entre lengua hablada y escrita se halla en las *Coplas* manriqueñas, en esa identidad entre dicción y expresión que para él (como para Mairena-Machado) es la marca distintiva de la verdadera poesía:

El equilibrio entre lenguaje hablado y lenguaje escrito, natural a algunos de nuestros poetas medievales, tan perfectamente sostenido en Manrique, comienza con Garcilaso a romperse a favor del lenguaje escrito (Cernuda, p. 762).

Vendrá después Herrera, y por fin, Góngora. Pero en Manrique “la palabra es sobre todo revelación directa de un pensamiento”, no un instrumento para “las asociaciones que la imaginación puede efectuar con la palabra” (Cernuda, *ibid.*). Esto es, “la palabra es una con su significación primera” (p.763), y ahí radica su diferencia con el ya mencionado Garcilaso, para quien, por ejemplo, la palabra *rosa* es la presencia de esta flor, “pero cuando así le conviene puede irisarse de matices derivados: primavera, hermosura, juventud, y con tal sugerente variedad redoblar la magia poética” (*ibid.*). Por su parte, Manrique desdeña “la riqueza alusiva”, y así, “limita su contenido, pero se hace más acendrado, y en él dicción y expresión forman un todo” (*ibid.*); un todo esencialmente, profundamente poético, caracterizado por “su austeridad y su reticencia”, frente “a la redundancia y el énfasis” (p.764). Podríamos pensar, de acuerdo con Cernuda y con Machado, que la palabra poética manriqueña es *la-cosa-en-sí*, esto es, la realidad de las cosas, que son, ciertamente, temporales, perecederas. ¿Los temas? “La belleza efímera de la vida”, la belleza de la fugacidad, una vida en que “gestos y actos [...] aparecen en las *Coplas* no inmovilizados, sino avanzando hacia una meta que es la muerte, ante la cual agrandan su significado” (Cernuda, *ibid.*). Un *ser-para-la-Muerte* que es también un final de época. Nada de esto “supone una negación de la vida” (p.766), antes bien, vida y muerte se complementan; es más,

El mundo terreno y el ultraterreno no se excluyen, como la religión pretende, sino que coinciden, y la muerte, que para el cristiano es comienzo de la vida verdadera, resulta aquí culminación de nuestra misma vida terrena, en nuestro propio mundo (p.767).

Y así, “el hombre muere para que nazca el héroe” (*ibid.*), es decir, el hombre que acepta la vida y la muerte. Como Antonio Machado, como Luis Cernuda. De este modo lo dijo Américo Castro en su citado artículo de 1930: “La muerte se ha tornado vida [...]. El ocaso es aquí extinción y, a la vez, salvación de sí mismo”³. Nada de lo cual puede conseguirse ni con abstracciones ni con retóricas, sino como ha hecho Manrique, “a través de formas concretas, encarnando sus intuiciones en la realidad

3. Américo Castro, *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, 3ª ed., p. 85.

inmediata” (Cernuda, *ibid.*, p. 764). Pues como se ha dicho⁴, y ahí tenemos acaso uno de los secretos –que no misterios– de las *Coplas*.

lo característico de la imagen artística será, justamente, su capacidad para entregar lo abstracto a través de lo concreto, lo universal a través de lo singular. Y es por esta capacidad sintetizadora por lo que podemos afirmar que el arte es, entre otras cosas, conocimiento.

Al menos el arte de Jorge Manrique. Por lo demás, a la vieja y en verdad absurda pregunta –como en el caso de *La Celestina*, cabría añadir– de si Manrique es medieval o renacentista, Cernuda responde diciendo que sus *Coplas* constituyen la perfección del lirismo castellano medieval, y que más bien parecen completar y terminar un ciclo de poesía que abrir otro diferente.

POESÍA DEL ‘SIGLO DE ORO’

La mencionada serie cernudiana de “Tres poetas metafísicos” continúa, después de Manrique y ya en el siglo XVI, con Francisco de Aldana (*ibid.*, pp.767-772) y con la *Epístola moral a Fabio* (pp.772-776), que hoy sabemos pertenece a Andrés Fernández de Andrada. Considera Cernuda acerca del primero de estos poetas que su *Epístola a Arias Montano* está muy cerca de la sensibilidad de los místicos españoles, hasta el punto de calificar a su autor como místico “no profesional” (p.768). En efecto, dicho poema muestra el concepto que Aldana tiene de lo que suele llamarse “el hombre interior”:

Es el ser que nos habita, como distinto de nuestra figura exterior, a cuya dualidad representativa parece responder la otra dualidad que Aldana halla entre realidad visible e invisible. El excesivo contacto exterior, si no traiciona, daña a este amigo incomparable, que sentimos diferente e idéntico a nosotros (p.767).

En cierto sentido, Aldana es el anti-Manrique, pues para él,

las formas visibles no tienen ya realidad sino al desdoblarse en imagen interior, aquella adecuación que para Manrique había entre lo visible y lo invisible rota ahora a favor de lo invisible, cuya intuición aniquila el encanto del mundo exterior (p.769).

No se trata todavía de una desrealización de la realidad, como hará en buena medida el núcleo duro del barroco, sino de un apartamiento de esa realidad, que, para Cernuda, llega a una “voluntad de aniquilación” (p.770) por parte de un poeta que sitúa entre los mayores del Parnaso español.

4. Guillermo Rodríguez Rivera, *Sobre la historia del tropo poético*, La Habana, Letras Cubanas, 1985, p. 17.

Del autor de la *Epístola moral a Fabio* le interesa a Cernuda su visión del mundo “como apariencia no muy convincente, de cuya irrealidad todo en torno parece advertirle: del pasado nada queda; del futuro nada debe esperarse” (p.772). No es exactamente el caso ya visto de Aldana, pues su

disconformidad con el contorno no pretende salvarla el autor de la *Epístola moral* por la evasión espiritual fuera del mundo, como Aldana, sino por la simulación de circunstancias que pertenecen a un pasado histórico (p.774).

Me permito concretar: por la negación de la Historia. Para Cernuda, la parte digamos personal de la *Epístola moral a Fabio* se compendia en estos versos “Oh, si acabase, viendo cómo muero, / de aprender a morir [...]” (p.773). Todo lo cual lleva a Fernández de Andrada, conviene añadir, a las riberas mismas del desengaño barroco.

Complemento de los “Tres poetas metafísicos” son los “Tres poetas clásicos”, esto es, Garcilaso (*ibíd.*, pp. 746-750), Fray Luis de León (pp.750) y San Juan de la Cruz (pp.755-760). Es Garcilaso uno de esos poetas “que crea su propia tradición”, frente al que “refina lo ya creado por otros”, como sería el caso de Herrera (p.747; sobre Herrera, pp.762-763). Ahora bien; señala Cernuda que

la obra de Garcilaso es resultado de un conflicto espiritual: la belleza que tiene el mundo en sus versos brota más pura por contraste con la apariencia que ese mundo mismo presentaba para las gentes entre las cuales vivía (p.749).

Unos versos en que “sentimos siempre, visible o invisible, la presencia de la muerte” (*ibíd.*). Inteligencia e imaginación, en fin, marcan la poesía de Garcilaso, resistente al paso del tiempo y de las modas.

En Fray Luis de León nota Cernuda un “constante deseo de evasión”, en busca de una paz, sosiego y armonía difícilmente alcanzables, tanto al nivel, digamos, cósmico, como personal. Pues para llegar a tan maravilloso estado necesitaría Fray Luis “purgar sus odios, y raramente estuvo poseído un poeta español de tal fuego apasionado en la invectiva contra el mundo” (p. 752). Ya que ocurre, como señala con agudeza Cernuda (si bien no explica el porqué bien concreto de todo eso, el porqué de las envidias que le acosaron y le encarcelaron), que

La paz, el sosiego, si los alcanzara, no le darían la felicidad pura que anhela: su espíritu vive de la lucha, y sólo en la lucha se siente vivir. Pertenece Fray Luis de León a una clase de espíritus heroicos divididos entre un ideal inalcanzable y una urgente realidad (p.755).

Espíritus heroicos y divididos. Una serie preclara que incluye a Fernando de Rojas, Santa Teresa, San Juan, Cervantes y tantos otros: los conversos. En cuanto a San Juan de la Cruz, declara Cernuda que “sólo hoy [1941] comienzo a entrever cuál sea el

verdadero contenido de su lirismo” (p.756), esto es, el amor, manifestado en “belleza y pureza literaria” (p.760), resultado de “la belleza y pureza de su espíritu”, es decir, “de una actitud ética y de una disciplina moral” (*ibíd.*). Es más que posible que una de las páginas esenciales del Cernuda crítico figure, precisamente, entre las dedicadas a San Juan de la Cruz:

Hay momentos en que ni siquiera construye frases completas, sino que se limita a señalar, como si el arte del poeta fuese ya inútil, el nombre mismo de las cosas, cuya hermosura es para él cristal transparente a través del cual admira la faz de su creador:

Mi Amado, las montañas,
los valles solitarios, nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos.
La noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora
(p.757).

Cita Cernuda los *Avisos y sentencias espirituales*, en cuyo prólogo anota San Juan las cinco condiciones del pájaro solitario, que Cernuda incluye en su comentario (p.759), texto que (es importante señalarlo aquí) dará lugar a una narración y meditación de Juan Goytisolo titulada, precisamente, *Las virtudes del pájaro solitario*.⁵

Cuatro meses antes del comienzo de la guerra civil, en 1936, publica Cernuda, en la revista *Cruz y raya*, *Sonetos clásicos sevillanos* (*ibíd.*, pp. 1305-1308), en que se ocupa de Juan de Arguijo, Francisco de Medrano y Francisco de Rioja. Tras unas consideraciones acerca de lo que los manuales de historia de la literatura española ignoran o relegan (esto es, unas consideraciones acerca de lo que suele llamarse el canon literario) opina Cernuda que a estos y otros poetas sevillanos –“excepto el necio Baltasar del Alcázar” (p. 1307)– les une una “intensa hermosura”, una “delicada gracia”, una “juventud perenne” y una “seducción propia para los lectores de hoy” (p. 1308).

Mucho más densos son los comentarios de Cernuda acerca de Góngora, del que se ocupa de modo muy especial, a quien menciona en numerosas ocasiones y al que en 1937 distingue con todo cuidado del barroquismo negativo que ya vimos y del culteranismo (“Góngora y el gongorismo”, *ibíd.*, pp. 1421-1434). Considera Cernuda

5. Barcelona, Seix Barral, 1988; cfr. Manuel Ruiz Lagos (coord.), *Escritos sobre Juan Goytisolo. Actas del II Seminario Internacional sobre la obra de Juan Goytisolo: “Las virtudes del pájaro solitario”*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1990.

que Góngora crea en sus versos “el mundo que buscaba inútilmente fuera de sí”, un mundo que “es más real que la simple realidad” (p. 1425), pues lo que ocurre es que “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” (p. 1432), lo cual acaso produce la “inclinación hacia lo original [...], la única razón de ser del artista” (p. 1426). Cree Cernuda que en la obra de Góngora hay, por un lado,

un extraño horror a los sentimientos, las pasiones del hombre están excluidas. Quien reina en sus versos es la naturaleza, expresada con tal magia inmarcesible, que la eleva a lo humano, dotándola de voz y de espíritu (*ibíd.*).

Pese a ello, Góngora “es uno de los más apasionados poetas españoles”, pero no explota su propia pasión (p. 1431). En este sentido,

no es necesario compararlo con nadie; ni con el árido Quevedo, cuyo pensamiento momificado se nos brinda en suntuoso sarcófago, ni siquiera con Lope de Vega, cuya obra canaliza la propia pasión para así asegurarle mejor rendimiento (*ibíd.*).

Distinto es el caso de Cervantes, como habrá de verse. Para Cernuda, en fin, siguiendo las ideas y la sensibilidad de un compañero generacional aunque no muy dilecto, Dámaso Alonso (*La lengua poética de Góngora*, 1935), “no existen dos Góngoras, uno oscuro y afectado y otro claro y fácil. Sólo hay un poeta” (p. 1427). Ya en otro registro, dice Cernuda:

Pobre Góngora. Siempre me aparece, a pesar mío, huyendo en su vieja carroza oscura, al trote de unas famélicas mulas, sus negros hábitos cuidados y sueltos, pero tan viejos ya, entre dos luces, al atardecer madrileño, triste, ruidoso y aporreado, fija la mirada de sus ojos imperiosos en la hermosura que adivina como posible entre tanta miseria y tanta mezquindad. Huye y desaparece su carromato tras una nube de ceniciento polvo, dejando un eco de lamentos ahogados, de pretensiones deshechas, de resignación aburrida (pp. 1424-1425. Compárese con el poema “Góngora”).⁶

Y de una manera sorprendente para la época en que ello se escribía, 1937, hace Cernuda un comentario acerca de Góngora, Lope y Cervantes de un modo que recuerda de inmediato cosas que dirá Américo Castro años después:

Lope, lleno de facundia, de acomodo y de amable vulgaridad, bulle, trepa y se remueve, como el pez, en el aguachirle donde tan a gusto suyo y de los demás ha caído. Góngora no puede olvidarse, como Cervantes, de su miseria viva en su miseria escrita. Ni su rigor, nobleza y decoro le permitían el fácil relumbrón de Lope.⁷

6. Luis Cernuda, *Poesía completa*, Madrid, Siruela, 1993, pp. 330-331.

7. Luis Cernuda, *Prosa completa*, ed. cit., p. 1425.

Y CERVANTES

Muy complejo es el tema cervantino en Luis Cernuda, que desarrolla en “Cervantes” (publicado en 1943; *ibíd.*, pp. 947-972) y en “Cervantes poeta” (de 1962; pp. 973-978), además de hacer abundantes alusiones en otros textos. Digamos, para empezar, que le interesa sobremanera el tratamiento que los del 98 y en especial Unamuno hicieron de Cervantes. Pues transformaron a Don Quijote en “encarnación mítica y mística de lo español”, pese a que “convertir a las cosas en símbolos, es un tanto peligroso” (p. 950). Es más:

Tras de todo ello late una manía común a los españoles: tratar nuestro pasado como algo que puede modificarse aún, o al menos como algo que podemos darnos la satisfacción de reprochar a alguien. Y así unos quieren borrar la política española contraria a la Reforma, y otros, con reacción equivalente, quieren borrar nuestro despotismo ilustrado: los primeros sueñan con un heterodoxo del siglo XVII en nuestra tierra, y los segundos con resucitar en tiempos modernos la Inquisición (p. 951).

Exactamente lo mismo escribe Américo Castro⁸ al tratar de “la inquietud sentida por algunos eminentes pensadores de fines del siglo XIX y comienzos del actual, que incluso llegaron a dar por inválidos y vacíos los tres o cuatro siglos que nos han precedido”. Sigue comentando Cernuda de manera muy negativa la visión unamuniana de la *Vida de Don Quijote y Sancho*, y en especial sus páginas preliminares, “El sepulcro de Don Quijote”. La característica ironía de Cernuda alcanza aquí cotas magníficas, mas no es ello lo que ahora interesa, sino esto: “Pero, ¿está Don Quijote muerto? ¿A qué buscar el sepulcro de quien sabemos donde encontrar vivo?” (p. 952). A estas preguntas de Cernuda han precedido, poco antes, otras: “¿cómo acercarse a él, cómo hablarle, cómo conocerle por gusto y a solas, sin investigaciones, sin academias?” (p. 947). He aquí la respuesta a tales interrogaciones, respuesta que pasa por el hecho de que Cervantes es no sólo amigo, sino también compañero: “No tengo sino alargar mi brazo y alcanzar su libro para tocarme con Don Quijote, hablándome y acompañándome como nadie de este mundo me habló ni me acompañó jamás” (p. 952). Y las preguntas continúan: “Ahora bien: ¿es su Don Quijote el mismo que vive eternamente en el libro de Cervantes?” (p. 972).

No se trata, en verdad, de “descubrir” a Cervantes, “sino descubrimos a nosotros mismos, hombres de hoy, en Cervantes” (*ibíd.*). Ese Cervantes que Cernuda, en un atisbo genial, define como “tan español y tan poco español al mismo tiempo” (“Páginas de un diario”, 1934-35; p. 1425), y ese Don Quijote aparentemente loco, “cosa muy de españoles” (p. 957, “Cervantes”). Cervantes crea un ámbito, dice Cernuda, en que existe la sonrisa, “y hasta la risa, cosa un tanto rara en la literatura

8. Américo Castro, *La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1966, p. 22.

española, donde la mueca y la grima ocupan a veces su lugar" (p. 952). ¿Podría el *Lazarillo* equipararse en este aspecto a *Don Quijote*? No para Cernuda, pues en los "exquisitos capítulos" de aquél hay "una punta de acidez amarga. Carece de esa sonrisa que brilla en la obra de Cervantes sobre los errores y locuras humanas, comprendiendo y perdonando" (p. 967).

Muchas de las opiniones de Cernuda acerca de *Don Quijote* coinciden con las de Américo Castro expuestas en su luminoso libro de 1925, *El pensamiento de Cervantes*, que sin duda el poeta conocía y ahora, a principios de los años cuarenta del siglo XX y ya en el exilio, recuerda o relea⁹. Y ello pese a que a quien en algún momento cita es a Marcelino Menéndez Pelayo, al cual, por lo demás y en otro contexto cervantino, el poético, le reprocha "su miopía estética usual" (p. 977). Muy castriano es, por ejemplo, lo que sigue, relativo a los personajes, contruidos

en dos planos simultáneos de sombra y luz, en las dos caras de sueño y verdad que componen la realidad humana. Sus personajes [...] avanzan un gesto, y la sombra y la luz se desplazan armoniosamente en torno suyo, silueteando al personaje con la debida proporción (p. 956).

Señala también Cernuda que en el caballero Don Quijote locura y amor son inseparables. Un amor y una locura que acaso se apoderan de los lectores de Cervantes, en quienes "despierta otro sentimiento más complejo de gratitud" (p. 957), tras haber provocado la admiración: "admiración y gratitud abren luego el camino al afecto, que poco a poco va fortaleciéndose con el trato hasta afirmarse en vivísimo amor" (*ibíd.*). Y surge ahora el Luis Cernuda poeta del amor, al que *Don Quijote* le lleva a seguir escribiendo así:

Y cuando un ser despierta en otro la llama amorosa, no se le ve tal como es, sino levantado en la luz, bajo especie de eternidad, no como criatura efímera; convirtiéndose así, para quien le ama, en héroe, rodeado de ese halo luminoso que sólo ven los ojos enamorados y que para los indiferentes es invisible (*ibíd.*).

Una de las preguntas clave acerca de *Don Quijote* es si está verdaderamente loco, o si, por el contrario, no será quizá el más cuerdo de todos. Y dice Cernuda:

Aunque dentro de su alma existe acaso la creencia de que las cosas no son como él dice que las ve, no importa: conviene embriagar la razón y transformar la mísera realidad de los hombres, que tan divina pudiera ser sólo con añadirle un poco de exaltación (p. 965).

9. Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Revista de Filología Española, 1925. Véase ahora la edición de Julio Rodríguez Puértolas, en Américo Castro, *Obra Reunida*, I, Madrid, Trotta, 2002.

Pues, en efecto, "hay verdades que sólo a través del delirio se manifiestan por primera vez a los hombres" (p. 969).

Cervantes es sin duda el creador de la novela moderna, y Cernuda lo ve así: "con *Don Quijote* aparece en la novela la vida entera de un ser: su alma y su ambiente" (p. 958); el Caballero de la Triste Figura es el "primer ser novelesco entero y cabal de que tenemos noticia" (*ibíd.*). De este modo,

Algo inmaterial queda ahora fijo en las páginas del libro: el alma humana, y con el alma, este reflejo de nuestra alma que es la vida. El interés novelesco, desde ese momento, no ha de concentrarse sólo en lo que se cuenta [...] ni en lo que se dice [...], sino en contar la realidad (pp. 961-962).

Compárese lo anterior con la definición que Américo Castro hiciera de la novela moderna, es decir, de la novela de Cervantes: se trata ahora de "cómo se encuentra existiendo la figura imaginada en lo que le acontece, en lugar de narrar o describir lo que le acontece"¹⁰. Por lo demás, esa realidad a que alude Cernuda en la anterior cita, es, como él mismo ha dicho, una realidad compuesta de sueño y de verdad, de sombra y de luz; es decir, una realidad *oscilante*, como ya decía Castro en 1925: la cueva de Montesinos, el baciuelmo. Y de nuevo con ecos castrianos, afirma Cernuda que es Cervantes un espíritu vitalista, el que

entre aquellos de nuestros escritores que no niegan la vida, quien más destacadamente no vuelve las espaldas al mundo, acusándolo de perecedero y corruptible: "Y con todo esto, llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir", escribe en la dedicatoria del *Persiles* (p. 967).

Mateo Alemán y su *Guzmán de Alfarache*, negadores de la vida, son, para Américo Castro, precisamente, los antípodas de Cervantes. De este modo, el héroe cervantino, visto por Cernuda,

se convierte en héroe de la sociedad nueva, y los monstruos con que lucha no son ya criaturas mitológicas, sino los males mismos con que oscura y trágicamente luchan los hombres todavía: la fuerza, la violencia, la mentira. Por esto el libro de Cervantes es la primera epopeya moderna, y si no la única, la más alta de todas (p. 966).

No de otro modo lo dijeron pensadores tan disímiles como M. Menéndez Pelayo, A. Castro y G. Lukács.

Como ya se mencionó, el estudio cernudiano sobre Cervantes se complementa con el titulado "Cervantes poeta". Se trata de una defensa unitaria de su prosa y de su poesía, y lo que es más, del valor poético de esa prosa: pues Cernuda diferencia

10. Américo Castro, *Cómo veo ahora el "Quijote"*, Madrid, Magisterio Español, 1972, p. 25.

con claridad entre *poeta* y *versificador* (pp. 973-975). No puede prescindirse en la poesía española de la de Cervantes, quien aporta peculiaridades y diferencias notables, si bien nada esencial. Gentes injustas y parciales osan negar el pan y la sal al poeta Cervantes (p.982), gentes que —en esto como en otras cosas— “repiten, a tontas y a locas, la necedad formulada por el primer cretino que se entremete a opinar sobre lo que nada sabe ni entiende” (p. 974). Y Cernuda, llevado de su pasión cervantina, afirma que fue el “versificador” Lope quien en realidad no añadió nada *esencial* a la poesía española, además de adolecer de “una terrible dilución”, de “falta de intensidad expresiva y emotiva” (p.975):

Tanto, que nada nos parece más certero (no digamos que justo) que aquella ocurrencia de Góngora cuando califica a Lope y a sus secuaces antigongorinos como “patos del aguachirle castellana”; pocas cosas definen tan bien el verso y la palabra de aquel llamado “con razón Vega, por lo siempre llano” (pp. 975-976).