

Influencia literaria

*La obra poética y crítica de Luis Cernuda, Jorge Guillén, José Lezama Lima,
Octavio Paz, Fernando Charrú Lara y Jaime Gil de Biedma*

Tesis para optar al título de doctor en Teoría de la literatura y literatura comparada

Patricia Trujillo Montón

Directora: Profesora Helena Usandizaga Lleonart

Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Departamento de Filología Española
Universidad Autónoma de Barcelona
2014

Índice

| | |
|--|-----|
| Introducción..... | 5 |
| Influencia y crítica | 5 |
| Primera parte: La crítica literaria | 15 |
| Luis Cernuda: la crítica como autodefensa | 15 |
| Situación de Cernuda | 15 |
| Artículos tempranos: la tendencia vital de la poesía lírica | 17 |
| Artículos tempranos: el poeta como catalizador o como organismo vivo | 18 |
| Años cuarenta: críticas a Eliot..... | 20 |
| La visión y la imaginación. Objetivación de la emoción..... | 22 |
| El germen del poema, la composición consciente..... | 27 |
| La autonomía literaria..... | 29 |
| Años cuarenta y cincuenta: el poeta como crítico de la tradición..... | 31 |
| Años cuarenta y cincuenta: tendencias vitales y ornamentales en la tradición..... | 35 |
| Lenguaje escrito, lenguaje hablado | 38 |
| Jorge Guillén: trazar una tradición..... | 41 |
| Formación de sus ideas estéticas..... | 41 |
| Crítica literaria, no ciencia literaria | 44 |
| Coincidencias con Valéry: interdependencia de sonido y sentido, poesía como trabajo consciente | 45 |
| Contra la inspiración o la inspiración a pesar de todo..... | 51 |
| Correspondencias | 57 |
| T. S. Eliot: la despersonalización, el lenguaje común y la poesía..... | 60 |
| La tradición..... | 66 |
| Octavio Paz: poesía moderna y tradición occidental..... | 71 |
| Los libros de crítica..... | 71 |
| La crítica temprana | 74 |
| Paz y Cernuda. Apropiaciones y rechazos..... | 79 |
| Paz y Paul Valéry | 92 |
| La tradición..... | 94 |
| Paz y T. S. Eliot | 104 |

| | |
|--|-----|
| Fernando Charry Lara: un poeta y crítico moderno..... | 108 |
| Paul Valéry, la poesía pura y la autonomía literaria en el contexto colombiano | 110 |
| Poesía como expresión, poesía como conocimiento o exploración interior..... | 115 |
| Poesía y trabajo con el lenguaje | 121 |
| Tradición literaria, poesía contemporánea..... | 126 |
| Poesía moderna | 130 |
| José Lezama Lima: un ejercicio de memoria creadora | 133 |
| La crítica literaria..... | 133 |
| La tradición y las influencias literarias | 138 |
| El poema: una entidad en constante crecimiento | 141 |
| El poema: cuerpo del sujeto | 145 |
| El poema, fusión del sujeto y los objetos, descubrimiento de lo invisible | 146 |
| La segunda naturaleza | 150 |
| El sueño y el surrealismo | 155 |
| Jaime Gil de Biedma: el rescate y la crítica de la sensibilidad | 160 |
| Función de la crítica | 160 |
| La tradición personal o la historia de las propias lecturas..... | 166 |
| El simbolismo, el romanticismo, Jorge Guillén, Luis Cernuda..... | 169 |
| La ironía..... | 175 |
| Disociación de la sensibilidad. El poema como tensión entre contrarios | 177 |
| Gil de Biedma y Octavio Paz..... | 180 |
| Segunda parte: Poesía e influencia..... | 185 |
| Guillén y Cernuda: correspondencias universales y soledad de la conciencia | 185 |
| Cántico, de Jorge Guillén. La unión con el cosmos | 185 |
| El árbol: una escala universal..... | 190 |
| Crisis de las correspondencias | 194 |
| Luis Cernuda. Resistencias a Cántico | 198 |
| Correspondencias y paso del tiempo..... | 199 |
| La naturaleza malograda..... | 205 |
| Interiorización de la naturaleza | 209 |
| Octavio Paz: iluminación, transformación | 214 |
| Una obra en transformación..... | 214 |
| Correspondencias, instantes luminosos | 216 |
| La memoria como rescate del mundo | 225 |

| | |
|---|-----|
| La soledad de la conciencia, el paso del tiempo..... | 231 |
| “Piedra de sol”: la metamorfosis del yo y el cosmos..... | 237 |
| José Lezama Lima: imaginación transformadora y sobreabundancia | 242 |
| Poesía: conocimiento creador | 244 |
| Sobreabundancia: redención del universo o caída en la ininteligibilidad | 258 |
| El círculo y el árbol: la germinación imaginativa..... | 263 |
| Crisis de la conciencia | 267 |
| El libro, la obra | 270 |
| Fernando Charry Lara: la interiorización del mundo | 273 |
| Recuerdo o deseo de iluminación..... | 275 |
| La soledad de la conciencia..... | 286 |
| Jaime Gil de Biedma: la historia, corrección de las correspondencias | 292 |
| Obra breve y crisis imaginativa | 292 |
| Lo sagrado y la historia | 302 |
| La historia, la naturaleza, la visión | 313 |
| Conclusiones | 318 |
| Cinco hipótesis sobre poesía moderna | 318 |
| Poesía lírica, poesía moderna | 318 |
| El yo de la poesía moderna | 319 |
| Analogía y utopía | 321 |
| El lector y la supervivencia de la obra..... | 321 |
| Tradicición | 322 |
| Bibliografía | 324 |

Introducción

Influencia y crítica

Beatriz Sarlo, en la introducción a *Una modernidad periférica*, dice que todo libro comienza como deseo de otro libro, como impulso de copia, de robo, de contradicción (7). El impulso inicial de esta tesis nació, por una parte, de una inquietud ante una práctica crítica y académica y, por otra, de la incitación de dos libros: *La máscara, la transparencia*, de Guillermo Sucre, y *La angustia de las influencias* de Harold Bloom.

La práctica es parte de la especialización de los saberes, y está difundida en la academia europea y americana. Consiste en dividir las cátedras entre literatura hispanoamericana y literatura española. Tiene razón de ser. La literatura hispanoamericana ya intenta abarcar una cantidad ingente de textos y escritores, y enfrenta una serie de problemas de definición, delimitación y valoración muy diversos. Hispanoamérica es una realidad cultural muy compleja, como dice José Miguel Oviedo, hecha variadísimas creencias espirituales, formas estéticas, construcciones culturales y tiempos históricos (21). Por eso, ensayos sintéticos de la literatura hispanoamericana, que valoran las obras que comentan y además trazan sus relaciones con fenómenos sociales y otras manifestaciones culturales, como el estudio de Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias de la América hispánica*, o la *Historia de la literatura hispanoamericana* de José Miguel Oviedo, causan un asombro respetuoso. Además, la división entre literatura hispanoamericana y española sigue la tradición literaria. A lo largo del siglo XIX, los debates sobre la literatura en Hispanoamérica giraron alrededor de la necesidad de establecer la independencia cultural de España, de construir una tradición cultural que se ajustara a las necesidades de las nuevas sociedades de América Latina. A lo largo del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, esa búsqueda de expresión exploró numerosos frentes: la naturaleza americana, el pasado precolombino, las particularidades del mestizaje cultural. Esta tradición, la de la búsqueda de lo propio, pronto se combinó con otra, la del diálogo cosmopolita. Durante el Modernismo, los escritores hispanoamericanos insistieron en apropiarse de *toda* la literatura europea. Sostuvieron que su tradición no era sólo la de los clásicos antiguos y de los españoles del Siglo de Oro, sino la de la literatura occidental. En un ensayo de 1894, Baldomero Sanín Cano definió la literatura como algo que trasciende las fronteras de la cultura nacional. De acuerdo con él, los lectores tienen derecho

a experimentar nuevas ideas, nuevos sentimientos, nuevos estados del alma. Y los escritores no tienen por qué limitar sus experimentos poéticos, narrativos o dramáticos al rango de los asuntos nacionales o de su propia lengua. Por el contrario, todos, incluyendo los críticos literarios que habitan en ciudades materialmente aisladas del resto del mundo, como Bogotá, tienen derecho a gozar de una misma hacienda, dijo citando palabras de Goethe (85-90). Rubén Darío incluyó esta convicción en el poema inicial de *Cantos de vida y esperanza*, de 1905: “y muy siglo diez y ocho y muy antiguo / y muy moderno; audaz, cosmopolita; / con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo, / y una sed de ilusiones infinita” (248). Durante el siglo XX, esta reivindicación casi se convirtió en una obsesión continental. Quizá una de sus formulaciones más famosas sea la del ensayo de Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición”: “creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental”. Borges justifica esta opinión escandalosa diciendo que los sudamericanos, al no pertenecer a una tradición nacional como los franceses, los ingleses o los españoles, no se sienten atados a ella por ninguna devoción especial, y están en libertad de manejar cualquier asunto, cualquier autor, sin supersticiones, “con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (272-273). Las ambiciones asimilativas de Borges, que iban de los románticos ingleses a las sagas islandesas, son comparables a las de Octavio Paz, con su lectura simultánea de los surrealistas franceses, el estructuralismo, el tantrismo y las mitologías precolombinas, y a las de José Lezama Lima, con su incorporación de los textos de los padres de la Iglesia, los clásicos del Siglo de Oro, los escritores latinoamericanos del siglo XIX y la poesía simbolista francesa.

Y sin embargo, la literatura hispanoamericana comparte la lengua con la española. Entre ambas hay una relación distinta a la que hay con otras literaturas europeas o con la norteamericana. Tratar de concebir cuál es la relación entre ellas, qué ha asimilado la hispanoamericana de la tradición española y cuáles son los rasgos específicos de cada una, también han sido problemas importantes en el debate acerca de la literatura hispanoamericana. Es una parte de la obsesión continental por determinar, en la cultura hispanoamericana, qué es específicamente americano, y qué es una asimilación del otro. Estos problemas los compartimos con los escritores de Estados Unidos, Brasil y Canadá, pues ellos tienen una relación análoga con las tradiciones inglesa, portuguesa y francesa.

Octavio Paz, en su discurso de recepción del Premio Nobel, empleó una metáfora muy atractiva para describir la relación entre la literatura española y la hispanoamericana. La

literatura hispanoamericana, dijo, está escrita en una lengua trasplantada: “Las lenguas nacen y crecen en un suelo; las alimenta una historia común. Arrancadas de su suelo natal y de su tradición propia, plantadas en un mundo desconocido y por nombrar, las lenguas europeas arraigaron en las tierras nuevas, crecieron con las sociedades americanas y se transformaron. Son la misma planta y una planta distinta” (1991b, 31). La literatura hispanoamericana es el mismo tipo de planta que la española: comparte las mismas cualidades y el mismo material genético. Surgió de un esqueje de esta, pero no es el mismo organismo. La imagen de Paz es justa, pero sólo a medias. Como decía Coleridge que sucede con todas las metáforas, no corre sobre sus cuatro patas. Una planta que ha nacido de otra no necesita de ella para crecer y desarrollarse. Por el contrario, la literatura española y la hispanoamericana se han nutrido la una de la otra. También ha habido, entre ellas, una serie de malentendidos, competencias y polémicas que han terminado enriqueciéndolas. Las relaciones entre ambas nunca se han roto, y se renuevan constantemente. En 1892, Rubén Darío viajó a España. Su estancia inaugura uno de los debates más enconados en nuestras literaturas de la primera mitad del siglo XX: el de la importancia del modernismo. Las crónicas de Darío, escritas en España y publicadas por el diario *La Nación* de Buenos Aires, inciden en otra polémica intelectual fundamental en la América Latina del fin de siglo XIX y las dos primeras décadas del XX: la diferencia cultural entre la América hispánica y la angloamericana, a la luz de la derrota de España frente a Estados Unidos en Cuba, la anexión de Filipinas y Puerto Rico, y el surgimiento de un imperio con pretensiones coloniales sobre América Latina. Uno de los textos fundamentales de dicha polémica, *Ariel* de José Enrique Rodó, circuló de mano en mano, según recuerda Juan Ramón Jiménez, entre los jóvenes escritores españoles, suscitando misteriosa inquietud y sorpresa. Veinte años más tarde, el ultraísmo español, iniciado por Rafael Cansinos-Assens y Guillermo de Torre, tuvo rebrotes en Argentina, con la obra temprana de Jorge Luis Borges, y en México con el movimiento estridentista. Estos son sólo algunos ejemplos, que se pueden multiplicar fácilmente, de esos diálogos, reinterpretaciones mutuas y debates. Muy a menudo, sucede que el mejor lector de una obra se encuentra del otro lado del océano: Pedro Salinas lee a Darío; Paz interpreta a Luis Cernuda; Pere Gimferrer, a Octavio Paz.

El ánimo inicial de este trabajo fue el deseo de estudiar dicho diálogo en la poesía moderna, a partir de una época en la que los contactos entre ambas literaturas fueron particularmente estrechos. La guerra civil y el exilio de los intelectuales españoles implicaron un intenso intercambio de obras, opiniones, artículos críticos y polémicas. En 1936, Octavio Paz participó en el congreso de escritores antifascistas en Valencia y conoció a los escritores que

publicaban *Hora de España*. Más tarde, en México, Juan Gil Albert y Emilio Prados trabajaron junto con Octavio Paz y Xavier Villaurrutia en la elaboración de la antología *Laurel*, que inició algunas de las polémicas más enconadas en ambas literaturas de la primera mitad del siglo.

De los miembros de la generación del 27, Luis Cernuda, Jorge Guillén y Pedro Salinas recibieron una gran acogida en Hispanoamérica. La obra de los tres, posterior a su salida de España, se publicó en editoriales hispanoamericanas. La de Cernuda apareció sobre todo en México: la segunda edición de *La realidad y el deseo* es de editorial Séneca (1940); la tercera, del Fondo de Cultura Económica (1958). La editorial Losada, en Buenos Aires, editó *Como quien espera el alba* (1947). Litoral, de México, publicó el tercer *Cántico* (1945); Sudamericana, de Buenos Aires, el cuarto, en 1950. Las dos ediciones de *Clamor* aparecieron en la misma editorial. Además, estos tres poetas fueron invitados a colaborar con poemas y ensayos en las más importantes revistas de la época: *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo en Buenos Aires; *Orígenes*, dirigida por José Rodríguez Feo y José Lezama Lima en La Habana; *El Hijo Pródigo y Taller*, dirigidas por Octavio Paz en México; *Revista de las Indias y Mito* de Bogotá, donde trabajó Fernando Charry Lara. Las invitaciones de universidades de Hispanoamérica tampoco se hicieron esperar y estos poetas, particularmente Salinas y Guillén, acudieron gustosamente a dar cursos y conferencias sobre la poesía española contemporánea y la tradición literaria.

Este diálogo, que tiene numerosas ramificaciones, no puede describirse en un estudio histórico exhaustivo, que es más bien tarea de varios años de un grupo de investigación. Mucho menos pretendí hacer un panorama de cincuenta años de poesía española e hispanoamericana, que implicaría un conocimiento profundo de la poesía española y de cada uno de los países de Hispanoamérica. El propósito de este ensayo es leer la obra de un grupo de poetas como una constelación, es decir, como un grupo de estrellas cuya disposición, vista desde lejos, forma un dibujo. Por supuesto, ese dibujo no quita que cada una de las estrellas brille con luz propia, y que las unas estén separadas de las otras por espacios infinitos. Guillén, Cernuda, Paz, Lezama, Charry Lara y Gil de Biedma subrayaron su deseo de originalidad y su ruptura con el lenguaje, con la estética y con la moral de su tiempo. Este texto se propuso iluminar la obra de cada uno de ellos señalando su distancia y su posición relativa con respecto a las otras, es decir, indicar algunos aspectos originales de cada una de ellas en un ejercicio de comparación.

Los poetas reunidos en esta tesis estuvieron al tanto de la poesía y la crítica de los otros. Para algunos de ellos, esas obras fueron obsesiones personales, ejemplo de conducta moral, o índice de lo que no debe ser la propia obra, no por evitar los errores del poeta precursor, sino porque este, como dice Cesare Pavese, es como Atila el Huno: abre nuevos horizontes, pero en las huellas de su caballo no vuelve a crecer la hierba. Para Luis Cernuda y Jaime Gil de Biedma, por ejemplo, *Cántico* de Jorge Guillén fue una especie de modelo negativo, que les permitió desarrollar su poesía en direcciones diferentes a las de este. Luego de la publicación de su primer libro de poemas, *Perfil del aire*, considerado por la crítica de ese entonces como una prolongación de la poesía pura a la manera de Guillén, Cernuda tomó un rumbo distinto: encontró, en el contraste entre realidad y deseo, la razón de ser de su poesía y la base para oponerse a su sociedad y la moral de su época, que fue la columna vertebral de su obra posterior (Barón, 2002, 55-62). Esta razón de ser se enriqueció luego con su asimilación de la poesía surrealista y de la poesía inglesa. En 1952, Gil de Biedma, por invitación de José María Castellet, dio un cursillo sobre la poesía de Jorge Guillén en el Instituto de Cultura Hispánica. Las ideas que expuso entonces fueron la base de su libro sobre Guillén, que publicó dos años antes de *Moralidades*, su segundo libro de poemas (Riera, 59). En varias entrevistas, Gil de Biedma sostuvo que la poesía de Guillén le había enseñado, por una parte, el arte de la composición del poema y, por otra, que la objetividad del mundo exterior no es una imposición, sino una liberación del propio yo (Rovira, 74-75; Gil de Biedma, 1986/2002, 206).

Es difícil sobreestimar el impacto que tuvo la poesía de Luis Cernuda sobre Octavio Paz, Gil de Biedma y Fernando Charry Lara. Para los tres, fue un ejemplo de valor moral. Para Paz, ese valor, que identifica la conciencia poética y la rectitud ética, e implica que el poeta es un crítico de todo lo que la sociedad tiene por justo, sagrado e inmutable, era la herencia más importante de la poesía romántica y surrealista, herencia que él reivindicó para sí mismo. No en vano, tituló su ensayo sobre el poeta sevillano “La palabra edificante” (Paz, 1965/1991b, 115-117). Gil de Biedma leyó *La realidad y el deseo* por los mismos años en los que leyó *Cántico*. La poesía de Cernuda le sirvió para polemizar con buena parte de la poesía española contemporánea y, a través del ejemplo negativo del yo poético de Cernuda, descubrió el valor de la ironía en su propia poesía (Rovira, 70-71). A Charry, la obra de Cernuda también le dio herramientas para debatir con las tendencias contemporáneas de la poesía colombiana. Los poemas de Cernuda tuvieron impacto sobre los de Charry, no como un ejemplo negativo, sino como una presencia espectral, que vive como un eco en algunos de sus versos. La poesía de

Cernuda también fue un punto de debate entre Paz y Gil de Biedma. El poeta mexicano admiró, sobre todo, la poesía de juventud que va de *Los placeres prohibidos* a *Invocaciones*, libros en los que el impacto del surrealismo es mayor. Los últimos poemas le parecían demasiado explicativos. El canto, dijo, ha sido desplazado por la sequedad del discurso (Paz, 1965/1991b, 118-119). Gil de Biedma admiró sobre todo los poemas del último libro de Cernuda, precisamente por su poder de reflexión. En repetidas ocasiones sostuvo que Cernuda fue el único escritor de su generación que siguió siendo un gran poeta hasta su muerte. De ahí el poder figurativo de los últimos versos del poema que Gil de Biedma tituló “Después de la noticia de su muerte” y que superpone el dolor por la desaparición de Cernuda y el consuelo de la inmortalidad que se obtiene por la escritura: “Su poesía, con la edad haciéndose / más hermosa, más seca; / mi pena resumida en un título de libro: / *Desolación de la Quimera*” (2010, 197).

Algunos de los contactos entre ellos fueron más provisionales. En 1936, Lezama Lima escribió un ensayo sobre la poesía de Luis Cernuda, y luego lo invitó a publicar en *Orígenes*. Diecisiete años más tarde, Cernuda leyó la poesía de Lezama y quedó perplejo: “No crea”, le escribió a Lezama, “al oírme estas palabras de ‘extrañeza’, ‘hermético’, ‘recóndito’, en perjuicio alguno. Trato de reconocer una cualidad suya o una reacción de lector mía, nada más, sin que ello represente una opinión favorable o desfavorable. Es que usted, querido Lezama, no concede la menor ventaja, *a priori* al lector” (2002, 548). Para Charry Lara, la crítica de Octavio Paz abrió puertas a ciertas lecturas y puntos de vista que sirvieron para desarrollar sus propias convicciones literarias. Por ejemplo, la interpretación que hizo Paz del modernismo y de la obra de Ramón López Velarde enriqueció la opinión de Charry sobre ese movimiento, y le ayudó a matizar algunos juicios sobre uno de sus poetas favoritos: José Asunción Silva. Lezama escribió un poema titulado “Octavio Paz”, en el que aludía a varias obsesiones que ambos tenían en común: el interés por todo tipo de cosmogonías, la idea del nombre como punto de partida de la creación, y la poesía como palabra en movimiento y transformación (1994, 403-404). “Refutación de los espejos”, de Octavio Paz, es un homenaje a Lezama que comienza contando, en un tono anecdótico, acerca de sus primeras lecturas del poeta cubano, y luego, poco a poco, al ir incorporando versos y títulos de Lezama, pasa al plano de la visión (2004, 116-119).

Estos seis poetas tuvieron otra cosa en común: ninguno de ellos concibió la escritura de poesía como producto directo del acaecer de la vida particular o del contacto con fuerzas naturales. Todos ellos estaban convencidos de que la escritura parte de experiencias mediadas

por obras artísticas o literarias. Gil de Biedma lo planteaba en los siguientes términos: “Yo puedo imaginar que haya alguien que rompa a bailar sin haber visto nunca bailar; o a esculpir sin haber visto jamás una escultura; o a pintar sin haber visto jamás un cuadro. Pero no me imagino a nadie escribiendo sin haber leído. Creo que la vocación de escribir es un resultado de la vocación de lector” (2000/2002, 128). Para todos ellos, la poesía era un ejercicio consciente de construcción de una forma literaria. La experiencia innumerable que antecede la escritura de un poema y que pertenece, parcialmente, al orden de lo inconsciente y en parte a las emociones inmediatas de la vida sigue siendo un punto de partida para la escritura, pero no era sino un momento inicial, casi ínfimo. La experiencia es apenas la semilla amorfa que debe transformarse en un poema por medio de un ejercicio consciente de composición y construcción en el que la apropiación deliberada y crítica de la tradición jugaba un papel fundamental.

Por esta razón, todos concibieron que la crítica literaria era parte fundamental de su oficio de poetas. Todos ellos consideraron que la interpretación y valoración de las obras del pasado es un trabajo de clarificación de la propia escritura y el verdadero ejercicio creativo de continuación de la tradición literaria. Sus ensayos y artículos críticos no son sólo intervenciones interesadas en las polémicas del momento, aunque algo hay en ellos de lucha por la sobrevivencia literaria. También son reflexiones sobre las cuestiones fundamentales de la poesía moderna: su autonomía frente a cualquier poder externo a ella, que la convierte en un espacio utópico y crítico, pero que también implica que su efectividad, en términos sociales, es nula o casi nula; la convicción de que el poeta es capaz de abrir vías de comunicación inexploradas entre nuestra naturaleza y la naturaleza de la realidad en que vivimos, o, por el contrario, la duda de que quizá la poesía no sea sino mero artificio, una construcción deliberada de un objeto estético sin un impacto en nuestra existencia; la relación entre la composición poética y el lenguaje hablado, vivo, compenetrado con la experiencia diaria de la vida moderna. Las más de las veces, la reflexión sobre estas cuestiones no sólo estuvo mediada por la obra y las opiniones de otros poetas españoles e hispanoamericanos como Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez o Pablo Neruda, sino que se inscribió en debates literarios más amplios: el de la poesía pura y el del surrealismo, por ejemplo. Dos de los nombres que aparecen con mayor frecuencia en los escritos críticos de estos seis poetas son los de T. S. Eliot y Paul Valéry. Las ideas de Eliot sobre la tradición y las de Valéry sobre la composición del poema incentivaron la discusión y le dieron nuevos matices. Ninguno de los seis poetas vio la crítica literaria de estos autores como modelo en el que hay que creer

ciegamente, sino como la obra de interlocutores con los que hay que debatir. En esta polémica, todos midieron la autoridad de sus propios juicios y su labor como escritores.

En un principio, esta tesis se pensó como una calle de dirección única: Jorge Guillén y Luis Cernuda habrían sido leídos y apropiados por Paz, Lezama y Charry; a su vez, Jaime Gil de Biedma leyó a Paz con interés. Su poesía, que comenzó a publicar mucho después de los otros cinco, es como una vuelta de tuerca de los problemas que éstos habían resuelto en forma diferente. Este proceso puede verse claramente en la crítica literaria de todos estos autores. Es interesante ir siguiendo los hilos de distintos argumentos, las posiciones que, por contraste o afinidad o por deseo de situarse en la tradición literaria, fueron ocupando los unos con respecto a los otros. Por esta razón, la primera parte de la tesis se ocupa de estos debates críticos. No obstante, a medida que iba escribiendo los capítulos de la segunda parte, sobre su obra poética, me di cuenta de que la influencia literaria, al menos por lo que respecta a la poesía, no puede pensarse como una operación de una sola vía. Hay aspectos de la obra poética de Cernuda, o de *Cántico*, que pueden verse más claramente si se los compara con la de Octavio Paz, que insiste en ver el poema como un espacio de transformaciones, o de signos en rotación. La originalidad de algunas imágenes de la poesía de Guillén se puede apreciar en contraste con la forma en la que aparecen las mismas imágenes en la de Lezama o de Paz. No quiero decir con esto que Paz o Lezama influyeron, en el sentido tradicional, en la obra de Cernuda o Guillén. La imagen de la respiración, que aparece en *Cántico*, en la poesía de Cernuda, en *Paradiso* y en la poesía tardía de Paz también es central en la de Rainer María Rilke, y seguramente proviene de la tradición romántica. Pienso en la influencia literaria, como se dijo más arriba, como una suerte de constelación, un orden simultáneo que permite comparar y contrastar la obra de estos seis poetas.

La idea de la existencia de un orden simultáneo que permite apreciar el valor de cada poeta proviene de Eliot. De él también es este dictamen: “Ningún poeta, ningún artista de cualquier clase que sea, tiene por sí solo su sentido completo. Su significado, su apreciación, es la apreciación de sus relaciones con los poetas y artistas muertos. No podemos valorarlo por sí solo; debemos colocarlo, para contraste y comparación, entre los muertos” (1919/1944, 13). Por supuesto, esta tesis tiene objetivos más modestos: no trata de situar la poesía de Cernuda, Guillén, Paz, Lezama, Charry y Gil de Biedma en el conjunto de toda la tradición de lengua española, o de la poesía moderna. Sólo intenta apreciar la obra de cada uno con respecto a la de los demás, y con respecto a otros poetas fundamentales para ellos, como los románticos ingleses o Baudelaire, por ejemplo. En ella también hay algo de lo que dijo Gil de Biedma

con respecto a la crítica literaria: todo libro de crítica es un diario de las lecturas, incompletas y azarosas, de su autor.

La idea de la influencia como un orden simultáneo no es ajena a la noción de influencia de Harold Bloom. De acuerdo con él, no existen textos literarios, sino relaciones entre textos, es decir, malas lecturas, reinterpretaciones, que hacen unos poetas de otros (1975, 3). Además, hay otros dos aspectos de la teoría de la influencia de Bloom que tuvieron impacto en este trabajo. En primer lugar, Bloom insiste en que la influencia no es una fuerza benéfica y unificadora. No se trata de una cuestión de pertenencia, de ser parte de una tradición y de compartir ciertos rasgos con ella. La influencia, de acuerdo con Bloom, es una reacción defensiva. Desde la Ilustración, la poesía moderna es la búsqueda de la discontinuidad (1977, 93). Esta idea, de que la influencia es, precisamente, aquello que nos permite apreciar la originalidad de un poeta, aquello en lo que se desvía o se aparta de los demás, es central en la interpretación de los poemas en esta tesis.

La otra idea de Bloom que aparece a lo largo de estas páginas es que la tradición literaria es un proceso de fuerte competencia, de intento, por parte de cada poeta, de imponerse sobre sus precursores: “donde esté el poema del precursor, que ahí esté mi poema” (Bloom, 1977, 94). De acuerdo con Bloom, los poetas modernos se enfrentan, ante todo, al problema de la originalidad, la imaginación y la supervivencia literaria. La imaginación, es decir, la potencia que desde el Romanticismo ha sido privilegiada como fuente de creación en la poesía, no es una fuerza que le viene al poeta de una trascendencia exterior a la literatura, sino que existe sólo en la tradición. Al leer la gran poesía del pasado, el poeta nuevo aprende sobre la imaginación: siente que el poeta precursor ha vencido a la muerte, que en literatura es la repetición. El poeta posterior siente un amor por esta especie de divinidad que es el precursor, pero, al mismo tiempo, una urgencia por apartarse de su obra, porque la repetición es su propia muerte. Las relaciones ambivalentes entre los poetas de esta tesis son testimonios de esto. Algunos de ellos, incluso llegaron a plantear esta cuestión explícitamente. Lezama Lima, en una entrevista de los años sesenta, sostuvo: “en general un artista poderoso se reinventa sus fuentes y sus influencias. (...) Las influencias no son de causas que engendran efectos, sino de efectos que iluminan causas” (1970, 32). También afirmó que lo que más admiraba en un escritor era “que maneje fuerzas que lo arrebaten, que parezca que van a destruirlo. Que se apodere de ese reto y disuelva la resistencia” (1970, 33). En un tono más coloquial Gil de Biedma sostuvo que “generalmente, lo sensato en arte es decidir: quiero hacer algo similar a lo que hace X pero que no lo note ni Dios” (Beltrán Almería, 59).

Mi interés por las ideas de Bloom influyó desde un principio en la escritura de la tesis; el libro ya clásico de Guillermo Sucre, cuya primera edición revisada data de 1985, se convirtió, a medida que la iba escribiendo, en un modelo y un desafío. *La máscara, la transparencia* es un estudio de la poesía hispanoamericana de Rubén Darío a José Emilio Pacheco, cuyos hilos conductores son la idea de la poesía como imaginación verbal, la posición del escritor frente al lenguaje, y las estrategias que aquél adopta para “hacerse invisible y dejar que su obra hable por él” (Sucre, 1985, 10). Para alguien que quiere escribir sobre poesía, el mayor reto que plantea este libro es que no se limita a yuxtaponer la obra de los autores que trata, sino que pone en juego un sistema de relaciones y de contrastes a partir de un abanico muy amplio de lecturas. Es, pues, un modelo del tipo de trabajo que yo quería hacer. Poco a poco, mientras iba escribiendo, me encontré volviendo una y otra vez sobre los juicios de Sucre. El lector se dará cuenta de que es uno de los críticos más citados. Sus observaciones aclaran puntos dudosos o abren nuevas perspectivas. Espero que si he malinterpretado sus páginas, estas no sean reducciones o simplificaciones, sino malas lecturas a la manera de Harold Bloom: reinterpretaciones creativas.

Primera parte: La crítica literaria

Luis Cernuda: la crítica como autodefensa

Situación de Cernuda

Escribir sobre la crítica literaria de Luis Cernuda parece exigir un comentario sobre la importancia de la lectura de los ensayos de T. S. Eliot en su desarrollo como crítico. Los artículos que se ocupan de la obra crítica de Cernuda subrayan, de una u otra manera, esta filiación. En 1968, Agustín Delgado notó la preferencia de Cernuda, coincidente con la de Eliot, por el ensayo de “recreación crítica” por encima del trabajo erudito y la tendencia, propia de ambos, a resaltar la necesidad de que los juicios se basen en una sensibilidad formada por la lectura de, por lo menos, dos tradiciones literarias diferentes (88). Luis de la Peña observa que el contacto de Cernuda con las teorías de T. S. Eliot lo llevó a considerar la crítica literaria como una toma de posición frente al material poético (40). Los comentarios más detallados sobre la influencia de las ideas de Eliot en Cernuda son los de Luis Maristany (1994), Fernando Ortiz (1993) y Emilio Barón (1995 y 1996). Maristany, en su introducción a los tomos de prosa de las obras completas de Cernuda, dedica un apartado al papel que jugó la obra de Eliot en la formación de Cernuda como crítico. Sostiene que las ideas de aquel favorecieron la reflexión de Cernuda sobre algunos aspectos de la literatura y le dieron conceptos para abordar problemas de valoración de su tradición. Ortiz menciona coincidencias en los criterios de ambos poetas, y trata su diferencia de pareceres en torno al problema de la autonomía literaria. Barón se detiene en las similitudes de los juicios de Cernuda y Eliot sobre Baudelaire. Estos trabajos se fijan en aspectos importantes de la recepción de las ideas de Eliot por parte de Cernuda e indican algunos puntos de disensión entre ambos poetas. No obstante, aún hace falta una consideración detallada acerca de la recepción cernudiana de las ideas de Eliot que ponga de relieve el desarrollo gradual de sus nociones en torno a la escritura de poesía y la tradición literaria. Una consideración de este tipo tiene que tener presente las ideas de Cernuda anteriores a su lectura de Eliot, y la encrucijada histórica en la que se sitúan sus juicios sobre la poesía. Esta encrucijada está marcada por la discusión con respecto a la importancia de la generación del 27 en la poesía

moderna en lengua castellana y por el intento de Cernuda de imponer su preeminencia poética por encima de la de otros miembros de su generación.

De hecho, el carácter polémico de sus juicios críticos puede interpretarse como una defensa voluntariosa de las cualidades y la originalidad de su obra con el fin de asegurar su supervivencia. Durante su vida, Cernuda logró un cierto reconocimiento como miembro de su generación, pero no fue considerado como un poeta verdaderamente importante en la nómina de la generación del 27. Los nombres de Federico García Lorca, Jorge Guillén e incluso el de Pedro Salinas tendieron a estar por encima del suyo. No es de extrañar, pues, que la posibilidad de ser, en un futuro, un poeta menor, digno de ser incluido en antologías pero cuya obra no fuera leída, se le presentara como factible, y que intentara, mediante la crítica literaria, resarcir esta situación.¹

Sin embargo, sus juicios sobre los contemporáneos y la tradición no sólo se basaron en un deseo de supervivencia literaria. Cernuda partía, en la redacción de sus ensayos, de una concepción matizada de lo que debe ser la escritura de poesía, que además fue desarrollando a lo largo de más de treinta años de ejercicio crítico. Sus ideas se formaron, en un principio, a partir de la lectura de autores como André Gide, Goethe, Hölderlin y Leopardi. No obstante, a partir de 1938, Cernuda entró en contacto con la literatura inglesa y con la obra de T. S. Eliot. La lectura cuidadosa de los ensayos literarios de éste fue un modelo de crítica literaria alternativa al trabajo erudito (Delgado, 88) y le permitió afilar sus herramientas críticas. La reflexión sobre el contraste entre las opiniones del escritor angloamericano y las de los autores románticos hizo que formulara una poética cada vez más compleja y original, propia de su situación como poeta del siglo XX, pero heredero de la tradición romántica.

¹ El problema de la supervivencia de su obra preocupó a Cernuda durante toda su carrera. Por una parte, insistió, innumerables veces, en la incompreensión del público y los críticos contemporáneos con respecto a la obra de los grandes escritores como Góngora, Cervantes o Browning, y en el hecho de que su obra había perdurado en el tiempo gracias a su excelencia. Por otra, Cernuda era consciente de que esta perduración no dependía, únicamente, de la calidad literaria. Estaba convencido de que era necesario defender la obra de los malentendidos de la crítica y de que la polémica en contra de otras opciones estéticas, contemporáneas o del pasado, era una forma de exponer, para los lectores futuros, las bondades de su poesía. No obstante, también creía que ni la crítica contemporánea, ni el favor del público, ni su propia defensa, garantizaban la vida póstuma de su poesía. En un artículo de 1960 sobre Rubén Darío, en el que descalifica la obra de éste como ejemplo de todo lo que él había querido evitar en el terreno poético, Cernuda expresa la posibilidad de que sus juicios estén errados y que, en un futuro, la poesía de Darío sea leída y la suya caiga en el olvido: “Por eso diría que este escrito, en vez de ‘Experimento en Rubén Darío’, pudiera también titularse ‘Experimento en supervivencia’” (Cernuda, 1960/1994a, 715).

Artículos tempranos: la tendencia vital de la poesía lírica

Desde el comienzo de su carrera literaria, Cernuda concibió una relación estrecha entre la reflexión sobre la literatura y la escritura de poesía. Aunque más escasos que los escritos posteriores a su estancia en Inglaterra, los artículos críticos publicados desde finales de la década del veinte ya dejan translucir la convicción de su derecho a reevaluar la tradición literaria española. En una serie de aforismos publicada en 1926, el joven poeta declaraba desenfadadamente que estaba en posición de reinterpretar la tradición poética de su país según su propio parecer: “Tradición: —Si yo no me la llevé: ella se vino conmigo” (1994b, 732). Ya en sus primeras críticas puso en práctica esta reevaluación. En la presentación de la poesía de Paul Éluard, de 1929, lamentó la no existencia de una fase verdaderamente romántica en la poesía española. En los artículos dedicados a presentar la poesía de sus contemporáneos (Pedro Salinas, José Moreno Villa, Manuel Altolaguirre) tendió a señalar las bondades de la poesía de éstos a través de la comparación con algún poeta clásico. Así, poco a poco, el joven crítico fue indicando una serie de autores cuyas virtudes encarnaban, para él, la tendencia más viva de la tradición en su lengua: Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz, Gustavo Adolfo Bécquer. Cernuda los comparó con una serie de escritores que, según él, cultivaron la poesía como un juego de ingenio, con un lenguaje rico que intentaba ocultar la falta de experiencia vital de sus poemas.

Cernuda retomó varias veces el argumento de la existencia de dos corrientes en la poesía de lengua castellana, la una vital y la otra desbordante de ornato, en sus escritos de la primera mitad de la década del treinta. En “Unidad y diversidad”, de 1933, citó a Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz, Gustavo Adolfo Bécquer y Juan Ramón Jiménez como representantes de una línea de poetas que plasmaban en sus obras una tendencia lírica y expresiva, contrapuesta a las tendencias épicas y narrativas (1933/1994, 54-55). Repitió dicha lista en el ensayo que escribió tres años más tarde sobre la poesía de Bécquer. En él, contraponía la obra de los poetas verdaderamente vitales a la tendencia dominante en la tradición, la que obedecía a una idea preconcebida de la poesía y se plasmaba en la obra de Francisco de Quevedo, Lope de Vega, Fernando de Herrera, Francisco de Rojas Zorrilla, el duque de Rivas y José de Espronceda (1935/1994, 70).

Gracias a Pedro Salinas, cuya guía literaria reconoció agradecido en repetidas ocasiones, Cernuda llegó a la misma convicción que los poetas modernistas: el poeta no puede limitarse,

en cuestión de lecturas, al ámbito nacional y de su propia lengua, sino que debe acceder a toda la tradición literaria universal. Por esto, en sus primeros esbozos críticos, además de advertir el parentesco de los poetas contemporáneos con los clásicos de la lengua castellana, solía valorarlos a través de la comparación con poetas extranjeros. En los escritos de principios de los treinta, escribió que el primer libro de Pedro Salinas, como el de Pierre Reverdy, indicaba ya las líneas fundamentales del resto de su obra; comparó un poema de Moreno Villa con un aforismo de Maiakovski para señalar la cualidad misteriosa de la poesía de ambos, y subrayó la filiación de la poesía de García Lorca con la de Mohamed Hafiz, Omar Khayyam y el Corán (1929/1994, 19; 1931/1994a, 41-42; 1931/1994b, 28).

Esta concepción de la poesía universal como una unidad compleja se reafirmó a partir de sus lecturas de Goethe y los poetas románticos. En la obra de éstos, Cernuda encontró una corriente de poesía que llegó a considerar la determinante para la del siglo XX. En “Unidad y diversidad” se refirió al final del siglo XVIII y al el siglo XIX como la “gran época de la poesía universal”. El romanticismo es una tendencia lírica viva, en la que la poesía adquiere “fuerza apasionada y desesperado ímpetu” (1933/1994, 54-55). En su ensayo más extenso sobre Bécquer, Cernuda señaló que la tradición de la poesía moderna, para toda Europa, fue fundada por los románticos, cuyos verdaderos representantes eran Baudelaire, Shelley, Hölderlin y Goethe (1935/1994, 68). Esta preocupación por unirse a una tradición más vasta que la de su ámbito lingüístico se vería más adelante corroborada con la lectura de los ensayos de Eliot. En ellos, el poeta inglés defendía la unidad orgánica de la poesía europea. Eliot señalaba, además, la necesidad del poeta de leer, por lo menos, en una lengua extranjera, para poder enriquecer el ámbito sensible y consciente de su propia lengua con la apropiación de elementos de la otra (1943/1959, 17).

Artículos tempranos: el poeta como catalizador o como organismo vivo

A pesar de la influencia de Eliot, hay dos aspectos fundamentales en los que Cernuda se enfrentó a los sus juicios críticos: el primero es el romanticismo; el segundo, la convicción de Cernuda de que el poeta tiene el derecho y el deber de acceder a la poesía occidental en términos de una opción personal y no de un ejercicio de despersonalización necesaria, como lo definió Eliot en sus famosos ensayos de 1919 y 1923 sobre la tradición, el talento individual y la función de la crítica en la composición de la poesía. En “La función de la crítica”, Eliot sostuvo que la tradición literaria es una comunidad a la que pertenece cualquier

artista verdadero. Esta comunidad incluye tanto la obra de escritores contemporáneos como del pasado y es fundamental para la composición. Sólo un artista de “segunda categoría”, preocupado por afirmar su propia originalidad, puede ignorarla y pretender que al escribir sus poemas está obedeciendo, exclusivamente, a su Voz Interior (Eliot, 1923/1944, 25). Por el contrario, un poeta verdadero reconoce una serie de principios estéticos que existen fuera de su propia mente y que son parte de la tradición. La dilucidación de tales principios se hace a través la crítica, y ayuda a la formación del gusto de los lectores, a la formación del propio poeta y a la escritura de su obra (Eliot, 1923/1944, 33). El conocimiento de la tradición no era, para Eliot, cuestión de una elección personal, sino una subordinación a reglas impersonales. Cernuda, por el contrario, lo veía en términos de una opción personal por ciertos autores. En el artículo dedicado a Federico García Lorca, señaló que la originalidad de su poesía no se debía sólo a las influencias de la poesía árabe-andaluza, que éste había recibido pasivamente de su “medio”, sino a la poesía de autores orientales, cuya lectura se debía a la iniciativa de su “espíritu aislado”. “Hay lo natural adquirido; pero ello solo no basta para comprender, en lo posible, a un hombre. Hace falta completarlo con la aportación de su propio esfuerzo instintivo, natural también, y que no reconoce fronteras o costumbres” (Cernuda, 1931/1994a, 42).

Eliot defendió la idea de que el poeta adopta en su obra los recursos de sus lecturas, combinándolos y fusionándolos, así como un catalizador actúa en presencia de determinados elementos en la producción de un compuesto químico. Este símil apela a la ciencia y se parece a aquellos en los que Valéry compara al poeta con el físico o el químico que, en un laboratorio, se dedican a la delicada labor de combinación y experimentación. Cernuda no apreciaba dicha comparación porque opinaba que la excesiva ponderación del elemento técnico de la poesía dejaba de lado su aspecto más humano: “Una adusta claridad de laboratorio baña metálicamente el verso español. Muchas veces ha transformado en insolentes diamantes o perlas las pobres lágrimas humanas, que si tienen algún valor es precisamente su transparente e insólita pobreza” (1933/1994, 54-55). El verdadero poeta, conocedor de la tradición, no es quien selecciona fríamente los elementos de su composición. Eliot hablaba del poeta como un elemento químico. Cernuda se refería a él en términos de un organismo vivo, cuya originalidad se conforma por sus tendencias interiores y por el contacto con influencias externas. Esta imagen la trazó por primera vez con respecto a Juan Ramón Jiménez en “Unidad y diversidad”. La curiosidad de Jiménez no se limitó, como la de sus contemporáneos, a las lecturas de los poetas simbolistas en lengua francesa, sino que le llevó

a explorar “la tradición más eficaz de nuestra poesía” y “lo definitivo dentro de la poesía universal”. Así se expuso a “herencias no ya diferentes, sino opuestas” que fortalecieron “su organismo” (1933/1994, 56). Las influencias opuestas “luchan entre sí dentro de un mismo individuo, y esa lucha puede resolverse en armonía, impulsando al hombre hacia lo más arduo y difícil: hacia la fuerte afirmación subjetiva” (1933/1994, 56).

A pesar de estas diferencias, en los juicios tempranos de Cernuda sobre la tradición hay varias consonancias con las ideas de Eliot. Una de ellas es la preocupación por describir el proceso de composición de poesía a partir de sus propias obras y de la actividad de otros poetas. Otra, más notable, la reivindicación de la reflexión como parte de la escritura. En un artículo de 1931 dedicado a Manuel Altolaguirre, Cernuda describió la filosofía y la poesía como dos caras de una misma moneda. El filósofo “vive en sí lo abstracto humano” y el poeta “lo concreto individual”. La fusión de ambas facultades se da sólo en los grandes poetas y, según el novel crítico, está ausente de la poesía española, de manera que ésta se ha de contentar con logros parciales (1931/1994c, 31). Goethe fue, para Cernuda, el modelo temprano de un poeta que aunaba filosofía y poesía, inteligencia y lírica, reflexión y sensibilidad (1931/1994c, 31; 1935/1994, 78; 1936/1994a, 96). La lectura de Eliot y de la tradición crítica inglesa de Coleridge a Matthew Arnold haría que cambiara los términos en los que describía esta armonía de facultades mentales: ahora se trataba de una unión entre crítica y creación, no entre filosofía y poesía.

Años cuarenta: críticas a Eliot

A partir de principios de los cuarenta, Cernuda comenzó a ejercer, con mayor propiedad, el papel, que Eliot también había hecho suyo, de revalorador de la tradición literaria. Luis Maristany señala que su llegada a Inglaterra y el comienzo de sus lecturas inglesas coinciden con una revisión de varios de los artículos escritos en la segunda mitad de la década del treinta y con la escritura, entre 1940 y 1941, de cinco ensayos extensos de crítica literaria. Cernuda tenía la intención de reunir estos escritos en un libro, el primer volumen de *Poesía y literatura*. La composición de este libro, una recolección de ensayos de consideración general sobre su propia labor literaria y sobre escritores clásicos y contemporáneos, es muy similar a la organización de los libros de crítica literaria de Eliot.

El único artículo que Cernuda dedicó a Eliot fue escrito más de veinte años después de que hubo comenzado a leer sus ensayos. “Goethe y Mr. Eliot” tiene como motivo una conferencia

de Eliot sobre Goethe. En ella, Eliot hizo un equívoco homenaje al autor alemán, dando a entender que lo consideraba un poeta clásico de la talla de Shakespeare y de Dante, pero que existían amplias zonas de su obra que no comprendía bien, o le parecían prescindibles. Cernuda intentó dilucidar los motivos de esta ambigüedad, y concluyó que su dificultad para comprender y apreciar la obra de Goethe no se debía a motivos literarios sino religiosos. Eliot era un creyente convencido de la necesidad de un poder espiritual que cohesionara la humanidad. Por lo tanto, no pudo comprender la poesía de Goethe, porque a éste, preocupado por la grandeza que pudiera alcanzar el ser humano, le eran totalmente indiferentes las nociones de pecado y de redención a través de un poder trascendente. Esta mezcla de motivos religiosos en el juicio de una obra literaria resultó fastidiosa para Cernuda, quien creía, con el joven T. S. Eliot que escribió “Ezra Pound, su métrica y su poesía”, “Reflexiones sobre el *vers libre*” y los ensayos reunidos en *The Sacred Wood* (1920), que la crítica literaria y la escritura de poesía son actividades independientes, siguen sus propias reglas estéticas y deben ser juzgadas por ellas (Eliot, 1917/1967a, 221; Eliot, 1919/1976b, 37). Sin llegar a afirmar que hay una separación tajante entre religión y cultura, Cernuda encuentra “equívoca” la identificación que Eliot hace de ambas en sus libros de finales de la década de los treinta y del cuarenta, *The Idea of a Christian Society* y *Notes Towards a Definition of Culture*.

Sin embargo, sería errado reducir la influencia de Eliot en la crítica literaria de Cernuda a un artículo que expone un punto de disensión entre ambos, aunque sea una de sus diferencias más importantes. La apreciación de la adopción y adaptación que hizo el segundo de las ideas del primero también quedaría muy recortada si solamente se tuvieran en cuenta las menciones explícitas a Eliot en los ensayos de Cernuda. Éste, quizá siguiendo una costumbre de cierta crítica en lengua inglesa a la que también pertenecen los ensayos de Eliot, solía parafrasear sus postulados sin citar las fuentes. A veces, como señaló Emilio Barón en su estudio comparativo acerca de los ensayos de los dos autores sobre Baudelaire, las citas de Eliot no reconocidas son considerablemente extensas (Barón, 1995, 343). Barón achaca este hábito a una cierta antipatía de Cernuda por el crítico inglés. Según Barón, cuando Eliot no quiso publicar algunos poemas de Cernuda, éste moderó sus comentarios sobre la excelencia del poeta angloamericano y comenzó a citarlo más raramente. Años después, encontró razones ideológicas para sustentar su rechazo en las posiciones políticas y religiosas de Eliot (Barón, 1996, 39-43). Si bien esta explicación es plausible, tiende a reducir el complejo proceso de adaptación de las ideas críticas de Eliot que hizo Cernuda. La omisión del nombre del crítico angloamericano en argumentaciones que evidentemente se basan en sus ideas también puede

deberse a una cierta angustia de las influencias. Cernuda utilizó los postulados de Eliot como forma de argumentar distinciones críticas que hasta entonces sólo había intuido, como dice él mismo acerca de la relación de Coleridge y el pensamiento kantiano (Cernuda, 1958/1994, 311). No obstante, intentando afianzar la propia autoridad como crítico y la autonomía de sus principios, no habría dado siempre el crédito al poeta ya consagrado.

Por estas razones resulta mucho más productivo rastrear, como sugiere Luis Maristany, la presencia del poeta y crítico inglés en los ensayos cernudianos en los que aparecen reelaboraciones de las ideas de Eliot. Ellas ayudaron a Cernuda a configurar sus criterios, adoptar nuevos enfoques y afianzar sus juicios sobre otros poetas (Maristany, 41). Maristany sostiene que el libro de Cernuda sobre la poética inglesa del siglo XIX es principalmente informativo, de importancia secundaria con respecto a sus otros libros, y para ello se basa en las opiniones del mismo Cernuda (Maristany, 56). Es cierto que en *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX* los juicios de Cernuda sobre los poetas ingleses son apenas marginales con respecto a los abundantes datos informativos y las citas de los autores. Pero, en él se puede ver, a través de la selección de autores y temas, que Cernuda se apartó de algunos de los juicios críticos de Eliot, sobre todo con respecto al papel de la visión o la Voz Interior en la escritura de poesía, la elección individual de la tradición y la función de la poesía.

La visión y la imaginación. Objetivación de la emoción

Cernuda trata estos temas en “Palabras antes de una lectura”, el único texto crítico anterior a su estancia en Inglaterra que incluyó en *Poesía y literatura*. El artículo, como anota Luis Maristany, fue redactado en 1935 y revisado en 1941. Cernuda no modificó sustancialmente los puntos de vista expuestos seis años antes, sino que añadió un par de pasajes sobre su experiencia como poeta y una consideración sobre la contradicción entre la realidad existente y una realidad más plena, vislumbrada fugazmente, que él consideraba el centro de la actividad poética (Maristany, 29). La nueva versión es quizá el escrito de corte más marcadamente romántico de toda *Poesía y literatura*, y da pistas sobre el conflicto que, ya en 1941, tenía Cernuda con el enfoque eliotiano sobre la escritura de poesía. En él, Cernuda se refiere a dicha actividad exclusivamente en términos de una experiencia directa con la realidad y no como una actividad consciente de composición de un artefacto estético, como había expuesto Eliot en sus ensayos tempranos.

En “La tradición y el talento individual” Eliot descalificó las ideas, de filiación romántica, de que la poesía es la expresión sincera de emociones y de que su fuente exclusiva es la inspiración. De acuerdo con él, los malos poetas creen que escriben sus obras exclusivamente gracias a la inspiración, la sensibilidad o a sus experiencias personales. Para escribir poesía verdaderamente buena es necesario que el poeta adquiera, a costa de grandes esfuerzos, un conocimiento profundo de su tradición. Este conocimiento no es un cúmulo de datos útiles para sobresalir en un medio académico o social, sino una reserva de experiencias, impresiones y recursos literarios cuya combinación deliberada constituye la poesía (Eliot, 1919/1944, 16-20). La escritura de poesía es un proceso de composición consciente de un artefacto que, gracias a sus propias cualidades, se incorpora a un orden sincrónico: el de la tradición literaria. Al incorporarse a la tradición, el nuevo poema la altera, porque una obra original constituye, por así decirlo, una lectura nueva de todas las anteriores. Modifica las relaciones entre los poemas de la tradición (Eliot, 1919/1944,13-14).

En “La función de la crítica”, Eliot amplió las ideas de “La tradición y el talento individual”. Volvió a distinguir entre un poeta de segunda categoría y un verdadero poeta a partir de la confianza en la imaginación. El poeta secundario confía en su propio poder visionario; el verdadero es consciente de los principios estéticos de la tradición literaria. Ya en “La tradición y el talento individual”, había hecho alusión a la famosa frase de Wordsworth del “Prefacio a las Baladas Líricas” según la cual el material de la poesía es la “emoción recordada en la tranquilidad” (Eliot, 1919/1944, 22). De acuerdo con esta fórmula, corresponde al poeta ampliar el campo de la sensibilidad humana por medio de la expresión de nuevas sensaciones experimentadas durante su vida. Eliot contradujo esta idea y privilegió el elemento de composición consciente, de destreza técnica en la elección deliberada de emociones y recursos durante la escritura. En “La función de la crítica”, extendió su argumentación para desacreditar la creencia romántica en el poder visionario individual como fuente de la escritura y sus conexiones con el elemento irracional de la mente humana. Subrayó, por el contrario, el papel de la actividad reflexiva: “no cabe duda de que la mayor parte de la labor de un autor al componer su obra es labor crítica; labor de tamizar, combinar, construir, expurgar, corregir, probar; esta faena es tanto crítica como creadora” (Eliot, 1923/1944, 33).

En “Palabras antes de una lectura” Cernuda ni siquiera mencionó sus lecturas literarias. Describió su experiencia de la escritura de poesía como un contacto vital con una realidad

más esencial que aquella normalmente percibida por el hombre. La poesía fue un instinto que se despertó en él gracias a una “percepción más aguda de la realidad” que trajo consigo el deseo de fundirse con el mundo circundante (Cernuda, 1935/1994b, 603). Este deseo de fusión romántica del individuo con el mundo implica una visión intuitiva de lo que él llamó el “elemento misterioso inseparable de la vida”, un vislumbre de la hermosura de las cosas fugaces. La percepción de la belleza fugaz es, al mismo tiempo, una crítica a la idea convencional que la sociedad actual tiene sobre la realidad y una resistencia al paso destructor del tiempo: “El poeta intenta fijar la belleza transitoria del mundo que percibe, refiriéndola al mundo invisible que presiente, y al desfallecer y quedar vencido en esa lucha desigual, su voz (...) llora enamorada la pérdida de lo que ama” (1935/1994b, 604-605).

En este escrito, Cernuda defendió la composición de poesía en términos de la Voz Interior que tanto había criticado Eliot en los dos ensayos a los que nos hemos referido. Su descripción de la experiencia poética es opuesta a la idea de la poesía como la construcción consciente de un objeto. El énfasis eliotiano sobre la composición como un proceso de tamizar, construir, probar, expurgar y corregir está ausente en “Palabras antes de una lectura”. Cernuda se refirió a la composición del poema como un proceso de reducción en el que se vierte la experiencia de lo inefable e intemporal en un medio limitado y transitorio: las palabras. “Las palabras están vivas, y por lo tanto traicionan; lo que expresan hoy como verdadero y puro, mañana es falso y está muerto. Hay que usarlas contando con su limitación, y procurar que no falseen demasiado, al traducirla, esa verdad intuida que a través de ella intentamos expresar” (1935/1994b, 605-606). De acuerdo con Cernuda, el poeta sólo puede aspirar a que una parte de ellas se “impregne” del misterio entrevisto antes de la composición del poema, de manera que el lector también lo perciba.

La idea del lenguaje como un medio imperfecto y efímero no es la más usual en la crítica literaria que escribió Cernuda, si bien la experiencia que concibió como el origen y la razón de ser de la poesía, de carácter visionario e individual, fue una de las constantes de sus ensayos. En ellos, Cernuda se opuso a la noción de que la poesía es el traslado inmediato de un estado de ánimo o un accidente biográfico al lenguaje, entendido como un medio neutral y transparente. Para esto, adoptó las reflexiones de Eliot sobre la poesía como un proceso de composición consciente, intelectual, separada del hecho emocional y las combinó con la idea romántica, expuesta hasta ahora, de que es expresión de una visión interior. La poesía no expresa a la persona biográfica, es decir, al hombre histórico, sometido a las presiones de la sociedad y, por lo tanto, fragmentado y limitado. Expresa al hombre completo, redimido por

su analogía con las fuerzas armónicas de la naturaleza. Esta combinación de ideas provenientes Eliot y del romanticismo conformó su concepción original sobre la poesía tenía Cernuda, y le sirvió como herramienta crítica para juzgar la obra de sus predecesores inmediatos, los poetas de la generación del 98, y de sus contemporáneos, miembros de la generación del 27.

El ensayo que escribió sobre Juan Ramón Jiménez en 1941, el mismo año en que revisó “Palabras antes de una lectura”, implica la combinación de la idea de la poesía como un artefacto conscientemente construido con la idea de la poesía como expresión de una visión interior. La crítica que Cernuda hizo al modernismo en este artículo se basa en el rechazo a la idea de que la poesía es la notación inmediata de una sensación o una emoción: “A la distancia, lo que del modernismo nos sorprende hoy en conjunto es esto, su amaneramiento increíble, además de su fe ciega en la emoción como fuente de la poesía, de donde procede el carácter invertebrado que presenta su obra” (1942/1994, 160). El mérito de Juan Ramón Jiménez, según Cernuda, consistió en haber superado una primera etapa de lirismo impresionista y sentimental, propio del modernismo, para avanzar hacia una poesía de corte más intelectual (1942/1994, 162). No obstante, el mérito de Juan Ramón no se limita a la composición consciente. No es la conciencia la potencia intelectual que permite la escritura de la poesía, sino la imaginación. Cernuda se apoyó en una cita de Hegel para sostener la noción de que la imaginación logra un equilibrio entre razón y sentimiento, y libra a la poesía de las abstracciones filosóficas y de la mera expresión cruda del material en bruto que es la emoción (1942/1994, 161-162). De una manera análoga, en “Tres poetas clásicos”, de 1945, definió el estilo literario como aquello que permite que “las palabras del poeta” sean “al mismo tiempo idea y emoción” (1945/1994, 490); y diez años más tarde, en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, elogió la poesía de Bécquer como la perfecta unión entre imaginación y lógica poética (1957/1994, 92-93).²

² El aprecio de Cernuda por la imaginación como una potencia intelectual capaz de sintetizar las otras facultades de la mente humana proviene también de la lectura de Coleridge. Coleridge fue, junto con Eliot, el crítico inglés que Cernuda citó con mayor frecuencia en sus ensayos. Las menciones explícitas que hace de él son siempre muy positivas. Sirva como ejemplo la cita del ensayo de 1962 sobre Gérard de Nerval: “Ya Coleridge escribió sobre esa dificultad u oscuridad, que muchos pretenden hallar a veces en la poesía, unas palabras famosas que citamos ahora, para escudarnos tras de su autoridad frente al afán de muchos españoles de ‘entender’ la poesía y reducir a lenguaje pedestre su misterio” (1963/1994, 747). En el capítulo que escribió sobre él en *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, le dedicó pasajes verdaderamente elogiosos. Puso sus opiniones sobre el lenguaje por encima de las de Wordsworth. Defendió el carácter fragmentario de sus escritos críticos como una forma de composición acorde con la “libertad múltiple de su inteligencia” y juzgó que sus opiniones sobre el desajuste entre la formación del público lector y la poesía eran una descripción acertada de la situación de la poesía en el siglo XX (1957/1994b, 308, 310, 321). Además, concluyó la exposición sobre las ideas de Coleridge acerca de la imaginación con las siguientes palabras: “la definición que Coleridge nos da de la

Para Cernuda, la imaginación actúa, junto con otros poderes intelectuales, decantando la mera experiencia individual. Todos ellos liberan lo más íntimo del sujeto al elevarlo por encima de su existencia personal. En el ensayo sobre Juan Ramón Jiménez, Cernuda le achaca, como a los modernistas, la incapacidad de ver que la persona individual del poeta, su “yo transitorio”, no es la sustancia del poema, sino “esa sombra distinta que revela la obra de arte” (1942/1994, 167). Jiménez tampoco había percibido que, en el poema, “la voz, en vez de ser algo individual que suena bajo los harapos del fante que todos representamos, [es] algo incorpóreo y desasido del accidente” (1942/1994, 169). Esta elevación sería puesta, generalmente, en términos de un contacto con alguna especie de trascendencia. Según Cernuda, el “vislumbre sobrenatural” comunica al hombre con zonas reprimidas de sí mismo o lo pone en contacto con una naturaleza y una realidad armónicas, diferentes a la realidad convencional a la que todos estamos acostumbrados. El contraste entre la realidad más plena y la idea convencional que se tiene de la realidad actúa como un campanazo de alerta, una crítica a la fragmentación de la vida cotidiana (Cernuda, 1957/1994, 229, 235).

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

A pesar de que ambos poetas sostenían ideas divergentes sobre la función y la naturaleza de la poesía, hay puntos de acercamiento entre ellos. Cernuda, en su intento por distanciarse de la idea de la composición como transcripción inmediata de una emoción, se acercó en ocasiones a la definición de Eliot de la escritura como el descubrimiento de lo objetivo tras la opinión subjetiva (Cernuda, 1957/1994, 143). En “Historial de un libro”, de 1959, escribió, usando el famoso término de Eliot: “Quería yo hallar en poesía el ‘equivalente correlativo’ para lo que experimentaba, por ejemplo, al ver una criatura hermosa (...) o al oír un aire de jazz” (Cernuda, 1959/1994, 632). Más adelante en el texto, estableció una afinidad entre la actividad docente y la escritura de poesía. En ambas, no se trata de mostrar la experiencia que

imaginación comprende y explica el proceso entero de la creación poética, y si observamos las fases diversas de su teoría, observamos al mismo tiempo cómo el poema se origina y organiza en la mente del poeta” (1957/1994b, 315).

originó el poema, sino de hallar una forma estética que conduzca al estudiante y al lector a través de la misma experiencia. No otra es la definición de Eliot del “correlativo objetivo”: “La única manera de expresar emoción en forma artística es encontrando un ‘correlativo objetivo’; en otras palabras, una serie de objetos, una situación, una cadena de eventos que serán la fórmula de aquella emoción en particular; de forma que cuando los factores externos, que deben culminar en la experiencia sensible, son expuestos, la emoción es evocada inmediatamente” (1919/1976a, 100).

Cernuda halló la manera de objetivar las propias emociones en el poema a través del monólogo dramático de Browning, al que se refirió en numerosos comentarios, como el medio de composición que había adaptado para la escritura de su poesía (1959/1994, 646-647). El monólogo dramático era “el desarrollo poético indirecto de un conflicto espiritual, latente en las palabras con que sus personajes nos hablan” (1947/1994, 238). Cernuda también usó el concepto de monólogo dramático como un criterio de evaluación de la poesía en su lengua. El segundo ensayo que le dedicó a Cervantes en *Poesía y literatura II* intenta valorar su poesía lírica y dramática comparándola con la de Lope. Los poemas del segundo se caracterizan por una dilución y falta de intensidad, debido a su idea de que la poesía es, ante todo, producto del ingenio. Los poemas del primero gozan de una intensidad lírica que no ha sido reconocida por sus críticos. La poesía de Cervantes proviene de su experiencia, pero se objetiva de manera eficaz, dando forma al poema: “el lirismo cervantino resulta más efectivo cuando anima conflictos ajenos que también viven dentro de él, o cuando los suscita en otros como dramaturgo y les ayuda a expresarse como poeta” (1962/1994, 698).³

El germen del poema, la composición consciente

Otro de los puntos de acercamiento entre Cernuda y Eliot lo constituye su descripción de la génesis del poema. Para ambos, este surge de un estado interior cercano a la conmoción que no puede definirse tan sólo como una efusión de sentimiento. El efecto de dicha conmoción

³ Esta adopción del monólogo dramático de Browning como medio para hallar el “correlativo objetivo” que le quita el carácter personal a la emoción y lo fija en una forma estética es también una marca de la independencia de criterio de Cernuda con respecto a la autoridad de Eliot. Éste no apreciaba mucho la poesía de Browning, y consideraba que el monólogo dramático no era una forma de la poesía lírica o de la dramática. En la primera, el poeta habla para sí mismo o para nadie. En la segunda, el poeta se desprende totalmente de su personalidad para concentrarse en la existencia autónoma de los personajes. En ambas, el poeta fija verdaderamente aquello de lo que trata el poema. El monólogo dramático, por su parte, es un tipo de poesía declamatoria, en la que el poeta se pone la máscara del personaje pero sigue hablando de sí mismo a través de ella. El personaje, en lugar de ser un medio de despersonalización del poeta, se convierte en una cáscara vacía, un mimo que imita sus gestos (Eliot, 1957/1959, 95-96).

debe ser transmitido al lector a través del poema (Cernuda, 1959/1994, 637-638). En “Historial de un libro”, Cernuda incluso llegó a utilizar la misma palabra que Eliot había usado en una conferencia de 1953, titulada “Las tres voces de la poesía”, para referirse al punto de partida de la composición. Según ambos, en el origen de la escritura siempre hay un “germen inicial de la experiencia” (Cernuda, 1959/1994, 654), un estado excepcional del interior del sujeto, demasiado incierto y difuso como para poder definirlo en términos de emoción, de pensamiento o de otra cosa. Este “germen” debe fijarse por medio de los recursos del lenguaje, y en este proceso de fijación, que es un proceso de objetivación consciente, el germen o la “cosa” que estaba al principio se transforma en un objeto estético, desaparece “reemplazada por el poema” (Eliot, 1953/1959, 98-99).

La idea de una experiencia inicial que no es exclusivamente sentimental y que no se expresa inmediatamente en el poema, sino que es transformada por el trabajo de la composición, es afín a las concepciones de Paul Valéry. En “Poesía y pensamiento abstracto”, Valéry expuso de la siguiente manera los estados anímicos que eventualmente se transforman en poesía:

he observado en mí mismo tales estados que puedo llamar *Poéticos*, puesto que algunos de ellos han acabado finalmente en poemas. Se han producido sin causa aparente, a partir de un accidente cualquiera; se han desarrollado de acuerdo con su naturaleza, y de este modo, me he encontrado durante algún tiempo separado de mi régimen mental más frecuente. (1939/1998, 77)

Estos estados no se expresan de manera inmediata a través de un medio transparente bajo un estado de inspiración. Por el contrario, puesto que la poesía es un arte del lenguaje, es un arte combinatorio, cuyo fin es producir una síntesis artificial del estado poético que experimentó el escritor. Esa síntesis es una cosa muy distinta del estado que la originó, tan diferente “como puedan serlo una sensación y una acción” (Valéry, 1939/1998, 79-80).

La relación que establece Valéry entre poesía y acción ya había sido empleada por Cernuda en “Unidad y diversidad”. Cernuda comenzó su escrito exponiendo la oposición, de filiación romántica, entre el hombre que anhela expresar libremente todas las potencias de su ser y la civilización, que lo obliga a constreñirse, a limitar su capacidad creativa, a imitar a otros. En la sociedad actual, el poeta siente más que ningún otro la necesidad de realizar todas sus potencias. Estas se resuelven en el acto, por medio del “empleo de la palabra, instrumento posible de un acto imposible, para realizar con ella idealmente lo que de otro modo nunca adquiriría forma visible” (Cernuda, 1933/1994, 53-54). Cernuda adheriría, además, a la

noción del poema como un objeto que transforma irremediabilmente la experiencia individual, al concentrarla en las palabras: “Todo puede expresarse a través de la palabra. Pero aquello que se quiere expresar a través de la palabra, al obtener vida gracias a ella, sufre una deformación inevitable. Pudiera establecerse allí una ley física bastante análoga a la que rige los cuerpos sólidos al ser introducidos en el agua. Lo que pretendíamos expresar ha perdido peso, y a cierta distancia ya no reconocemos nuestro pensamiento” (1994b, 146). Esta transformación del germen original en poema se hacía, para Cernuda como para Eliot, mediante un trabajo consciente con las palabras, un trabajo de combinación, construcción, expurgación, corrección y prueba del que hemos hablado antes, y no una mera anotación inmediata del estado psicológico de un individuo. En un artículo sobre Antonio Machado publicado en 1953, Cernuda hizo una distinción que ilustra esta idea de la poesía como composición consciente. Comentando los comienzos de la generación del 27, y la actitud de Machado hacia la poesía escrita por ellos durante esos años, anotó que la “naturalidad y sobriedad” de éste, contrastada con el énfasis de los demás poetas de la generación en las cualidades retóricas del verso, le había impedido a Machado ver las implicaciones de esos tempranos experimentos: “su intento de una poesía en la cual la dicción, más que la expresión, informara el verso” (1953/1994, 213).⁴

La autonomía literaria

El problema de la autonomía de la literatura fue uno de los dos puntos de mayor disensión entre Eliot y Cernuda. El primero osciló, a lo largo de su carrera, entre la idea de que la poesía habita un ámbito que se rige por sus propias reglas y la idea de que existen valores religiosos que impregnan todas las esferas de la acción humana. Como bien lo manifiesta Stephen Spender, “con una parte de sí —aquella que había devorado la poesía de Mallarmé— Eliot creía que la poesía se contenía a sí misma. Pero con la otra —aquella que era potencialmente mística y cristiana— no estaba tan seguro” (Spender, 1977, 84). En los ensayos que escribió al principio de su carrera, Eliot defendió la autonomía del quehacer

⁴ Sin duda, esta observación sobre la afinidad entre sus ideas y las de Valéry habría molestado a Cernuda, quien no sentía aprecio por el poeta francés. Lo citó con mucha frecuencia en sus libros, en especial en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, siempre para desacreditar sus juicios críticos o su poesía. De él dijo, por ejemplo, que en todas partes tendía a ver un signo de lo clásico, que sus juicios críticos no eran confiables dada su opinión negativa sobre el *Quijote*, que sus ideas sobre la poesía eran apenas una vulgarización de las de Mallarmé. De hecho, Cernuda puso la poesía de Valéry del lado formalista y ornamental de la tradición, afirmando que, para el poeta francés, la poesía sólo consistía en “el halago de la dicción” (1937/1994, 127). La descalificación de su obra era, en la crítica cernudiana, una estrategia para desacreditar la obra de Jorge Guillén y la crítica literaria de Dámaso Alonso.

literario. Incluso después de su conversión a la Iglesia anglicana, redactó artículos de crítica que juzgaban las obras sólo desde el punto de vista de su relación con otras obras. No obstante, también escribió muchos otros en los que la valoración de la calidad estética de la obra estaba en tensión con la ponderación del valor de las ideas filosóficas o las convicciones religiosas sostenidas por el autor. En ocasiones, la crítica a los valores heterónomos se convierte en la base de evaluación de los autores que comenta, como en el ensayo dedicado a Baudelaire incluido en *For Lancelot Andrewes*, o en los que publicó sobre Virgilio y Milton en *On Poetry and Poets*.

Esta oscilación entre autonomía y heteronomía hizo que escribiera algunos postulados con los que Cernuda podía coincidir y otros que le resultaban antipáticos. Cernuda mantuvo la convicción de que la poesía, si bien tiene una relación estrecha con la vida espiritual y social de su tiempo, debe considerarse una esfera independiente y no subordinada a principios ajenos a ella. En 1942, formuló de la siguiente manera la conexión de la poesía con otros campos del pensamiento: “La esfera propia del arte se sitúa precisamente entre la abstracción ideológica, filosófica o metafísica y la ciega materia natural” (Cernuda, 1942/1994, 161). Esta afirmación está en consonancia con la escrita por Eliot en la introducción a la reimpression de *The Sacred Wood* en 1928, un año después de su conversión a la Iglesia anglicana: “Y, ciertamente, la poesía no es una inculcación de moral, o una directriz de la política; y no es ni la religión ni un equivalente de la religión, excepto por un abuso monstruoso de palabras. Y, ciertamente, la poesía es algo que está por encima de y que es diferente a una colección de datos psicológicos acerca de la mente de los poetas, o acerca de la historia de una época” (1928/1976, ix).

Otras opiniones de Eliot que subordinaban la literatura a la religión y a la moral son contrarias a la independencia de la poesía que Cernuda siempre defendió. En un ensayo titulado “Religion and Literature”, publicado por primera vez en 1934 e incluido en *Essays Ancient and Modern* de 1936, Eliot sostuvo que la crítica literaria debe completarse con una postura ética y teológica, y que la grandeza de una obra no puede determinarse exclusivamente por criterios literarios (1934/1936, 92). Las obras no pueden ser juzgadas sólo en comparación con otras, sino a partir de una serie de valores estables cuya preservación es posible únicamente en una comunidad cristiana. Cernuda defendió la idea de la independencia de la literatura frente a cualquier otra actividad humana. Todos sus juicios críticos, desde los primeros artículos sobre sus contemporáneos hasta los ensayos publicados póstumamente en *Poesía y literatura II*, se basaron en criterios exclusivamente literarios. Los

artículos podían dedicarse al esclarecimiento de los temas y recursos formales de la obra del autor a través de su comparación con la poesía de sus contemporáneos o la de escritores de la tradición literaria. También podían exponer las opiniones del autor sobre la poesía, o dilucidar el papel que sus lecturas habían jugado en la composición de sus poemas. Esto no implica que Cernuda creyera en la gratificación estética como la única función de la literatura. Para él, la poesía no valía en cuanto medio de entretenimiento, sino en cuanto actividad que comprende la totalidad del ser humano, y en esto coincidía con Eliot (Eliot, 1934/1936, 102). La diferencia fundamental entre ambos es que, para éste, la totalidad del ser humano sólo se da en su subordinación como individuo a una serie de principios intemporales encarnados en la religión. Cernuda, por su parte, consideraba la religión como parte de las convenciones morales de cada época histórica, que terminan esterilizando buena parte de la sensibilidad y los poderes espirituales del individuo.

Años cuarenta y cincuenta: el poeta como crítico de la tradición

Desde sus primeros escritos críticos, Cernuda reivindicó su derecho como poeta a juzgar y valorar la tradición literaria y mantuvo una polémica con los juicios que sobre ésta había emitido la generación anterior a la suya. Esta reivindicación se vería corroborada con las opiniones que, sobre crítica y tradición, sostenía Eliot. En la introducción a *The Sacred Wood*, Eliot hizo un balance de la situación de la crítica literaria y la literatura en su momento. Las encontraba, como en los tiempos de Matthew Arnold, incoherentes y vacías de contenido, carentes de totalidad y de variedad, a causa de una falta de conocimiento y actitud crítica hacia la tradición en lengua inglesa. Sólo un estudio serio de la tradición, acompañado por una mirada que discriminara entre lo que está muerto estéticamente y lo que está aún vigente, podría renovar la poesía y la crítica inglesas (Eliot, 1920/1976b, xiii-xvi).

La actitud combativa de Eliot con respecto a sus predecesores inmediatos en la escena literaria coincide con la que adoptó Cernuda con respecto al modernismo y los escritores de la generación del 98. En “Juan Ramón Jiménez”, uno de los ensayos extensos que redactó a comienzos de la década del cuarenta, culpó a éste y al modernismo de las mismas fallas que encontró Eliot en sus predecesores, los poetas simbolistas ingleses. Todas esas deficiencias se originaron en una creencia desmedida en la emoción y su expresión inmediata como fuentes de poesía. Esta concepción simplista de la escritura limitó, según Cernuda, los temas y la expresión, e hizo que Juan Ramón y los modernistas descuidaran la composición de sus

obras, que eran esbozos fragmentarios, carentes de totalidad. En este ensayo, Cernuda consideró que la obra de Jiménez se libraba parcialmente de las limitaciones del modernismo gracias a su amor por la naturaleza y “al conocimiento de la lírica tradicional, el Romancero, Góngora y Bécquer principalmente” (1942/1994, 163). Es decir, que la poesía de Jiménez se benefició del estudio cuidadoso de la tradición.⁵

Esta idea de que la tradición no se asimila pasiva e inconscientemente, sino que debe ser adquirida con esfuerzo por el poeta, coincide con la idea de Eliot, expuesta en “La tradición y el talento individual”, según la cual el poeta tiene el deber de ampliar sus preferencias personales hasta llegar al punto de reconocer la “corriente principal” de la gran poesía para así ser consciente de sus propias tareas como creador. En el diálogo, escrito en 1948, “El crítico, el amigo y el poeta” Cernuda afirma, de manera más enfática, su convicción de que el poeta debe conocer a fondo la propia tradición. El amigo, que está defendiendo al poeta de un crítico profesional ignorante y prejuicioso, afirma: “En esos años, según usted afrancesados, era cuando él, a través de la lectura de poetas españoles, descubría su tradición. Aunque no podamos escoger nuestra tradición podemos y debemos descubrirla y hacerla nuestra, porque no basta con heredarla” (1954/1994a, 620-621).

Basado en la convicción de que hay que estudiar la propia tradición y, además, acrecentar todo lo posible las lecturas de poesía para formarse un gusto amplio, Cernuda criticó a los modernistas y a los poetas del 98 en *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Los acusó de haber reemplazado “la disciplina perdida de una tradición” con “la lectura de unos cuantos poetas franceses”, que ni siquiera pertenecían a la corriente de la gran poesía francesa del siglo XIX (1957/1994, 80). A los escritores del 98 les achacó un conocimiento superficial o limitado de los clásicos, una crítica impresionista y subjetiva de la literatura, basada en una moda importada de Francia, y un desconocimiento de la realidad social española (1957/1994, 114-115). En el capítulo dedicado a Antonio Machado reiteró el reproche, acusándolo de ceguera crítica por preferir, fundado en un prejuicio personal, la poesía popular a la obra de Garcilaso (1957/1994, 134). En el caso de Machado, anotó Cernuda, esta ceguera crítica afectó la composición de su poesía, que se caracteriza, en muchos casos, por la vaguedad, la

⁵ Cernuda, al igual que Eliot, defendió opiniones sumamente polémicas acerca de la tradición y eligió ignorar, deliberadamente, grandes zonas de la misma. Su criterio se vio nublado en ocasiones, como en el caso de su apreciación del modernismo y la obra de Darío en la poesía en lengua castellana.

atomización (es decir, la incapacidad de concebir la obra literaria como totalidad) y por el subjetivismo (1957/1994, 136-137).⁶

Para Cernuda, el conocimiento que un autor tiene de su tradición viene de la mano de su actividad crítica, y ambos son inseparables de la escritura de poesía. Esta noción era afín a las de Eliot, que comenzó su ensayo “La tradición y el talento individual” contradiciendo la idea de que la capacidad crítica del poeta se opone a su espontaneidad creativa:

bien podríamos recordar que la crítica es tan inevitable como el respirar, y que no nos acarrearía ningún mal el articular lo que pasa por nuestras mentes cuando leemos un libro y éste nos hace sentir una emoción, el criticar a nuestras propias mentes en su trabajo crítico. (Eliot, 1919/1944, 12)

La máxima expresión de la crítica literaria se da, de hecho, cuando se funde con la escritura: “La actividad crítica encuentra su realización más alta, su realización verdadera, en una especie de unión con la creación en la labor del artista” (Eliot, 1923/1944, 34). Esta aseveración tiene varias implicaciones. Por una parte, sugiere que los textos críticos producidos por poetas tienen más valor que los de los críticos profesionales porque no se quedan en el mero comentario dependiente de las obras, sino que impulsan la composición de nuevos poemas. También implica que la crítica literaria de los poetas vale más en sí misma que la de los críticos profesionales porque no es tan sólo un comentario inteligente sobre la obra. Está engarzando las obras del pasado con los problemas que implica la actividad creativa del presente, y que el poeta conoce mejor que ninguna otra persona. El comentario de Eliot estaba encaminado a legitimar, de la manera más enfática posible, los escritos críticos de los poetas y a afirmar el derecho del poeta a acceder a la erudición, al análisis y a la comparación como integrantes de su trabajo creador.

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

⁶ Sin embargo, Cernuda partió, en sus juicios críticos, de una serie de preferencias personales para trazar su versión de la tradición literaria. La lista de nombres que conformaban para él lo fundamental de la tradición siguió siendo, más o menos, la misma a través de los años, pero en los artículos posteriores a 1940, dejó de sostener que esta lista provenía de una serie de afinidades personales para derivar hacia la afirmación, más afín con los criterios de Eliot, de que dichos nombres constituían la corriente principal de la gran poesía, es decir, ese orden simultáneo de grandes obras que constituyen la tradición.

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

Siempre es interesante lo que escribe un poeta sobre poesía, sobre la suya propia o sobre la ajena, a menos que, como suele ocurrir en tal coyuntura, se crea obligado a una efusión de sentimientos nobles; pero si dichos escritos son realmente críticos entonces su valor es superior al de los profesionales de la crítica. Recuerde si no el lector lo que sobre poesía escribieron Coleridge, Keats, Arnold, Eliot, entre otros, y diga si esas páginas se pueden comparar a las que sobre el mismo tema escribieron Sainte-Beuve o Menéndez y Pelayo. (1957/1994, 224)

Esto no implica que Cernuda considerara los ensayos de los poetas de la generación del 98 o de sus contemporáneos como ejemplos de lo que debe ser la crítica literaria. Para él, los escritos de los poetas modernistas y del 98 no eran, estrictamente hablando, críticos. Los poetas modernistas no podían apreciar realmente el valor de la propia poesía y el de la tradición, porque habían reemplazado “la disciplina perdida de una tradición”, es decir, el estudio de la poesía del mundo clásico, que entronca con la española del Siglo de Oro, por “la lectura de unos cuantos poetas franceses” (1957/1994, 80). Los escritos críticos de Antonio Machado partían de un concepto prefabricado de la poesía popular que lo había llevado a “extasiarse ante cualquier coplilla andaluza” (1957/1994, 133-134). En Juan Ramón Jiménez tampoco se podía confiar como crítico porque “rara vez ha mostrado curiosidad intelectual por sorprender lo que haya bajo la apariencia” (1957/1994, 143).

Todas estas citas han sido tomadas de *Estudios sobre poesía española contemporánea*. En este libro, Cernuda también describió, al comienzo del capítulo dedicado a Machado, la situación de la crítica literaria española: “Aunque no pueda decirse que la literatura, ni mucho menos la poesía, tengan en nuestro país un público y una crítica, todavía es posible que entre nosotros ocurran a veces cambios en la opinión y el gusto literario” (1957/1994, 130). Con esta aseveración, descalificó toda la crítica contemporánea sobre poesía española, que estaba siendo escrita, en buena parte, por poetas de su generación. A finales de la década del

cuarenta y principios del cincuenta se editó la mayoría de los estudios críticos de los poetas del 27 sobre los clásicos y la poesía española moderna.⁷

El rechazo, por parte de Cernuda, de la crítica literaria de los predecesores inmediatos y de sus contemporáneos es afín al de Eliot a comienzos de su carrera con respecto a la crítica literaria de los escritores ingleses de fin de siglo. En su ensayo de 1920 “The Perfect Critic”, Eliot calificó la crítica contemporánea, bien de seguir una tendencia de corte científico, o bien de seguir el camino trazado por Walter Pater, Algernon Charles Swinburne y Arthur Symons, y escribir una crítica de corte impresionista o estético (1920/1976c, 2-3). La crítica impresionista, aunque mejor que la de corte científico, se concentra en las sensaciones del crítico. Por eso no cumple con el cometido de hacer que el lector vuelva a la obra de arte con elementos que le permitan un disfrute más consciente de la misma (1920/1976c, 13). La censura a la labor de sus contemporáneos y de sus predecesores inmediatos le sirvió a Eliot como herramienta para abrirse campo en el panorama de la crítica literaria en su momento. La posición de Cernuda en la polémica sobre la crítica literaria española es análoga a la del joven crítico inglés. A finales de la década del cincuenta, si bien su nombre era reconocido como parte de la generación del 27, Cernuda ocupaba, como crítico, una posición marginal en el campo literario español (aún no había podido editar *Poesía y literatura*, su primera colección de ensayos). Su posición era lo suficientemente opuesta a la de los críticos canónicos como para que su queja sobre la inexistencia de una verdadera crítica literaria, objetiva y conocedora de la tradición, fuera todavía un argumento válido en el debate sobre la poesía contemporánea.

Años cuarenta y cincuenta: tendencias vitales y ornamentales en la tradición

Ya hemos señalado que la búsqueda de una tendencia vital de poesía en la tradición en lengua castellana fue un esfuerzo sostenido en los escritos de Cernuda anteriores a 1938. La lectura de algunos ensayos críticos de Eliot donde éste defendía la tarea del poeta como el destinado,

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

a través del ejercicio de la crítica literaria y de la escritura de poesía, a identificar la corriente principal de la tradición en la poesía de su idioma corroboró esas primeras intuiciones críticas. Así, el principio de comparación de obras y el de identificación de una línea que representara lo mejor de la tradición fueron constantes en la crítica literaria de Cernuda posterior a 1938. El hilo conductor de “Tres poetas clásicos”, de 1945, y de “Tres poetas metafísicos”, de 1948, es el intento de hallar una tendencia común que justifique el valor estético de los tres escritores tratados en cada ensayo. En ambos textos, el valor de los autores se mide con referencia a la idea de que la poesía debe ser la cristalización, en el poema, de la imagen de una realidad más armónica que la realidad convencional. Los poetas que escogió Cernuda en los dos ensayos forman una serie que va desde Jorge Manrique al autor anónimo de la “Epístola moral a Fabio”, pasando por Garcilaso de la Vega, fray Luis de León, san Juan de la Cruz y Francisco de Aldana. Todos ellos plasman una “experiencia espiritual, externamente estética pero internamente ética”, en un lenguaje no excesivamente enrarecido (1945/1994, 501). Cernuda opuso a esta tendencia, la poesía de Quevedo y Calderón, quienes cedieron ante la “rigidez espiritual” y la “estrechez creciente de la vida” de su época, al consignar en su poesía, no la imagen de una realidad más vital y verdadera, sino una “deformación caricatural de la realidad que ya no se quiere contemplar frente a frente”. La poesía de Góngora, con toda su riqueza de lenguaje, también pecó de falta de vitalidad, al querer reemplazar lo verdaderamente poético “a fuerza de presión retórica” (1948/1994, 504-505).

En los *Estudios de poesía española contemporánea*, Cernuda empleó la distinción entre una tendencia expresiva, lírica, y una ornamental, vacía de contenido vital, como herramienta para criticar la poesía de sus contemporáneos, en especial la de Pedro Salinas y Jorge Guillén. En el capítulo dedicado a la generación del 27, describió un proceso de desarrollo estético común a todos estos poetas. La primera etapa de dicho desarrollo había sido de un metaforismo efectista y desenfrenado, que algunos compartieron con Gómez de la Serna (1957/1994, 174-175). La segunda etapa la marcó una excesiva estimación de los clásicos, basada en las ideas de Gide y Valéry. La tercera fase tuvo ocasión con motivo del centenario de Góngora, y fue una combinación de la actitud metafórica y la clasicista. Según Cernuda, durante este ciclo la poesía de la generación se resintió de cierto formalismo que perduró en la obra de Guillén y de Salinas. La última etapa, que corresponde a la idea de Cernuda de que la función de la poesía es hacer una crítica de la realidad, tuvo lugar a partir de un contacto

con el surrealismo, que les permitió a los poetas acceder a una libertad formal y a una crítica de una realidad aparente, impuesta por la sociedad (1957/1994, 185-192).

Al trazar este esquema, Cernuda le asignó al surrealismo el mismo papel histórico que antes había señalado como propio del romanticismo: el descubrimiento de que la realidad, tal y como la define la sociedad, no es más que un trozo de la verdadera realidad. La realidad esencial no sólo se opone a la convención social, sino a la mutilación que sobre todo objeto impone el paso del tiempo. Esta idea del papel del surrealismo en la experiencia poética de sus contemporáneos le permitió señalar, en la obra de algunos de ellos, una continuidad con aquella parte de la tradición literaria española que él juzgaba más viva, y descartar la obra de otros como prolongación de la línea de poetas artificiosos, verbalistas e ingeniosos. Así, por ejemplo, señaló que la poesía de Vicente Aleixandre se basaba en una idea de afinidad con las cosas que las dotaba “de una existencia personal”, un vitalismo producto de “la lucha diaria con la vida, que es lo que precisamente la hace amarla” (1957/1994, 226-227). A un poeta como Aleixandre, continuó Cernuda, el descubrimiento del surrealismo le permitió hallarse y liberarse de las convenciones que el medio social y él mismo se imponían. La adaptación creativa del surrealismo y la lectura de Freud, Proust y Hölderlin posibilitaron el desarrollo de su voz literaria (1957/1994, 229-232). Por otra parte, la obra de Guillén y Salinas tenía una deuda enorme con la teoría poética de Valéry y había transigido con una visión más bien formalista de la poesía, esto es, se había estancado en la etapa de la combinación de la metáfora con el preciosismo de estilo (1957/1994, 203-205). Esta era una doble acusación contra Guillén y Salinas. Por una parte, implicaba un anquilosamiento estético. Para Cernuda, el que un poeta se limitara a una serie de temas o de recursos formales no suponía, como para Guillén, un proceso constante de refinamiento de su arte. Por el contrario, la limitación negaba el crecimiento natural de la mente del poeta. Este crecimiento natural ocasionaba una progresiva precisión de la dicción, es decir, la capacidad de ajustar el lenguaje a una intención de expresión de una experiencia que no se puede transmitir a través de fórmulas aprendidas (1959/1994, 638-640). Por otra parte, la fijación de la poesía de Salinas y Guillén en el preciosismo de estilo era una falta de verdadera visión poética, y expresaba una imagen falsa y acomodaticia de la realidad, carente de sentido crítico (1957/1994, 203-205).

Lenguaje escrito, lenguaje hablado

En los ensayos que escribió en las décadas del cuarenta y el cincuenta, Cernuda superpuso, a la distinción entre una tendencia vital y una ornamental de la poesía, una oposición entre lenguaje escrito y hablado, adaptada de las consideraciones de Wordsworth, Coleridge y Eliot sobre el lenguaje, que le sirvió como criterio para valorar la tradición y la obra de sus contemporáneos.

Buena parte de los capítulos sobre Wordsworth y Coleridge en *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)* (1958), reseñan sus ideas acerca de la relación entre el lenguaje hablado y la poesía. Cernuda destaca la intención de Wordsworth de hacer uso del lenguaje hablado en la composición, en lugar de utilizar una “dicción poética inventada a capricho por el poeta”. El intento de ligar el lenguaje hablado y escrito no era, en el caso de Wordsworth, producto de un deseo de innovar por innovar. Al introducir en el poema las palabras vivas, expresadas en momentos de intensa emoción, dotaba la poesía de resonancias éticas que acrecientan su valor (Cernuda, 1958/1994, 292). El error de Wordsworth consistió en pensar que dichas palabras tenían un carácter de permanencia por provenir de un estrato de la población que es capaz de expresar emociones naturales y no afectadas por el artificio de la sociedad. El lenguaje y la poesía son productos sociales que no pueden permanecer estáticos, por más que el individuo así lo desee (Cernuda, 1958/1994, 294). Coleridge, al contrario de Wordsworth, fue consciente de que todo estilo poético está sujeto al cambio, precisamente porque toda expresión poética nueva se convierte en moda, lo que hace necesaria su transformación (Cernuda, 1958/1994b, 310). Esta visión histórica, que Cernuda aprobaba, está en consonancia con las opiniones de Eliot sobre el lenguaje hablado y su relación con la función de la poesía. Según el escritor angloamericano, ésta debe incorporar la lengua común de un pueblo porque en ella se expresan emociones y sentimientos que sólo existen para sus hablantes. Al utilizar todos los recursos del lenguaje hablado, la poesía conserva y enriquece las cualidades distintivas de su lenguaje, porque hace conscientes las emociones y sentimientos que comparten todos los hablantes (Eliot, 1943/1959, 12-13).

Estas observaciones sobre la necesidad de incorporar la lengua común a la poesía fueron adecuadas por Cernuda a su apreciación de la tradición en “Tres poetas metafísicos”. Allí argumentó que la poesía española había seguido un proceso de enrarecimiento que culminó en la obra de Góngora. Dicho enrarecimiento fue un progresivo alejamiento entre el lenguaje hablado y el escrito que trajo consigo un alejamiento entre la palabra y el pensamiento que ésta designa. En el lenguaje hablado las palabras encierran un significado primario, además

de una serie de significados accesorios que funcionan a manera de irisaciones expresivas. El lenguaje escrito se caracteriza por explotar y multiplicar los significados accesorios hasta hacer, en algunos períodos históricos como el siglo XVII, que el significado primario pierda toda importancia. Esta pérdida, de la que Góngora fue citado como mejor ejemplo, supone una situación gravísima para la poesía. Implica su desprendimiento de la realidad y trae consigo una aproximación a la idea de que la poesía no es más que dicción elegante (Cernuda, 1948/1994, 503-504). Así, Cernuda asoció la idea de Wordsworth de que el lenguaje hablado es la expresión de la sensibilidad viva de un pueblo a la idea de Eliot de que existe una corriente lírica que expresa una verdadera experiencia espiritual. Contrapuso el lenguaje hablado y la tendencia vital al lenguaje escrito, que se aunó entonces a la tendencia ornamental y falsa de la literatura. Esta amalgama conceptual le sirvió para juzgar la poesía de Jorge Guillén en 1953: “Guillén parece haberse dado cuenta pronto en su carrera de que el lenguaje, la expresión del poeta, es cuestión decisiva, y desde sus primeros versos publicados en revistas podemos observar el intento de crear un lenguaje poético sorprendente; cierto, un lenguaje cuya norma es el lenguaje escrito, no el hablado, detrás del cual vemos cruzar las sombras de Góngora, de Valéry y de Jiménez” (1957/1994, 203).

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

existe ya, el de las segundas debe formarse. Creo que mi trabajo corresponde al segundo tipo”
(1959/1994, 641-642).

Jorge Guillén: trazar una tradición

Formación de sus ideas estéticas

Uno de los puntos más discutidos sobre la poética de Jorge Guillén ha sido la influencia de Paul Valéry en la conformación de sus ideas estéticas. La mayor parte de críticos coinciden en que Guillén se interesó por los ensayos del poeta francés y que, a partir de ellos, formuló algunos de los principios sobre los que basó su actividad como poeta y sus juicios de valor. Giorgio Chiarini destaca la adhesión de Guillén a la idea de la poesía como ejercicio de adiestramiento técnico al servicio de una obra concebida como una imagen total del mundo (172). José María Pozuelo Yvancos y Francisco J. Díaz de Castro señalan su convencimiento de la interdependencia del pensamiento crítico y la actividad creadora (Pozuelo Yvancos, 197; Díaz de Castro, 11). Andrés Soria Olmedo nota la convicción de que el poema es producto del trabajo continuo y la oposición a la celebración vanguardista del poeta joven (1995, 273). De acuerdo con Soria Olmedo y Pozuelo Yvancos, la figura del “poeta no joven”, que Guillén pondera en sus artículos tempranos, tiene como modelo al escritor francés, quien, luego de casi veinte años sin publicar poesía, dio a la imprenta *La Jeune Parque* en 1917, un año antes de que Guillén comenzara a enviar a la prensa española crónicas y reportajes literarios desde París. Claude Vigée y Fernando Lázaro Carreter son, entre los estudiosos de la obra en prosa de Guillén, quienes argumentan con mayor énfasis a favor de la deuda intelectual de éste con Valéry. Vigée sostiene que ambos tenían una concepción “prácticamente igual del arte poética en cuanto búsqueda apasionada de una exactitud” (80). Lázaro Carreter afirma que la doctrina de los dos poetas es prácticamente la misma (194).

No obstante, Lázaro Carreter también argumenta que las obras de ambos autores, a pesar de asentarse sobre las mismas bases, resultan “construcciones muy diversas” (194). De hecho, buena parte del debate sobre la poética de Guillén y su relación con Valéry ha girado alrededor del problema de la originalidad del primero. En cuanto a sus principios estéticos, parece haber un consenso en torno al hecho de que la lectura temprana de los ensayos de Valéry lo llevó a esforzarse por formular, antes de haber compuesto sus poemas, un cuerpo coherente de ideas sobre la naturaleza de la poesía y el proceso de escritura. Monique Allain-Castrillo es quizás la única en señalar que Guillén luchó toda su vida para establecer una

distancia entre sus ideas estéticas y las de Valéry, luego de un período de juventud en el que proclamó su total admiración por el poeta francés (179).

Otros críticos siguen al mismo Guillén al afirmar que nunca estuvo totalmente de acuerdo con las ideas de Valéry sobre la poesía pura y sobre la escritura como juego intelectual (Debicki; Geist; Pozuelo Yvancos). Claude Vigée desarrolla con mayor detalle las diferencias entre las ideas del poeta español y el simbolismo francés sobre la pureza de la poesía. De acuerdo con Vigée, aunque Guillén y Valéry tienen estéticas similares, el primero se distancia del segundo porque no considera el arte como valor supremo, al que se pueda acceder tan sólo a través de una progresiva sustracción de la experiencia concreta en el poema. Según Vigée, Guillén comparte con Mallarmé y Valéry el convencimiento de que el poema debe ser una totalidad organizada, un logro perfecto en el que nada se deje al azar. Al contrario de Mallarmé y Valéry, Guillén buscó en la perfección de la forma una aclaración y mayor goce del mundo, en lugar de encontrar en ella un símbolo vacío que se opusiera a este (83-88).

Los ensayos de Claude Vigée, José María Pozuelo Yvancos, Giorgio Chiarini y Andrew P. Debicki suponen que la poética de Guillén fue la misma a lo largo de su carrera, pues describen las constantes en su pensamiento poético yuxtaponiendo textos de la década del veinte y pasajes de *Lenguaje y poesía*, de 1961. Incluso el ensayo de Fernando Lázaro Carreter sobre la formación de las ideas poéticas de Guillén, que se concentra en sus escritos de la década del veinte, implica una perspectiva relativamente estática porque, para apoyar sus tesis sobre las diferencias entre Guillén y Valéry, cita el prólogo que escribió el primero a su traducción de los poemas del segundo en 1972. Esta forma de estudio, si bien respeta la voluntad de coherencia del propio Guillén, pasa por alto el hecho de que, a lo largo de cuarenta años, algunas de sus ideas se transformaron.

Las variaciones de criterio de Guillén han sido señaladas, sólo de paso, por algunos críticos (Allain-Castrillo; Díaz de Castro; Soria Olmedo, 1993). Francisco Díaz de Castro, en el prólogo a la *Obra en prosa* de Guillén, hace una periodización de la poética de Guillén en dos etapas que, hasta cierto punto, se superponen. La primera estaría representada por un proceso de elaboración de sus ideas que culmina a finales de la década de 1950 con la edición del primer *Cántico*. No obstante, en 1936 Guillén había comenzado una serie de estudios sobre la tradición clásica española que lo hizo reflexionar de nuevo acerca de la escritura de poesía. La culminación de esta nueva fase fue *Lenguaje y poesía*, de 1961 (Díaz de Castro, 14-18). Díaz de Castro también nota que las críticas de sus contemporáneos incitaron a Guillén a exponer sus criterios estéticos. Además, señala cuatro debates en los que participó: la

polémica sobre la “deshumanización del arte”, la que suscitaron los reproches de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, la que surgió de la acusación que le hicieron las tendencias críticas de corte social de desconocer la realidad, y la controversia sobre el formalismo literario, que comenzó en la década del treinta con las acusaciones de vaciedad de contenido, y siguió con el auge del formalismo en la crítica académica de los años sesenta (Díaz de Castro, 18-21).

Estos debates explican algunos de los cambios en sus ideas estéticas, cambios que, en ocasiones, fueron bastante drásticos, como se puede ver a la luz de la carta a Pedro Salinas de marzo 8 de 1949 a propósito de la crítica filológica de Dámaso Alonso: “Lo del método científico en literatura me horripila desde mi más tierna infancia. Hasta tal punto que no empleo jamás la idea o la palabra de ‘técnica’: metáfora de origen científico cuyo error me denunció Croce hace muchos años” (Guillén, 1992, 487). En realidad, el joven Guillén empleó muchas veces esta palabra al referirse al esfuerzo por lograr la perfección formal en el poema. En un artículo sobre Anatole France, de 1922, defendió la idea de que sólo a través del trabajo consciente con la palabra el poeta puede realizar la totalidad de las potencias humanas, y condensó así dicha idea: “Eficacia técnica: eficacia humana” (1922/1999a, 129). Seis años más tarde, reiteró: “El trabajo del arte requiere técnica y por lo tanto esfuerzo, y esfuerzo mantenido en la constancia. Más aún: la técnica, el esfuerzo, la constancia con un punto de arranque: la vocación. Poesía, música, pintura que lleguen a serlo habrán necesitado la reserva esencial de un espíritu” (1928/1999b, 291). Las dificultades de Guillén con las pretensiones de cientifismo de Dámaso Alonso parecen datar de finales de la década del cuarenta. Todavía en 1946, se refería a dichas pretensiones como una virtud:

Cuanto hay de estrictamente racional en Dámaso Alonso encaja muy bien en la disciplina de la ciencia; y entonces opera conforme a la más exquisita *objetividad*. Pero este último verbo —*operar*— nos recuerda tanto el laboratorio como el quirófano. Sobre el texto en carne viva de un Gil Vicente o de un Góngora, Dámaso Alonso trabaja con la maestría de un gran cirujano, atento no sólo a la historia de bulto sino al mismo fenómeno de la creación poética. (1946/1999, 474)

Estas variaciones de criterio no son sólo cuestión de estrategia literaria. Las polémicas sirvieron para que Guillén revisara algunas de sus ideas, pero éstas también se transformaron con la lectura y apropiación de otros críticos literarios. El más importante, aparte de Valéry, fue T. S. Eliot, como han señalado Kathleen Sibbald (1993, 41) y José María Pozuelo

Yvancos (213-215). De ambos autores, Guillén adoptó un estilo crítico, el del comentario, que si bien no desdeña el dato erudito, no se queda en la mera enumeración de conocimientos especializados. Este tipo de crítica también le sirvió de modelo contra las pretensiones científicas del formalismo (Pozuelo Yvancos, 215).

Crítica literaria, no ciencia literaria

A pesar de que la crítica literaria de Valéry hacía énfasis en los elementos formales de los poemas que comentaba, y a pesar de que una de sus metáforas favoritas para referirse al proceso de composición era la del conocimiento científico, sus ensayos no tenían pretensiones científicas. En lugar de tratar de descubrir el funcionamiento de las obras como si estuviera formulando una serie de leyes objetivas, Valéry dejó en claro que sus juicios partían de un punto de vista personal. Al hablar de las *Confesiones* de Pascal, que, a su juicio, aparentaban la mayor sinceridad bajo una máscara de artificio, afirmó: “No me siento cómodo ante esta mezcla de arte y naturaleza. Cuando veo al escritor criticar y menoscabar la verdadera sensación del hombre, añadirle fuerzas rebuscadas, sin dejar de pretender, al mismo tiempo, que se tome su industria por su emoción, tengo la sensación de que tal cosa es impura y ambigua” (1923/1995, 47-48). Es más, Valéry creía que el rigor formal de la construcción del poema y el esfuerzo por excluir de él todo lo que no fuera estrictamente poesía habían sido parte de un momento histórico, el del simbolismo de finales del siglo XIX (1920/1998, 19). Por lo tanto, sus reflexiones sobre la necesidad de ceñirse a una serie de exigencias formales en la composición sólo podían tomarse como testimonio de un poeta en un período determinado y no como un criterio de pretensiones absolutas para el conocimiento de la poesía.

Por su parte, Eliot consideró la tendencia crítica de corte científico como un entorpecimiento de la reflexión que impide la comprensión de la obra de arte. De acuerdo con él, la crítica debe ser una recreación del texto de manera que el lector vuelva a éste con elementos que le posibiliten una mejor percepción del mismo. Esto sólo se logra mediante una combinación de sensibilidad, erudición, sentido del tacto y sentido de la historia (1920/1976c, 14). Guillén adoptó esta noción de crítica de Eliot y la combinó con una idea de Valéry: la que considera que la poesía es fruto de la reflexión y el trabajo con el lenguaje. En un artículo de 1924, el poeta español hizo la siguiente distinción entre la filología, la lingüística y la crítica literaria:

Acércansele [a la historia literaria] aunque ya en posición desviada, las escuelas de filología, que cultivan la historia literaria como una disciplina científica. Comienzan por la lingüística; y tras el estudio del habla, acometen el de nuestros hablantes. La literatura aparece entonces como lo que realmente es: como la flor y el fruto del lenguaje. Todo ello está muy bien. Pero no es todavía la síntesis superior: el texto re-creado, el texto que vuelve a nacer al ser comprendido. (1924/1999a, 253) ¹

Es probable que Guillén comenzara a escribir textos más extensos acerca de la tradición española gracias a la lectura de los ensayos críticos de Eliot. Si bien Valéry redactó varios artículos sobre autores franceses, tendían a ser más bien reflexiones en torno a cuestiones generales de la naturaleza de la poesía o al ejercicio de la escritura. A Valéry, los poetas anteriores le interesaban en cuanto ejemplos de las posibilidades del lenguaje literario, en cuanto precursores que ponen a disposición del escritor un abanico de soluciones a problemas específicos de composición. Pero no concebía que una de sus tareas fundamentales fuera determinar qué parte de la tradición está aún viva y de qué parte se puede prescindir, como sí lo concebía Eliot (Eliot, 1919/1944, 13). Los ensayos de Guillén posteriores a 1936 y *Lenguaje y poesía* se parecen más a los artículos de Eliot sobre los poetas de la época isabelina que a las reflexiones de Valéry acerca de Stendhal, Pascal o Villon, por ejemplo. Guillén también se apoyó en la autoridad del poeta angloamericano para formular algunos pareceres contrarios a los de Valéry, como los referentes al lenguaje poético o a la relación del artista con el público.

Coincidencias con Valéry: interdependencia de sonido y sentido, poesía como trabajo consciente

En el discurso titulado “Poesía integral”, Guillén definió la poesía como la unión indivisible de sonido y sentido: “esta realidad del sonido es inseparable de la idea, naturalmente, y la idea no alcanza su propio grado de rigor poético sin su encarnación sonora y sus matices muy precisos” (1965/1999, 743). Dicha definición fue uno de los puntos centrales de las reflexiones de Valéry. Según el escritor francés, la poesía es una expresión más profunda y más poderosa que el discurso en prosa: “esta expresión extraordinaria se da a conocer y se hace reconocer por el ritmo y las armonías que la sostienen y que deben estar tan

¹ Guillén probablemente leyó los escritos críticos de Eliot durante su primera estancia en Inglaterra, de 1929 a 1931. Quizás conocía algún ensayo publicado en la *Revista de Occidente*. Su primer encuentro personal con el poeta inglés data de 1930 (Sibbald, 1993, 41).

íntimamente, incluso tan misteriosamente, trabadas en su generación, que el sonido y el sentido no puedan ya separarse y se respondan indefinidamente en la memoria” (1924/1995, 183).

Ya de muy joven, Guillén suscribió esta noción de la poesía como un discurso caracterizado por la dependencia entre sonido y sentido. En un artículo sobre Jules Supervielle, de 1929, sostiene que cada una de las palabras tiene, en el poema, una razón de ser.

Todas, absolutamente todas, alcanzan esa solidez de masa transparente, ese acrecentamiento de significación y de sonido que remonta el lenguaje común hasta el poema—. Por eso [sus poemas] ofrecen la inagotable posibilidad que ahonda a la gran poesía: precisa en los términos literales, ilimitada por adentro. (1929/1999b, 175)

Esta solidez de masa transparente del lenguaje hace que los caracteres sensibles de las palabras, su sonido, su ritmo, sus acentos, no desaparezcan en la transmisión del sentido, como ocurre en la prosa.

Valéry empleó varias imágenes para hablar de esta interdependencia entre la forma y el contenido del poema. Una de ellas fue el contraste entre la danza y el caminar. “La marcha, lo mismo que la prosa, apunta a un objeto concreto” (1939/1998, 91). Este objeto determina la dirección y la velocidad. En la práctica, no importa el estilo con el cual se ande, si se puede llegar al punto elegido. Una vez se ha alcanzado el lugar al que se quería llegar, la acción de caminar, en sí, desaparece. Así sucede con la palabra en la prosa. Si dos palabras pueden transmitir un concepto similar, da lo mismo que se emplee la una o la otra. Por el contrario, en la danza, como en la poesía, el sistema de actos se consuma en su propio acontecer.

No se trata por lo tanto de efectuar una operación acabada, cuyo fin está situado en alguna parte en el medio que nos rodea; sino de crear, y de entretener exaltándolo, un cierto *estado*, mediante un movimiento periódico que puede ejecutarse en el lugar; movimiento que se desinteresa casi enteramente de la vista, pero que se excita y se regula por los ritmos auditivos. (1939/1998, 92)

Esta metáfora también la usó Guillén en “Poesía integral”, al referirse a la dificultad de expresarse en prosa luego de cincuenta años de escribir poesía: “Es difícil para un poeta (...) valerse de la palabra en prosa —prosa discursiva— como sería embarazoso para un bailarín reducirse a un paso de andadura y sólo andar en la escena de un teatro” (1965/1999, 743).

La idea de la relación del sentido y el sonido en la poesía fue una de las constantes en la crítica de Jorge Guillén. En 1946 alabó la obra de Antonio Machado porque funde en una “unidad superior” la “intuición de la unidad del hombre y de la tierra” con “una forma sencilla”, un “acento definitivo” (1946/1999, 471). Y quince años más tarde, en las palabras preliminares a *Lenguaje y poesía*, insistió en la particularidad del lenguaje poético como unión indivisible de “forma y sentido”, en contraste con el lenguaje prosaico (1962/1999, 295). En este libro hay una de las paráfrasis más cercanas de Valéry: “No es necesario insistir en la más obvia condición de la palabra poética. Su unidad de sentido y de sonido. El uno no existe sin el otro. Distintos por abstracción se nos ofrecen como una sola energía, a la vez alma y cuerpo... Es ya popular aquella frase de Mallarmé, ‘On ne fait pas de vers avec des idées, mais avec des mots’. ¡Exacto!” (1962/1999, 338).²

Otra de las ideas de Valéry que Guillén adoptó en sus argumentaciones sobre la literatura fue la de la insistencia en el trabajo consciente como parte fundamental de la composición del poema. Valéry habló de ésta en términos de un “razonamiento sobre sistemas complejos” que requiere la resolución gradual de problemas específicos a través del uso de leyes y hábitos de rigor (1920/1998, 21-22). La labor del poeta es la fabricación, en el discurso, de una “expresión extraordinaria” que se sostiene por sus armonías interiores (1924/1995, 183). Este objeto conserva en su cualidad material, en su forma, los elementos necesarios “para reanimar un estado, para reconstruir una fase de nuestra emoción” (1937/1998, 169). Valéry gustaba de comparar el poema a una artesanía. Los objetos en madera, en los que se superponen finísimas capas de laca hasta alcanzar un acabado perfecto; las miniaturas, las tallas en marfil, las joyas en cuya elaboración cada golpe supone un cálculo exacto de la forma final que se desea conseguir; los balcones de hierro forjado, cada uno formando “un dibujo simple y original que no se reproduce nunca; todos ellos son afines a la obra de arte” (1937/1998, 162). En ella, la inteligencia, el “conocimiento claro y distinto de los medios separados, el cálculo de previsión y combinación” han operado sobre la materia en bruto para construir un artefacto que explota al máximo las posibilidades de la sensibilidad (1937/1998, 170).

En una de sus crónicas escritas en París, el joven Guillén hizo eco de esta admiración por la disciplina de la producción artesanal. Al alabar la obra de Arthur Szyk, ilustrador y

² La idea y la cita de Mallarmé provienen de una anécdota que Valéry relató en “Poesía y pensamiento abstracto”. Cuando Degas, que en ocasiones escribía poemas, se quejó porque sufría al tratar de componer poesía a pesar de que en su cabeza bullían las ideas, Mallarmé le contestó con la frase que cita Guillén (Valéry, 1939/1998, 83).

caricaturista polaco, destacó su habilidad para fijar todos los detalles “con un dibujo de máxima virtud definitiva, a fuerza de precisión, de limpidez, de tersura, de severidad, de éxtasis terco” (1922/1999c, 137). Al retomar la tradición de la pintura y la artesanía de la Edad Media, Szyk encontró una coyuntura favorable a sus propias tendencias, y logró “que tantas reminiscencias cuajaran en frescor inédito” de una obra verdaderamente original, más sorprendente y única que todos los “ismos” de la pintura (1922/1999c, 137-138).

Para Guillén, la paciencia de la labor artística, afín a la de la artesanía, se opone a la prisa de la modernidad y a la celebración de la velocidad por parte de la vanguardia.³ A través del énfasis en la lentitud del trabajo, Guillén justificó su tarda maduración como poeta. Según él, artistas como Proust, Valéry y Mallarmé son modelos de paciencia creadora que, mediante el trabajo cuidadoso, acercan sus obras a la permanencia (1923/1999a, 152). La voluntad de ordenamiento de Mallarmé había sido un medio para fijar un trozo de perfección en sus obras (1924/1999b, 161-162). De manera análoga, Góngora había logrado la originalidad por un uso de los elementos de la tradición “desarrollados, dispuestos en diversa formación, sistematizados y extremados” (1927/1999, 185). Al escribir, Góngora procedía como el herrero de Valéry que, utilizando las técnicas tradicionales, producía, cada vez, un diseño diferente para cada reja de balcón.

El joven Guillén empleó una metáfora para aclarar la importancia de la disciplina en la creación estética: la del paso estrecho. La vía de la concreción de la idea es una vía ardua y angosta, que no permite todas las libertades de la inspiración, sino un trabajo minucioso que fije, poco a poco, las palabras sobre el papel. Admirando la paciencia y la disciplina de Flaubert, en 1921, escribió: “la pluma no es manojó. Remata en un cabo. Por eso es quizá disciplina doliente: porque remata en un solo cabo, en un cabo de aguja, y por el ojo de la aguja no se enhebra en una vez sino una palabra. Una tras otra van cayendo sobre el papel. Dentro del vivaz desorden de la pipa las palabras atropéllanse simultáneamente, y juntas colean en el caos genesíaco” (1922/1999b, 99). Tres años después, en un artículo sobre Bécquer, anotó: “Por la boca muere el pez; por la ambición, demasiado gruesa para la fina boca de la musa, muere la poesía” (1924/1999d, 206). La inspiración es un brote difuso que debe ganar un contorno concluso en la obra de arte (1922/1999b, 99).

³ Guillén se refirió así a la poesía de vanguardia francesa: “La obsesión de la vida frenética en sus formas actuales (...) estilizada en imágenes inconexas a fuerza de expresión, irrecognoscibles, por amor a lo decorativo deshumanizadas”. No obstante, también dejó entrever admiración por la poesía de Apollinaire. De él escribió que su originalidad se debía, precisamente, a los efectos de sorpresa, a la fragmentación de la obra y a la exaltación de la velocidad, de manera que la culpa de incurrir en la celebración de la prisa y la incoherencia era, en su caso, una “culpa gloriosa” (1924/1999e, 170-171).

Esta idea de la indeterminación de la inspiración que sólo alcanza solidez a través del trabajo con la forma proviene también de Valéry. El poeta francés definió la poesía como una concreción formal de una parte de la vida interior, compuesta de “ese caos familiar que el vulgo llama *pensamiento*” y de “circunstancias indefinibles, encuentros ocultos, hechos que no los ve más que uno mismo” (1921/1995, 65-66). El pensamiento es, para Valéry, como el humo de la pipa de Flaubert en el artículo de Guillén, algo que muda constantemente, una coexistencia de posibilidades contrarias, y debe ser fijado, aclarado, ordenado en la obra de arte (1921/1995, 60). Guillén, al comentar la poesía de Góngora, escribió: “toda inspiración se resuelve en una construcción” (1962/1999, 312).

Tanto Valéry como Guillén insistieron en que la fabricación del objeto estético era un proceso consciente para oponerse a la idea, de corte romántico, de que la poesía es expresión directa de alguna experiencia netamente individual; de que es una confesión, sin mediaciones, de las fuerzas originales o instintivas del individuo. “En literatura no se puede concebir lo verdadero”, escribió el poeta francés a propósito de Stendhal (1927/1995, 147). La originalidad del poema se da, para ambos, no en la singularidad del sujeto que lo produjo, sino en los hallazgos del trabajo artístico. Según Valéry, el valor histórico de la poesía de Baudelaire estriba en que éste volvió a combinar la lucidez, el análisis y la lógica con las fuerzas de la imaginación, ganando en profundidad, en calidad técnica e intelectual, frente a la excesiva confianza del romanticismo en las fuerzas del yo (1924/1995, 173-175).

Esta oposición a la poesía como expresión de un yo fue especialmente cara a Guillén (Yvancos, 210-211). En un artículo de 1924 sobre la correspondencia de Mallarmé, comentó así la noción de que la literatura es confesión de la vida sentimental:

Precisamente, el Romanticismo consiste en embrollarlo todo, y considerar como literatura lo que es aún sólo vida, y considerar la literatura sobre todo en función de la vida. O dicho de otro modo: creer que un poema es una carta que se dirige al público, y una carta es un poema dirigido a la familia. (1924/1999b, 160)

En sus artículos tempranos, Góngora le dio pie para rebatir la idea de que la poesía es expresión del individuo. Su poesía no tiene nada de “sincera”, ni de “vívida”, ni de “entrañable” (1924/1999c, 167). El valor y la originalidad de su obra no provienen de la singularidad de su experiencia: “ni discurrendo ni sintiendo va a parar Góngora a incógnitas comarcas que impliquen una lengua extranjera. No tiene que revelar ningún mensaje. Sus

razones, sus imaginaciones, sus sensaciones descubren una complexión normalísima. Ningún imprevisto para su inteligencia; nada peculiar para sus nervios” (1927/1999, 185). Su poesía está depurada “de todo yo, de toda intimidad espiritual” y es original porque integra conscientemente los recursos formales de la tradición, y les da un giro único (1929/1999a, 186-187). Guillén había señalado esta preeminencia de la composición frente a la experiencia del individuo en un artículo de 1924, al comentar el intento de Miguel de Unamuno de escribir poesía que fuera una confesión carente de pretensiones estéticas:

Para que el verso traduzca impasible esas emociones, es necesario que sea limpio y ágil; sólo un instrumento perfecto da libre paso a esas corrientes cordiales, que de otro modo se enredan en los nudos del camino perdiendo con el roce su virginal eficacia. (1924/1999f, 281-282)

Guillén y Valéry también coincidieron en que el sujeto del poema no es el individuo que lo escribe. De acuerdo con Valéry, la labor del poeta “está encaminada a construir el discurso de un ser más puro, más poderoso, más profundo en sus pensamientos, más intenso en su vida, más elegante y más feliz en su expresión que cualquier persona real” (1924/1995, 184). Guillén apoyó implícitamente esta noción al reseñar la obra de Gabriel Miró y anotar: “Gabriel Miró se define como un conjunto de vocablos concretos. ¡Qué bien se destacan sus tres dimensiones: audibles, visibles y tangibles! Vocablos de aristas, anchuras y profundidades modeladas en terrón compactísimo” (1923/1999, 247). El nombre propio no se refiere acá a un autor, existente por fuera de la literatura y origen de la obra literaria, sino al estilo de la escritura.

No obstante, en ensayos posteriores, Guillén hizo aseveraciones que van en contra de la separación tajante entre experiencia biográfica y obra literaria. En un artículo de 1940 sobre Francisco de Figueroa, aseguró que la fidelidad de este a su experiencia había hecho su poesía más original que la de Fernando de Herrera. En la obra de Figueroa “el valor simbólico no destruye el valor substantivo”, es decir, la realidad de segundo grado del poema coexiste con la experiencia vivida (1940/1999, 430). Once años más tarde, afirmó que en la poesía de Herrera es imposible separar el accidente biográfico de la composición poética: “¿Dónde termina la realidad y dónde comienza su representación literaria? No es posible separar los dos modos ni las dos zonas. Todo es a la vez humano y estético. Así, concentrado en ser pasión única, quedan unificadas la persona y la obra” (1951/1999, 434). Esta contradicción entre los juicios de la década del veinte y aquellos formulados en la década del

cuarenta se debe a que Guillén se apartó de la idea de Valéry de que la poesía es sólo una organización consciente de elementos formales. El joven Guillén se había suscrito a este parecer, y había formulado, en 1923, su anhelo de escribir una poesía que excluyera todo aquello que no fuera, estrictamente, un elemento de la composición: “poesía sólo compuesta de poesía (...) poesía sin pensamiento intelectual, sin símbolos, sin emociones, sin contenido humano: poesía que sea sólo plástica, música, arquitectura de la composición más rigurosa” (carta a José María de Cossío, 18 de marzo de 1923, citada en Soria Olmedo, 1995, 273). Sin embargo, esta noción de la poesía restringida a los elementos formales pronto fue insatisfactoria para Guillén. Quiso incluir otros aspectos de la experiencia humana en la idea de la composición del poema y, en el esfuerzo por dar cuenta de ellos, incurrió en no pocas contradicciones en los ensayos de las décadas del cuarenta y cincuenta. Guillén no logró una síntesis satisfactoria entre la idea del poema como disposición consciente de elementos formales y la idea del poema como expresión de una experiencia o visión individual hasta la redacción de *Lenguaje y poesía*, como se verá más adelante.

Contra la inspiración o la inspiración a pesar de todo

La oposición de Valéry y Guillén al romanticismo se extendía a la noción de que la poesía es expresión inmediata de un estado inefable. Ninguno de los dos era muy afecto a la idea de que el poema proviene de un momento de intuición de una realidad más esencial que la cotidiana, o de que es producto de fuerzas del intelecto superiores o ajenas a la razón. Valéry insistió varias veces en que, a pesar de que el poeta puede tener momentos de inspiración, ésta, de por sí, nunca compuso una obra. En su ensayo sobre *La Fontaine*, de 1921, escribió: “el primer verso de un poema es un don, pero está de la mano del hombre encontrar el segundo que lo iguale” (1921/1995, 65). Y al referirse a la participación de las fuerzas inconscientes en la composición del poema: “no se puede imponer al discurso tan preciosos y raros ajustes con ausencias y ensoñaciones. La verdadera condición de un verdadero poeta consiste en todo lo contrario de un estado de ensueño (...) Si uno quiere escribir su propio sueño, debe mantenerse infinitamente alerta” (1921/1995, 60). La confianza excesiva en las fuerzas irracionales era, para Valéry, una forma de pereza intelectual:

Me gustan esos amantes de la poesía que veneran demasiado lúcidamente a la diosa para dedicarle la flojedad de su pensamiento y el relajamiento de su razón. Saben que no exige el *Sacrificio dell'Intelletto*. Ni Minerva, ni Palas, ni Apolo

cargado de luz aprueban esas abominables mutilaciones que algunos de sus desorientados devotos infligen al organismo del pensamiento; los rechazan con horror, portadores de una lógica sangrienta que acaban de arrancarse y quieren consumir sobre sus altares. Las verdaderas divinidades no gustan de las víctimas incompletas. (1920/1998, 20-21)

Guillén también sostuvo que la poesía puede iniciarse en un momento de visión, pero que el poema es producto de una labor de la inteligencia. Esta distinción la utilizó, a comienzos de su carrera, para criticar al surrealismo. Al comentar la poesía de Jules Supervielle en 1921, anotó que su obra era grande porque “comienza como espectador y acaba como arquitecto” (1921/1999b, 117). Ocho años más tarde, y en relación con el mismo poeta, insistió en la importancia de que las intuiciones del escritor estuvieran mediadas por la conciencia: “Al fin, lo oscuro, sin dejar de serlo, viene a parar a las manos que se tienden con tanto ahínco. Y lo incorpora la conciencia y lo enclava la entrañable unidad —íntima y explícita— que no deja suelto ningún cabo” (1929/1999b, 176). En 1936, con motivo de la presentación de Paul Éluard en el Ateneo de Sevilla, Guillén se pronunció de forma más enfática en contra de la poesía como notación inmediata de las potencias irracionales de la mente. Según Guillén, la poesía de Éluard superaba la de sus contemporáneos surrealistas porque no se limitaba a anotar una impresión. En lugar de hacer de sus poemas un “simple amontonamiento de materiales”, en vez de dejar en la página un “caos originario y adrede informe, nunca sometido a la inteligencia ni a la voluntad”, Éluard cristalizaba un estilo propio, a través de un trabajo personal con las formas (Guillén citado en Díaz de Castro, 1999, 27-28).

En sus ensayos más extensos, Guillén insistió en la importancia del trabajo consciente en la composición. En 1936, en el prólogo a la traducción de fray Luis de León del *Cantar de los cantares*, sostuvo que el trabajo de fray Luis no es una mera transcripción sino una “poesía personal lograda en los márgenes de la ajena” (1936/1999, 420), que no tiene como objeto “reconstruir el argumento de un canto vetusto sino someter a expresión inteligible sus delirios” (1936/1999, 417). Esta expresión inteligible se da, en la traducción, por la unión armónica del sentido con el sonido, conseguida mediante un esfuerzo de conciencia.

Fray Luis reconoce que hay misterio, pero no irreducible, ni irracional. ¡Con qué ardor se lanza a descifrarlo! Es el ardor completo del ser. Cada triunfo constituirá el desenlace de un esfuerzo en que habrán participado las múltiples potencias del hombre. Hombre íntegro, que entiende porque siente y sabe decir porque empuja hacia la conciencia su profundo sentimiento. (1936/1999, 417)

Dieciocho años más tarde, al comentar la obra de Federico García Lorca, Guillén formuló la misma idea en una de sus sentencias breves: “El surtidor no: la forma justa” (1954/1999, 610).

Para argumentar su oposición a la idea de que la inspiración es la única fuerza de la que surge el poema, Guillén se apoyó en la concepción de Valéry del poema como actividad. El poeta francés distinguió entre el momento de la inspiración y el momento de la composición. La primera, de acuerdo con él, es un estado indeterminado, una *sensación*, mientras que la segunda es una *acción* y, por lo tanto, no es sufrida por el sujeto sino ejercida voluntariamente por él (1939/1998, 90). Guillén convirtió la *sensación* de Valéry en un estado pasivo, de abandono ante fuerzas ajenas, en sus críticas al surrealismo. Mientras los surrealistas pensaban que el sujeto debía estar a merced de la inspiración, un poeta verdadero no se contenta con esa colección caótica de intuiciones, sino que interviene activamente en la composición del poema: “¿cómo podría contentarse, para llegar a esta plenitud, con los productos inmediatos de una subconciencia en todo momento intacta que eludiese, según algunas de las extremas inspiraciones de hoy, todo esclarecimiento, toda intervención? *Saisir*, tan viril siempre, dice actividad, y nunca una simple pasividad oscura o fulgurante” (1929/1999b, 176). Treinta y dos años más tarde, en *Lenguaje y poesía*, Guillén volvió a distinguir entre el abandono a la inspiración y la construcción del poema. Al comentar la poesía de san Juan de la Cruz, notó que muchos modernos creen que existe una contradicción irreducible entre el “arte del poema” y el momento de inspiración: “todo intento voluntario de ajuste o escape, toda ansia por componer estropearían o anularían la iluminación del poeta, entregado con total pasividad a su musa o, dicho con pretensiones científicas, a su subconsciente” (1962/1999, 341). Esta creencia es una comprensión errónea del proceso de composición, que ignora que hay una distancia entre el sueño poético y la producción de un objeto estético.⁴

No obstante, Guillén nunca fue tan enfático en su rechazo a la visión poética como lo fue Valéry. Mientras el poeta francés tendía a minimizar el valor de la experiencia anterior a la composición hasta reducirlo casi a cero, el español fue asignando cada vez mayor valor a la intuición inicial. Ya desde sus primeros escritos, Guillén tuvo una actitud algo ambivalente

⁴ José María Pozuelo Yvancos señala que la desconfianza de Guillén frente a la idea romántica de inspiración iba hasta el punto en que se esforzaba por no hablar de “poesía” sino de “poema”, del artefacto construido y concreto, y no de la fuerza misteriosa con la que se ponen en contacto poeta y lector (218).

con respecto a la inspiración. Esta ambivalencia es notable en su admiración por la poesía de Jules Supervielle. En 1921, en el primer artículo que le dedicó, alabó su poesía en términos análogos a los de la visión romántica:

En su afán de confundirse con la naturaleza para sentirla bien y entenderla mejor, cuida de no abolir ese halo de misterio en que se pierden todos los contornos. Si inasequible a la intelección, asequible al goce. Jules Supervielle comienza por ver despacio: raíz visual. Pero termina por no ver, por no saber y no querer ver: raíz cegada que se abre el gran camino real por el subsuelo de la poesía. (1921/1999b, 116)

Aquí, el proceso de composición se define como una fusión del sujeto con fuerzas naturales en la que se abandona la conciencia para acceder a potencias irracionales. Supervielle es un vidente, un poeta-profeta, dentro de la más estricta tradición romántica. La suya es “una ceguera de vidente” cuya visión más profunda se transmite en un verso que también ha abandonado las pretensiones de claridad y precisión para acogerse al misterio de la sugestión. “Jules Supervielle topa con el verso de alucinante semiconciencia, más allá de toda significación estricta” (1921/1999b, 117). En otro artículo, escrito ocho años más tarde, Guillén reiteró esta alabanza a la semiconciencia. El mérito de Supervielle consiste en haber desarrollado todas las regiones de su psique: “una plenitud de dominio por maduración, por íntima, lenta, implacable maduración, a un tiempo intelectual y animal, consciente y subconsciente, con todos los rigores de la atención, pero sostenidos por una tranquilidad de crecimiento biológico” (1929/1999b, 174). En este artículo, Guillén abandonó las metáforas de origen técnico o artesanal y las reemplazó por las del orden natural. En lugar de ser un químico o matemático operando en su laboratorio bajo condiciones controladas, o de ser un artesano que, a través de un ejercicio constante ha llegado a dominar las técnicas de su oficio, el poeta es una planta que crece lentamente en un proceso interior, involuntario, que se refleja inmediatamente en su obra.

Muchos años después, en el complejo ensayo sobre san Juan de la Cruz de *Lenguaje y poesía*, Guillén intentó hallar un balance entre el poeta como visionario y el poeta como artífice. De acuerdo con él, los poemas de san Juan son independientes de la experiencia mística que los antecedió y del comentario erudito que los acompaña. Aunque los concibió como resultado de un proceso de ascesis mística, los poemas no tienen que ver directamente con dicho proceso. Sus imágenes no provienen de una visión trascendente porque la ascesis consiste en

desembarazarse de toda visión o imagen para entrar en un contacto completo con la divinidad, de manera que el sujeto se aniquila y, por lo tanto, no puede expresarse. Este proceso es indefinible, no se puede comunicar. La incomunicabilidad es el punto de partida de la composición de san Juan:

¿Cómo se podría manifestar algo de ese amor sin ideas, sin imágenes, sin palabras sino por una recreación del todo independiente, acorde a las palabras, las imágenes, las ideas de la criatura? Del estado inefable se salta con gallardía a la más rigurosa creación. San Juan de la Cruz tiene que inventarse un mundo, y aquellas intuiciones indecibles se objetivarán en imágenes y ritmos. (1962/1999, 349)

Hasta este punto, Guillén sigue la idea de Valéry, que luego T. S. Eliot haría suya, de que el poema no es la traducción de una experiencia previa. Tanto para Eliot como para Valéry, el poema puede tener su origen en un estado anímico o psicológico excepcional pero, en sí mismo, es una síntesis artificial que ha reemplazado el estado inicial (Eliot, 1953/1959, 98-99; Valéry, 1939/1998, 79-80). Guillén lo puso en los siguientes términos: “estos poemas son quizá el ejemplo de la máxima distancia existente entre experiencia y expresión” (1962/1999, 342).

En este ensayo, Guillén también argumentó a favor de la autonomía de la obra poética y en contra de la significación religiosa que san Juan le atribuyó. Para fundamentar la independencia de los poemas de su sentido místico, hizo una distinción entre símbolo y alegoría. Los símbolos (la llama, la noche, la fuente), separados de la tradición de donde los tomó san Juan, establecen relaciones nuevas entre ellos en el texto, son “sometidos a una atmósfera creada por las otras imágenes de pura invención, más o menos fatal, más o menos libre” (1962/1999, 351). El significado alegórico que les atribuye el autor es un significado añadido, por fuera del sistema de relaciones del poema. “Está dada, pues, la trascendencia simbólica de estos versos. Trascendencia dentro del orden profano. No ofrece otro alguno esta poesía. El lector, a solas con ella, no puede pasar al orden sagrado. Ahí, entre tales símbolos, no ha lugar la alegoría que el autor, y sólo el autor, señala, porque sólo existe en su ánimo privado y no de modo objetivo en el texto” (1962/1999, 353).⁵

⁵ Este ensayo, como lo señala Andrés Soria Olmedo en “Versiones de prosa crítica: Guillén y san Juan de la Cruz”, tuvo dos versiones: fue publicado por primera vez en 1943 en la *Revista de las Indias* de Bogotá. Luego fue revisado en 1957 con motivo de las conferencias Charles Eliot Norton, editadas en 1961. Soria Olmedo analiza las variantes entre las dos versiones para establecer las transformaciones en el pensamiento poético de

Al insistir sobre la independencia del poema con respecto al contenido religioso, Guillén estaba más cerca de las posiciones de Valéry que de las de Eliot. El poeta francés siempre sostuvo que la poesía no transmitía una serie de ideas filosóficas, sino que creaba un estado, un complejo de sensaciones que ningún otro orden de palabras puede transmitir. Eliot estuvo de acuerdo con Valéry en sus primeros escritos, pero pronto comenzó a dudar de que el objeto exclusivo de la poesía fuera la creación de un estado de ánimo en el lector. En su ensayo sobre Dante, publicado en *The Sacred Wood*, criticó abiertamente la concepción de Valéry de que la poesía no transmite ideas. La *Divina comedia* está impregnada de una serie de ideas filosóficas que no pueden obviarse: “el poema no sólo tiene una armazón, sino también una forma; e incluso si la armazón es alegórica, la forma puede ser diferente. El examen de cualquier episodio de la *Comedia* muestra que ni la interpretación alegórica, ni la intención didáctica, ni el significado emocional pueden aislarse del resto del poema” (1920/1976a, 165). Según Eliot, la alegoría y la intención didáctica, están en relación orgánica con el todo, y no es posible separarlas separarse de él. Al distinguir entre el valor simbólico y el valor alegórico de los poemas de san Juan y al sostener que el segundo es exterior y agregado, Guillén se alejó de la noción de Eliot. “El valor poético no se ahonda si se le proyecta hacia la perspectiva conceptual”, sostuvo. Es más: la sugestión de los versos se deshace en el comentario alegórico (1962/1999, 357).

A pesar de que había insistido en la separación de la experiencia y la expresión, al final del ensayo, Guillén volvió sobre el problema de la experiencia previa y su relación con el poema, y le dio una solución diferente. Aunque los poemas de san Juan pueden ser leídos como poemas de amor, independientes de la experiencia mística, saber que se originaron en un trance místico acrece su valor poético.

Basta saber que el autor está queriendo manifestar otra cosa, y que este propósito se basa en una profunda experiencia para que se forme como un acompañamiento espiritual, no conceptual. Se insinúa un aire entre los versos, que los dota de una trascendencia a la vez humana y divina. Todo queda

Guillén con respecto a la poesía de san Juan. En ambos artículos, Guillén se esforzó por presentarlo no sólo como un poeta de corte místico sino como un escritor que se preocupó por la forma de su escritura. Las diferencias más notables entre los textos se refieren al papel de la experiencia mística en el juicio sobre la excelencia de la poesía y a la relación entre el pensamiento religioso y el poema. En 1943 Guillén admitió que el sustento de la experiencia mística era parte de la excelencia de los poemas; en 1957 reemplazó esas líneas por una reflexión sobre la autonomía de éstos con respecto a la intención con que fueron escritos. En la primera versión se afirmaba enfáticamente la colaboración entre el pensador religioso y el poeta. En 1957, Guillén reemplazó esta aseveración por la formulación de una duda: “no sabemos cómo el poeta ha colaborado con el pensador”. De esta manera, en la nueva versión se tendía a dar preeminencia al trabajo del poeta por encima de los dogmas del pensador religioso (Soria Olmedo, 1993, 46-47).

aureolado, y una misteriosa realidad se mantiene en comunicación con el primer horizonte nocturno o divino, y siempre humanísimo. A los tres poemas los envuelve entonces una atmósfera que sería muy difícil despejar, y una resonancia valiosa se añade al canto de amor. (1962/1999, 358)

Esta nueva introducción de la experiencia en el artefacto estético tiene como fin alejarse de la idea de la poesía pura de Valéry, es decir, de la noción de que el poema debe excluir la emoción, la relación con el mundo real, los datos concretos de la experiencia o cualquier cosa que no sea, estrictamente, poesía. Guillén intentaba, en este ensayo como en los que escribió sobre Herrera y Figueroa en la década del cuarenta, reintroducir la experiencia personal como una resonancia que se mantiene en los poemas y contradecir las acusaciones de epigonismo, de abstracción e impersonalidad de las que había sido blanco su poética en décadas anteriores.⁶

Correspondencias

Guillén y Valéry coincidieron en creer que el poema es resultado de la vida interior del sujeto, de la totalidad de las capacidades humanas. No obstante, lo que uno y otro entendían por capacidades humanas era diferente. Valéry consideraba que la conciencia era la facultad más alta del individuo, porque ejerce a voluntad su potestad sobre el pensamiento, y porque puede discriminar lo que produce el pensamiento de lo que le es dado. Sólo la conciencia distingue entre el conjunto de la sensibilidad y la fabricación de la obra. Guillén, por su parte, dio cada vez mayor importancia al conjunto de facultades racionales e irracionales, y mayor valor al instante en el que el espíritu está en consonancia con fuerzas que le son externas. Por esta razón, a partir de principios de la década del cincuenta, insistió más enfáticamente en la significación de la armonía entre sujeto y universo como tema poético. En su crítica literaria se hicieron cada vez más frecuentes aseveraciones a favor del poema como “creación de un mundo”. Este mundo ya no se entendía en términos de un sistema cerrado cuyos elementos, como en una composición musical, se responden los unos a los otros (Valéry, 1939/1998, 87-88), sino en términos de una experiencia de consonancia entre el sujeto y la totalidad de lo existente.

⁶ A Guillén siempre le preocupó que su poética y su obra se percibieran como imitaciones de las del poeta francés, si bien nunca dejó de admirarle. En 1946 le escribió al respecto a Pedro Salinas: “Hace unos meses, leyendo prosas de Valéry, me sentí muy alejado de ese lado Monsieur Teste, admirable pero tan nihilista. Ahora que se trata de resumir y condensar mi fe, releí a Valéry, y volví a sentirme deslumbrado, seducido” (1992, 382).

Esta percepción de la poesía como expresión de la plenitud del universo aparece, quizá por primera vez, en un artículo sobre Mathilde Pomès, en 1928. Guillén sostuvo que en él se manifiesta un encuentro del poeta con la Realidad, escrita así, con mayúscula:

Se sabe entonces lo que es dar testimonio de la vida. Y no hay por qué hablar de optimismo —concepto blando, que se derrite—, ni de “vitalidad”, que arrastra ciertas grosuras animales... (...) Sólo así, ante esos trances de recepción, afirmación y exaltación de lo real, puede entreverse que la Realidad no se limita a las pálidas apariencias de la costumbre: buen instrumento, sueño vago o hipótesis necesaria. (1928/1999a, 172)

Aquí, la poesía de Mathilde Pomès no se juzga por la cuidadosa selección y ordenación de los elementos de la composición, sino porque descubre y celebra la armonía universal.

En una serie de artículos sobre Pedro Salinas escritos en 1952, 1953 y 1957, y en el prólogo a las *Obras completas* (1954) de Federico García Lorca, Guillén valoró la poesía como culminación de una experiencia de comunión con el cosmos. De Salinas comentó que su fuerza de atención le permitió captar una serie de relaciones entre la naturaleza y el espíritu. Sus poemas son expresión de “un mundo convertido en alma, en posesión espiritual” (1953/1999, 536), una ampliación del “dominio espiritual del hombre gracias a una honda y constante humanización” en la que “los seres significan, son signo de una trascendencia” (1953/1999, 538). Esta ampliación de las capacidades humanas, fijada en el poema, es producto de la contemplación del universo, una “asimilación de la virtud —o energía— cósmica” (1957/1999, 547). En García Lorca, Guillén señaló la consonancia entre “la intensidad de la vida natural” y “su constancia de invención, su chorro de espíritu” (1954/1999, 591), que permite una “integración sublime de los elementos universales en una obra que integra a su vez los grandes elementos formales de la poesía de siempre” (1954/1999, 606).

En *Lenguaje y poesía*, Guillén reiteró varias veces esta noción de la poesía. A pesar de que el libro expone una serie de posiciones que puede adoptar el poeta frente al lenguaje y la realidad, en todos los capítulos planteó, de una u otra manera, la convicción de que la gran poesía debe reflejar la relación de los elementos del universo con el todo (1962/1999, 301). La obra de Berceo es una creación, análoga a la creación divina, en la que se enlazan el más acá y el más allá en un orden orgánico (1962/1999, 298-299). La de Góngora capta las afinidades existentes entre los objetos del orbe natural, en donde “la finura de los sentidos

funciona con la finura de la inteligencia. Lo abstracto y lo concreto viven contiguos o fundidos, compensándose lo uno con lo otro” (1962/1999, 319). La de san Juan logra un “aura clarísima y misteriosa” que “envuelve, cela y no cela esa conjunción de un alma con el universo y su más allá divino” (1962/1999, 359). “Armónico”, “orgánico”, “coherente”, “creación”, “orbe”, “exaltación de la realidad”, “culminación de la experiencia”, “descubrimiento del mundo” son las palabras que califican, repetidamente, al poema. En el capítulo sobre Berceo, Guillén incluso emplea una metáfora del orden orgánico que enlaza la experiencia de la consonancia del mundo con la actividad poética: “Berceo cree como respira, y esta respiración de creyente se identificará con su inspiración de poeta” (1962/1999, 299). La había usado ya en el artículo sobre Mathilde Pomès: la escritura de poesía es un quehacer humano compatible con el “ejercicio diario, constante, de la respiración” (1928/1999a, 172). Es difícil concebir una imagen que relacione más estrechamente la actividad del artista con el intercambio vital del individuo y el orden natural.

En el ensayo sobre Bécquer de *Lenguaje y poesía*, Guillén expuso la idea de la armonía del sujeto con el universo en términos más románticos, como un “estado poético del alma, que luego es recordado e imaginado de nuevo y, finalmente, es fijado en el poema” (1962/1999, 366-368). En este ensayo, siguiendo a Schlegel, a Novalis y los escritos en prosa de Bécquer, se refirió a la imaginación como a un “poder sobrenatural” y al sueño como a un medio gracias al cual el alma se libera de su tráfago con la materia y se remonta a un universo de total consonancia (1962/1999, 369-370). En este ámbito, la naturaleza entra en una relación armónica con el sujeto, deja de ser un objeto ajeno a él y se revela como una presencia espiritual.

Mediante los trabajos, oscuros o luminosos, del espíritu entramos “más adentro en la espesura” universal, “y todos confundidos seremos la fuerza motora, el rayo vital de la creación, que circula como un fluido por sus arterias subterráneas”. No hay naturaleza sin espíritu. “En las plateadas hojas de los álamos, en los huecos de las peñas, en las ondas del agua, parece que nos hablan los invisibles espíritus de la Naturaleza, que reconocen un hermano en el inmortal espíritu del hombre”. (1962/1999, 370)

Guillén presentó, en este capítulo, ese estado de consonancia como un momento anterior al poema que es luego trabajado conscientemente, pero no se pronunció abiertamente en contra de ese momento de percepción de las fuerzas ocultas de la naturaleza.

El joven Guillén sí se había pronunciado muy enfáticamente en contra de la poesía que pretende encontrar en la naturaleza una fuente de verdad para el arte o la literatura. Ésta era producto de un trabajo que sigue una serie de reglas artificiales, surgidas de la tradición y del intelecto. No era un reflejo de una intuición de una realidad más plena y más profunda, encarnada en las fuerzas naturales. A principios de la década del veinte, afirmó: “Simple suma de espejos redundantes, la Naturaleza es tan mediocre que se plagia a sí misma, como un artista amanerado” (1921/1999a, 45). Esta afirmación se debe, quizá, a que en el artículo citado Guillén considera la naturaleza como algo caótico. La naturaleza imprime en el curso de la historia una repetición de acciones violentas, que es como un coro de voces (1921/1999a, 45-46). A esta falsa armonía de horrores, se opone el arte como una disonancia, como una “incoherencia salvadora” (1921/1999a, 46). No obstante, esta visión del arte como algo que disuena frente a una realidad que se propone a sí misma como armónica pero que es, realmente, una serie de injusticias no fue dominante en las reflexiones de Guillén.

Al insistir en que el poema es expresión de un estado de consonancia del sujeto con el universo, Guillén se apartó no sólo de Valéry sino de T. S. Eliot, uno de los críticos más radicales de la tradición romántica en el siglo XX. Eliot se oponía a la exploración de la consonancia del sujeto con el universo, que él consideraba “un atajo hacia lo extraño” pues prescindía de la realidad y sólo “conducía a los poetas nuevamente hacia sí mismos” (1919/1976c, 31). Además, creía que la fórmula de Wordsworth de que el poema es el recuento de la “emoción recordada en la tranquilidad”, que Guillén utilizó en *Lenguaje y poesía* para dar cuenta de la poesía de Bécquer, era una definición defectuosa del poema (1928/1976, ix).

T. S. Eliot: la despersonalización, el lenguaje común y la poesía

En otros aspectos, Guillén estuvo de acuerdo con los postulados de Eliot sobre la poesía y la crítica literaria. La insistencia de Guillén en la poca importancia que tiene la personalidad del poeta, en que el poeta debe percibir el universo en lugar de declarar su propia valía, es afín a los planteamientos de Eliot, que definió la poesía no como una expresión de la personalidad sino como un “escape de la personalidad” (1919/1944, 22). Para Eliot, el verdadero escritor no expresa su individualidad. Asimila la tradición: “cuanto más perfecto el artista, tanto más completamente separados estarán en él el hombre que sufre y la mente que crea; con más perfección asimilará y transmutará la mente las pasiones que son su material” (1919/1944,

18). Por eso el poeta es un catalizador, un “medio más finamente perfeccionado donde sentimientos especiales, o muy variados, se encuentran en libertad para entrar en nuevas combinaciones” (1919/1944, 17).

Guillén, a quien pronto dejaron de gustar las metáforas científicas para referirse al oficio del poeta, hizo una versión muy personal de la despersonalización eliotiana. En un artículo sobre Pedro Salinas, publicado en 1952, señaló que la atención de éste a las fuerzas de la vida y de la cultura hacía que el yo de sus poemas fuera un “sujeto de infinitas conexiones” y no un “yo” romántico, sobre el que se centra toda reflexión (1952/1999a, 530). Un año más tarde, también en otro artículo sobre Salinas, la atención al mundo exterior se convirtió en una consonancia con el universo. En ella, el sujeto deja de ser el “yo” biográfico, y el universo es redimido por la contemplación (1953/1999, 536-539). Poco a poco, los pasajes que describen el proceso en el que el artista se despoja de su personalidad van adquiriendo un vocabulario religioso. La poesía de Salinas transporta los objetos terrenos a una “armonía trascendente” (1953/1999, 539) y la contemplación de la vida natural es un “gozoso saber” que “salva” al hombre de los castigos de la vida histórica (1957/1999, 544). En los capítulos dedicados a Berceo y san Juan en *Lenguaje y poesía*, la humildad cristiana le permite al poeta olvidarse de sí mismo para admirar las maravillas de la creación y, en el caso de Berceo, comprender que el universo es orgánicamente divino, y que la poesía puede manifestar ese orden (1962/1999, 299). Incluso en un poeta que se fija en el mundo concreto y que no pertenece a una tradición de lírica religiosa como Góngora, la ausencia de la personalidad en el poema adquiere tonos de adoración de la creación:

Góngora se apasiona por la hermosura del mundo, o lo describe convertido en hermosura (...). Tan absorbente es el culto de la belleza que no se ve al adorador: ella sola triunfa. Todo glorifica al objeto. Del sujeto mismo no conocemos sino lo que nos cuente el objeto glorificado. Ninguna introspección, ningún eco de las pasiones propias. (1962/1999, 325)

Uno de los aspectos en los que coincidía Guillén con Eliot y que lo separaba de Valéry es el de la consideración de la relación entre el lenguaje y la poesía. Valéry veía la poesía como un arte del lenguaje. Ella debía explotar todas las potencias y las posibilidades expresivas de un medio “esencialmente práctico, mancillado, que realiza todos los oficios” (1939/1998, 103). Esto sólo se podía hacer refinando este medio, convirtiendo el lenguaje común en una “Voz pura, ideal, capaz de comunicar sin debilidades, sin esfuerzo aparente” (1939/1998, 103).

Esta tarea de perfeccionamiento era urgente para el poeta moderno pues el lenguaje estaba más degradado debido a las condiciones modernas de existencia:

¿Qué encontramos a cambio de esas creaciones [Valéry está hablando de la poesía popular, que, a su juicio, había desaparecido en el siglo XX], en compensación por esas pérdidas, ya que la gente ha dejado de saber extraer el encanto de sí misma, gozar de su propio lenguaje, sentir el placer hablándolo? Hoy en día, ese placer se somete a la prisa; nuestra palabra apenas consiste en una rápida significación tan desnuda y pronta como sea posible. Por un poco, hablaríamos con iniciales. Por otra parte, el trabajo de redacción de un telegrama es muy instructivo a este respecto, y el teléfono tampoco es un instrumento del buen lenguaje. (1937/1998, 164)

El joven Guillén gustaba de hablar de la poesía como un lenguaje refinado, igual que Valéry. La poesía, escribió en 1924, es “la flor y el fruto del lenguaje” (1924/1999a, 253). Siguiendo esa pauta, criticó las obras de Bataille porque hacían uso de “un lenguaje directo”, esto es, el lenguaje común y corriente, que no ha sido sometido a un trabajo de selección. No obstante, Guillén pronto cambió de punto de vista y se negó a distinguir, durante el resto de su carrera, entre “lenguaje bruto” y “palabra esencial” (Vigée, 87). Ya en 1940, consideró como una virtud de la poesía de Figueroa el hecho de que éste no se sometiera al rigor del “lenguaje poético”. Figueroa, argumentó, amplió el rango de lo considerado hasta entonces como bello con la incorporación de vocablos y elementos de la vida (1940/1999, 431). Eliot había sugerido, en 1920, que una de las tareas del poeta era ampliar el dominio de la poesía mediante la incorporación de palabras comunes: “el lenguaje que es más importante para nosotros es aquel que está esforzándose por digerir y expresar nuevos objetos, nuevos conjuntos de objetos, nuevos sentimientos, nuevos aspectos” (1920/1976, 149). Más adelante, en “La función social de la poesía”, sostuvo que el poeta tiene la obligación, no de refinar una lengua degradada para convertirla en una voz pura, sino de mantener vivo el lenguaje que hablan sus compatriotas, abierto al máximo de expresividad, y evitar que las palabras caigan en desuso. Esto también se logra por medio del estudio de la tradición: “para que un poeta inglés aprenda a emplear las palabras en la actualidad, debe estudiar detenidamente a aquellos que mejor las emplearon en *su* época, aquellos que, en su tiempo, renovaron el lenguaje” (Eliot, 1923/1959, 14-15). En 1954, Guillén presentó a García Lorca como un poeta afincado, al mismo tiempo, en la tradición popular (oral y cantada) y en la escrita de los poetas culteranos del Siglo de Oro, lo cual le había permitido escribir una poesía rica y en contacto con la comunidad de los hablantes. La popularidad de Lorca no se debía a que fuera un poeta

fácilmente comprensible, sino a que su lenguaje era rico y vivo. En él, sus lectores se reconocían a sí mismos y reconocían su pasado (1954/1999, 608).

Guillén expuso la necesidad de incorporar cualquier tipo de vocablo a la poesía de manera más elocuente en *Lenguaje y poesía*. Al comienzo del libro, sostuvo que es útil clasificar a los poetas de acuerdo con su actitud frente al lenguaje. Según su ordenamiento, hay poetas que creen imprescindible lograr una “lengua poética”, cada vez más elaborada y apartada de la prosa. El extremo de esta actitud es la obra de Góngora. Frente a esta posibilidad, Guillén se preguntó: “¿No sería tal vez más justo aspirar a un ‘lenguaje de poema’, sólo efectivo en el ámbito de un contexto, suma de virtudes irreductibles a un especial vocabulario? Como las palabras son mucho más que palabras, y en la breve duración de su sonido cabe el mundo, lenguaje implicará forma y sentido, la amplitud del universo que es y representa la poesía” (1962/1999, 295). Así avaló, implícitamente, la otra postura, la de los poetas que incorporan vocablos de la prosa y del lenguaje hablado en sus obras. Esta aprobación la hizo explícita al final del libro, en el capítulo sobre la generación del 27:

Bastaría el uso poético, porque sólo es poético el uso, o sea, la acción efectiva de la palabra dentro del poema: palabras situadas en un conjunto. Cada autor siente sus preferencias, sus aversiones, y determina sus límites según cierto nivel. El nivel del poema varía; varía la distancia entre el lenguaje ordinario y este nuevo lenguaje, entre el habla coloquial y esta oración de mayor o menor canto. A cierto nivel se justifican las inflexiones prosaicas, así ya no prosaicas (...) Lenguaje poético no. Pero sí lenguaje de poema, modulado en gradaciones de intensidad y nunca puro. (1962/1999, 411)

En este pasaje, Guillén no aboga por una ruptura de los límites entre la prosa y la poesía. No defiende una poesía coloquial o prosaica, pero está a favor del derecho del escritor a servirse de todos los términos disponibles en su lengua y en su momento histórico. Al mencionar los diferentes niveles de intensidad del poema, es decir, al sostener que la distancia que media entre la poesía y la prosa varía de poema a poema, o incluso dentro de una misma obra, Guillén también estaba adaptando una opinión de Eliot que él mismo citaría en el capítulo sobre Góngora, según la cual un poema largo no tiene una unidad de tono, sino que tiene pasajes de gran intensidad y pasajes que sirven de transición (1962/1999, 336).

En *Lenguaje y poesía*, Guillén formuló una idea muy cercana a las de Eliot para explicar la cercanía del lenguaje de Berceo al lenguaje hablado de su tiempo y contrarrestar la acusación de “prosaísmo”.

Llamar “prosaica” la lengua de Berceo adolece de impropiedad anacrónica, a no ser que “prosaísmo” pierda sus connotaciones negativas, y “prosa” abarque la unidad esencial de expresión que corresponde a la unidad esencial de concepción. A esta luz se ve la continua realidad total a través de un lenguaje continuo y, por eso, llano: el lenguaje de todos dirigido a todos. (1962/1999, 307)

El hecho de que Berceo hiciera uso de toda clase de vocablos en su obra obedece a un momento histórico en el que el lenguaje de la comunidad podía ser incorporado a la obra literaria. Esta noción es afín a las expuestas por Eliot en “Reflexiones sobre el *vers libre*” y “La función de la poesía” y luego desarrolladas en *Notas para la definición de la cultura*. Según Eliot, una cultura saludable implica una comunicación constante entre los diversos grupos que pertenecen a ella, desde los artesanos hasta los encargados del conocimiento y las artes. El carácter orgánico de una cultura hace posible el contacto permanente entre la poesía y las otras actividades humanas, y una entre el pasado y el presente. “En un estado ideal de la sociedad cabe imaginar que lo bueno *nuevo* fluya de modo natural de lo bueno *antiguo*, sin necesidad de polémicas ni teorías; sería una sociedad con una tradición viva” (Eliot, 1917/1967b, 244). En la época de Berceo, de acuerdo con Guillén, la unidad del cosmos se percibía como una jerarquía que iba de lo más bajo a lo más alto. Así, el lenguaje común se incorporaba al poético. Esta continuidad entre todos los niveles de existencia y entre la lengua hablada y la poesía era una herencia de la tradición cristiana, la de la Biblia, que rechaza las exclusiones entre lo alto y lo bajo. “De esta unificación espiritual procede la unificación del lenguaje” (1962/1999, 304).

Guillén percibió una continuidad similar entre el lenguaje hablado y el escrito en el período en el que él y sus compañeros de generación comenzaron a escribir. El lenguaje en España en la época de la generación del 27, según Guillén, no estaba tan “despoetizado”, es decir, tan simplificado y mutilado como en Francia e Inglaterra. Por esta razón, un poeta como Lorca incorporó las tradiciones populares, aún vivas, a su poesía. Por esto, también hubo una continuidad entre la poesía medieval, la tradición del Siglo de Oro, las obras de los modernistas y los escritores de la generación del 98, y la poesía escrita por su generación (1962/1999, 410-411). De esta forma, los poetas del 27 no tuvieron que inventarse un lenguaje literario, como proponía Valéry, porque contaban, como suponía Eliot, con un idioma amplio y flexible, heredado de la tradición y hablado por el común de las gentes.

Eliot sostuvo en “La función de la poesía” que el público es la comunidad de todos los hablantes de una lengua, incluso los que no saben leer poesía, porque ésta ayuda a mantener y a ampliar la sensibilidad de los que hablan ese idioma. Guillén aseguró, en el prólogo de 1954 a las *Obras completas* de Federico García Lorca, que el público de un escritor es “una comunidad de lengua y cultura” y que, si bien en algún momento de la época moderna esa comunidad se había dividido en un grupo de espíritus selectos y una mayoría que no tenía acceso a la poesía, “hoy nos consta que ese divorcio fue pasajero en el mejor de los casos” (1954/1999, 604). De acuerdo con él, el divorcio entre el escritor y el sus lectores se había dado durante el siglo XIX, pero en el siglo XX, la obra de algunos escritores como García Lorca logró una conciliación de todos los públicos (1954/1999, 605). En términos similares, pero un poco más medidos, se refirió a los lectores de su propia obra en “Poesía integral”. El público de la poesía necesita tener una cierta competencia, que sólo se logra “dentro de una comunidad de lenguaje y cultura” (1965/1999, 744). El público moderno no es una masa estandarizada, aunque tampoco es, exactamente, una comunidad homogénea. Es una multiplicidad de grupos distintos, que no muestran “ningún deseo de transformarse en un solo público domesticado. La pluralidad de preferencias y opiniones es tan numerosa en el autor como en el lector, y sus relaciones se someten mal a ordenanzas de iglesia, industria o partido”. Paradójicamente, esta heterogeneidad irreductible garantiza la comunidad de lengua y cultura, para la que escribe el escritor moderno (1965/1999, 744-745).

No obstante, el joven Guillén había diferido grandemente de esta opinión. Cuando comenzó su carrera, aseguró que la verdadera gloria literaria era “un apartamento henchido por el fervor de unos pocos, de los en verdad espíritus: ser elegido por votos de calidad; no dar opción a ninguno de ningún vulgo; ser siempre inexistentes para el indocto. Jerarquía en los electos, jerarquía en los electores” (1924/1999g, 166). Para él, al escribir se quería lograr, como pretendían Mallarmé y Valéry, el reconocimiento de un pequeño grupo de lectores inteligentes en lugar de ganarse la popularidad de los “necios” que olvidan tan rápido como admiran (1924/1999g, 166).

Estas opiniones deben verse en perspectiva. El joven Guillén esperó, deliberadamente, muchos años para publicar, y era plenamente consciente de que su propuesta literaria iba en contra de las expectativas del público y de los movimientos de vanguardia. En 1962, Guillén ya era un poeta ampliamente reconocido dentro y fuera de España, y uno de los pocos en lengua española sobre los que habían escrito algunos de los grandes críticos de la poesía moderna. Por esta razón, podía confiar en tener un grupo muy amplio de lectores, que

compartían con él un lenguaje y una cultura, y no ese puñado de espíritus selectos del que habló Valéry.

La tradición

Otro de los puntos de contacto entre Guillén y Eliot se refiere al conocimiento que el poeta debe tener de la tradición literaria. Guillén encomió, por ejemplo, la poesía y la crítica de Pedro Salinas en términos muy cercanos al modelo propuesto por el poeta inglés: “¿No es leyendo y escribiendo como se consigue la íntegra experiencia literaria? Todo el mundo lo sabe: no hay creación sin crítica, no hay inspiración profunda sin una conciencia que la contempla” (1952/1999b, 523). Eliot había expuesto lo mismo en 1923, en “La función de la crítica”: la creación implica una serie de tareas que necesitan de un criterio lúcido para ser llevadas a cabo (1923/1944, 33). Además, como lo había señalado en 1919, en “La tradición y el talento individual”, sólo el poeta que conoce con empeño y rigor su propia tradición sabe cuál es “su lugar en el tiempo y (...) su propia contemporaneidad” (1919/1944, 13). Este fue uno de los puntos en los que insistió Guillén al defender la poesía de su generación, en el capítulo final de *Lenguaje y poesía*.

Una generación tan innovadora no necesitó negar a los antepasados remotos o próximos para afirmarse. (...) Estos actos de buena memoria no implican sobre todo discriminación de erudito (...) Tantos retornos a la poesía antigua son obra de poetas en cuanto poetas. Y como todos ellos propugnan la expresión más rigurosa, los antiguos y los modernos textos son admirados si favorecen la autenticidad de la poesía. (1962/1999, 404)

Antes que Eliot, Valéry ya había planteado la necesidad de que el poeta conociera su propia tradición. No obstante, el significado que ambos daban al conocimiento que el poeta tiene de la tradición y el uso que hace de ella es diferente. Para Valéry, la tradición era como una especie de gran reserva de leyes y convenciones, producto de siglos de experimentación con el lenguaje y, en últimas, resultado de “innumerables experiencias adquiridas” (1920/1998, 23). El poeta debe plegarse a dichas convenciones con el objeto de adquirir una serie de hábitos de rigor que ayudan en la tarea de la composición, así sea consciente de que éstas son sólo normas establecidas por la costumbre. Valéry gustaba de comparar tales leyes a las de la estática o la resistencia de los materiales en arquitectura. Si el poeta las desobedece, en aras

de una supuesta innovación sorprendente, puede pagar un precio muy alto: el derrumbamiento de la construcción (1920/1998, 23).

Desde un principio, Guillén aceptó esta concepción. Este fue el punto de vista que adoptó al juzgar a Góngora como un excelente poeta porque había probado todos los recursos de la tradición, de forma que su disciplina había producido una obra original (1927/1999, 184-185). Sin embargo, el sentido de la tradición como disciplina técnica pronto se ampliaría con la perspectiva de Eliot. En “La tradición y el talento individual”, Eliot había planteado que el conocimiento de ésta trae consigo un sentido de la propia actualidad:

El sentido histórico implica una percepción, no sólo de lo que en el pasado es pasado, sino de su presencia; el sentido histórico empuja al hombre a escribir no simplemente con su propia generación en la sangre, sino con un sentimiento de que el conjunto de la literatura de Europa desde Homero, y dentro de ella el conjunto de la literatura de su propio país, tiene una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo. (1919/1944, 13)

Guillén suscribió esta idea en 1954, en el prólogo a las *Obras completas* de García Lorca. Allí argumentó que la lectura atenta de la tradición en lengua española constituyó el “poder originalísimo” de García Lorca, y le dio el sentido de la propia modernidad (1954/1999, 613). Pero, implícitamente, en sus ensayos de la década anterior sobre otros poetas, ya Guillén había comenzado a ejercer el papel crítico que Eliot exigía del poeta. Había empezado a trazar las líneas fundamentales de ese “orden simultáneo” de la tradición literaria en su lengua. En el prólogo a la traducción de fray Luis de León del *Cantar de los cantares*, Guillén sostuvo que fray Luis actuó como un verdadero poeta o, en palabras de Eliot, como poeta en cuanto poeta, al “combinar los saberes del erudito” con “los primores del literato” en su traducción del texto bíblico (1936/1999, 417). Fray Luis aunó dos tradiciones lingüísticas (la grecolatina y la hebrea) con una recreación de la lengua castellana que se convirtió en un hito en la historia de la tradición en dicho idioma.

Más adelante, en 1940, Guillén comenzó a identificar una tendencia de la poesía de corte humanista, de raíz grecolatina, preocupada por hacer una distinción entre lo alto y lo bajo, lo bello y lo feo, cuyo primer modelo había sido Garcilaso. Así, habló de Figueroa, quien, como “continuador de Garcilaso, se atiene a la norma de la más alta poesía del siglo XVI: naturaleza y belleza, emoción depurada y estilo depurado” (1940/1999, 431). La depuración del estilo convive, en la poesía de Figueroa, con el “arranque y la desenvoltura” de lo vivido.

De esta forma, se opuso al decoro del lenguaje poético heredado de la tradición humanista y defendido por Fernando de Herrera. En este ensayo, Guillén trazó dos corrientes enfrentadas, ambas desprendidas de Garcilaso. Por una parte, Figueroa y Lope, que, aunque habían heredado la tradición humanista, se empeñaron en ampliar cada vez más las fronteras de lo que hasta entonces se consideraba como bello. Por otra, Herrera y Góngora, que insistían en mantener y refinar hasta el máximo un lenguaje poético heredado (1940/1999, 431).

Dos décadas más tarde, en *Lenguaje y poesía*, Guillén hizo una división diferente. Relacionó entonces la tradición española, por una parte, con la tradición cristiana en la poesía de Berceo y san Juan, y por otra con la tradición grecolatina revivida por el humanismo de Góngora y san Juan. La tradición cristiana, heredada principalmente del Antiguo Testamento, dotó a Berceo y san Juan no sólo de imágenes, vocabulario y otros recursos, sino que les dio, especialmente al primero, una percepción de la realidad, del lenguaje y de la poesía como entidades continuas, organizadas orgánicamente. En la poesía de Berceo,

no se oponen belleza y fealdad, porque estas categorías no se presuponen aquí. El gato sarnoso entra a título de animal repugnante, pero no en función negativa como elemento del poema. Por sí mismo, el gato no es poético ni antipoético: distinciones que sólo se adscriben a los propios componentes de la poesía, formada por materiales oriundos de la existencia real, todos aptos a subir hasta una composición. Lo que importan son los valores poéticos dentro de la composición, no los valores reales (...). Apartemos toda pretensión de buen gusto. Para comprender a un Berceo y la clase de poetas a que él pertenece sería de mal gusto tener buen gusto. Según ellos, la poesía no se ha desposado con la belleza. (1962/1999, 304)

Berceo, fray Luis, san Juan, pertenecen todos a la tradición del libro de Job y del *Cantar de los cantares*, que ve una escala armoniosa y continua entre “hoya, mina, fango, piedra, y sobre la piedra los pasos de los pies y en la boca el júbilo final” (1962/1999, 304). Este orden es diferente al de la tradición humanista de origen latino e italiano, a la que pertenecen, por ejemplo, un Garcilaso o un Góngora (1962/1999, 307). No obstante, argumentó Guillén, estas dos tendencias no se oponen. San Juan combinó las dos: “ha concebido estos poemas según una tradición bíblica —la suprema égloga del *Cantar de los cantares*— y según la tradición greco-latina-italiana que florece en la égloga de Garcilaso, punto de arranque de nuestro siglo XVI poético” (1962/1999, 342).

De esta forma, Guillén trazó su propia versión de la tradición literaria europea, que difiere de la de T. S. Eliot. Éste planteó como corriente principal de la cultura europea una línea cuyo punto de arranque es la cultura latina, y cuyo sostén continuo fue la religión católica. Los momentos culminantes de la tradición eliotiana son Virgilio y Dante, dos poetas que, de acuerdo con él, habían logrado una síntesis perfecta entre filosofía, creencia y literatura, en un estilo que llevaba la lengua a su perfección, porque correspondían a un momento histórico en el que su civilización había llegado a la madurez (1944/1959, 52-55). Con su versión de la tradición en lengua española, Guillén incorporó valores excluidos de la tradición eliotiana: la continuidad entre lo alto y lo bajo, la unificación del universo y un estilo de sencillez literaria (1962/1999, 304).

La tradición de Guillén no funciona por exclusión y jerarquización, como la de Eliot, sino por el principio de inclusión de los contrarios. Por eso insistió en que el acervo de la poesía en lengua castellana comprende tanto la española como la hispanoamericana, con Rubén Darío como puente. Y por eso hizo hincapié en que hay una continuidad entre la generación del 27 y toda la poesía anterior. En 1953, en su ensayo sobre Pedro Salinas, en lugar de juzgar, como Cernuda, que los poetas del 98 habían restringido la tradición a una serie de selecciones personales, Guillén recalcó la labor de los modernistas, de Rubén Darío y otros poetas hispanoamericanos y españoles, en la renovación de la misma (1953/1999, 534). Percibía que estos escritores habían intentado hacer lo mismo que, según creía, estaban haciendo los poetas de su generación, aquello que Eliot había señalado como la tarea fundamental de cualquier poeta: asimilar la tradición poética para hacer una reforma consciente de la poesía que incorpore elementos del pasado y los sitúe en el presente. Un año más tarde, al tratar sobre la poesía de Federico García Lorca, Guillén comentó que los poetas del 27 asimilaron toda la tradición en lengua española, y que su aprecio por unos autores no implicaba relegar a otros: “Góngora no excluía a San Juan de la Cruz, ni a Lope —ni a Bécquer—” (1954/1999, 616). Y, finalmente, en el último capítulo de *Lenguaje y poesía*, presentó a la generación del 27 como una multitud de tendencias y variaciones (adaptación del surrealismo, admiración por la poesía francesa del siglo XIX, preocupación por la imagen como elemento primordial del poema, separación de la realidad o profesión de fe en ella) que, sin embargo, tenían una serie de características comunes: una fuerte conexión con la tradición y un anhelo de escribir poesía “que sea al mismo tiempo arte en todo su rigor de arte y creación en todo su genuino empuje” (1962/1999, 405).

El afán de describir la tradición como un conjunto de posibilidades diferentes pero igualmente válidas, en lugar de trazar una línea privilegiada de la poesía que él consideraba más viva, iba en cierta forma en contra de una exigencia que Eliot había hecho al poeta: la de señalar la corriente principal de la tradición por encima de aquello que es digno de ser olvidado. Sin embargo, al esforzarse por comprender todas las variantes de la tradición, Guillén la percibió como un orden simultáneo. No tomó partido por una línea, como había hecho Luis Cernuda. Al exponer la tradición como un abanico de posibilidades, seguía también los consejos de Eliot, que en “La tradición y el talento individual” había sostenido que el poeta “no puede tomar al pasado en montón, como una masa indistinta, ni puede formarse completamente en una o dos admiraciones personales, ni puede formarse completamente sobre un período preferido” (1919/1944, 15). El espectro de posibilidades que abrió Guillén en *Lenguaje y poesía* estaba representado, por una parte, por Berceo, el poeta más cercano al lenguaje común, y Góngora, el de mayor voluntad de construir un lenguaje depurado. Por otra, los extremos los constituían Gabriel Miró y Góngora, en la medida en que estaban convencidos de la riqueza expresiva del lenguaje, y san Juan de la Cruz y Bécquer, pues planteaban la importancia de una experiencia inefable anterior a la composición del poema y desconfiaban de la capacidad del lenguaje para expresarla. Al resaltar todas estas tendencias, Guillén no defendió, directamente, su posición en cuanto poeta heredero de una línea de la tradición literaria, como lo había hecho Luis Cernuda en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, sino su autoridad como crítico capaz de dar cuenta, más que de una tendencia o período preferido, de la tradición literaria en su conjunto.

Octavio Paz: poesía moderna y tradición occidental

Los libros de crítica

Octavio Paz fue el ensayista y crítico literario más prolífico de los poetas de su generación. Aparte de publicar más de diez recopilaciones de ensayos y notas sobre arte y literatura, escribió cuatro libros sobre poesía concebidos orgánicamente: *El arco y la lira* (1956), *Los hijos del limo* (1974), *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* (1978) y *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982). *El arco y la lira* fue el primer libro de largo aliento que Paz escribió sobre literatura. Y es, como él mismo lo llamó, una especie de “defensa de la poesía”, una reflexión sobre su naturaleza, su relación con el poema, el papel de la inspiración o la imaginación en su creación y su relación con la historia. La forma como fue concebido y como está organizado no implica, como *Los hijos del limo* o el ensayo más extenso de *La otra voz* (1990), una descripción histórica del desarrollo de la poesía moderna. Es, por el contrario, una consideración sobre la poesía en términos generales, a partir de la experiencia del autor. Incluso el apartado dedicado a las relaciones entre poesía e historia se ocupa, en su mayor parte, de la tensión entre el carácter histórico del lenguaje y la pretensión de la poesía de ser intemporal.

Los hijos del limo, en cambio, es una disertación sobre el desarrollo de la poesía moderna en Occidente. El libro tuvo origen, como *Lenguaje y poesía* de Jorge Guillén y *Las corrientes literarias en la América hispánica* de Pedro Henríquez Ureña, en la cátedra Charles Eliot Norton, de la universidad de Harvard. A diferencia de sus predecesores de lengua española en esta cátedra, Paz no disertó sobre su tradición literaria.¹ Prefirió reafirmar su derecho, en cuanto poeta hispanoamericano, a toda la poesía moderna a través de una serie de conferencias sobre la poesía occidental escrita a partir del siglo XVII. Paz no presentó la tradición literaria occidental como un orden sincrónico de grandes obras. Su libro fue escrito, como el de Henríquez Ureña, bajo una perspectiva que destaca las corrientes y las tensiones históricas de la poesía. No obstante, en lugar de elegir un método de periodización casi exhaustivo, como había hecho el ensayista dominicano, Paz eligió los tres períodos que

¹ Octavio Paz fue invitado a dar las conferencias Charles Eliot Norton en 1972. Cinco años antes, el invitado había sido Jorge Luis Borges, así que Paz fue el cuarto escritor de lengua española en ocupar la cátedra. Borges dio una serie de charlas sobre la metáfora, la poesía épica, los orígenes del verso y sus convicciones sobre la poesía. Estas conferencias, al revés de las de Henríquez Ureña y Guillén, que se editaron poco después de haber sido dadas y se convirtieron en hitos de la crítica literaria en lengua española, fueron editadas en el año 2000 y, en comparación con otros escritos críticos de Borges, son poco conocidas.

consideraba más significativos en la historia de la poesía moderna: el romanticismo alemán e inglés, el simbolismo francés y su contraparte, el modernismo hispanoamericano, y las vanguardias del siglo XX (1974/1991, 325).

Xavier Villaurrutia en persona y en obra y *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* son estudios sobre un solo autor que mezclan las consideraciones biográficas e históricas con una valoración crítica de la obra. Es significativo que Paz dedicara estudios detallados a estos dos escritores pues ambos fueron, para él, hitos de la poesía moderna en México. Xavier Villaurrutia fue el predecesor inmediato de mayor importancia para el joven Paz, quien se iniciaba en la crítica literaria por los años en que aquél publicó su poema capital, *Nostalgia de la muerte* (1938). Aparte de haber impulsado la revista *Ulises*, órgano de expresión del grupo Contemporáneos y de haber escrito numerosos artículos y ensayos sobre literatura, Villaurrutia participó en la elaboración de las dos antologías más importantes de la poesía moderna en México en la primera mitad del siglo XX: *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928) y *Laurel* (1941). De hecho, Paz trabajó junto con Villaurrutia, Emilio Prados y Juan Gil Albert en la segunda, escribió un artículo en defensa de ella, en 1943, cuando suscitó controversias, y redactó un largo epílogo para la reimpresión que se anunció en 1980, en el que resaltó su importancia como índice de la poesía en lengua española escrita por la generación precedente. En este epílogo, Paz se sintió en la obligación de establecer una distancia entre sus criterios y los de Villaurrutia. Cuestionó la organización del libro según la noción de las generaciones literarias (1983/1991, 89); señaló que la antología privilegiaba a los poetas de “la tradición lírica encarnada por Juan Ramón” por encima de otras tendencias (83); encontró que la situación destacada en que Villaurrutia ponía al modernismo negaba el potencial crítico de las vanguardias, e imponía una falsa continuidad por encima de las rupturas que caracterizan “la verdadera historia de nuestra poesía” (89); lamentó la exclusión de Vicente Huidobro y César Vallejo en el prólogo y la inclusión de Porfirio Barba Jacob entre los poetas seleccionados (98). Esta toma de distancia puede parecer algo gratuita si se considera que, para 1980, Paz era un crítico mucho más renombrado de lo que fue Villaurrutia. Indica, no obstante, la importancia que éste tuvo para aquél en cuanto crítico literario y poeta.

La figura de sor Juana, por su parte, fue adquiriendo cada vez mayor relieve para Paz, quien llegó a considerarla un hito en la tradición literaria en lengua española. Por una parte, sor Juana era importante porque se la podía considerar una figura límite, antecesora inmediata, como Quevedo, de la sensibilidad moderna. Por otra, su obra era la primera que, sin

desprenderse de la literatura española, había mostrado una “sensibilidad criolla”, y “una todavía obscura aspiración a separarse de España” que serían los primeros síntomas de lo que, durante el modernismo, se consolidaría como una literatura hispanoamericana, “dueña de rasgos propios” (1979/1991a, 51; 1979/1991b, 60). La consagración de la obra de sor Juana al lado de figuras como Calderón, Góngora y Quevedo no obedece, en el libro de Paz, exclusivamente a un deseo de incorporarla al canon de la literatura española del Siglo de Oro. Este estudio relaciona la situación de sor Juana con la del poeta del siglo XX. Este vínculo no sólo se puede establecer por el hecho de que el conflicto de sor Juana con la institución religiosa fue un dilema moral, como lo indica Enrico Mario Santí (1997, 260). Al leer en la obra de ella los primeros vestigios de una poesía moderna y una poesía hispanoamericana, Paz señaló, a la manera de Eliot, la corriente principal de la tradición en lengua castellana, a la que se incorporaba la poesía hispanoamericana como una entidad semejante a la española pero con rasgos distintivos. En tercer lugar, Paz estaba señalándose a sí mismo, indirectamente, como legítimo heredero de esta tradición.

Además de estos cuatro libros, Paz publicó muchas recopilaciones de ensayos sobre arte y crítica literaria. Buena parte de ellos seguía un orden parecido al escogido por Eliot para sus colecciones de artículos: primero, disertaciones generales sobre la poesía o el arte; luego, textos de crítica sobre poetas y pintores. Las excepciones más notables a esta forma de distribución son *Cuadrivio* (1965) y *Corriente alterna* (1967). Éste está compuesto por una serie de fragmentos breves y dividido en tres partes: en la primera predominan los temas literarios, en la segunda los contemporáneos y en la tercera problemas de moral y política. Aquél está formado por cuatro ensayos extensos sobre Rubén Darío, Ramón López Velarde, Luis Cernuda y Fernando Pessoa. Todas las recopilaciones de artículos de Paz están precedidas por una nota que explica el origen de los textos y su contenido, y señala la continuidad con los libros anteriores. Así, por ejemplo, la nota que encabeza *In/mediaciones* (1979) advierte que “como los anteriores —*Las peras del olmo*, *Puertas al campo*, *El signo y el garabato*— no es ni quiere ser más que un reflejo de la actualidad literaria y artística. Un reflejo y, a veces, una reflexión. Apenas si necesito subrayar que la actualidad que me seduce no es tanto la que divulgan los medios de publicidad como la que vive al margen, lejos cuando no en contra de las corrientes en boga —el arte y la literatura de las afueras, o más exactamente, de las inmediaciones” (1990, 5). De esta manera, Paz subrayó, bajo la apariencia de profesión de humildad del articulista que presenta la actualidad literaria, el hecho de que, desde 1957, había estado reflexionando sobre la parte más vital de la poesía

contemporánea. La introducción de *Convergencias* (1991) señala la relación que une este libro a *Los hijos del limo* (1974) y a *Al paso* (1992): los tres plantean el problema del fin de la época moderna en el arte y la literatura. Por medio de estas notas, Paz estaba mostrándole al lector la unidad de problemas que subyacía a sus escritos. También se estaba validando a sí mismo como crítico literario, es decir, como una figura distanciada del erudito y del periodista cultural que se dedica a reflexionar sobre problemas fundamentales de la poesía moderna.

La crítica temprana

Octavio Paz no recopiló los artículos que publicó en la prensa entre 1931 y 1943. Su primera colección de ensayos, *Las peras del olmo* (1957), recoge escritos redactados, en su gran mayoría, durante la década de 1950. Apenas cuatro de la década del cuarenta fueron incluidos en la selección. Tres de ellos se escogieron, en parte, porque fueron importantes en la carrera de Paz como crítico literario: “Estela de José Juan Tablada” surgió con ocasión de la muerte del poeta en Nueva York; “Visita a un poeta” describe una entrevista con Robert Frost en 1945; “Recoged esa voz” es una evocación de Miguel Hernández, escrita al enterarse de su muerte en 1942. El cuarto, “Poesía de soledad y poesía de comunión” (1943), fue una conferencia a la que Paz atribuyó un carácter inaugural. Según él, *El arco y la lira* era “la maduración, el desarrollo y, en algún punto, la rectificación de aquel lejano texto” (1956/1991, 35). Los otros artículos y reseñas de finales de los treinta y de los cuarenta no merecían, a su juicio, ser rescatados en una publicación.

En 1988, Enrico Mario Santí hizo una selección de los ensayos tempranos de Paz y le pidió a éste que escribiera una introducción. En ella, Paz dice que no se reconoce en dichos escritos y sostiene que su valor es exclusivamente histórico: sus textos valen, no por los argumentos desplegados en ellos, sino como vestigio de una época en la que los poetas miembros de Contemporáneos publicaron sus obras más significativas, en la que “apareció una nueva generación literaria” y en la que “muchos escritores españoles desterrados se instalaron en México” (1988, 8). Al final de su nota, pide al lector que los considere tanteos juveniles en los que sólo es posible encontrar “las dudas y las transitorias certidumbres” de un período ya superado de su maduración crítica. La única continuidad que Paz reconoce entre estos artículos y su obra posterior es la de haber concebido, desde un principio, la crítica literaria como un ejercicio de exploración individual de la tradición: “Exploración solitaria y, no

obstante, poblada de fantasmas y voces: las de mis admiraciones y mis antipatías, mis fantasmas y mis númenes. La literatura es soliloquio y diálogo, con los otros y con nosotros mismos, con el mundo de aquí y con el de allá” (1988, 8).

Esta versión de la crítica literaria como un diálogo con los muertos se acerca y se aleja a la vez de la idea de Eliot sobre la relación que existe entre el escritor y la tradición. De acuerdo con éste, el poeta escribe no a partir de sus fuerzas interiores, sino de su sentido histórico, esto es, de la conciencia de que su obra está inmersa en un orden simultáneo formado por las voces de “los poetas y artistas muertos” (1919/1944, 13). El poeta adquiere esta conciencia histórica a través de la lectura de los libros de sus antecesores. Es más, el poeta “está obligado a continuar desarrollando esta conciencia durante toda su carrera” (1919/1944, 16). Paz no estaba afirmando otra cosa al sostener, en 1988, que desde 1931 había comenzado esa exploración de “fantasmas y voces”. No obstante, coincidía más bien con Cernuda cuando decía que el sentido de la tradición es cuestión de elección individual, y no un ejercicio de “despersonalización” como lo exigía Eliot. Al hablar de sus admiraciones y sus antipatías, Paz estaba señalando, como lo había hecho el poeta español, que el ejercicio de apropiación de la tradición no implica renunciar a la propia personalidad en favor de un orden externo y superior al individuo, sino el contacto con múltiples influencias cuyo contraste resulta en una “fuerte afirmación subjetiva” (Cernuda, 1933/1994, 56). Años antes, en la cátedra Charles Eliot Norton, Paz había indicado, con cierto orgullo, que su historia de la poesía moderna era, en realidad, la selección personal de una tradición:

Procuraré en lo que sigue describir ese conflicto [entre poesía moderna y modernidad], no a través de sus episodios —no soy un historiador de la literatura—sino deteniéndome en esos momentos y en esas obras en donde la oposición se revela con mayor claridad. Acepto que mi método puede ser tachado de arbitrario; añado que esa arbitrariedad no es gratuita. Mis puntos de vista son los de un poeta hispanoamericano; no son una disertación desinteresada, sino una exploración de mis orígenes y una tentativa de autodefinición indirecta. (1974/1991, 358)

En la introducción que escribió para *Primeras letras*, Enrico Mario Santí estuvo de acuerdo con Paz con respecto a la distancia que separa sus escritos tempranos de los de la década del cincuenta. Para Santí, la estancia del poeta mexicano en Estados Unidos y en París lo convirtió en un poeta distinto del joven que había comenzado su carrera en México (1997, 28). Santí hace énfasis en las circunstancias históricas que vivió Paz por esos años y que

determinaron, hasta cierto punto, la escritura de los artículos recogidos en *Primeras letras*: el debate entre Contemporáneos y los defensores de la tendencia “telúrica” o “americana”, la llegada de los exiliados españoles a México, la polémica sobre la pertinencia histórica de la poesía, el debate sobre André Breton y su ruptura con la política cultural de la Unión Soviética (1997, 69, 28, 51, 57). No obstante, Santí reconoce en los artículos de esos años formulaciones “rudimentarias” que se desarrollaron en los libros posteriores: la relación entre vida y poesía, la mediación del deseo y la memoria entre ambas, la confluencia entre poesía e historia, la admiración de Paz por el surrealismo, la defensa de una tradición moderna que se desprende de un grupo de poetas románticos y herméticos (1997, 28, 47, 59-61). Todas estas cuestiones aparecieron, en efecto, en la crítica literaria de Paz posterior a 1943. *El arco y la lira* es, en buena parte, una reflexión sobre la relación entre vida y poesía, y esta es considerada una forma de conocimiento análoga al deseo erótico y la memoria. El argumento principal de *Los hijos del limo* sostiene que la poesía moderna se deriva del movimiento romántico, cuya prolongación más importante, en el siglo XX, es el surrealismo (1974/1991, 358-359).

Santí anota que la reivindicación que hace Octavio Paz de una tradición que va de Novalis a Poe, pasando por Nerval, Baudelaire y Lautréamont, es una manera de describir las características de “un tipo de poeta que Paz desea reclamar para sí” (1997, 59). Aún más, esta lista de poetas es un primer esbozo de la versión de la tradición que se sentía en la obligación de trazar. Era la primera visión de ese “orden simultáneo” de obras y autores todavía vigentes al que Paz quiso incorporar la poesía hispanoamericana, pues consideraba que ésta era una tarea importante de su crítica literaria. Para argumentar el derecho que tiene la poesía hispanoamericana a ser considerada heredera e integrante de la poesía occidental, trazó un panorama de ésta como un organismo vivo, cuyas partes, relativamente independientes, influyen constantemente las unas sobre las otras. Dicha visión es análoga a la que Eliot defendió para el orden de la poesía europea, como se verá más adelante.

En su consideración de la poesía hispanoamericana como parte de la poesía moderna, Paz tuvo que hacer frente a otra serie de problemas que aparecieron por primera vez en sus escritos de los años treinta y que luego resurgirían periódicamente en diversos artículos y conferencias. Uno de estos problemas fue la descripción de la relación entre la poesía escrita en España y la escrita en Hispanoamérica, pues ambas comparten un mismo idioma y una misma tradición literaria. Otro de estos problemas fue el establecimiento de una periodización que diera cuenta de los diferentes momentos de ruptura de la tradición. Otro

más, la determinación de qué poetas podían considerarse como iniciadores de la poesía moderna en lengua española y de la hispanoamericana.

Además del establecimiento de una tradición literaria, Paz trató en sus primeros artículos otra serie de problemas. Quizás el más importante es el de la diferencia entre la poesía como expresión de un orden sagrado o una experiencia histórica y la poesía como construcción de un objeto estético. Es decir, entre una idea de la poesía como un contacto del individuo con fuerzas misteriosas o una expresión de su experiencia, y otra que la ve, al igual que Valéry y Eliot, como un proceso de construcción consciente de un artefacto. Paz tomó partido, desde el principio de su carrera, por la primera opción, y se enfrentó a algunos poetas del grupo Contemporáneos, lectores de Valéry, que sostenían la segunda. Santí hace alusión a esta polémica, pero la presenta como una cuestión de un momento literario. No considera que, además de ser una forma de marcar distancias con respecto a sus predecesores inmediatos, el debate sobre la poesía pura contribuyó a dar forma a la poética que Paz desarrolló en sus libros posteriores.

En el artículo titulado “Ética del artista”, Paz planteó su distancia frente a las ideas de Valéry sobre la necesidad de distinguir entre la emoción que antecede al poema y la escritura. Según Paz, la idea de la composición como arte combinatorio del lenguaje simplifica la poesía. Si el poeta debe limitarse “a clasificar y combinar, de la manera más agradable y bella, las palabras (...) toda revolución poética no será, en el fondo, más que la substitución de una retórica por otra” (1931/1998, 186). El verdadero significado de la poesía no puede restringirse a un cambio en el lenguaje literario. Por el contrario, ésta tiene un contenido de verdad que la dota de “una intención reformadora o simplemente humana”. “El mejor arte del pasado” y “las grandes culturas” han reconocido que la poesía tiene una función en el mejoramiento de la humanidad en conjunto y no la han reducido a “los destinos y las posibilidades de la creación” (1931/1998, 186-187). Por eso, mejor que preocuparse por la belleza o calidad estética de la obra, es preocuparse por su *sentido* (1931/1988, 187).

En este artículo, Paz está muy cerca de las ideas de Shelley sobre la función revolucionaria de la poesía. Shelley consideraba que su poder reformador derivaba de la imaginación, una potencia mental superior al razonamiento abstracto y capaz de elevarse por encima de las convenciones de la ética y la moral. En *La defensa de la poesía* sostuvo que el poema “es la imagen total de la vida expresada en su eterna verdad” y que, por esta razón, los poetas son autores de “revoluciones en la opinión” (31). En “Ética del artista”, Paz opuso, como Shelley, el razonamiento y la abstracción a las fuerzas reformadoras de la imaginación, y se refirió a la

escritura de poesía como al cumplimiento de un destino histórico que implicaba el mejoramiento de toda la humanidad (1931/1998, 186-187). Paz no conservó, en sus ensayos posteriores, esta fe en el perfeccionamiento humano, si bien continuaría planteando que la capacidad de la poesía para transgredir las normas éticas y sociales es uno de sus rasgos más significativos. Así, en *Los hijos del limo*, al considerar el papel histórico del romanticismo, resaltó la unión entre el amor humano y la libertad, y la crítica a la sociedad contemporánea a partir del poder restaurador de la imaginación (1974/1991, 367-370). Además, afirmó que el potencial crítico y revolucionario de la poesía romántica fue retomado por el surrealismo a través de la recepción del pensamiento de Fourier por parte de André Breton. Este rescate convertía al surrealismo en el movimiento de vanguardia más importante en el siglo XX, a su parecer (1974/1991, 393-394).

En “Ética del artista” hay dos ideas que Paz rectificó en sus ensayos posteriores. La primera tiene que ver con una cierta subordinación de la poesía a principios ajenos a ella. De acuerdo con Paz, el poeta que se opone a la pureza estética “pone toda su vida y su potencia al servicio de motivos extra-artísticos, motivos religiosos, políticos o simplemente doctrinarios, como el surrealismo” (1931/1998, 186). Al defender una función de la poesía que no se restringiera a lo meramente estético, Paz estaba sacrificando la autonomía del arte. La inclusión de un movimiento artístico como el surrealismo en una lista que también nombra la religión y la política indica que Paz no estaba discriminando entre el hecho de que el arte puede aludir a principios filosóficos, políticos o religiosos y el hecho de que, desde el romanticismo, el arte ha proclamado su derecho a ser juzgado, exclusivamente, como arte y no en cuanto vehículo de expresión de ideas ajenas a él. Eliot había sostenido esto último en 1928, cuando había definido la poesía como algo situado “por encima” de la inculcación de valores morales, directrices políticas, principios religiosos, referencias históricas o datos psicológicos de la mente del autor (1928/1976, ix). Como se vio en el capítulo anterior, a pesar de que Eliot en un principio defendió la autonomía del arte, también osciló entre su ética artística y sus convicciones religiosas. Paz, por el contrario, descubrió pronto que una cosa es la idea de que la poesía incide en otras esferas y otra es exigirle que se subordine a ellas, y optó por defender la independencia de la literatura. De hecho, en sus recuentos sobre los orígenes de la poesía moderna, privilegió la noción de que ésta se distingue por la reivindicación de su autonomía y sostuvo que el romanticismo había jugado un papel determinante en la formulación de tal pretensión.

La segunda idea que Paz formuló en “Ética del artista” y que pronto abandonó fue la de la capacidad de la poesía de perfeccionar la sensibilidad humana y lograr cambios sociales a través de la imaginación. Este optimismo sobre el papel civilizador del arte y la humanización del hombre, que se asemeja mucho a la idea de Shelley, se convirtió rápidamente en una visión algo más pesimista de la relación entre poesía y sociedad. Ya en “Poesía de soledad y poesía de comunión”, Paz minimizó la capacidad de ésta para transformar la realidad. Sostuvo, en cambio, que la sociedad moderna le arrebató al hombre parte de su humanidad y la poesía le muestra aquello que ha perdido y que podría volver a ser:

El poeta expresa el sueño del hombre y del mundo y nos dice que somos algo más que una máquina o un instrumento, un poco más que esa sangre que se derrama para enriquecer a los poderosos o sostener a la injusticia en el poder, algo más que mercancía y trabajo. En la noche soñamos y nuestro destino se manifiesta, porque soñamos lo que podríamos ser. (1943/1998c, 244)

Diez años más tarde, en el prólogo a una antología de poesía mexicana, volvió a plantear esta relación. Subrayó el enfrentamiento entre poesía y sociedad, y la capacidad crítica, mas no redentora, de la primera:

La realidad histórica ha arrojado sus disfraces y la sociedad contemporánea se muestra tal cual es: un conjunto de objetos “homogeneizados” por el látigo o la propaganda, dirigidos por grupos que no se distinguen del resto sino por su brutalidad. (...) La poesía es una de las formas de que dispone el hombre moderno para decir NO a todos esos poderes que, no contentos con disponer de nuestras vidas, también quieren nuestras conciencias. (1952/1991, 52)

Paz y Cernuda. Apropiaciones y rechazos

La poesía como una crítica a una realidad social restrictiva que fragmenta y limita al hombre fue la idea que más apreció Paz en la obra de Cernuda. En sus ensayos, lo nombró repetidamente como modelo del escritor que, a través de la celebración del deseo y de la formulación de la analogía universal, retrata la capacidad del hombre de ser algo más que la idea convencional que de él tiene la sociedad contemporánea. Ya en la nota introductoria de *Las peras del olmo*, Paz mencionó la poesía de Cernuda, y lamentó no haber escrito aún un ensayo sobre *La realidad y el deseo*. “El tema del deseo, esto es, de la imaginación amorosa

que, lanzada hacia su objeto no teme incendiario ni incendiarse, para renacer de nuevo, desemboca en ese libro en el de la conciencia. Dolorosa conciencia del poeta en un mundo hostil, sí, pero también conciencia de la poesía y del amor: contemplación. Porque la poesía, que parte de la conciencia de nuestra mortalidad, nos lleva a la contemplación de la inmortalidad del amor” (1957/1985, 6). La obra del poeta sevillano era la realización estética de una imagen de la posible plenitud humana que criticaba el orden social. Años más tarde Paz resarciría su deuda con Cernuda, al dedicarle un largo ensayo que publicó como parte de *Cuadrivio* (1965). En “La palabra edificante”, resaltó, antes que nada, el valor moral de su obra literaria:

La poesía de Cernuda es una crítica de nuestros valores y creencias; en ella destrucción y creación son inseparables, pues aquello que afirma implica la disolución de lo que la sociedad tiene por justo, sagrado e inmutable. Como la de Pessoa, su obra es una subversión y su fecundidad espiritual consiste, precisamente, en que pone a prueba los sistemas de la moral colectiva, tanto los fundados en la autoridad de la tradición como los que nos proponen los reformadores sociales. (1965/1991b, 238)

Paz volvió sobre el tema una y otra vez, especialmente a finales de la década del sesenta. En *Corriente alterna* (1967) dedicó varios apartes a la obra de Cernuda, y mencionó de nuevo el hecho de que su poesía muestra una visión de la realidad que “es un desafío al frágil edificio de lo que llamamos bien y mal” (1967/1991a, 234). Al año siguiente citó, en un ensayo sobre Salvador Elizondo, parte de “Diré cómo nacisteis” como ejemplo de una poesía que, a través de la exaltación del placer, impugna las imposiciones morales de su época (1973/1991c, 385).²

Desde muy temprano, Paz asoció la idea de los poderes de la poesía al descubrimiento de lo sagrado, en la misma línea de pensamiento romántico que Cernuda había hecho suya. No obstante, en Paz el hallazgo de un carácter sacro de la realidad tomó un cariz diferente al de Cernuda. Éste describió a menudo la condición sagrada de la poesía en términos de una experiencia personal en la que se tenía una visión intuitiva del “elemento misterioso inseparable de la vida”, es decir, de la belleza de las cosas pasajeras que trae consigo un

² Bien podría sostenerse que Paz contribuyó a que la obra de Cernuda llegara a ocupar el lugar preeminente que hoy tiene. Lo incluyó como uno de los poetas fundamentales de la poesía moderna al dedicarle uno de los ensayos de *Cuadrivio*, y escribió tres artículos sobre él (“Apuntes sobre *La realidad y el deseo*” de 1967, “Juegos de memoria y olvido” de 1985 y “La pregunta de Cernuda” de 1988). Además, lo mencionó en numerosos ensayos y artículos sobre otros temas.

deseo de fundirse con ellas (1935/1994b, 603-605). Paz intentó explicar esta experiencia como parte integrante de la cultura humana. En ella creyó encontrar el fundamento común a todas las civilizaciones. Lo sagrado hace que las culturas sean propiamente humanas porque da fe de un estado de reconciliación con el todo “y ese estado de unidad primordial, del cual fuimos separados, del cual estamos siendo separados a cada momento, constituye nuestra condición original, a la que una y otra vez volvemos” (Paz, 1956/1991, 147).

En “Poesía de soledad y poesía de comunión”, Paz había afirmado que la poesía y la religión son parte de la experiencia de lo sagrado: “religión y poesía tienden a la comunión; las dos parten de la soledad e intentan, mediante el alimento sagrado, romper la soledad y devolver al hombre su inocencia”. No obstante, no las estaba fusionando:

En tanto que la religión es profundamente conservadora, puesto que torna sagrado el lazo social al convertir en iglesia a la sociedad, la poesía rompe el lazo al consagrar una relación individual, al margen, cuando no en contra, de la sociedad. La poesía no es ortodoxa, siempre es disidente. No necesita de la teología ni de la clerecía, porque no tiene misión ni apostolado. No quiere salvar al hombre, ni construir la ciudad de Dios. Es una conducta personal e irregular, que no pretende nada que no sea darnos el testimonio terrenal de una experiencia. (1943/1998c, 237)

En *El arco y la lira* Paz amplió la explicación de la similitud entre poesía y religión por su fundamento en lo sagrado, y de su diferencia por su función en la sociedad. Sostuvo que amor, religión y poesía tienen una base común. En los tres, “el hombre se siente arrancado o separado de sí. Y a esta primera sensación de ruptura sucede otra de total identificación con aquello que nos parecía ajeno y al cual nos hemos fundido de tal modo que ya es indistinguible e inseparable de nuestro propio ser” (1956/1991, 146). Tanto en el ensayo de 1943 como en el libro de 1956, Paz se refiere a la experiencia de lo sagrado en presente y como parte de una vivencia personal al hablar de prácticas artísticas, eróticas o religiosas. En *El arco y la lira*, además, yuxtapone ritos chamánicos, fórmulas religiosas orientales, principios de la mística renacentista y argumentos de los poetas románticos y surrealistas. Por esta razón, Helen Vendler, en su reseña del libro pudo asegurar que en él se manifestaba el “deseo de formular una poética que comprenda, juntamente, la conciencia antigua y la moderna” (Vendler, 1982, 90).

Si bien es cierto que en el capítulo de *El arco y la lira* dedicado a la inspiración Paz esbozó una historia de la secularización de la poesía moderna y de la conciencia de Occidente, el

acento del libro está puesto sobre lo que comparten las sociedades antiguas y modernas. Más adelante, desplazaría el énfasis de una visión sincrónica hacia una consideración histórica de la poesía occidental y de su relación con lo sagrado. En “Presencia y presente” (1967), un ensayo dedicado a Baudelaire e incluido en *El signo y el garabato* (1973), Paz expuso la diferencia entre una poesía subordinada a valores religiosos y la poesía moderna, que reivindica su autonomía: “el artista medieval poseía un universo de signos compartidos por todos y regido por una clave única: el Libro Santo; el artista moderno maneja un repertorio de signos heterogéneos y, en lugar de sagradas escrituras, se enfrenta a una multitud de libros y tradiciones contradictorias” (1973/1992, 50). *Los hijos del limo* plantea de nuevo esta ruptura entre Edad Media y modernidad: “para la Edad Media la poesía era una sirvienta de la religión; para la edad romántica la poesía es su rival, y más, es la verdadera religión, el principio anterior a todas las escrituras sagradas” (1974/1991, 376). Paz dedicó dos capítulos del libro (“Los hijos del limo” y “Analogía e ironía”) a describir el proceso en el que el orden orgánico de las sociedades no secularizadas, anteriores a la Ilustración, se desintegró bajo la crítica de la razón, y el intento de la poesía moderna de rescatar la experiencia de lo sagrado, al reivindicar un tipo de conocimiento analógico pero independiente de las verdades e instituciones religiosas. A través de la explicación histórica, Paz insertó su propia noción de la composición poética en la tradición de la poesía moderna. Cernuda la había defendido en términos de una experiencia personal en “Historial de un libro”.

Paz no sólo consideró a Cernuda como un modelo de la ética de la escritura. La crítica literaria de éste también contribuyó a la formulación y el desarrollo de algunos de sus criterios de valoración. Paz no citó los artículos críticos de Cernuda explícitamente, salvo en las ocasiones en que se sintió en la obligación de marcar distancias frente a sus juicios. En el ensayo sobre el poeta español incluido en *Cuadrivio*, por ejemplo, anota que éste aprendió de la crítica literaria de Eliot a ver con otros ojos la tradición poética y que “muchos de sus estudios sobre poetas españoles están escritos con esa precisión y objetividad, no exenta de capricho, que es uno de los encantos y peligros del estilo crítico de Eliot” (1965/1991b, 244). Ese mismo ensayo comienza resaltando uno de los criterios de Cernuda: “su gusto por la palabra esencial que contraponía, no siempre con razón, a lo que él llamaba la suntuosidad de la tradición española y francesa” (1965/1991b, 237).

Los reparos de Paz a este criterio se refieren, muy probablemente, a la antipatía de Cernuda por el modernismo hispanoamericano y sobre todo por Darío. Ya en 1933, Cernuda sostuvo que el modernismo había implicado, no un enriquecimiento de lecturas, sino una limitación a

los poetas simbolistas menores y encomió a Juan Ramón Jiménez como ejemplo del poeta que es capaz de reconocer “lo definitivo dentro de la poesía universal” (1933/1994, 56). En 1942 descalificó de nuevo al modernismo, acusándolo de haberse detenido en “lo externo y lo ornamental”, de haber hecho un despliegue de “amaneramiento increíble”, y de haber consistido en un “juego brillante de la palabra” (1942/1994, 161). Casi veinte años más tarde, en su ensayo sobre Darío, reiteró sus recriminaciones: Darío había escogido como maestros a los poetas franceses “de menos valor” de la segunda mitad del siglo XIX. Ignoró a Baudelaire y Rimbaud y malinterpretó a Mallarmé. Este error de apreciación se debía a su “inclinación nativa a la pompa hueca y a la ornamentación inútil”. Darío era un poeta retórico, ampuloso, que no estimaba las cosas “por ellas mismas, sino por la estimación reiterada y anterior de otros” (1960/1994a, 713-714).

Paz, por el contrario, consideró desde un principio que el modernismo había dado una dimensión universal a la poesía en lengua española. Introdujo en ella los problemas de la poesía moderna y amplió y flexibilizó su lenguaje. En esta tarea, la obra de Rubén Darío había sido fundamental: “La poesía moderna principia con un nombre: Rubén Darío”, dijo en 1943. Y continuó con un argumento que parece una respuesta a las recriminaciones de Cernuda:

Los españoles le reprochaban su “afrancesamiento”; los americanos, su europeísmo. Olvidaban los primeros que ellos también eran afrancesados, sólo que imitaban una Francia demasiado espesa, tradicional o desgastada: la romántica y naturalista. El “casticismo español” no era más que el romanticismo y naturalismo franceses convertidos en hábito, en “costumbrismo”. Los críticos americanos de Darío, por su parte, parecían ignorar que nuestro continente es una creación de Europa, en un sentido literal. Esto es, que América, si se quiere encontrar a sí misma, debe partir de Europa, porque sólo la cultura europea posee formas capaces de resistir, sin romperse, todos los ingredientes nativos. (1943/1998b, 374)

Aunque Cernuda no había defendido el casticismo que Paz critica en esta cita, sí tachó a Darío de afrancesado, de dejarse deslumbrar por lo falsamente cosmopolita. Paz sostuvo, en cambio, que no había escogido la parte más ornamental de la literatura francesa, ni se había deslumbrado con las baratijas del simbolismo sino que tomó una herencia cultural que le pertenecía por derecho. En su ensayo de 1964 sobre Darío, publicado en *Cuadrivio*, Paz amplió su refutación de la pretendida falta de gusto literario del nicaragüense: “es asombroso el instinto de Darío: fue el primero que se ocupó, fuera de Francia, de Lautréamont” y,

además, leyó y aprendió de Baudelaire, los simbolistas belgas, Stefan George, Wilde, Swinburne y Whitman y añadió que esta amplitud de lecturas no había sido exclusiva de Darío. José Martí, por ejemplo, “conocía y amaba las literaturas inglesa y norteamericana” y José Asunción Silva había sido lector de Nietzsche, Baudelaire y Mallarmé (1964/1991, 140-141). De esta forma, Paz dio un vuelco al argumento de Cernuda en “Unidad y diversidad” (1933/1994, 56): los modernistas fueron plenamente modernos precisamente porque habían reconocido “lo definitivo” dentro de la tradición occidental y se sometieron, al igual que Juan Ramón Jiménez, a una pluralidad de influencias contradictorias hasta llegar a “una fuerte afirmación subjetiva”.

Paz retomó otros argumentos de Cernuda para sustentar su valoración del modernismo hispanoamericano. De acuerdo con el poeta sevillano el romanticismo español, a excepción de Bécquer y Rosalía de Castro, fue una escuela pomposa y declamatoria, que siguió el ejemplo de Hugo y otros poetas franceses oficiales, en lugar de fijarse en los románticos menores y continuar con una línea de lirismo vital. Paz, que como Cernuda sentía aprecio por una “línea menor” del romanticismo (en un artículo de 1938 ya citaba a Gérard de Nerval como ejemplo de poeta moderno), usó esta idea para argumentar que el modernismo había sido el verdadero romanticismo en España e Hispanoamérica. “El romanticismo de lengua castellana fue una escuela de rebeldía y declamación, no una visión. (...) [Le] falta la conciencia del ser dividido y la aspiración hacia la unidad” (1964/1991, 139). Los modernistas concibieron la poesía como una pasión y su culto a la modernidad es “voluntad de participación en una plenitud histórica hasta entonces vedada a los hispanoamericanos” (1964/1991, 143). El modernismo tiene todos los ingredientes de la verdadera poesía moderna: la nostalgia del origen, la reivindicación de una visión trascendente distinta a la religiosa, la aspiración a la modernidad que es, simultáneamente, una crítica de la modernidad, una renovación del lenguaje poético que aún es aprovechada por la poesía contemporánea (1964/1991, 143-146, 148). La adopción de un nuevo lenguaje, además, “fue algo más que una retórica: una estética y, sobre todo, una visión del mundo, una manera de sentirlo, conocerlo y decirlo” (1964/1991, 147). En *Los hijos del limo*, Paz extremó su oposición a la idea del carácter ornamental y epigonal del modernismo y la esgrimió en contra de los poetas de la generación del 98: “los poetas españoles —salvo Valle Inclán, único en esto como en tantas otras cosas— no podían ser sensibles a lo que constituía la verdadera y secreta originalidad del modernismo: la visión analógica heredada de los románticos y los simbolistas. En cambio, hicieron suyos inmediatamente el nuevo lenguaje y

los ritmos y formas métricas” (1974/1991, 417). En la argumentación de Paz, los poetas ornamentales y deslumbrados por los artificios formales resultaron ser, no los modernistas, sino los de la generación del 98. No obstante, el juicio de Paz es menos severo de lo que parece a primera vista. Aparte de los “epígonos de Darío”, en la poesía española de fin de siglo también hubo grandes poetas, que no sólo prolongaron el modernismo sino que, como los postmodernistas hispanoamericanos, hicieron una crítica de sus estereotipos y clichés preciosistas (1974/1991, 417).³

Paz también esgrimió, en defensa del modernismo, el aprecio de Cernuda por el uso del habla coloquial en la poesía. De acuerdo con el poeta español, que compartía la opinión de Eliot y Jorge Guillén, el lenguaje hablado tiene una riqueza expresiva y una vitalidad de la cual carece el lenguaje poético porque en él se condensan las emociones y los sentimientos experimentados por los hablantes en un momento histórico determinado. Paz también asumió como criterio de valor el uso que los poetas hubieran hecho del lenguaje hablado de su época. En la introducción a su antología de la poesía mexicana publicada en 1952 hizo la siguiente observación: “En el caso de López Velarde, la invención de nuevas formas se alía a su fidelidad al lenguaje de su tiempo y de su pueblo, como ocurre con todos los innovadores de verdad. Si parte de su poesía nos parece ingenua o limitada, nada impide que veamos en ella algo que aún sus sucesores no han realizado completamente: la búsqueda, y el hallazgo de lo universal a través de lo genuino y lo propio” (1952/1991, 49). La adopción del lenguaje coloquial era para Paz, como lo había sido para Eliot, signo de la capacidad del poeta de enlazar la sensibilidad del presente con una más amplia. Esta sensibilidad era, para Eliot, la tradición literaria del pasado (1943/1959, 13-15). Para Paz, era un fundamento de humanidad que todos los seres humanos comparten.

Paz usó este criterio en los ensayos de *Cuadrivio* para contradecir la opinión de Cernuda sobre el modernismo. De acuerdo con Paz, “los primeros en utilizar las posibilidades poéticas del lenguaje prosaico fueron, aunque parezca extraño, los modernistas hispanoamericanos: Darío y, sobre todo, Leopoldo Lugones” (1965/1991b, 246). La idea de Cernuda de que Campoamor era el antecedente de un prosaísmo poético estaba completamente errada: “si lo fuese, sería un antecedente lamentable. No hay que confundir la charla filosófica de sobremesa con la poesía”. Los modernistas fueron los primeros en “enfrentar el idioma coloquial al artístico para producir un choque en el interior del poema, según se ve en

³ De hecho, el juicio de Paz sobre Juan Ramón Jiménez se acerca bastante a los juicios más positivos de Cernuda.

Augurios de Rubén Darío”, o hicieron “del habla de la urbe la materia prima del poema” (1965/1991b, 246-247). Es decir, fueron los primeros en captar en su obra la sensibilidad contemporánea mientras estaba viva. Ramón López Velarde fue quien, inmediatamente después del modernismo, aprovechó mejor la lección de “la fusión entre el lenguaje prosaico y la imagen poética, o sea, la receta de la incandescencia y el hielo verbales” (1965/1991a, 181).⁴

Paz dio un giro adicional a su argumentación al incorporar a ella otro de los criterios de Cernuda para apreciar la poesía moderna: el de la no existencia del pueblo en la sociedad moderna, es decir, una comunidad de hablantes que, manteniendo viva la sensibilidad tradicional, han preservado una tradición oral. Desde la perspectiva de Cernuda, la unidad de ideales en el público, que probablemente había existido en el siglo XVII, se había roto con la modernidad. El intento de sus antecesores inmediatos y de sus contemporáneos de escribir una poesía popular se basaba en una falsa idealización del romancero y de la poesía primitiva. Esta idealización tenía sus raíces en el romanticismo, y debía ser descartada por el poeta contemporáneo:

En una época como la nuestra dividida y sin ningún amplio y simple ideal común que una a los hombres, las obras que a esa popularidad nacional pretendieran ajustarse, no brotarían, como pudieron brotar en nuestra poesía primitiva o en nuestro teatro del siglo XVII, de ideas y sentimientos comunes entre el poeta y el público, sino con la intención de complacer los prejuicios de una clase social. (1941/1994, 486-487)

Paz retomó este argumento para criticar la poesía de Juan Ramón Jiménez y de Antonio Machado, y distinguir su tarea de rescate de un lenguaje popular de la tarea de rescate del lenguaje realmente hablado en la época:

El lenguaje del tiempo acaso no sea el lenguaje hablado en las viejas ciudades de Castilla. Al menos, no es el de nuestro tiempo. No son ésas nuestras palabras. El idioma de la urbe moderna, según lo vieron Apollinaire y Eliot, es otro. Machado reacciona frente a la retórica de Rubén Darío volviendo a la tradición; pero otras aventuras —y no el regreso al romancero— aguardaban a la poesía de

⁴ Esta lección la aprendió López Velarde de la poesía de Jules Laforgue (1965/1991b, 247). Al sostener que Laforgue había sido uno de los antecesores importantes de la poesía moderna en lengua castellana (e inglesa), Paz también estaba contradiciendo a Cernuda, quien no sentía gran aprecio por el poeta francés. De acuerdo con Cernuda, la sobrevaloración de la obra de Laforgue provenía de Eliot, quien había aludido repetidas veces a la influencia, “decisiva según él, de Laforgue en su trabajo poético primero” (1960/1994a, 716).

lengua española. Años más tarde, Huidobro, Vallejo, Neruda y otros poetas hispanoamericanos buscan y encuentran el nuevo lenguaje: el de nuestro tiempo. (1957/1991a, 341)

En el ensayo citado, publicado en 1957 pero escrito en 1951, Paz no consideró que la incorporación del lenguaje hablado en las ciudades fuera tarea del modernismo, sino de los poetas hispanoamericanos de vanguardia. Cinco años después, rectificó su punto de vista, e indicó que los modernistas y los postmodernistas hispanoamericanos, Darío, Lugones y López Velarde, habían integrado este lenguaje en su poesía.

Hacia los mismos años [en que Lugones y López Velarde estaban escribiendo su obra] Jiménez y Machado proclaman la vuelta al “lenguaje popular”. La diferencia con los hispanoamericanos es decisiva. El “habla del pueblo”, vaga noción que viene de Herder, no es lo mismo que el lenguaje efectivamente hablado en las ciudades de nuestro siglo. El primero es una nostalgia del pasado; es una herencia literaria y su modelo es la canción tradicional; el segundo es una realidad viva y presente: aparece en el poema precisamente como ruptura de la canción. (1956/1991, 112)

Este sería el punto de vista que mantendría después. Baste con mencionar un pasaje de *Los hijos del limo* que parafrasea la cita anterior:

Los dos grandes poetas españoles de este período [Paz se refiere a Jiménez y Machado] confundieron siempre el lenguaje hablado con la poesía popular. La segunda es una ficción romántica (el “canto del pueblo” de Herder) o una supervivencia literaria; la primera es una realidad: el lenguaje vivo de las ciudades modernas, con sus barbarismos, cultismos, neologismos. El modernismo español coincide, inicialmente, con la reacción postmodernista hispanoamericana frente al lenguaje literario del primer modernismo; en un segundo momento esa coincidencia se resuelve en una vuelta hacia la tradición poética española: la canción, el romance, la copla. (1974/1991, 417-418)

Este juicio contrasta con las opiniones de Jorge Guillén sobre la obra de García Lorca y los integrantes de la generación del 27. De acuerdo con Guillén, en la época en la que él y sus contemporáneos habían comenzado a escribir, existía una continuidad orgánica entre el lenguaje efectivamente hablado y la tradición popular. Por esta razón todos ellos pudieron hacer una poesía que ligaba las tradiciones populares y la literaria, heredada de los poetas del 98 (1962/1999, 410-411). Por el contrario, Paz opinaba que esta idea del lenguaje popular

correspondía a una idealización de corte romántico. Influidos por Jiménez y Machado, muchos escritores del 27 “hicieron del romance y la canción sus géneros predilectos”. En cambio, “Cernuda nunca cayó en la afectación de lo popular (...) y trató de escribir como se habla; o mejor dicho: se propuso como materia prima de la transmutación poética no el lenguaje de los libros sino el de la conversación” (1965/1991b, 246).

Al reconocer en Cernuda a uno de los poetas que asumió la tarea de incorporar a su obra el lenguaje hablado en su época, Paz estaba presentándolo, indirectamente, como uno de los herederos del modernismo hispanoamericano. Según esta interpretación, Cernuda niega a sus padres literarios, pero en su rechazo los prolonga. Su obra se podría calificar con palabras similares a las que usó Paz al referirse a Unamuno en *Los hijos del limo*: “la negación de Unamuno (...) forma parte del modernismo: no es lo que está *más allá* de Darío y de Lugones, sino *frente* a ellos. En su negación, Unamuno encuentra el tono de su voz poética y en esa voz España encuentra al gran poeta romántico que no tuvo en el siglo XIX” (1974/1991, 417). La obra de Cernuda rescató una visión analógica del universo; así mismo, era una meditación sobre las limitaciones del lenguaje y sobre el paso del tiempo, una forma de crítica a las instituciones sociales y una celebración del presente. Estos rasgos también habían sido parte de la poesía modernista y ese hecho alineaba a Cernuda en una misma tendencia lírica cuyos antepasados más remotos no habían sido Juan Boscán, Garcilaso de la Vega y san Juan de la Cruz, como había pretendido el poeta sevillano, sino los románticos, a los que éste había reconocido como antepasados más cercanos. En la historia de la poesía moderna que trazó Octavio Paz, el antecedente inmediato de Cernuda era Rubén Darío.

No obstante estas importantes diferencias entre Paz y Cernuda, también hay coincidencias implícitas en sus juicios sobre la naturaleza de la poesía y la tradición literaria. Una de las más notables es la crítica que ambos hicieron a la poesía pura, y el uso que ambos le dieron como juicio de valor. Los dos rechazaron, desde un principio, las ideas de Valéry sobre la poesía como un trabajo casi científico con el lenguaje. Consideraron que esta forma de ver el oficio literario lo empobrecía, porque lo separaba de la experiencia vital. En *El arco y la lira*, Paz lo expresó de la siguiente manera: “un poema puro sería aquel en el que las palabras abandonasen sus significados particulares y sus referencias a esto o aquello, para significar sólo el acto de poetizar —exigencia que acarrearía su desaparición, pues las palabras no son sino significados de esto y aquello, es decir, objetos relativos e históricos” (1956/1991, 189). Veintisiete años más tarde, reiteraría su opinión sobre la estética de Paul Valéry: “a la poesía pura le debemos algunos de los poemas más hermosos de este siglo y, simultáneamente, un

general empobrecimiento de la realidad poética” (1983/1991, 95). Para Paz, la reducción de la poesía a una “magia verbal”, el aligeramiento de su carga “romántica, religiosa y simbólica” sólo encierra al poema en sí mismo.

En este ensayo, un balance de la antología *Laurel*, Paz hizo otro reparo a la poesía pura, uno que sigue, en líneas generales, el argumento de Cernuda sobre la influencia de la poesía pura y la del surrealismo en la poesía española. Así como Cernuda argumentó, en *Estudios de poesía española contemporánea*, que el ascendiente de Valéry les había impedido a algunos poetas aprovechar el valor liberador del surrealismo (1957/1994, 203-205), Paz indicó que algunos poetas mexicanos, cegados por el ideal de la poesía pura, se habían quedado en la mera búsqueda de “monstruos hermosos”:

La fascinación que ejerció sobre nuestros poetas la poesía pura fue de tal modo poderosa que cuando, un poco después, algunos de ellos abrazaron una estética diametralmente opuesta —el surrealismo— su actitud fue más lírica que subversiva. Se internaron en el sueño en busca de monstruos hermosos, no de las revelaciones del amor y de la libertad. (1983/1991, 91)

Esta crítica toma un cariz generacional en el ensayo de Paz, porque los poetas a los que alude son los de la generación inmediatamente anterior a la suya:

Para los poetas de *Laurel* el surrealismo fue más una estética que una subversión. Lo interpretaron como un método de exploración psíquica y de creación poética pero no lo vieron ni lo vivieron como lo que realmente fue: un movimiento de rebelión y de liberación estética, erótica, moral y política. El surrealismo fue para ellos una manera, no una aventura vital. (1983/1991, 107)

Este juicio sitúa a los poetas posteriores, entre ellos a Paz, en el mismo lugar en que se puso Cernuda en su *Estudios de poesía española contemporánea*: como representantes de la corriente vital de la poesía moderna, que para Cernuda se derivaba de una corriente lírica de la tradición española, mientras que para Paz se desprendía directamente de los “grandes románticos” alemanes e ingleses (1983/1991, 109). Es interesante señalar que, en tanto que Cernuda se alineaba implícitamente al lado de Aleixandre y los poetas más jóvenes de la generación del 27, Paz juzgaba que sólo Cernuda había comprendido el potencial liberador del surrealismo al aliar “la pureza lírica” a “la subversión moral”. Aleixandre y García Lorca,

si bien habían producido textos memorables de corte surrealista, sólo lo habían concebido como un “sacudimiento verbal y estético” (1983/1991, 107).

El esquema episódico que trazó Cernuda para describir el desarrollo de la poesía de su generación también ayudó a Paz a situarse como heredero del surrealismo. El poeta español había descrito este desarrollo en cuatro etapas: la primera de coincidencia con la vanguardia, que él calificó de metaforismo efectista y desenfrenado; la segunda, de celebración de la tradición clásica, en la que se habían abrazado las ideas de Valéry; la tercera, de revaloración de la poesía gongorina; y la cuarta, de recepción del surrealismo por parte de los poetas más jóvenes. En *Los hijos del limo*, Paz estableció tres etapas de la poesía de la generación del 27: una primera, de prolongación del tradicionalismo de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, una segunda de celebración de la estética de Góngora asociada a la estética de vanguardia, y una tercera marcada por la influencia surrealista. Paz adoptó, pues, dos de las fases de Cernuda. Pero en su esquema la poesía de Salinas y Guillén no ocupó el lugar desventajoso que tuvo en el de Cernuda: la tercera etapa, que combinaba las peores características del metaforismo vanguardista y el formalismo a lo Valéry. Por el contrario, Paz los situó por fuera del esquema, resistiendo “lo mismo al tradicionalismo que al neogongorismo”. La poesía de Guillén era, para él, una isla que afirmaba su propia originalidad a través de la proclamación de la perfección poética en contra del “tumulto de la vanguardia” y un puente hacia las nuevas generaciones: “desde un principio Guillén fue un maestro, lo mismo para sus contemporáneos (...) como para los que vinimos después” (1974/1991, 458-459).

Pese a su reconocimiento de la obra de Guillén y de Valéry, Paz utilizó su esquema, como Cernuda, para situarse en la posición privilegiada de heredero de la tradición poética más valiosa. En *Los hijos del limo*, el surrealismo y el romanticismo son momentos sobresalientes de la historia de la poesía moderna, pues son una crítica y una reacción a la modernidad. El romanticismo y el surrealismo (y las prolongaciones del primero en la segunda mitad del siglo XIX en Francia y durante el cambio de siglo en Hispanoamérica: el simbolismo y el modernismo) respondieron críticamente a la Ilustración, al liberalismo y al positivismo, mediante la declaración de la naturaleza como la “afirmación de un tiempo anterior a la historia” (1974/1991, 360-361). Esta postura crítica consistió en una valoración de la sensibilidad, de la pasión y del pensamiento analógico, es decir, una percepción de las correspondencias que existen entre el cosmos y el ser humano (1974/1991, 376-380).

Como hemos visto, Paz fue un crítico de la poesía pura mucho menos severo que Cernuda. Para éste, la obra de Guillén y Salinas era apenas una explotación de los efectos de la metáfora y el preciosismo de estilo. Para Paz, el ideal de librar al poema de cualquier cosa que no fueran sus asociaciones verbales resultó empobrecedor para la reflexión sobre la poesía, pero sumamente fecundo en la práctica: “fue una idea tal vez engañosa pero que sirvió para justificar varias y excepcionales experiencias, de la poesía ‘desnuda’ de Jiménez a la poesía ‘químicamente pura *ma non troppo*’ de Guillén” (1983/1991, 90). Además, en 1966, publicó un ensayo sobre Guillén en el que, implícitamente, refutó las acusaciones que le había hecho Cernuda de formalismo, ampulosidad retórica y falta de crítica de la realidad. En primera instancia, hizo una distinción entre la poesía del siglo XVII y la poesía moderna: “La poesía de nuestro siglo XVII aspira a embelesar, su fin es la belleza; la moderna es una explosión o una exploración: destrucción o descubrimiento de la realidad. La primera es una estética; la segunda, una religión, un acto de fe o desesperación” (1966/1991a, 186). Luego, describió la poesía de Guillén como el deseo de explorar la abundancia de la realidad que, a causa de las convenciones y la rutina, no es percibida por los hombres: “No es un poeta realista: su tema es la realidad. Una realidad que la costumbre, la falta de imaginación o el miedo (nada nos asusta tanto como la realidad) no nos dejan ver; cuando la vemos, su abundancia alternativamente nos embelesa y nos anonada. *Abundancia*, subraya Guillén, no es hermosura” (1966/1991a, 188).

Al deslindar la voluntad de Guillén de aprehender la realidad del mero retrato de la belleza, Paz lo estaba validando como un poeta moderno, cuya obra es un descubrimiento y no un artificio para deslumbrar al lector. Además, al argumentar que la visión de Guillén sobre la realidad nota aspectos que normalmente pasan desapercibidos, estaba utilizando la idea de Cernuda de que la poesía es una “percepción más aguda de la realidad” y que actúa como una crítica a la limitación de la vida (Cernuda, 1935/1994b, 603). De esta forma, Paz legitimó a Guillén como poeta moderno en términos que provenían del romanticismo y el surrealismo. Su poesía procede de una percepción privilegiada de la realidad, del “entusiasmo” o la “inspiración”, y tiene una dimensión crítica (1966/1991a, 190-191). Esta dimensión radica, no en lo que sus poemas atacan directamente, sino en lo que celebran: “las cosas son lo que son y por eso son ejemplares. En cambio, el hombre no es lo que es. Guillén lo sabe y de ahí que *Cántico* no sea un himno al hombre: es el elogio que hace el hombre al mundo”

(1966/1991a, 188). El poeta, inmerso en una sociedad histórica, contingente e injusta, elogia las cosas e, indirectamente, critica el orden que le impide ser plenamente.⁵

Paz y Paul Valéry

Los juicios de Paz sobre Valéry también son mucho más medidos que los de Cernuda. Mientras que éste no le reconocía al poeta francés más mérito que el de ser un “vulgarizador de Mallarmé” (1955/1994, 201), Paz se esforzó por expresar una opinión que marcara sus distancias con las ideas del poeta francés pero que también estimara su obra. Sus reticencias con respecto a Valéry se refieren al desprecio de éste por la inspiración en la composición del poema. El poeta francés tendía a desdeñar la idea de que la poesía surge de un contacto vital con alguna porción esencial de la realidad. Para él, lo más importante no es la experiencia de sueño que antecede a la composición. La tarea fundamental de la poesía es producir, mediante un objeto verbal, una sensación análoga a la de la ensoñación, una ensoñación en segundo grado (1939/1998, 79-80). Para Paz este concepto era insuficiente. Por esta razón se refirió a la obra de Valéry, en su ensayo sobre Jorge Guillén de 1966, como la expresión de “la conciencia que se contempla a sí misma hasta anularse” y que, por lo tanto, se desprende del mundo: “el yo está condenado a pensarse sin tocar jamás la piel incendiada del mar” (1966/1991a, 188). Años más tarde, en otro ensayo sobre Guillén, reiteró este juicio. Reconoció que Valéry “es un espíritu de penetración prodigiosa, una de las mentes realmente luminosas de este siglo”, pero aclaró que en su obra el mundo tiende a “evaporarse” bajo la mirada de su conciencia. “Los poderes de desconstrucción de Valéry eran mayores que sus poderes de construcción. Sus *Cahiers* son una ruina imponente. Valéry fue una palanca espiritual poderosísima a la que le faltó un punto de apoyo” (1979/1991d, 200).

Sin embargo, esta palanca espiritual impulsó muchas de las especulaciones de Paz. El poeta mexicano citó, en varios ensayos, dos ideas de Valéry para sustentar sus reflexiones sobre la poesía. La primera se refiere a la tarea del traductor: “El ideal de la traducción poética, según alguna vez lo definió Valéry de manera insuperable, consiste en producir con medios diferentes efectos análogos” (1973/1991b, 72). Esta cita, situada al final de una consideración

⁵ El que Paz validara a Guillén en términos que se acercan al romanticismo no quiere decir que cerrara los ojos a la voluntad de éste de construir conscientemente sus poemas como un “mecanismo de significados y ritmos que el lector pone en movimiento” (1966/1991a, 187). Lo que hizo en su ensayo fue, más bien, marcar las distancias de Guillén con respecto a la poética de Valéry y hacer énfasis en el aspecto más romántico de su poesía: la voluntad de consonancia con un mundo natural que se expresa como una experiencia de plenitud de lo inmanente.

sobre la tarea del traductor, concluye un razonamiento que retoma otras ideas de Valéry sobre la poesía. Unas páginas antes, Paz había hablado de ésta como “hecha de ecos, reflejos y correspondencias entre el sonido y el sentido” (1973/1991b, 68). Esta definición es la de Valéry, quien, como hemos visto antes, definía la poesía como una “expresión extraordinaria” en la que el ritmo y las armonías deben estar tan estrechamente ligadas “que el sonido y el sentido no puedan ya separarse y se respondan indefinidamente en la memoria” (1924/1995, 184). Un poco más adelante, Paz también se refirió al poema como un objeto verbal de tal perfección que sus signos se han hecho “insustituibles e inamovibles” (1973/1991b, 71-72). Tanto la concepción del poema como un objeto logrado como la idea de que es una unión indivisible entre sonido y sentido le sirvieron a Paz en este ensayo para reflexionar sobre las dificultades de la traducción y definirla como una operación de “transmutación poética”.

La otra cita de Valéry a la que Paz hizo referencia repetidas veces, fue la relativa a la poesía como el desarrollo de una exclamación. Mencionó esta idea por primera vez en *El arco y la lira*, en el contexto de una reflexión sobre la relación entre el valor afectivo de las palabras y la transformación que éstas sufren en el poema:

En alguna parte Valéry dice que “el poema es el desarrollo de una exclamación”. Entre desarrollo y exclamación hay una tensión contradictoria; y yo agregaría que esa tensión es el poema. Si uno de los dos términos desaparece, el poema regresa a la interjección maquinal o se convierte en amplificación elocuente, descripción o teorema. El desarrollo es un lenguaje que se crea a sí mismo frente a esa realidad bruta y propiamente indecible a que alude la exclamación. (1956/1991, 71-72)

La frase de Valéry, quizá una de las pocas que se acercan a la idea romántica de la poesía como expresión de una experiencia emocional, sirvió a Paz para relacionar la concepción del trabajo estético con la inspiración y para formular uno de los criterios fundamentales de su crítica literaria: la poesía moderna es la expresión de una *tensión* entre dos contrarios. Su riqueza radica en los polos que la mantienen. Si renuncia a uno de ellos, se empobrece. En este caso, los contrarios son la poesía como trabajo consciente con el lenguaje y la poesía como expresión emotiva. Si se abandona la composición deliberada, argumenta Paz, el poema se convierte en mera interjección inarticulada. Si se deja de lado la experiencia anterior al poema, se cae en la disertación retórica.

El enfrentamiento a las ideas de Valéry sobre la poesía pura también le sirvió a Paz para reflexionar acerca de la función de la poesía y para defenderla como una actividad contraria a la especialización de la sociedad moderna. En un ensayo escrito en 1973 y publicado en 1979, opuso, como había hecho en 1931, la poesía pura al surrealismo, entendido como una concepción total de la actividad humana y, por lo tanto, contraria a la tendencia de Valéry y el abstraccionismo, que limitaba el arte al trabajo con la forma:

Cualquiera que hayan sido los méritos del abstraccionismo (...), el surrealismo denunció su vacío interior como antes se había opuesto al esteticismo de otras tendencias de vanguardia. Ya frente a Valéry había dicho Breton: “Una más grande emancipación del espíritu y no una mayor perfección formal —ése ha sido y seguirá siendo el objetivo principal”. El surrealismo ve en el arte y la poesía “a la libertad humana obrando y manifestándose”. (1979/1992, 306)

Un año más tarde, volvió a utilizar el argumento que había empleado en “Ética del artista” para caracterizar la poesía como una actividad que no se limita a la esfera de lo estético: “como el romanticismo, la vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje; fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida” (1974/1991, 423). Esta visión coincide con la concepción que Cernuda tenía sobre lo que debía ser la poesía: la expresión de una experiencia vital.

La tradición

Cernuda y Paz concibieron la poesía moderna de Occidente como heredera del romanticismo europeo. Ya hemos señalado la coincidencia entre ambos, que consideraban que la parte más importante de ese movimiento había sido una “línea menor” personificada por ciertos nombres ingleses y alemanes, principalmente. Para Cernuda el romanticismo encarnaba, en la obra de autores como Hölderlin y Blake, una tendencia lírica de “fuerza apasionada y desesperado ímpetu” (1933/1994, 54-55). En su ensayo sobre Bécquer, Cernuda sostuvo que la tradición de la poesía moderna, para toda Europa, había sido fundada por los románticos, por Goethe, Shelley, Hölderlin y Baudelaire (1935/1994a, 68). Esta lista de poetas, a la que habría que añadir a Nerval, coincide bastante bien con la de Octavio Paz, quien sostuvo que obra de Baudelaire fue la prolongación más importante del romanticismo en la segunda mitad del siglo XIX, y se refirió más de una vez a Shelley y Hölderlin en términos elogiosos. En la lista de Paz no figura Goethe, cuya obra juzgaba admirable aunque no era una de sus

devociones particulares. Paz también incluye a Novalis y Victor Hugo. Para Cernuda, Hugo era ejemplo del poeta nacional cuya obra se resuelve en una pirotecnia verbal o en un exhibicionismo emotivo. Paz lo veía, por el contrario, como parte de la “línea menor” del romanticismo, del lado de Nerval y Nodier y enfrentado al romanticismo de “los manuales e historias de la literatura”, encarnado por Lamartine y Musset (1974/1991, 391).

Ambos críticos creían que el romanticismo en lengua española había consistido en un período de excesos sentimentales y declamatorios, a excepción de Bécquer y Rosalía de Castro (Paz, 1952/1991, 41-42; Paz, 1974/1991, 404). No obstante, Cernuda tendía a ver en Bécquer al fundador de la poesía moderna en lengua española, mientras que Paz consideraba que, de serlo, sería “un comienzo demasiado tímido (...) Fin de un período o anuncio de otro, Bécquer y Rosalía viven entre dos luces; quiero decir: no constituyen una época por sí solos” (1974/1991, 405). El verdadero comienzo de la poesía moderna en castellano lo situaba Paz en el modernismo hispanoamericano. Éste era “un auténtico movimiento poético. El único digno de este nombre entre los que se manifestaron en la lengua castellana durante el siglo XIX” (1974/1991, 410).

Es posible señalar otras coincidencias entre los juicios críticos de Paz y Cernuda: los dos tuvieron reacciones ambivalentes frente a la poesía de Góngora. En ocasiones, Cernuda colocaba su obra del lado del ornato, del “gusto por lo rico, por lo preconcebidamente poético”, de la “delicia verbal” y la “suntuosidad decorativa” (1935/1994a, 70). Otras veces, la citó como ejemplo de independencia y de dedicación individual a la tarea poética (1936/1994b, 107-108). Paz también osciló, si bien un poco menos violentamente, entre los reparos y los elogios a Góngora. Al compararlo a John Donne, en un ensayo de 1966, anotó que si bien su obra producía un lenguaje refinado y lograba una “transmutación de la realidad”, en ella faltaba la crisis de conciencia, la revelación de la complejidad humana de Donne (1966/1991b, 97). Asimismo, Cernuda y Paz estuvieron de acuerdo con respecto a Juan Ramón Jiménez. Los dos le dedicaron frases elogiosas, pero también enunciaron reparos: ambos pensaban que la concentración en la sensación hacía que su poesía se convirtiera en una sucesión de fragmentos carentes de visión de conjunto (Cernuda, 1957/1994, 147-148; Paz, 1983/1991, 96-97).

En la medida en que Paz y Cernuda concebían la poesía moderna como un sistema de relaciones entre las diferentes lenguas, se esforzaron por aprehender tradiciones literarias diferentes a la suya. En el caso de Paz, este esfuerzo lo llevó bastante lejos, a explorar la literatura de Oriente o a hacer una antología de la poesía sueca contemporánea. Pero, a pesar

de su curiosidad intelectual por Oriente, Paz siempre consideró la literatura y en especial la literatura moderna, como una herencia de una tradición mediterránea, de raíz griega y latina. Otro tanto se ha dicho de Luis Cernuda, para quien, sin embargo, el pasado griego, tal y como había sido imaginado por los románticos, fue mucho más significativo que la latinidad, tan importante para Eliot (Ortiz, 151). Las revaluaciones de la tradición que hicieron Eliot, Paz y Cernuda estaban basadas en el convencimiento de la unidad de la poesía occidental. Eliot tendía a restringir esta unidad a los límites geográficos europeos, lo mismo que Cernuda. Guillén reconoció la participación de la poesía hispanoamericana en la tradición de lengua castellana a través de Rubén Darío, pero no se ocupó mayormente de ella. Paz concibió la poesía de Occidente como un gran conjunto de tendencias dispares que incluía la poesía eslava, en un extremo geográfico, y la poesía hispanoamericana y angloamericana, en el otro.

La visión que tenía Paz de la tradición no enfrentaba dos líneas distintas, cargando la una con todo el peso positivo y la otra con todas las características deleznable de la poesía, como había hecho Cernuda. Su idea de la tradición se acercaba más a la de Eliot: una unidad compleja que, a manera de un organismo vivo, no puede prescindir de ninguna de sus partes sin que el conjunto se empobrezca. En este sistema, compuesto de múltiples relaciones y oposiciones, todas las unidades son relativas, porque se definen sólo por lo que las une y las separa de las restantes. En 1943, en “Función social de la poesía”, Eliot consideró la literatura europea de una forma análoga: “La historia de la literatura europea no enseña que ninguna [literatura nacional] haya sido independiente de las demás; antes bien, demuestra que hubo un continuo dar y tomar, y que cada país a su vez, de tiempo en tiempo, se revitalizó gracias a estímulos recibidos de fuera” (1943/1957, 16). Ya que la poesía en cada lengua europea ha medrado, además, a través de un dar y tomar, la desaparición de la poesía en cualquiera de ellas, así sea una lengua menor, debería ser tenida en cuenta con preocupación (1943/1957, 18).

En estas páginas de Eliot se encuentran varios elementos que Paz retomaría, a su manera, para considerar la tradición literaria de Occidente. En primer lugar, la metáfora del ser vivo, cuyas partes constitutivas están relacionadas orgánicamente, de modo que el deterioro de una de ellas trae consecuencias negativas para las otras. En segundo, la idea de la independencia relativa de las unidades que componen el sistema. En tercero, la noción de que el intercambio entre las unidades del conjunto enriquece a cada una. No obstante, como Eliot se refería a las naciones europeas, hablaba de pueblos y de lenguas, y las asociaba a la idea de los Estados nacionales. Para Paz, el problema del idioma y su relación con la entidad que se conoce como

una “literatura” era algo más complejo. En primer lugar, se opuso a la idea de que las literaturas hispanoamericanas forman unidades que corresponden a las naciones: “Nada distingue a la literatura argentina de la uruguaya; nada a la mexicana de la guatemalteca. La literatura es más amplia que las fronteras. (...) Los grupos, los estilos y las tendencias literarias no coinciden con las divisiones políticas, étnicas o geográficas” (1961/1991, 43). Esta opinión, formulada en una conferencia de 1961, se mantuvo igual hasta el final de su carrera.⁶ Su conferencia al recibir el Nobel en 1990, publicada al año siguiente, comenzaba precisamente con esa idea:

Las lenguas son realidades más vastas que las entidades políticas e históricas que llamamos naciones. Un ejemplo de esto son las lenguas europeas que hablamos en América. La situación peculiar de nuestras literaturas frente a las de Inglaterra, España, Portugal y Francia depende precisamente de este hecho básico: son literaturas escritas en lenguas transplantadas. Las lenguas nacen y crecen en un suelo; las alimenta una historia común. Arrancadas de su suelo natal y de su tradición propia, plantadas en un mundo desconocido y por nombrar, las lenguas europeas arraigaron en las tierras nuevas, crecieron con las sociedades americanas y se transformaron. Son la misma planta y son una planta distinta. (1991, 31)

En este primer párrafo, además de ratificar su opinión sobre la necesidad de considerar la literatura hispanoamericana como una unidad basada en la lengua, Paz estaba resolviendo un problema concerniente a su relación con la literatura occidental: el de si las literaturas angloamericanas e hispanoamericanas debían concebirse como parte de las literaturas inglesa y española o como unidades independientes. A este problema dedicó Paz varios ensayos a lo largo de su carrera. En “Introducción a la poesía mexicana moderna”, de 1952, insistió en el

⁶ En sus primeros ensayos críticos, Paz intentó encontrar la “mexicanidad” de la poesía de su país, es decir, la cualidad irreducible que caracteriza la identidad del mexicano y marca su literatura. En “Noticia de la poesía española contemporánea”, la conferencia que dio en el Ateneo de Valencia en 1937 y que solo se publicó en 1988, Paz sostuvo que la poesía mexicana tenía un “acento nacional” aun en las obras de aquellos poetas que habían intentado evadir toda identificación con lo mexicano (1988/1998b, 260); en “Cultura de la muerte”, una reseña de *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia, afirmó que el libro era “uno de los signos de una conciencia mexicana que, por primera vez quizá, se atreve a expresar algunas de sus más profundas y excepcionales experiencias” (1938/1998, 264); y en una reseña del libro de Antonio Castro Leal sobre Juan Ruiz de Alarcón hizo una lista de las cualidades de la poesía mexicana “desde Sor Juana Inés de la Cruz hasta Othón”: “discreción, sobriedad, mesura, observación fina y maliciosa, cortesía, inclinación clásica, tendencia epigramática, temperamento reflexivo y preocupación ética” (1943/1998a, 231). No obstante, en esos mismos ensayos sostuvo que la expresión de la identidad nacional no era una manera del ser humano universal, contemporáneo. Y esta conjunción entre lo mexicano y lo contemporáneo haría que en trabajos posteriores Paz abandonara la idea de encontrar una serie de particularidades del “alma nacional”, al menos en la literatura, y postulara, en cambio, la existencia de una literatura hispanoamericana hecha, no de un “carácter continental”, sino de una historia común y de una serie de relaciones entre las obras que la componen.

derecho que tenían los escritores hispanoamericanos a la poesía del Renacimiento español. Puede parecer extraño que Paz no estuviera interesado en reivindicar el derecho de la literatura hispanoamericana a apropiarse de toda la tradición en lengua castellana desde la Edad Media. En realidad, al declarar que la literatura hispanoamericana era heredera del Renacimiento, estaba argumentando que había sido, desde sus orígenes, una literatura crítica y, por lo tanto, moderna: “la España que nos descubre no es la medieval sino la renacentista; y la poesía que los primeros poetas mexicanos reconocen como suya es la misma que en España se miraba como descastada y extranjera: la italiana. La heterodoxia frente a la tradición castiza española es nuestra única tradición” (1952/1991, 35). De esta manera, Paz definió la literatura hispanoamericana como producto de una tensión entre la herencia de España y la reacción crítica en contra de ella.

A principios de la década del sesenta, Paz planteó de manera radical la distancia entre la literatura hispanoamericana y la española. En “Literatura de fundación”, escrito en 1961, afirmó que “una cosa es la lengua que hablan los hispanoamericanos y otra la literatura que escriben. La rama creció tanto que ya es tan grande como el tronco. En realidad, es otro árbol” (1961/1991, 43). Esta definición tiene la ventaja de dar absoluta autonomía a la literatura hispanoamericana, pero deja de lado su relación con la literatura española, y las tensiones que se originan en la coexistencia de la independencia y el vínculo entre ambas. Paz rectificó esta opinión y formuló su posición de manera más definida en el prólogo a *Poesía en movimiento*, de 1966:

La poesía de los mexicanos es parte de una tradición más vasta: la de la poesía de lengua castellana escrita en Hispanoamérica en la época moderna. Esta tradición no es la misma que la de España. Nuestra tradición es también y sobre todo un estilo polémico, en lucha constante con la tradición española y consigo mismo: al casticismo español opone un cosmopolitismo; a su propio cosmopolitismo, una voluntad de ser americano. Apenas se hizo patente esta voluntad de estilo, a partir del “modernismo”, se entabló un diálogo entre España e Hispanoamérica. Ese diálogo es la historia de nuestra poesía: Darío y Jiménez, Machado y Lugones, Huidobro y Guillén, Neruda y García Lorca. (1966/1991c, 112-113)

Este párrafo tiene todos los ingredientes del parecer que Paz sostendría el resto de su carrera sobre las relaciones entre la poesía hispanoamericana y angloamericana, y las literaturas del continente europeo que comparten las mismas lenguas. Mantiene la idea de la independencia de estilo y de tono de las americanas y también la idea de su relación orgánica con las

literaturas escritas en Europa. Señala, además, una serie de tensiones importantes en estas literaturas, que a su vez las han constituido: la tendencia castiza en contra de la cosmopolita, la cosmopolita en contra de la americanista, la americanista en contra de la castiza. En 1975 y 1976 Paz escribió dos ensayos sobre el tema: “Alrededores de la literatura hispanoamericana” y “¿Es moderna nuestra literatura?”, ambos publicados en 1979. En ellos desarrolló sus ideas más ampliamente, pero sobre las mismas líneas. Sostuvo que hay una conexión estrecha con la literatura española a causa la lengua, y reivindicó el derecho de los escritores hispanoamericanos a apropiarse de los clásicos españoles. Al mismo tiempo, argumentó que la literatura escrita en América contribuyó a cambiar ese lenguaje desde el modernismo, que inició un verdadero diálogo con España y, por lo tanto, una literatura diferente a la española. Se pronunció en contra de las literaturas nacionales y a favor de una idea de la literatura hispanoamericana según la cual ésta no se define como una unidad homogénea, sino por “choques, influencias, diálogos, polémicas, monólogos” entre distintas obras. Paz concluyó su ensayo haciendo un retrato de la literatura hispanoamericana muy en la línea del orden simultáneo de vivos y muertos de Eliot:

En el seno de cada literatura hay un diálogo continuo hecho de oposiciones, separaciones, bifurcaciones. La literatura es un tejido de afirmaciones y negaciones, dudas e interrogaciones. La literatura hispanoamericana no es un mero conjunto de obras sino las relaciones entre esas obras. Cada una de ellas es una respuesta, declarada o tácita, a otra obra escrita por un predecesor, un contemporáneo o un imaginario descendiente. Nuestra crítica debería explorar estas relaciones contradictorias y mostrarnos cómo estas afirmaciones y negaciones excluyentes son también, de alguna manera, complementarias. (1979/1991a, 57)

La tradición de Eliot pertenece más bien al orden del aporte y de la colaboración que al del enfrentamiento y la contradicción. En 1919, en “La tradición y el talento individual”, señaló que, si bien la tradición no es cuestión de repetir “los usos de la generación inmediata anterior a nosotros en una ciega o tímida adhesión a sus éxitos”, tampoco se forma mediante la oposición, sino mediante la aceptación de una serie de principios superiores a las preferencias personales que constituyen la “corriente principal” de la tradición (1919/1944, 12-15). En 1943, al referirse a la interdependencia de las culturas europeas, habló de “influencia recíproca”, “estímulo”, “un continuo dar y tomar” y “comunicación” pero no de rechazo (Eliot, 1943/1959, 16). Para Paz, las resistencias y oposiciones eran igualmente, o más, relevantes que las afinidades. Esta noción la formuló brevemente por primera vez en un

artículo de 1939: “Tradicción, es decir cosa viva, combatida y combatiente: polémica” (1939/1991, 141). “Las relaciones realmente significativas no son las relaciones de afinidad sino las de oposición”, escribió en los años setenta. “Los antagonismos forman un sistema de relaciones” (1979/1991c, 305).

La idea de que la poesía de Occidente forma una unidad compleja se convirtió, en Paz, en un principio aplicable a la práctica de la crítica literaria. En sus ensayos, es usual encontrar comparaciones entre poetas de lenguas diferentes y que, normalmente, son considerados muy alejados los unos de los otros. Por ejemplo, en un ensayo sobre William Carlos Williams escribió: “El realismo no imitativo de Williams lo acerca a otros dos poetas: Jorge Guillén y Francis Ponge” (1973/1991a, 298). A primera vista, no hay nada más lejano que la voluntad de Williams de volver a un lenguaje coloquial, cuya sintaxis corre suavemente, y las violentas dislocaciones de la oración que emplea Guillén al hacer uso del hipérbaton. Asimismo, hay una gran distancia entre las oraciones interminables, pero de un orden sintáctico y gramatical, de Ponge y los brevísimos versos de Williams, o los versos regulares, de rima consonante, de Guillén. La manera como Guillén retrata los objetos, utilizando la elipsis, también es muy diferente de la de Williams, quien se concentra sobre una cualidad del objeto y la reproduce con suma claridad, o de la de Ponge, que lo contempla una y otra vez, desde distintas perspectivas. Ahora bien, en medio de todas estas diferencias, Paz resalta un punto en común: la voluntad de fijarse en los objetos comunes, y de rescatar su singularidad para la poesía.

Estas comparaciones iluminan aspectos no vistos aún por la crítica literaria, aunque en ocasiones llevan a vastas generalizaciones. A veces, especialmente en los juicios que hizo Paz al principio de su carrera, sólo tienen una intención provocadora, como en el ensayo de 1951 sobre José Gorostiza, en el que anotó: “la crítica ha asociado el nombre de Gorostiza a los de Jorge Guillén y Valéry. Sí, pero también sería posible hablar del William Blake de *Canciones de inocencia y experiencia*, en el que cada poema posee dos o más significados” (1957/1991b, 245). El punto de comparación entre ambos no se desarrolla más que en esta breve anotación. Se podría comentar que, como criterio de semejanza entre los dos poetas es bastante débil, si se tiene en cuenta que uno de los propósitos de la poesía moderna desde el romanticismo es el de sugerir una multitud de sentidos. La comparación tiene un valor de sorpresa. La relación entre un poeta del corte de Gorostiza, que había pretendido construir su obra conscientemente, y un poeta visionario como Blake, que había privilegiado, sobre todo, los poderes irracionales de la imaginación, estaba destinada a llamar la atención del lector.

Por otra parte, la noción de que las relaciones entre los miembros de una tradición literaria surgen de las diferencias, más que de las afinidades, le sugirió igualmente una de las ideas fundamentales en su consideración de la literatura moderna: la de la tradición de la ruptura. Para Paz, la literatura moderna se distingue de todas las tradiciones anteriores a ella porque por primera vez se proclamaba, como principio constitutivo, la originalidad de la obra de arte. Esta idea la formuló de forma rudimentaria en 1943, al escribir sobre la poesía en lengua castellana: “Es notable que la poesía última, a pesar de ostentarse como una ruptura del orden tradicional —quizás por eso mismo— continúe en sus líneas más constantes y profundas a esa tradición que niega en apariencia” (1943/1998b, 374). En este pasaje, Paz estaba refiriéndose a la relación que habían establecido los poetas de la generación del 27 y Xavier Villaurrutia con los clásicos. Mientras todos ellos buscaban en su poesía la mayor originalidad, también pretendían tener una relación estrecha con el pasado. Esta primera idea del carácter contradictorio de sus antecesores inmediatos se desarrolló con respecto a la poesía moderna en un aparte de *Corriente alterna*:

Para nosotros el valor de una obra reside en su novedad: invención de formas o combinación de las antiguas de una manera insólita, descubrimiento de mundos desconocidos o exploración de zonas ignoradas en los conocidos. (...) Desde el romanticismo la obra ha de ser única e inimitable. La historia del arte y la literatura se despliega como una serie de movimientos antagónicos: romanticismo, realismo, naturalismo, simbolismo. Tradición no es continuidad sino ruptura y de ahí que no sea inexacto llamar a la tradición moderna: tradición de la ruptura. (...) Los cambios artísticos no tienen, en sí mismos, ni valor ni significación; la idea de cambio es la que tiene valor y significación. De nuevo: no por sí misma sino como agente o inspiradora de las creaciones modernas. La imitación de la naturaleza y de los modelos de la antigüedad —la idea de imitar, más que el acto mismo— alimentó a los artistas del pasado; después, durante de cerca de dos siglos, la modernidad —la idea de la creación original y única— nos nutrió. (1967/1991b, 446-447)

En este fragmento, titulado “Invención, subdesarrollo, modernidad”, Paz planteó que la originalidad, la voluntad de ser diferente, era lo que, paradójicamente, alimentaba la tradición de la literatura moderna. La relación con la tradición es, entonces, una tensión entre la voluntad de romper con el pasado y la prolongación de ese mismo pasado. Esta tensión consistente en una exigencia de originalidad que termina reconduciendo al pasado la formuló Paz otra vez en 1988 con respecto a la poesía de Luis Cernuda:

Entre estos dos extremos se despliega la poesía de Luis Cernuda. Uno, la afirmación de una voz que viene de las afueras de la sociedad y que es a un tiempo anónima y profundamente íntima, pues es la voz del instinto y de las pasiones asumidas por una conciencia solitaria. Otro, la afirmación de una tradición en la que las verdades de los poetas ya idos, no sin rupturas y desgarramientos, gracias a la mediación de generaciones de lectores, se enlazan y forman un río no de agua sino de palabras que son obras: tiempo vivo. (1988/1991b, 274)

La obra de Cernuda, como buena poesía moderna, es expresión de un sujeto. Es, por lo tanto, irreducible a cualquier tendencia estética: tiene la obligación de ser, en cuanto revelación del instinto, las pasiones y la conciencia individuales, totalmente original. Pero, por otra parte, la poesía de Cernuda también es diálogo con la tradición: es una “intersección” donde se escuchan las voces de otros poetas, no un monumento aislado, surgido de la nada. La tensión entre ambos extremos constituye el poema moderno.

Años antes, Paz había concebido esta tensión como principio constitutivo de la poesía moderna de Occidente en el primer capítulo de *Los hijos del limo*. Este capítulo, titulado “Tradición de la ruptura”, sostenía que lo moderno se define por ser una negación del pasado y la afirmación de algo distinto, un algo que “ha cambiado de nombre y de forma en el curso de los dos últimos siglos —de la *sensibilidad* de los prerrománticos a la *metaironía* de Duchamp—, pero siempre ha sido aquello que es ajeno y extraño a la tradición reinante, la heterogeneidad que irrumpe en el presente y tuerce su curso en dirección inesperada. No sólo es lo diferente sino lo que se opone a los gustos tradicionales: extrañeza polémica, oposición activa” (1974/1991, 335). Lo moderno es moderno no por nuevo sino por distinto, porque critica el pasado, porque se opone al orden tradicional. Sin embargo, en esa búsqueda de lo diferente, la modernidad echa mano de la tradición para oponerse a la tradición: “Lo viejo de milenios también puede acceder a la modernidad: basta con que se presente como una negación de la tradición y que nos proponga otra. Ungido por los mismos poderes polémicos que lo nuevo, lo antiquísimo no es un pasado: es un comienzo. La pasión contradictoria lo resucita, lo anima y lo convierte en nuestro contemporáneo” (1974/1991, 335). De esta manera, la tradición adquiere un significado peculiar, es recuperada para el presente, transformada en un movimiento que busca fundar una nueva tradición sobre el principio del cambio. La tensión entre la crítica a la tradición y su recuperación da pie a otra cantidad de tensiones, entre las que cabe destacar dos. La primera contrapone el intento de fundar una nueva sociedad “que inserta el tiempo en el principio del futuro” y el intento de recuperar un

tiempo original, inocente, “un pasado anterior a la Caída” (1974/1991, 362). La segunda, el propósito de encontrar un principio de correspondencia entre el sujeto y el mundo, de hallar una armonía perdida, y la conciencia de que ese intento es un mito vacío, “un juego de reflejos en la conciencia solitaria del poeta”, que es contingente (1974/1991, 376).

Al principio de su carrera, Paz también sostuvo que la poesía moderna y la de las épocas anteriores a ella estaban separadas por un abismo, pero definió esta separación, de una manera muy afín a Eliot, como una disociación de la sensibilidad y no como un cambio en la forma de concebir la tradición. En una reseña de principios de la década del cuarenta sobre la traducción al castellano de fragmentos de Jenófanes, Parménides y Empédocles planteó que la escisión entre la conciencia crítica y las capacidades emotivas del individuo había implicado un empobrecimiento:

La poesía pierde algunos de sus atributos proféticos; la filosofía su capacidad de contagio, su humedad espiritual, su erotismo. De esa discordia, cáncer de la cultura moderna, nacen el furor abstracto y la compensadora ola de irracionalismo que luego se apodera de las almas. (...) Volver a [los filósofos presocráticos] es intentar la reconquista de esa perdida unidad de visión que permite contemplar al mundo con ojos humanos, de poeta-filósofo y no de miope especialista. (1943/1998d, 330)

Esta crítica a la especialización sigue muy de cerca los argumentos de Eliot acerca de la fragmentación de las capacidades del ser humano en la edad moderna. De acuerdo con el poeta angloamericano, después del siglo XVII hubo una ruptura en la sensibilidad humana, que hasta entonces se había caracterizado por una fusión entre intelecto y emoción. Paz retomó el argumento de Eliot en “Poesía de soledad y poesía de comunión”, como lo ha señalado Anthony Stanton, sólo que, mientras Eliot expresaba su aprecio por la poesía anterior a la disociación de la sensibilidad, Paz “quedaría fascinado” por la ruptura de la relación orgánica entre individuo y sociedad y por el nacimiento de la conciencia autónoma (Stanton, 1998, 183-184). De ahí en adelante, el nacimiento de la conciencia autónoma y la razón crítica le sirvió a Paz como criterio para señalar los límites entre la poesía moderna y la poesía clásica, para valorar aquella por encima de ésta y para exaltar la conciencia independiente frente a la supeditación a una ortodoxia religiosa. Esta apreciación de la conciencia crítica se combinó luego con la idea de la originalidad o novedad literaria, para conformar el fundamento de la tradición moderna que trazó Paz en sus ensayos posteriores.

Paz y T. S. Eliot

Por esta razón, sus juicios sobre los poetas de la tradición se alejan de los de Eliot. En un ensayo de *Puertas al campo* (1966) sobre John Donne, Paz lo presentó como la personificación del poeta moderno, sujeto a una serie de contradicciones entre sensualidad y religión, entre pasión y reflexión: “Fue siempre el mismo hombre. Mejor dicho: la misma dualidad. Ser de pasión y de reflexión: vive y se mira vivir. El tema constante de sus meditaciones fueron su vida y su muerte. Se ve como si fuera otro; y se ve con tal lucidez y pasión como si ese otro fuese él mismo” (1966/1991b, 94). En lugar de considerarlo un poeta creyente cuyos sentimientos y conciencia estaban en consonancia con sus principios religiosos, como lo veía Eliot, Paz lo presenta como una conciencia escindida, autónoma y en contradicción con la religión y con la pasión sensual. Frente a él, como contraste, colocó la obra de Góngora, dedicada a exaltar el esplendor del mundo, perfectamente acomodada en un orden orgánico cuyos horizontes son las convicciones sociales y religiosas del autor. Ambos poetas ejemplifican, según Paz, “la diferencia que hay entre el grito, teñido de sentimiento de culpa, y el nombrar con naturalidad a las cosas. Los modernos quieren liberarse, recobrar la salud; los otros, inclusive si los perseguía la pesadilla del pecado y de la muerte, no se sentían mal en sus cuerpos” (1966/1991b, 98).

Asimismo, Dante, a quien Eliot consideraba la cima de la tradición occidental y el modelo literario por excelencia, es para Paz un gran poeta, pero está separado del tiempo moderno por un abismo. El mundo de Dante es “aquello que niega lo que somos”, y Dante mismo, “el más inactual de los grandes poetas de nuestra tradición” porque concibe el mundo como una serie de relaciones orgánicas y jerárquicas y la historia como un proceso con un fin definido. Ambas ideas son profundamente ajenas a la conciencia individual y de progreso indefinido del mundo moderno, y por eso Dante no puede considerarse, como Quevedo, Donne, o sor Juana, padre de la poesía moderna (Paz, 1974/1991, 351).

La imagen que Eliot trazó de Milton también estaba errada para Paz, quien lo defendió como uno de los descubridores de la conciencia moderna y del tiempo abierto y sin fin. Según el poeta mexicano, la incompreensión de Eliot hacia Milton no se debe a una inconsistencia por parte del poeta angloamericano, sino a que ambos poetas tienen una visión contraria de Europa: “Para Eliot la tradición europea podía condensarse en dos nombres: Roma y Dante, es decir, el orden cristiano medieval; para Milton, Europa era ante todo el pasado

grecorromano, las humanidades renacentistas, el cristianismo reformado y el nuevo pensamiento” (1986/1991, 81). Eliot fue, pues, el abogado de una tradición anterior a la moderna; Milton, uno de los primeros poetas de la tradición heterodoxa y crítica. Además, la latinidad que defendió Eliot, argumentó Paz, fue reemplazada, a partir del romanticismo, por una pluralidad de tradiciones: la revaloración de la poesía popular, el arte gótico y las mitologías celtas y germánicas, la apreciación del arte oriental, el africano y las culturas indígenas de América Latina (1974/1991, 388). El recurso a esta multitud de tradiciones amplió las posibilidades artísticas y estéticas de la poesía moderna; también coincidió con un momento en el que la imposición de una tradición impersonal cedió su lugar a “la aparición del yo del poeta como realidad primordial” (1974/1991, 387).

Pero Paz no llegó a considerar a Eliot meramente como un poeta retrógrado, empeñado en recuperar la unidad de una cultura jerárquica. De acuerdo con Paz, la visión religiosa que tenía Eliot de la historia moderna de Occidente no era sino la expresión de la modernidad del mismo Eliot, quien, como respuesta polémica y crítica al momento histórico en que vivía, se inventó una tradición que iba de Virgilio hasta Baudelaire y cuyo centro era Dante:

Eliot lamentaba que la mitología de Blake fuese indigesta y sincretista, una religión privada compuesta de fragmentos de mitos y creencias heteróclitas. El mismo reproche podría hacerse a la mayoría de los poetas modernos, de Hölderlin y Nerval a Yeats y Rilke. Ante la progresiva desintegración de la mitología cristiana, los poetas —sin excluir al poeta de *The Waste Land*— no han tenido más remedio que inventar mitologías más o menos personales hechas de retazos de filosofías y religiones. (1974/1991, 379)

Otro de los juicios de Eliot a los que se enfrentó Paz fue el de la coincidencia entre el esplendor de una civilización y la poesía que se escribe durante la época. Eliot, en su conferencia de 1944 acerca de los clásicos, señaló una relación de consecuencia entre el florecimiento de una civilización y el de su literatura: “Un clásico sólo puede ‘suceder’ en una civilización madura, en una lengua y una literatura maduras; y tiene que ser obra de un espíritu maduro. La importancia de esa civilización y de esa lengua, así como la capacidad de comprensión del poeta individual, son las que le dan universalidad” (1944/1957, 52). Muy temprano en su carrera, Paz se opuso abiertamente a la correlación entre esplendor económico o social y grandeza literaria: “dudo que la relación entre prosperidad económica y excelencia artística sea la de causa y efecto. No se puede llamar ‘subdesarrollados’ a Kavafis,

Borges, Unamuno, Reyes, a pesar de la situación marginal de Grecia, España y América Latina” (1967/1991b, 448). Paz, proveniente de un país situado al margen de los grandes centros urbanos de Europa, no estaba dispuesto a aceptar que la literatura dependiera directamente de la riqueza de la civilización que la producía. En ese caso, ni su obra ni la de cualquier otro poeta hispanoamericano tendría la posibilidad de acceder a la tradición de la poesía occidental. Pero su argumento no sólo estaba tratando de validar la propia obra y la de sus compatriotas. También defiende la autonomía de la literatura y las facultades creativas del individuo, que no dependen de un orden superior, llamado en el caso de Eliot cultura europea, cuya importancia se mide en términos de civilización y de esplendor social.⁷

Como ya se ha visto, Paz asoció desde muy temprano la escritura de la poesía con la búsqueda de lo sagrado a partir de la experiencia individual. Mientras Eliot creía que una cultura debe articularse alrededor de un repositorio de sabiduría humana que él identificaba con la religión anglocatólica, Paz asegura, con un argumento de corte romántico, que la verdad que comparte la religión con la poesía es la identificación de una relación analógica entre el individuo y el universo, y que el principio de analogía antecede a todo principio religioso:

La analogía sobrevivió al paganismo y probablemente sobrevivirá al cristianismo y a su enemigo el cientismo. En la historia de la poesía moderna su función ha sido doble: por una parte, fue el principio anterior a todos los principios y distinto a la razón de las filosofías y a la revelación de las religiones; por otra parte, hizo coincidir ese principio con la poesía misma. (...) Las mitologías poéticas, sin excluir a las de los poetas cristianos, envejecen y se vuelven polvo como las religiones y las filosofías. Queda la poesía y por eso podemos leer a los vedas y las biblias no como escrituras religiosas sino como textos poéticos. (1974/1991, 380)

Así pues, Paz estaba, como él mismo lo señaló en una de sus introducciones, escribiendo otra versión de *La defensa de la poesía* sobre la base de un principio autónomo, soberano y perteneciente a toda la tradición moderna de Occidente, tal y como la que, “desde hace más de dos siglos, escriben incansablemente los poetas modernos” (1990/1991, 495). Paz consideró necesario escribir otra variación sobre la defensa de la poesía, a la que creía capaz de salvaguardar “todas las complejidades del alma humana” (554). Para hacerlo, utilizó un

⁷ La posición en Paz está de acuerdo, en este punto, con la de Guillén, quien se negó a hacer coincidir la importancia de la tradición en lengua castellana con el esplendor imperial de España y, por el contrario, la presentó como un orden simultáneo en el que conviven obras de diferentes épocas desde la Edad Media hasta el siglo XX.

argumento que está a medio camino entre la idea de Shelley, según la cual la poesía es lo que ha hecho que la humanidad se convierta, paulatinamente, en más humana, y la de Eliot, para quien la poesía mantiene viva la sensibilidad de los pueblos: “La continuidad de la poesía es la continuidad de la palabra humana, la continuidad de la civilización” (Paz, 1988/1991b, 294). Paz vio esta continuidad amenazada por el desplazamiento de las humanidades en las universidades, por el mercado y por la desidia de los propios críticos. Todos estos fenómenos, sostuvo, tienden al olvido de la literatura. El primero limita lo literario, lo propiamente humano, a la expresión de una ideología determinada en un momento histórico dado: “primero se reduce la obra a mero documento social; en seguida, se afirma que el texto no dice lo que dice. Mejor dicho: el texto oculta una realidad social y política” (1990/1991, 557). Interpretar el texto literario como un documento histórico puede aportar datos interesantes sobre la sociedad que lo produjo, admitía Paz, “pero leer así un poema es como estudiar botánica en un paisaje de Corot o de Monet” (1990/1991, 557). El segundo fenómeno, el del mercado, erosiona lo literario al supeditar “el antiguo intercambio de ideas, valores, gustos y opiniones” a los intereses meramente económicos. La industria editorial, al producir para el mayor número de lectores, deja de lado las propuestas verdaderamente innovadoras y la reimpresión de obras del pasado que leen pocos (1990/1991, 560). De esta manera, se impide el diálogo que un lector puede tener con las obras más originales de la tradición. Además, el intercambio cultural entre diferentes culturas, esencial para el enriquecimiento de la tradición moderna en Occidente, se restringe al cortarse los puentes que ayudan a descubrir una obra que puede servir de inspiración o de punto de partida. Las causas del debilitamiento de la tradición son el olvido, el desconocimiento, la falta de lectura: “una tradición literaria no desaparece por las negaciones y las rupturas —al contrario: son prueba de salud— sino por la ignorancia” (1992, 24). El trabajo crítico de Paz, al intentar abarcar buena parte de la tradición de la poesía moderna occidental e incorporar a ella las obras en lengua española que consideraba fundamentales (las de Darío, López Velarde, Juan Ramón Jiménez, Huidobro, Guillén, Borges, Cernuda), trataba de luchar contra los factores que debilitaban la tradición y continuar con el diálogo polémico que constituía, a su juicio, la poesía moderna.

Fernando Charry Lara: un poeta y crítico moderno

Hoy en día, Fernando Charry Lara es una figura reconocida en la poesía colombiana del siglo XX. Si bien su fama no es muy grande fuera del país, ningún recuento de los poetas más notables de la segunda mitad del siglo pasado omitiría su nombre. En todas las historias de la literatura escritas en los últimos veinte años se ha dedicado un buen espacio a comentar su breve obra poética. Quizá sólo dos de sus contemporáneos, Jorge Gaitán Durán y Álvaro Mutis, tengan un puesto más firme en la estimación de los críticos de la poesía colombiana. La consideración que se tiene por la obra de ambos está mezclada, en el caso de Gaitán Durán, con la que merece su significación como figura intelectual y, en el de Mutis, con los méritos de su narrativa. Por el contrario, Charry Lara se dedicó por entero a la escritura y la reflexión sobre la poesía durante sesenta años. Todos sus ensayos y reseñas, publicados en los suplementos y en las revistas literarias más importantes del país, tuvieron como tema la poesía de numerosos escritores o el comentario de textos de crítica e historia literaria. Recopiló algunos de ellos en 1975 bajo el título de *Lector de poesía*, lo que señala suficientemente su idea de la conexión que existe entre su labor como poeta y como crítico.

Charry Lara comenzó a publicar artículos a los veinte años y continuó, a lo largo de toda su vida, colaborando en periódicos y revistas. Sin embargo, el volumen reunido de su crítica literaria no es muy grande. Esto se debe a dos razones: la primera fue que en muchas ocasiones reescribió y reimprimió sus artículos varias veces; la segunda, que una parte considerable de sus escritos fueron reseñas de libros de poesía, de crítica o de historia literaria. A pesar de que, desde el principio de su carrera, concibió la crítica como parte de su labor de poeta, Charry nunca se propuso escribir un libro de ensayos sobre un período literario, ni un estudio sobre un autor determinado, como *Estudios sobre poesía española contemporánea* de Luis Cernuda o *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* de Octavio Paz. Tampoco pensó, hasta donde se sabe, en escribir un libro de ensayos literarios que diera cuenta de los poetas que más estimaba, como lo hicieron Jorge Guillén o Luis Cernuda, que en esto seguía el ejemplo de T. S. Eliot. De hecho, la organización de *Lector de poesía* no se parece a la de los libros de éste último. Charry habría podido publicar un libro que comenzara con ensayos de apreciación general sobre la poesía y luego tuviera una sección de artículos dedicados a poetas en particular, pero excluyó casi todos los textos de corte general que había escrito, en su mayoría, en la década del cuarenta y dividió

temáticamente los estudios sobre poetas entre aquellos consagrados a la poesía colombiana, a la generación del 27 y a la poesía hispanoamericana. Quizá esta decisión se haya debido a que los artículos más generales de la década del cuarenta trataban sobre polémicas de la época que, en 1975, Charry juzgó caducas. No obstante, en esos debates formó sus criterios de valor y los principios que consideraría fundamentales en su labor como escritor. Al discutir con los representantes más conservadores de la tradición literaria colombiana en torno a la poesía moderna, al discutir acerca del valor de la herencia modernista y su provecho para la obra de los escritores contemporáneos, al tratar de deslindar la propia obra de la de sus antecesores inmediatos, los poetas de Piedra y Cielo, Charry Lara echó mano de las ideas de T. S. Eliot sobre el lenguaje común y su relación con la poesía y de la oposición que hizo Cernuda entre una línea vital de la tradición y una de mero ornato formal. Asimismo, debatió las ideas de Valéry acerca de la poesía pura y la noción de que el poema debía ser un artificio que produjera un estado determinado en el lector mediante los efectos del lenguaje.

Una de las tareas que el joven Charry creía propias del poeta contemporáneo era la de sopesar las teorías que otros planteaban sobre la poesía con el fin de utilizarlas para reflexionar acerca de su propia tarea como poeta. En un artículo que se ocupa de la obra literaria de uno de sus compañeros de generación formuló esta idea de forma programática, y la usó como criterio para distinguir a los poetas más jóvenes de sus antecesores inmediatos. Charry afirmó que los integrantes de su generación eran conscientes de que debían poner su obra en un plano de más alta responsabilidad estética que sus predecesores, esto es, que debían escribir poesía a partir de una reflexión crítica sobre el arte. Por esta razón, tenían mayor amplitud de miras con respecto a la poesía que un sector de la crítica literaria colombiana basado en una serie de prejuicios relativos a lo que ellos creían era una tradición clásica (1948b, 5). La actitud de Charry frente a las ideas estéticas que comentó en sus artículos fue, desde un principio, de una ponderación explícita. Así, en uno de sus primeros ensayos, publicado en 1942 y dedicado a Valéry, observó que las ideas de éste sobre la poesía debían suscitar reflexiones que midieran su alcance en la poesía contemporánea (1942/2012, 28). Esta postura fue constante a lo largo de su carrera. Cuando aludía a los escritos críticos de ciertos escritores como Paz o Cernuda, a menudo señalaba el hecho de que las observaciones de éstos acerca de la tradición literaria o el valor de otros poetas eran, en realidad, comentarios velados a sus propias obras, es decir, una manera de esclarecer, para sí mismos, su oficio. De Luis Cernuda escribió, en 1949, que sus juicios sobre el verdadero valor del romanticismo en “Bécquer y el

romanticismo español” bien podían aplicarse a su propio quehacer literario. Cernuda definió el romanticismo como una poesía que no apela a los sentimientos nacionales ni a la pompa y la solemnidad de los grandes gestos, sino que aparece desnuda de artificio y busca expresar el alma del individuo. Esa era, advirtió Charry, la situación de la poesía de Cernuda por esos años: “la leve poesía de Cernuda guarda un aislamiento similar al de los versos de Bécquer junto a otros de sus contemporáneos románticos” (1949, 4). De Xavier Villaurrutia anotó que sus ideas sobre la influencia del surrealismo y la poesía pura en la evolución de la poesía en lengua española a partir del modernismo eran “una preciosa página de autocrítica”, porque el mismo Villaurrutia estaba inmerso en la contradicción que suponía apreciar, a un tiempo, las conquistas sobre la libertad expresiva y la exploración del subconsciente, y la necesidad de escribir una poesía no desprovista de arte (1956/2012, 95). En el mismo ensayo, planteó la necesidad de la reflexión crítica como parte de la escritura con las siguientes palabras: “quien es incapaz de discutir su propio don poético, es todavía más incapaz de saber expresarlo” (1956/2012, 94).

A principios de su carrera, Charry Lara escribió un número considerable de textos sobre Paul Valéry, T. S. Eliot y Luis Cernuda. En la década del cuarenta publicó dos ensayos que trataban de cada uno de estos autores. Además, los nombró repetidamente en sus artículos sobre la joven poesía colombiana y en sus reseñas de libros colombianos e hispanoamericanos. Los comentarios que hizo a la obra de Jorge Guillén son menos frecuentes, pero le sirvieron como argumento para oponerse a la idea de la poesía pura y defender, en cambio, una poesía más cercana a lo emotivo o, como él gustaba de llamarlo, al misterio de la poesía. Las ideas de Cernuda sobre la inspiración y su conexión con la lírica romántica le serían de utilidad luego para aclarar su posición frente ese “misterio” poético.

Paul Valéry, la poesía pura y la autonomía literaria en el contexto colombiano

En un artículo sobre la poesía de Tomás Vargas Osorio, un miembro de la generación inmediatamente anterior a la suya, Charry hizo un balance de lo que, a sus ojos, había sido la adopción de la poesía pura por parte de la generación del 27. De acuerdo con Charry, una parte de ella adaptó las ideas de Mallarmé y Valéry, que originalmente habían surgido como una reacción contra el romanticismo. En cuanto resistencia a la desmesura confesional y elocuente de éste, la poesía pura fue una lección de medida, pero Valéry, al afirmar que la poesía debía estar desnuda tanto de retórica como de emoción, mantuvo que debe ser,

exclusivamente, un arreglo de efectos verbales. El resultado de la adaptación de las ideas de Valéry por la generación del 27 fue una serie de obras de “elegancia verbal y maravillosa técnica del verso”, pero que despreciaba los elementos más humanos de la poesía. “Desde hace algún tiempo se viene contemplando que la poesía tienda a estilizarse, a reducirse a una fórmula sonora desprovista de emoción y aún de significado” (1940, 2). En este artículo, el joven poeta hizo una crítica severa a la noción que expuso Valéry en 1924 de que el poema era un conjunto de efectos del lenguaje, un objeto en el que el ritmo, la armonía y las asociaciones significativas producían un estado en el lector (1924/1995, 183-184). Para Charry, la idea del poema como una máquina de producir sensaciones deja de lado su parte más humana, la “emoción poética”. Por otro lado, juzgó que lo valioso del intento de escribir poesía pura, es decir, una poesía libre de retórica, no fue aprovechado por los poetas españoles e hispanoamericanos: “tanto la poesía española como la americana son elocuentes. Alberti, Lorca, Diego, Larrea, Neruda, Bernárdez, con su séquito de imitadores, no han hecho sino una elegante y bella poesía auditiva” (1940, 2).

Charry Lara reiteró la acusación a la noción de la poesía pura en sus artículos sobre Paul Valéry de 1942 y 1948. El de 1948, que reseña la *Introducción a la poética* de Valéry, es el más radical en su reprobación. En él, resintió un tono magistral que no estaba presente en otros libros de Valéry. De acuerdo con Charry, en este volumen, el poeta francés intentó imponer su concepción de la poesía como un arte combinatorio del lenguaje y excluir otras nociones de lo poético, reduciéndola “a ciertas propiedades de las palabras”. Charry se opuso a lo que vio como una limitación de la poesía a lo puramente formal, es decir, a sus sonidos, giros, rima y formas sintácticas, y declaró que esta concepción suprime “otros elementos, de raíces intelectuales y sentimentales, racionales e intuitivas, conscientes e inconscientes, que han actuado siempre en la creación poética” (1948c, 2).

En el comentario sobre Valéry de 1942, Charry también había sostenido que los intentos de Mallarmé de escribir una poesía que excluyera lo que no fuera estrictamente poético resultaron en una limitación de la composición. Según él, Mallarmé concibió una poesía desprovista de sujeto y de objeto, una poesía que era únicamente una “vaga combinación de vocablos, que no valían por su sentido sino, en su condición de sonidos, por su efecto musical”. Valéry no sólo siguió el ejemplo de Mallarmé, de manera que restringió el poema a sus elementos formales, sino que trató de conciliar la estética de éste con la especulación intelectual. En ese intento saturó sus obras de “reflexión y pensamiento” y las convirtió en composiciones de corte intelectual. Charry no estaba, en principio, en contra de la

incorporación de abstracciones a la poesía. Tampoco se declaró enemigo del empeño de Valéry en escribir con una técnica minuciosa, “en manejar la forma rítmica” con el máximo rigor (1942, 280). Pero se declaró a favor de una poesía que no desechara la emoción: “romántica, en la buena acepción de la palabra, espontánea, libre, eterna, que no sosiegue demasiado este mar tumultuoso e insondable que es el corazón humano” (1942/2012, 29).

Charry Lara apreció esta incorporación de lo emotivo en la adaptación que Jorge Guillén hizo de las ideas de Valéry. El poeta colombiano vio en esa adaptación un ejemplo de lo fecundo que puede ser, para la formación de un poeta contemporáneo, la lectura de crítica literaria en otros idiomas. En su artículo de 1942 sobre Valéry anotó que tanto T. S. Eliot como Guillén se habían dado cuenta de la “utilidad enorme” que prestaría a la poesía de su propia lengua la influencia del autor francés (1942/2012, 28). Además, sostuvo que la adopción de las ideas de Valéry por Guillén había sido fértil precisamente porque éste las acomodó a su propia experiencia artística, y no las siguió ciegamente. En 1947, Charry sostuvo que la preocupación fundamental de Guillén en cuanto poeta era no sólo alcanzar la perfección, sino encontrar “sus secretas facultades de expresión” y que, por esta razón, se declaraba a favor de una poesía compuesta, compleja, hecha de poesía y de “otras cosas humanas” (1947c, 1). Un año más tarde, afirmó que “la línea que viene de Mallarmé, en lugar de encontrar su prolongación justa en el rechazo de los elementos ‘demasiado humanos’, pasa, en las bellas palabras castellanas de Jorge Guillén, a una nueva manifestación romántica, lejos de la rigidez conceptual y de la preocupación exclusiva por el lenguaje” (1948a, 9).

La incorporación de elementos del pensamiento abstracto o elementos culturales a la composición poética fue uno de los centros de reflexión de Charry cuando se ocupó de la poesía de Eliot, en la década del cuarenta. En “Los poemas de T. S. Eliot”, de 1940, al considerar la despersonalización eliotiana como procedimiento de creación poética, anotó que la mayor dificultad en la comprensión de su poesía era el empleo frecuente de la alusión “demasiado literaria” (1940/2012, 17-18). Es decir, que los poemas se resentían a causa de la importación de elementos pertenecientes a la cultura literaria, en lugar de concentrarse en la cristalización de la experiencia individual. Asimismo, en “Vida y poesía de T. S. Eliot”, escrito siete años más tarde, destacó que los versos del poeta angloamericano presentaban dificultades para el lector al estar recargados “de elementos intelectuales”. Esto se debía, explicó, a que pertenecían a una tradición en la que se desarrollaba “un pensamiento, una filosofía, una moral a través de las obras poéticas” en vez de acceder a lo poético, es decir, de preocuparse por lograr un estado lírico (1947e, 1). Con estas palabras, Charry se opuso a

Eliot, quien había expuesto en *The Sacred Wood* que el poema, además de tener elementos formales y de sugestión de estados espirituales, también era un vehículo de transmisión de ideas filosóficas y que no era posible eliminar la exposición de estas ideas sin empobrecerlo (1920/1976a, 165). Al enfrentarse a esta idea, Charry no sólo desafió las opiniones más conservadoras del crítico inglés. También encaró a los representantes de la tradición más conservadora en las letras colombianas, aquellos que, siguiendo el ejemplo de Miguel Antonio Caro, estaban convencidos de que la tendencia moderna a disolver los lazos entre verdad y belleza suponía un signo de decadencia de la cultura (Jiménez Panesso, 2002, 23-24).¹ A esta tradición se refería Charry Lara cuando, en 1948, señaló que en la poesía colombiana había imperado una tendencia de “versos retóricos y declamatorios de pretensiones classicistas en cuyo prosaísmo nos hemos ahogado por muchos años”. La verdadera tradición, según él, no anima a copiar modelos antiguos, en la falsa creencia de que son intemporales, sino a continuar la “actitud innovadora de los creadores de belleza” (1948b, 5). Fue contra esta corriente que Charry defendió la autonomía de la literatura, en un artículo de 1949 sobre Cernuda, citando a Edgar Allan Poe: “en la contemplación de la belleza solamente podemos alcanzar esta deliciosa exaltación, esta excitación del alma que reconocemos como el Sentimiento Poético, el cual se distingue muy fácilmente de la verdad, o sea la satisfacción de la razón, y de la pasión, que es la excitación del corazón” (1949, 4). El joven crítico recordaba así que la literatura es independiente de cualquier verdad ajena a sus propias reglas.

Pero Charry no sólo defendió la autonomía de la poesía en términos de su derecho a gobernarse por criterios estéticos. Esto habría conducido, de acuerdo con él, a una concepción formalista que, como la de Valéry, excluía aspectos de naturaleza emotiva, intuitiva o inconsciente. De hecho, el ataque a una idea formalista de la poesía era una crítica, relativamente velada, a sus antecesores inmediatos, los poetas de Piedra y Cielo. Éstos, en las polémicas que sostuvieron con la tradición modernista de corte parnasiano, también argumentaron a favor de una poesía desnuda de artificios retóricos y más cercana a la “trascendencia vital, [la] palpitación sanguínea y [los] pulsos humanos” (Jiménez Panesso, 2002, 124). No obstante, en sus manifiestos literarios hicieron énfasis en que su poesía era

¹ Estos poetas y críticos, hoy parcialmente olvidados, tenían, a mediados de siglo, una gran importancia en las letras colombianas. Varios de ellos escribieron las historias de la literatura nacional entre las décadas del treinta y el cincuenta. Sirvan como ejemplo la *Historia de la literatura colombiana* (1938) de Antonio Gómez Restrepo, el libro del mismo título de José J. Ortega Torres (1935), *Los maestros de principios de siglo* (1938) de Luis María Mora, *Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana* (1944) de Rafael Maya y *Panorama de la literatura colombiana* (1951) de Nicolás Bayona Posada.

una restauración de la tradición hispánica y neoclásica, a la manera de la recuperación que los escritores de la generación del 27 habían llevado a cabo en España (Jiménez Panesso, 2002, 105). Además, la crítica de los piedracielistas sobre sus contemporáneos resaltaba, ante todo, propiedades como la elegancia y la ligereza del verso y de los temas. En muchos artículos, Charry calificó de positiva la adaptación que hicieron los piedracielistas de la poesía de la generación del 27. Según él, dicha adecuación libró a la tradición literaria colombiana de una concepción de la poesía para la cual ésta era la exposición clara de una serie de ideas siguiendo unas normas retóricas establecidas. Sin embargo, el énfasis que hicieron los poetas piedracielistas sobre la elegancia y la ligereza de la poesía, así como la adhesión sin reservas a la obra de ciertos miembros de la generación del 27, los resintió Charry como una frivolidad. Por una parte, juzgaba que la admiración sin límites a la obra de cualquier poeta era producto de una actitud irreflexiva frente a la literatura (1940, 2). Por otra, creía que la adhesión exclusiva a una tradición era nociva para el poeta porque limitaba el alcance de su reflexión, de su capacidad de librarse de los prejuicios, y de hacer relativos sus modelos, es decir, de adaptar creativamente aquellos procedimientos que se acomodaran mejor a sus necesidades expresivas (1948a, 9).² Igualmente, juzgaba que los poetas piedracielistas, a pesar de sus protestas sobre la necesidad una poesía más cercana a lo humano, hicieron muchas composiciones de ocasión, en lugar de escribir a partir de una verdadera reflexión sobre las circunstancias vitales del individuo (1945, 4A).

A juicio de Charry Lara, fue Aurelio Arturo, y no el grupo piedracielista, quien logró que su obra fuera una verdadera innovación en la forma y el contenido de la lírica colombiana, al utilizar libremente el procedimiento del “correlativo objetivo” de Eliot. El juicio del joven crítico sobre la generación piedracielista es aquí mucho más descalificatorio que en otros artículos: “los poetas de entonces acá, han venido haciendo un esfuerzo por separar de su obra los elementos que la acercan a la vida. Se ha logrado, en un caso, una poesía de noble acento intelectual y, en otro, unos finos versos de esencias inmateriales, pero en ambos se nota un mismo intento de fuga, idéntico afán por eludir los temas que pudieran ser los del hombre sobre la tierra” (1946/2012b, 46). Por el contrario, la poesía de Arturo no eludió el problema de la expresión, sino que lo solucionó al encontrar elementos objetivos que sintetizan la emoción individual, alcanzando un nivel de desapasionamiento hasta entonces

² El rechazo de Charry a la versión crítica de Piedra y Cielo de los poetas españoles e hispanoamericanos se debe también a la nómina de aquéllos que consideraban los más sobresalientes. Mientras sus mayores admiraban, ante todo, a Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Pablo Neruda, Charry prefería la poesía de Alexandre y de Cernuda. De hecho, la crítica literaria del segundo fue determinante para la formación de sus ideas estéticas.

inexistente en la poesía colombiana. Así, Arturo evita tanto la expresión confesional, que cae fuera de lo poético, como el alejamiento de la propia experiencia a favor de un verso fino e inmaterial pero carente de vitalidad (1946/2012, 48-49).³ Charry Lara consideró que la “trascendencia vital” del poema, es decir, sus elementos intelectuales, sentimentales y emotivos, es la base y el fin de la poesía. Desde sus primeros artículos exigió que ésta fuera resultado de toda la experiencia vital y todas las capacidades intelectuales del individuo. Por esta razón pensaba que Valéry había limitado los alcances de lo poético al definir la poesía como producto del rigor del pensamiento y de la técnica minuciosa (1942/2012, 30).

Poesía como expresión, poesía como conocimiento o exploración interior

No obstante, para Charry fue difícil determinar qué era lo que entendía por “trascendencia vital”. En sus artículos tempranos, citó varias veces a Rilke para distinguir la expresión de las fuerzas interiores del sujeto de la de las emociones. Según él, Rilke concebía la poesía como expresión de la experiencia, es decir, no de los recuerdos ni de los sentimientos del poeta, sino de lo que ha vivido encarnado en su “sangre, mirada y gesto” (1940/2012, 18; 1941b, 289). El que el poeta se fije en sus experiencias y no en sus recuerdos o emociones lo obliga a “ahondar dentro de su propia existencia” con todas sus capacidades intelectuales y emotivas. Sin embargo, el concepto de experiencia no se separaba mucho de la estética de la expresión inmediata. Quizá por esta razón, en su artículo de 1940 sobre Eliot, Charry intentó una curiosa adaptación de la idea de la despersonalización del poeta inglés. Según él, la exigencia que hizo Eliot de abandonar toda subjetividad al componer poesía para convertirse en una especie de catalizador crítico capaz de provocar reacciones químicas con los elementos de la tradición no implicó un rechazo de la experiencia personal del poeta en cuanto individuo. “La despersonalización de las emociones no excluye (...) la experiencia individual. Antes que negarla, la exige. Lo que sucede es que se ha ampliado el campo de la experiencia. Ya no es requisito indispensable que ella sea personal, sino que basta con que se haya compenetrado con las otras emociones por el simple medio de la lectura. Familiarizada una expresión ajena con la vida emocional del poeta, ella puede manifestar exactamente, con mayor vigor si se quiere, sus ideas personales” (1940/2012, 18-19). Esta curiosa acomodación del principio eliotiano pretendía conciliar la idea de la expresión subjetiva con la absorción de la tradición.

³ Jaime Gil de Biedma utilizó el mismo argumento diez años más tarde para criticar la poesía de la generación del 27. A su juicio, los poetas de esta generación formalizan y evaporan la realidad contingente de la experiencia común (lo que Charry llama aquí la vida) y la convierten en una categoría formal, un “cuerpo glorioso” (Gil de Biedma, 1962/2010, 549).

En lugar de doblegar la Voz Interior a los principios estéticos de la tradición, como quiso el poeta angloamericano (Eliot, 1923/1944, 25), Charry subordinó la tradición a la vida emocional del individuo pues la consideró una forma de ampliación de la experiencia personal.

La necesidad de definir mejor lo que entendía por expresión subjetiva, para que no se la tomara por la exteriorización inmediata del sentimiento, llevó a Charry a hablar de la poesía como un medio de conocimiento. En 1941 y 1943, argumentó a favor de la poesía de Neruda en cuanto expresión individual. Según él, la obra del poeta chileno era un “progresivo ensimismamiento, que hace ahondar cada vez más en sí mismo, desentendiéndose de las realidades objetivas por atender sólo a lo que es profundamente subjetivo, al paso que condensa el sentimiento haciéndolo más personal” (1941/2012, 22). Las palabras “ensimismamiento”, “ahondar” y “condensar” dan una idea del quehacer literario como un ejercicio de comprensión creciente de las zonas más íntimas del sujeto. Esta fue una de las ideas rectoras de las reflexiones de Charry sobre la poesía moderna. La articulación de esta noción la alcanzó a través de la ponderación de la obra poética de Vicente Aleixandre y de la poesía y la crítica de Luis Cernuda.

A finales de la década del cuarenta, Charry escribió dos ensayos dedicados a Cernuda y uno dedicado a Aleixandre. En ellos, definió con mayor precisión la poesía como expresión de la totalidad de las capacidades humanas del individuo. Al referirse a Aleixandre, anotó que su obra explora el subconsciente sin entregarse completamente a él. El poeta sondea las profundidades de sus propias fuerzas irracionales en instantes privilegiados de inspiración, pero luego, en un segundo momento, la conciencia desecha los elementos “que carecen del necesario vigor expresivo” para construir la obra de arte.

Existe, pues, la indispensable intervención de la conciencia, que juzga, acepta y rechaza, según el poder de expresión que revelen, surgidos inicialmente casi al azar, los vocablos. El poeta surrealista hace su entrada al sueño y se interna en su inconsciencia explorándola, pero en el instante de entregar sus secretos obedece, irremediabilmente, a las fórmulas de la conciencia. Por eso se ha extendido el surrealismo en la aspiración de tener conciencia de la inconsciencia. (1947d, 17)

La poesía de Aleixandre es un modelo de la ganancia que implica el esfuerzo por incorporar todas las capacidades interiores del individuo: no sólo da cuenta de estados que no pertenecen a lo que normalmente reconocemos como el yo, es decir, a la conciencia, regidas por una idea

convencional de lo que es la existencia del individuo, sino que alcanza el esclarecimiento de aquellos estados por medio de una práctica consciente: la de la composición del poema.

Asimismo, la poesía de Cernuda es expresión de la vida interior del individuo, pero no es una transcripción inmediata de sus sentimientos o pasiones. Por el contrario, la composición del poema y su logro estético se miden en la distancia que separa la pasión desnuda y su expresión, distancia que implica, según Charry, una mayor afirmación de lo espiritual: “los versos se apartan de las exigencias del corazón buscando una zona más pura o, para no utilizar un vocablo que podría suscitar interpretaciones diversas, más desinteresada” (1949, 4). Este tipo de argumentación es profundamente afín a la que desplegó Cernuda al hablar del proceso de composición del poema. Como hemos visto antes, para el escritor sevillano el punto de partida del poema es un estado excepcional del interior del sujeto. Éste es indefinible, demasiado incierto, o, en palabras de Charry, demasiado original, como para poder reducirlo a sentimiento, emoción o pensamiento. Luego, mediante un proceso consciente de objetivación, esta vivencia interior se convierte en poema. El poeta colombiano, más que hacer énfasis sobre la diferencia que hay entre el objeto estético logrado y el estado inicial, como hicieron Eliot, Valéry y Cernuda, habló del poema como un proceso de aprehensión conceptual de algo hasta entonces indefinible. Para Charry, el estado originario sobrevive en el texto, pero de forma más definida, más consciente. Por eso habla de la poesía como “esclarecimiento”, como “vigilancia” de la vida interior, como lúcido “desvelo”. Por esta razón, la conciliación de la exploración del mundo del sueño y del inconsciente con la lucidez y el rigor de la composición fue uno de sus criterios de valor a la hora de escribir crítica literaria. La excelencia de la obra de Aleixandre se debe a que no se abandona a la visión, a que es una escritura reflexiva: “en la poesía de Vicente Aleixandre falta un elemento esencial al surrealismo: su entrega al inconsciente. Muy poca poesía existe en habla española tan pensada, tan consciente, tan nutrida de hondos procesos de la imaginación organizada” (1947b, 3). Del mismo modo, Xavier Villaurrutia logró un equilibrio entre la tendencia irracionalista, proveniente del surrealismo, y aquella tendencia “que afirma y reclama la mayor atención, la profunda conciencia del acto poético”. Este equilibrio le permitió aprovechar la ampliación de las posibilidades humanas que implica la incorporación del inconsciente y, al mismo tiempo, escribir una poesía que no descuide el aspecto formal de la composición. “Nunca se alcanzaría a ponderar suficientemente la esterilidad de una poesía sin arte” (1956/2012, 94).⁴ Años más tarde, el equilibrio entre “las

⁴ Charry convirtió en un cumplido el reproche de Octavio Paz de que Villaurrutia y los Contemporáneos

potencias nocturnas del individuo” y el razonamiento crítico sobre la escritura era un criterio para apreciar la obra de un poeta. En un ensayo escrito en 1965 y recogido en *Lector de poesía* (1975), encomió a José Asunción Silva por su “temperamento introspectivo y analítico” que “reflexiona con ardor en su propia sensualidad”. Y consideró su poesía “conciencia de la emoción, conciencia de la imperceptible armonía de lo existente con lo perdido, conciencia del ritmo del poema como efluvio del ritmo universal” (1975a, 20).

Asimismo, para Charry, la composición del poema no implica una elevación por encima de los elementos de la experiencia individual. En “Unidad y diversidad”, Cernuda había descrito el proceso consciente de creación como la liberación del “yo transitorio” del poeta y la revelación de una “sombra” distinta, más esencial que el individuo (1933/1994, 167). Charry, por el contrario, no consideraba que la poesía debiera expresar a un hombre distinto, ajeno a sus datos biográficos y las circunstancias históricas que lo determinan. Por el contrario, definió el proceso de escritura como un ahondamiento en el yo transitorio, el único verdadero al que puede acceder el poeta. Sólo mediante la profundización en los conflictos más íntimos del sujeto histórico, creía Charry, se podría llegar a plantear una serie de problemas generales de la humanidad. En 1956, formuló el problema en los siguientes términos: “el poeta, condenado al destierro, adivina que en el punto extremo de su soledad termina su condena. (...) Como la poesía moderna corresponde (...) a una situación que afecta a todos, el canto solitario puede llegar, un día, a ser palabra común a todos los hombres” (1956/2012, 106).

Además de compartir con Cernuda la idea de que el poema tiene como origen un estado inicial de índole irracional, Charry también planteó la posibilidad de que ese estado inicial fuera una intuición de una naturaleza y una realidad armónicas, diferentes a la realidad mutilada de la convención. De acuerdo con él, el afán de Aleixandre de comprender y perseguir los estados inconscientes del sujeto es, al mismo tiempo, una forma de explorar su conexión con el mundo. En la poesía de Aleixandre, se expresa la analogía universal que rige todos los elementos del universo a través de procedimientos formales propios del surrealismo, como la falta de puntuación, la sucesión de imágenes sin relación causal, o la agrupación caprichosa de los versos. “El misterio del universo, que con toda su grandeza y su sugestión fantástica es el principal motivo de la poesía romántica, aparece en las páginas de este poeta con fascinadora frecuencia”, afirmó. No obstante, para Charry, esta intuición de la unión del individuo con el cosmos no supone la plenitud del sujeto, como la consideraban

limitaron el surrealismo a un medio de exploración interior en lugar de aprovechar su potencial revolucionario.

Cernuda y los románticos. Por el contrario, la desaparición de los límites entre el individuo y el cosmos implica la aniquilación de aquél en cuanto sujeto, la “abdicación de su intimidad” (1947d, 28-29).

A causa de esta pérdida de la intimidad Charry no se refirió a su propia experiencia poética en términos de una unión con una naturaleza armónica y redimida. En lugar eso, habló de ella como un ahondamiento en su propia intimidad. Con la incorporación de la conciencia a las potencias inconscientes en la poesía, el poeta accede a lo general, a lo más humano y amplía el rango de la sensibilidad a través de la expresión de nuevas sensaciones experimentadas por el individuo. Así, la poesía y la crítica literaria de Apollinaire fueron fundamentales para la poesía moderna porque “se empeñaron en darnos una visión del mundo, si no rigurosamente inédita, sí tan nueva como para contribuir a modificar de alguna manera, desde esos turbulentos años en que vivía, los sentimientos, creencias y hábitos del ser humano” (1968/2012, 226). Por esto, desde mediados de la década del cuarenta, Charry insistió en que la poesía contemporánea sólo podía entenderse en cuanto poesía lírica. Precisamente en el ensayo sobre Luis Cernuda afirmaría que el “sentido lírico” domina la poesía moderna: “la poesía lírica es la única que, hablando un lenguaje estricto, podemos llamar hoy poesía. Todas las demás son apenas remedos externos del verso” (1948/2012, 62).

En “Palabras antes de una lectura”, escrito en 1935, Cernuda consideró que su experiencia poética se había iniciado a partir de una “percepción más aguda de la realidad”, esto es, una visión de una realidad más plena y más bella que la idea convencional de la misma. Esta visión provocó en él el deseo de fundirse con el mundo circundante. Charry no compartió ese deseo de fusión, pero adoptó la idea de la poesía como un vislumbre de un “elemento misterioso inseparable de la vida” (Cernuda, 1935/1994b, 604-605), que en su caso se refería también a un descubrimiento de las potencias escondidas del individuo. Para el escritor colombiano, la oposición que estableció Cernuda, en su obra poética, entre la realidad y el deseo, se convirtió en el centro de la posibilidad utópica de la poesía, que expresa, precisamente, el anhelo del hombre de acceder a una existencia más plena. “Todo aquello que inquieta a la criatura humana, huye ante sus tendidas manos enamoradas y desiertas. No logra nunca el hombre, de manera completa, la posesión de su amor. Y débil como ningún otro ser ante la inmensidad de las fuerzas exteriores, sufre la impotencia y la desolación de su destino” (1948/2012, 65). Tanto para Charry como para Cernuda, la poesía, al descubrir una realidad más plena, bien fuera en el individuo o en el mundo circundante, critica las insuficiencias de la vida cotidiana. Según Charry, la poesía no se restringe a una zona del arte

y de la vida, no es un campo especializado de actividad, sino la expresión de la esperanza humana “en lo que nunca se verá”. La poesía se opone a “los desdenes de la vida”, que limita y mutila las posibilidades del ser humano (1941b, 7). Así, por ejemplo, el amor en la obra de Ramón López Velarde y la fascinación ante el mundo que se reflejan en los versos de Octavio Paz son testimonio de la belleza y protestas contra una realidad mutilada en la que no es posible alcanzar el amor y acceder a la plenitud del cosmos. “La poesía es una invitación a la rebelión y, por lo tanto, no una fuga de la realidad, sino un deseo de transformarla en algo menos estúpido y mecánico, en algo más libre e individual” (1956/2012, 101).

La creencia de Charry, de que la poesía es una forma de rebelión ante una realidad fragmentada y la filiación romántica de sus ideas sobre la poesía como una exploración y como un medio de conocimiento de los estados inconscientes del sujeto se debe, en parte, a la apropiación de los planteamientos de Cernuda en sus ensayos sobre Bécquer y Juan Ramón Jiménez. La continuidad entre el surrealismo y el romanticismo es otra de las convicciones que compartió con Cernuda y con Paz. Para Charry también serían importantes las opiniones que el poeta sevillano expuso sobre la tradición literaria y la originalidad poética. Además, la distinción que hizo Cernuda entre el valor expresivo del poema y su valor como palabra elocuente sería fundamental en la articulación de las ideas de Charry sobre la función de la poesía. En el ensayo que escribió Cernuda sobre Juan Ramón Jiménez en 1942 y que Charry leyó a mediados de la década del cuarenta, se acusó al modernismo de haber producido una poesía retórica, que medía las palabras por su efecto oratorio, y no por su capacidad de expresar. Algunos poetas de la generación del 27, de acuerdo con Cernuda, rompieron con esta concepción de la poesía y comenzaron a profesar un interés, no por temas y expresiones convencionalmente bellos, sino por un material artístico dinámico, “que aún siendo feo está vivo” (1941/1994, 166). Charry Lara adaptó esta noción del valor expresivo del verso como medida de la excelencia de un poeta. En 1945, en un artículo polémico sobre la obra de sus contemporáneos, formuló como programa la necesidad de que la poesía fuera producto de “una labor de introspección”, de que expresara las proyecciones del sueño en “el entendimiento y en el corazón” del poeta. Cualquier otro tipo de poesía sería “cuando más, fruto del ingenio, o de la sutileza de las palabras, o del deslumbramiento efímero ante las personas o los objetos” (1945, 4A). Diez años más tarde, en un ensayo sobre Ramón López Velarde, Xavier Villaurrutia y Octavio Paz, volvió a recalcar el valor expresivo, esta vez en contraposición a la idea de las bondades de la fecundidad literaria: “cada vez resulta más evidente el lugar común de que los valores literarios, al igual o acaso en mayor grado que los

otros, no se miden nunca por la amplitud sino por la intensidad de su mensaje” (1956/2012, 94).

Poesía y trabajo con el lenguaje

La expresividad como criterio de la calidad de la obra se combinó, en la crítica de Charry, con la reflexión sobre el papel del lenguaje en la composición poética. La escritura de poesía no se podía reducir, a su juicio, a una conciliación entre la conciencia y el inconsciente, si bien, en sus comentarios, tendía a fundir el momento en que las fuerzas irracionales del individuo se hacen conscientes con el momento de darle forma al poema. Charry no hizo énfasis, como Eliot o Valéry, en la labor de la escritura como un proceso de selección, combinación y, en el caso del francés, depuración de los elementos del lenguaje con el fin de construir un objeto que ocasionara un efecto deseado en el lector. Por el contrario, veía el uso de los recursos del lenguaje, bien como un medio para conocer las potencias del sueño, o bien como un medio convencional y empobrecido con el que el poeta debe luchar para expresar dichas potencias. La poesía también hace uso de una serie de recursos verbales, por más que no se la pueda reducir a un arte combinatorio. Por lo tanto, el escritor debe reflexionar sobre el lenguaje con el fin de explorar sus posibilidades expresivas, como lo habían hecho Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry y Eliot (1947e, 1). Sólo mediante un estudio riguroso y atento de esas posibilidades y mediante nuevas y misteriosas combinaciones de los vocablos se podía llegar a “manifestar los estados más intraducibles de la sensibilidad”, escribió, a propósito de la poética de Valéry (1948c, 2).

Charry sostuvo que si el poeta considera la poesía un instrumento de conocimiento de su propia interioridad, tendrá que adaptarla a sus condiciones particulares. Deberá hacer un lenguaje suyo, diferente al de épocas anteriores y al de todos los demás poetas. Es decir, el escritor se encuentra, solo, ante el problema de la expresión en el lenguaje. Por una parte, tiene una interioridad y una serie de experiencias inefables que aún no han sido nombradas porque pertenecen a una época histórica novedosa y a un individuo que se distingue de los demás. Por otra, tiene un medio más o menos refinado, más o menos burdo, que debe adaptar para expresar una serie de intuiciones que aún no tienen nombre. “El poeta vive obsesionado por el problema de la expresión, es decir, por las reducciones que el lenguaje impone a la intuición lírica. Su drama inicial, como artista, radica en el reconocimiento de que el ejercicio

de las palabras apenas asoma a la región menos silenciosa de su experiencia o de su sueño” (1967/1975, 45).

Charry pensaba que la solución al dilema entre expresión y lenguaje era un balance de fuerzas. El poeta intenta hallar un equilibrio entre una y otro, inclinándose, algunas veces, hacia la claridad del lenguaje y otras, hacia el privilegio de la expresión. Por ejemplo, la obra de Neruda era el modelo de una poesía que sacrificaba la claridad de la forma a favor de la expresión de la intuición. Sus versos son herméticos y oscuros, y en ellos predomina la imagen porque obedecen al intento de traducir la riqueza interior del poeta. Charry argumentó, en sus dos notas sobre Neruda de 1941 y 1943, que la oscuridad de la forma era preferible a una poesía clara que prescindiera de los “elementos interiores”, donde él localizaba lo “específicamente poético” (1941/2012, 23; 1943/2012, 41). Más adelante, su defensa del carácter irracional de la expresión fue menos firme. En su ensayo sobre Vicente Aleixandre, de 1947, Charry alabó su poesía por haber hallado una solución al conflicto entre expresión de la interioridad y claridad de la forma. La obra de Aleixandre tiende a privilegiar la primera, y así hace difícil la comprensión de sus versos y restringe su público a “una minoría fervorosa de las modernas tendencias del arte” (1947d, 21). Sin embargo, a lo largo de su carrera Aleixandre logró, poco a poco, una clarificación de la forma que se mantuvo fiel a la expresión de estados interiores y complejos (1947d, 34-35). Ahora bien, este logro no es tal para el escritor, quien nunca puede quedar satisfecho con el poema acabado, ya que la contradicción entre expresión y forma sigue siendo irresoluble. Cualquier solución que se le dé implica un sacrificio de una parte de la intuición o de una parte de la claridad (1947d, 22).

Este conflicto entre forma e intuición es análogo al que expuso Jorge Guillén en su ensayo sobre san Juan de la Cruz, publicado en 1943 bajo el título “San Juan de la Cruz y la poesía” en la *Revista de las Indias* de Bogotá e incluido en 1962, en forma modificada, en *Lenguaje y poesía*. De acuerdo con Guillén, san Juan es ejemplo del poeta que ha tenido una experiencia interior previa al poema y que, en la composición, se enfrenta al problema de manifestarla en un medio convencional e imperfecto. Su obra es un logro, un modelo de equilibrio entre la poesía inspirada y la construida. En ella, la perfección artística corresponde a la perfección espiritual (1962/1999, 341). Hasta este punto, las ideas de Charry y Guillén son casi iguales. No obstante, en este ensayo Guillén se planteó el dilema, que no pudo resolver, del poema como un artefacto independiente de la experiencia que lo había antecedido, o como una composición en la que aún reverberan los ecos de su origen. Al principio de su exposición, parecería que Guillén se inclina más por la primera opción. Según él, san Juan no expresó su

experiencia mística en los poemas porque ésta es inefable. Su misticismo implica un vaciamiento del yo y una fusión posterior con la trascendencia divina en la que no hay ninguna imagen, ninguna visión, y por eso no puede ser revelada por medio del poema. San Juan inventó un mundo independiente, pleno de imágenes y ritmos que no provienen del estado interior que los había antecedido, pero que en su uso de la metáfora, el símbolo y la comparación, que rebasan las condiciones lógicas del lenguaje, sugieren la inefabilidad de la experiencia (1962/1999, 344, 349). Esta idea de la imagen como construcción autónoma era ajena a la noción que Charry tenía de la poesía, pues consideraba que ésta era un ejercicio de clarificación de la vida psíquica y emotiva del individuo. Para él era, pues, fundamental que en el poema hubiera una reverberación de la experiencia que le había dado origen. No podía estar de acuerdo con la afirmación de Guillén de que los poemas de san Juan son ejemplo de la máxima distancia entre vivencia y expresión. No obstante, Guillén, al final de su ensayo, volvió a introducir la relación entre la experiencia previa y la composición poética, al decir que saber que los versos habían tenido origen en una experiencia de corte místico los “aureolaba” con una “trascendencia humana”, diferente del mero contenido religioso (1962/1999, 358). Esta contradicción se debió al deseo de Guillén de sacudirse su noción juvenil de que el poema es un artefacto estético que excluye la emoción, la relación con el mundo real o los datos de la vida. Charry, quien desde un principio optó por una conexión más estrecha entre el poema y la experiencia, no tuvo que hacer frente a estas contradicciones. De hecho, Charry se refería a la poesía como comunicación entre el escritor y el lector, o como monólogo interior, y no como un dispositivo que provoca un cierto efecto y que es autónomo del autor. Así, por ejemplo, se refirió a la poesía de Aurelio Arturo como un logro en la búsqueda de “comunicación de un estado poético”, y sostuvo que en sus mejores momentos, ésta es un “íntimo y callado soliloquio” (1974/1975a, 35).⁵

Ocasionalmente, Charry se refirió a la diferencia en la manera en que la poesía y la prosa tratan el lenguaje. Su distinción es bastante similar a la que hicieron Guillén y Valéry. Para Charry, como para aquéllos, la prosa hace un uso limitado de la lengua, en el que se explotan sólo sus cualidades significativas. La prosa tiene obligaciones “que no son todas del orden estético”, es decir, necesita ante todo transmitir un contenido determinado, y al cumplir con

⁵ Por otra parte, en la reseña que escribió sobre *Lenguaje y poesía* en 1970, Charry alabó la separación entre experiencia mística y composición que hizo Guillén al considerar la obra de san Juan. Juzgó que el privar al poema de su contenido místico, que veía como un contenido conceptual, ajeno a la experiencia poética y afín a los planteamientos filosóficos que resentía en la obra de T. S. Eliot, era un acierto crítico por parte de Guillén (1970/1975, 117-118). En este escrito es imposible determinar si Charry estimó o no que la “experiencia poética” de san Juan era una experiencia mística.

esta necesidad, prescinde de los aspectos más sugestivos del lenguaje (1947a, 3). La poesía, por el contrario, lo libera de la restricción a la que ha estado sujeto por su uso instrumental. “El poeta, al hablar de las cosas, utiliza palabras que no se limitan a designarlas, a otorgarles un significado, sino que, por su atracción poderosa sobre las otras voces que las acompañan, son capaces, por sí solas, de constituir una fuerza como de imanación o encantamiento”, escribió con motivo de la obra de Octavio Paz (1968/1975, 138). Esta fuerza es afín al efecto que señaló Valéry al hablar, en 1939, sobre la importancia de la forma sensible del lenguaje en poesía. De acuerdo con él, la prosa hace uso del lenguaje como un medio transmisor de conceptos. Una vez transferida la idea, las palabras en sí desaparecen, y el lector o el oyente se servirá de otras, aproximadamente iguales a las que leyó o escuchó, para repetirla. El efecto del lenguaje en la poesía es, por el contrario, el de la permanencia y reverberación de la forma misma. Como en la música, en la que cada sonido “evoca, por sí solo, el universo musical”, en el poema cada palabra resuena, crea una atmósfera particular que anuncia un nuevo orden (1939/1998, 85-86). Ahora bien, Valéry entendía este efecto como fruto de un refinamiento, una “limpieza de la situación verbal”. En este proceso las obras de los antecesores eran valiosos ejemplos de la resolución de problemas de composición específicos (1939/1998, 73). Charry, por el contrario, lo comprendía como una liberación del lenguaje, una vuelta a sus orígenes, en los que no había estado constreñido por un carácter utilitario, sino más cerca de una serie de resonancias mágicas. La poesía reconquistaba así “la libertad de la palabra. O sea su originalidad propia, su fuerza primera, su pluralidad de significados, su inicial gracia deslumbradora. Reconquista de la palabra, desnuda y virginal, sin las limitaciones a que la reducen la prosa y la conversación. La palabra vuelve a su naturaleza pura y recobra sus valores sonoros, plásticos, significativos, y, a través de ellos, su completa expresividad” (1956/2012, 102).

Como Charry consideraba que la tarea primordial del poeta era la expresión de estados interiores, pertenecientes al sujeto histórico, no creía que el trabajo con el lenguaje de la tradición fuera suficiente para la escritura. El poeta tenía el deber de reflexionar sobre el arte y las ideas estéticas de su época y de otras, pero la adopción de un lenguaje heredado impedía, en lugar de facilitar, la verdadera expresión lírica, que consistía en la cristalización de estados absolutamente nuevos, no nombrados hasta ese momento. Por esta razón, Charry apeló a la idea, probablemente tomada de Eliot o de Wordsworth, de que el lenguaje coloquial era el más apropiado para transmitir la sensibilidad de un período:

Un escritor inglés ha planteado la obligación que tiene el poeta de usar el lenguaje coloquial, que es aquel con el que todo individuo está más familiarizado y con el cual se puede cumplir mejor el fin de la poesía de conversar persona a persona, íntimamente, yendo más allá de donde puede alcanzar la prosa. Aquella “música de la poesía” permanece latente en el idioma cotidiano y toda revolución poética pretendería, una vez pasado de moda el lenguaje utilizado por una generación precedente, el regreso a ese idioma cotidiano del tiempo nuevo. Lenguaje cotidiano, lenguaje ordinario que expresa, con toda su vivacidad, al hombre de una época. Es este idioma el que busca para su verso el poeta y no el que le llega de la anterior creación literaria, el cual, al deslustrarse con el uso, ha perdido su virtud significativa. Sabemos, como consecuencia, que es deber de toda generación literaria encontrar su propio lenguaje. (1959/1975, 68)

En este aspecto, su concepción del tratamiento del lenguaje en la escritura de poesía era análoga a la de Cernuda. El poeta sevillano sostuvo que el escritor debe buscar una progresiva precisión de la dicción a lo largo de su carrera, esto es, un ajuste cada vez más estrecho entre el lenguaje y la expresión de una experiencia individual. Esta precisión no se adquiere a través del aprendizaje de fórmulas ya intentadas en la tradición, sino que es producto de un ejercicio personal con el lenguaje (1959/1994, 638-640).

Por esta razón, Charry utilizó como criterio para medir la excelencia de sus contemporáneos qué tanto se apartaban de las fórmulas literarias. Apreciaba más a los poetas que se volvían hacia una simplificación del lenguaje lírico que a aquellos que hacen gala de una gran riqueza verbal. De Luis Cernuda comentó que su abandono de resonancias e iluminaciones verbales fue tachado de prosaísmo, pero que en realidad es signo de una “expresión fiel de la verdadera e inconfundible pasión poética” que abandona las modas literarias (1948/2012, 64). La forma aparentemente sencilla de los versos de José Asunción Silva, que elude “las imágenes, voces o alusiones eruditas, a las que tan dado era el gusto de la época”, es un logro novedoso en la expresión de las sensaciones. “Los románticos llegaron sólo a manifestar sentimientos. Silva, que era ya un simbolista, se interesa profundamente en la complejidad de los estímulos sensoriales” (1979/2012, 313). La poesía de Jorge Luis Borges también tiende hacia una simplificación de la forma, hacia un tono coloquial “como consecuencia del acento de la conversación y de la duda, el poema no quiere ceder a las exigencias del consabido lenguaje poético, que reclama el uso exclusivo de vocablos y fórmulas consagrados por la tradición” (1969/1975, 147). Asimismo, la poesía de Aurelio Arturo, de Ramón López Velarde y de Xavier Villaurrutia se caracteriza por una resistencia al gesto desmesurado, los

rebuscamientos de expresión y los recursos técnicos reconocibles (1956/2012, 85, 96; 1974/1975a, 34). Por otra parte, la actitud de Charry frente a poetas que despliegan un lenguaje rico y complejo fue de reserva. De León de Greiff, un poeta de estirpe simbolista anterior a la generación de Piedra y Cielo, señaló que su empeño principal había sido la creación de “un lenguaje dentro del lenguaje” y que, por esa razón, su obra abundaba en notas eruditas, lenguaje rebuscado, rimas obsesivas y una serie de recursos que pretenden acercar la poesía a la música y que reducen la palabra a su aspecto sonoro (1977, 184-186).

Tradición literaria, poesía contemporánea

A pesar de que insistió constantemente en la necesidad del poeta de tener un amplio rango de lecturas de obras poéticas y de crítica literaria como el único medio de reflexionar sobre su tarea como escritor, Charry no hizo hincapié en la exigencia de que el poeta conociera exhaustivamente la tradición de su lengua. No consideraba, como Eliot, que sólo el conocimiento profundo de ésta hace consciente al poeta de “su lugar en el tiempo y de su propia contemporaneidad” (1919/1944, 13). Tampoco sintió la obligación de defender su generación literaria como la verdadera concedora de la tradición, ni consideró necesario ligar la producción de los poetas actuales a las obras del pasado, como Cernuda y Guillén. El joven Charry no sintió gran atracción por la tradición a comienzos de su carrera, sino más bien por la producción de sus contemporáneos, porque consideraba que, ya que el escritor debe expresar la sensibilidad de su tiempo, es más importante que conozca la obra y las reflexiones críticas de aquellos con los que comparte unas mismas circunstancias históricas que a los autores del pasado. Charry insistió siempre en esta comunión de sensibilidad, determinada por el tiempo, por encima de una comunidad con los poetas de todas las épocas, como había hecho Eliot en “La tradición y el talento individual”. En 1948 escribió, con motivo de la obra de Luis Cernuda: “Sería el caso de reconocer que muchas de las conquistas de la poesía moderna no están ligadas a un determinado país, sino que, por corresponder al ambiente cultural de una época son, por lo mismo, universales” (1948/2012, 63). Treinta y cinco años después reiteró la misma idea: “las semejanzas poéticas, como las artísticas en general, se fijan menos por causas geográficas que de inmediatez histórica. Lorca, por ejemplo, fue estricto contemporáneo de Neruda. Ambos, a pesar de sus mundos tan diferentes, coinciden en más de un aspecto. Como los restantes poetas peninsulares e hispanoamericanos de esos años. Y aun se asemejan también, en similares circunstancias de tiempo, poetas de distintas lenguas” (1983/2012, 410).

Eliot había considerado que el deber de un escritor, en cuanto crítico literario, era señalar aquellas obras de la tradición que tienen una conexión vital con el presente. Charry pensó que era más importante discriminar, entre las obras de sus contemporáneos, aquellas que plasmaban la sensibilidad de su época. Así, en su primer artículo extenso sobre Luis Cernuda, sostuvo que los escritores contemporáneos debían hacer un estudio comparativo de los poetas de la generación del 27 para encontrar entre ellos “dos o tres nombres de significación universal en el conjunto de la poesía moderna” (1948/2012, 61). El joven crítico no dejó de señalar los nombres que él juzgaba más significativos dentro de la poesía y la crítica de su época. En su artículo de 1942 sobre Valéry señaló que “al lado de Rilke y Eliot se le cataloga entre los tres líricos contemporáneos más prestigiosos” (1942/2012, 28).

Siguiendo este imperativo de hallar lo más valioso de la poesía contemporánea, Charry se preocupó más, a principios de su carrera, por leer literaturas en otros idiomas que por conocer la propia tradición. Al insistir sobre la necesidad de reflexionar sobre las ideas de Paul Valéry o de difundir la poesía en lengua inglesa, el joven crítico trató de deslindar su concepción de las admiraciones de sus antecesores inmediatos, los poetas de Piedra y Cielo. Éstos proclamaron su adhesión incondicional a la poesía de Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca o Pablo Neruda. Charry Lara sostuvo, por ejemplo, que “la difusión de los modernos poetas norteamericanos se hace cada vez más necesaria” porque “existe una sensibilidad común, una sintaxis uniforme y una retórica obligatoria, que han impuesto los imitadores incondicionales de los tres o cuatro grandes poetas actuales de España y América” (1940/2012, 17). No obstante, a pesar de insistir en que el poeta asumiera también las tradiciones en otras lenguas, a lo largo de su carrera Charry Lara se dedicó, principalmente, a escribir sobre poetas en lengua española. Aparte de los artículos sobre Valéry y Eliot anteriormente citados, escribió dos artículos sobre Apollinaire, y unas cuantas reseñas sobre Rilke o la poesía japonesa contemporánea, por ejemplo. La gran mayoría de sus artículos y reseñas se ocuparon de poetas contemporáneos de España e Hispanoamérica. Sobresalen, entre ellos, el ensayo sobre Vicente Aleixandre de 1947, los dos que dedicó a Luis Cernuda en 1949 y 1962, el titulado “Tres poetas mexicanos” sobre Ramón López Velarde, Xavier Villaurrutia y Octavio Paz de 1956, los que consagró a José Asunción Silva en 1965 y 1997, el que escribió sobre Borges en 1972, y los que trataron sobre la poesía de César Vallejo (1987 y 1992), Octavio Paz (1951, 1992), y Vicente Huidobro (1994). También escribió sobre Miguel de Unamuno, Federico García Lorca, Pablo Neruda, César Moro, Luis Cardoza

y Aragón, José Gorostiza, José Lezama Lima, Vicente Gerbasi, Gonzalo Rojas, Jorge Carrera Andrade, José Emilio Pacheco, Jorge Gaitán Durán, Aurelio Arturo y Álvaro Mutis.

Con esta serie de escritos, Charry estaba argumentando a favor de aquellos autores que él consideraba más importantes en el conjunto de la poesía moderna en lengua española.⁶ Su criterio de selección fue el de la originalidad. El mayor elogio que Charry podía hacer como crítico era señalar que la obra del poeta en cuestión no podía encasillarse dentro de ningún movimiento o grupo poético. Para criticar a los miembros pertenecientes a la generación de Piedra y Cielo, que se preciaban de pertenecer a una tendencia poética coherente, citó a Juan Ramón Jiménez: “Una escritura unilateral, repetida, parecida siempre a un modelo, como lo es el encaje hecho a máquina, precioso de antipática perfección... Los escritores de esta fase proceden en línea, en grupo, para su creación y su crítica. No existe en ellos individualidad entrañable” (1948b, 5). “Individualidad entrañable” era una buena expresión para designar el objetivo principal de la lírica, según Charry Lara. Si la poesía ahonda en aquello que es más particular de cada sujeto, la calidad debe medirse por la originalidad, no por el parecido que un poeta tenga con otros o con la tradición. “La llamada de la tradición”, escribió en el mismo artículo, “no nos incita a copiar modelos antiguos, sino a continuar en la (...) actitud innovadora de los creadores de belleza” (1948b, 5).

Al considerar que la originalidad poética tiene origen en la experiencia personal, Charry se opuso a la noción de originalidad sostenida por Guillén y Valéry, que afirmaron que ésta no radica en la singularidad del sujeto que produjo el poema, sino en el trabajo consciente con el lenguaje. Para Charry, el poema es fruto de la exploración interior del individuo, y por eso no puede prescindir ni del sujeto ni del lenguaje. En este sentido hay que leer su declaración acerca de la generación de Piedra y Cielo, de 1941: “Si se examinan unos cuantos poemas, en prosa o en verso, de los escritores jóvenes de Colombia cuya aparición sea posterior próximamente a 1935, pueden advertirse en ellos ciertas características que les son comunes,

⁶ Al escribir sobre la poesía moderna en lengua española, Charry recalcó que él la entendía como una fusión del trabajo de escritores hispanoamericanos y españoles, sin distinción de nacionalidad: “somos frutos de una historia y de una tierra, pero no podemos alinderarnos dentro de nuestro campo más estrecho e inmediato. Siendo más personal y de una geografía y tiempo determinados, pero avanzando al mismo ritmo de las otras culturas y aprovechando sus medios, la tarea artística alcanza, finalmente, su plena universalidad” (1960/2012, 123). En esto, su crítica literaria está muy cercana de la de Octavio Paz y difiere notablemente de la de Cernuda y Guillén, quienes consideraron la tradición literaria en lengua española como producto, principalmente, de la poesía que se escribió en España. Guillén resaltó la importancia que tuvo la poesía de Rubén Darío en la conformación de la moderna poesía de habla hispana y señaló que la incorporación de la moderna poesía hispanoamericana había sido un momento importante para la poesía en lengua española desde finales del siglo XIX. Cernuda no escribió sobre la poesía hispanoamericana, con la excepción del ensayo que dedicó a la crítica de Darío.

en lenguaje y fantasía. Existen formas peculiares de expresión de las cuales se hace un uso común” (1941a, 129). Estos poemas no son originales porque surgen de un intento común de crear un lenguaje poético, y no de la experiencia de cada uno de los poetas, que determina, eventualmente y al cabo de un trabajo personal con el lenguaje, la excelencia de su obra.

Esta unión de experiencia y excelencia poética es una adaptación del criterio de tradición de Luis Cernuda. La poesía rescatable es, para ambos, una serie de nombres, algunos de ellos menores, que deben ser defendidos pues son los representantes de una lírica verdaderamente viva, frente a una corriente que entiende la poesía como ornato del lenguaje. Para Charry, esta idea de una tradición vital, reconocida en su originalidad y fuerza por un poeta contemporáneo, fue muy útil a la hora de enfrentarse polémicamente a las dos tendencias imperantes en Colombia en los años cuarenta: la conservadora clásica y la tradición modernista. La primera, como se ha visto, concebía la literatura como la expresión clara y distinta de una serie de convicciones religiosas o filosóficas, mientras que la segunda (que en la década del cuarenta tendía a ver en la figura de Guillermo Valencia su máximo representante) estimaba que el modernismo era un modelo que debía ser imitado por su rigor y claridad estética.

El joven Charry acusó a ambas posiciones de considerar la poesía como un artificio retórico y les opuso una corriente de renovación del lenguaje, que tendía a la sencillez y la concentración sobre la experiencia, a partir de las vanguardias y los poetas que, como Luis Cernuda, Ramón López Velarde o Aurelio Arturo, optaron por una orientación más sencilla y más íntima de la poesía. Del primero, sostuvo que “quien se ha propuesto, como Cernuda, el imperio del lirismo, tiene que huir de la sonoridad y del colorido de los vocablos. En esta fuga se afirma más la confianza en el hallazgo de las esencias poéticas” (1948/2012, 64). Del segundo, que su poesía “en la apariencia de ser elemental, envuelve una complejidad que es su esencia verdadera. No me refiero a los rebuscamientos expresivos (...) se trata de un conflicto espiritual, exclusivamente” (1956/2012, 85).

Entre los movimientos de vanguardia Charry rescató, ante todo, al surrealismo, al que consideró, como Octavio Paz, la gran revolución poética del siglo XX. La importancia del surrealismo consistió en dos aspectos: por una parte, proclamó la necesidad de explorar una inmensa región del sujeto que hasta entonces había permanecido relegada: la del sueño y del inconsciente; por la otra, defendió la libertad expresiva, es decir, se liberó del “curso corriente, el más o menos presumible desarrollo de un poema” (1947d, 17). Para los poetas en lengua española, tanto españoles como hispanoamericanos, el surrealismo implicó “una

nueva y rica visión de la existencia y de la realidad” que trajo consigo una liberación de todos los convencionalismos, tanto los de la vida, como los de la poesía (1974/1975b, 164). Esto es, el surrealismo liberó la poesía en lengua española de las imposiciones tanto de una tradición que veía la poesía como expresión clara de un pensamiento como del boato de la tradición modernista.

Poesía moderna

A principios de la década del cuarenta, Charry se refirió a los poetas contemporáneos, es decir, a los poetas que escribieron a partir de las vanguardias, como los verdaderos revolucionarios de la expresión. No obstante, a finales de la década, y siguiendo las ideas de Luis Cernuda y de Paz, el joven crítico localizó el comienzo de la época moderna en el romanticismo, porque durante este período se había concebido la poesía, por primera vez, como lírica, es decir, como expresión de la experiencia del individuo. “Los deseos que oscuramente han agitado a los hombres de un tiempo para acá siguen animando aún el espíritu de la sociedad contemporánea”, escribió, refiriéndose a la época de Bécquer (1949, 4). Con esto, Charry incurrió en una contradicción, porque seguía considerando el modernismo como un movimiento principalmente retórico, ajeno a la sensibilidad contemporánea. Por ejemplo, en 1956, juzgó que la poesía moderna se había iniciado con la obra de Ramón López Velarde, quien había rechazado la sensualidad formal del modernismo, a favor de una poesía de “tonalidades de intimidad y de transparencia de la emoción” (1956/2012, 82-86).

Esta contradicción no la resolvió Charry sino años más tarde, con la valoración de la obra de algunos modernistas y con la adopción del criterio de Octavio Paz de que “el modernismo es (...) nuestro verdadero romanticismo” (Paz, 1964/1991, 147). Esto no implica que renegara de sus juicios anteriores, según los cuales el modernismo había sido una tendencia ornamental. Sus opiniones sobre el carácter artificioso de este movimiento se mesuraron. En 1962, señaló la existencia de dos líneas en el período: la una, parnasiana, afecta al “cultivo de la expresión y la palabra”, y la otra, simbolista, derivada de la tradición romántica, que consistió en una verdadera exploración de la intimidad (1962, 5). Al considerar como parte del modernismo una línea verdaderamente lírica, pudo sostener que la obra de algunos de estos escritores fue plenamente moderna. Así, en 1965, declaró que la poesía de José Asunción Silva “representa ya un paso decisivo hacia lo moderno” (1975a, 23), y dos años

más tarde, defendió la poesía de Rubén Darío de los ataques que le habían hecho Cecil M. Bowra y Luis Cernuda. La obra de Darío, argumentó Charry, si bien posee su cuota de “derroche sonoro” y “sensualidad cromática”, también expresa una sensibilidad a tono con la época (1965, 666). Además, la renovación del lenguaje de Darío aún estaba viva en la lengua española, porque implicó una expansión del idioma y una forma auténtica de expresión: “sería bastante desproporcionado y necio desconocer la importancia histórica y el valor artístico de su poesía, la universalización que con él vuelve a alcanzar la lengua española, al haber señalado un rumbo distinto a nuestra expresión y el continuar superviviendo a través del tiempo, por lo tanto, en el idioma de quienes incluso, con un u otro argumento, pretendan rehuirle o negarle” (667).

Por esta revaloración del modernismo, Charry fue en gran parte responsable de que José Asunción Silva sea reconocido, en nuestros días, como uno de los modernistas importantes en lengua española. Resulta paradójico que el crítico que comenzó su carrera insistiendo en la necesidad de estar al día con respecto a la poesía contemporánea antes que examinar la propia tradición terminara, a partir de la década del sesenta, haciendo precisamente esto: sopesar críticamente las obras del pasado. Al describir la poesía de Silva, en el ensayo que le dedicó en 1965 recogido luego en *Lector de poesía*, Charry señaló las cualidades fundamentales de un poeta moderno. En primer lugar, su obra es una crítica a una realidad estrecha, una serie de “concepciones del orden social y frente al comportamiento que, siguiéndolas, exhiben los hombres” (1975a, 18). En segundo lugar, el trabajo de Silva con el lenguaje implicó tanto la expresión de las “vagas formas del deseo” y de las sensaciones huidizas como la incorporación de giros prosaicos que hacen un contraste entre lo metafísico y lo cotidiano (19-20). Además, la poesía de Silva es un proceso de conocimiento interior: “sus mejores poemas (...) nos llevan tan de repente a otra imprevista realidad, a otro mundo insólito y no obstante indudable, que no podemos calificar de fácil una obra inspirada por una esencial búsqueda de lo desconocido” (25).

Esta descripción argumentada, razonada, atenta al tratamiento del lenguaje y de la forma del poema fue una de las características del método crítico de Charry. Este método se formó, junto con la consolidación de sus ideas sobre la poesía, a través de la confrontación con otros poetas y críticos. Entre estas ideas, la más importante quizá fue la de la obra poética como expresión individual, y esto influyó en la forma de composición de sus ensayos. Si el mayor valor que puede tener la obra de un poeta es la expresión de su carácter único como

individuo, sólo un ensayo independiente acerca de sus cualidades verdaderamente originales es una interpretación adecuada de ella.

José Lezama Lima: un ejercicio de memoria creadora

La crítica literaria

Entre los comentarios sobre la obra de Lezama Lima, quizá el más usual sea el del esfuerzo que exige su lectura. Lezama mismo corroboró y justificó su fama de escritor difícil en numerosas entrevistas. En el caso de su crítica literaria, las dificultades de comprender sus ensayos no surgen sólo de las particularidades del lenguaje, que abunda en giros personales y coloquiales. Tampoco se deben únicamente al uso de términos nuevos o que se utilizan en contextos y con sentidos distintos a los usuales, como la “imagen”, el “súbito” o la “rememoración creadora”. La crítica de Lezama plantea dificultades específicas por sus convicciones sobre la naturaleza de la poesía, la tradición literaria y el conocimiento. Estas convicciones derivan en un método crítico que no define los conceptos con los que trabaja, cuya forma fundamental de argumentar es la analogía y cuya manera de citar es la alusión. Lezama además combina pasajes de obras literarias, de diarios, cartas, textos políticos e históricos, anécdotas de la biografía del autor, alusiones a pinturas, edificios y costumbres populares. Todas estas referencias no se hacen en el contexto de la explicación de una obra. Lezama no describe las obras de las que se ocupa; tampoco las cita por extenso. Entresaca imágenes o versos y los pone en relación con otras imágenes o referencias, usualmente logrando analogías sorprendentes. Éstas, a su vez, describen alguna cualidad de la poesía, de la tradición literaria, o de la obra en conexión con otras. Lezama no atiende a la coherencia de cada uno de los textos, sino que lee extrayendo de ellos pedazos que, al ser puestos en conjunción con pasajes distintos, estallan en numerosas referencias (García Marruz, 2010a, 358). A menudo, cita de memoria o parafrasea libremente, de manera que leer su crítica es como leer la glosa de un texto que se hubiera perdido. El lector es capaz de reconstruir algo del original, pero su reconstrucción está teñida, de manera indeleble, de la interpretación del comentarista.

Sin embargo, la crítica de Lezama no es impresionista, pues no se ocupa de sus emociones y sensaciones al contemplar o leer las obras, como hacía, por ejemplo, Walter Pater. El escritor cubano considera ante todo la obra, pero no en forma aislada, sino en relación con el cúmulo

de la cultura. Las correspondencias que traza siempre buscan el rasgo sorprendente, el aspecto escondido o inusual.¹

Lezama concebía la crítica en términos muy parecidos a los de Eliot, como una actividad que debía señalar al lector los rasgos más vivos de una obra a través de su relación con la tradición. Así, observó que la “posición más clara y servicial de una actitud crítica” era la de “hacer visible o evidente lo que en el turbión de la creación parece confuso y lleno de larvas primigenias. Hasta alcanzar la forma, es decir, el dominio y conducción de todo ese acarreo a la etapa en que su esplendor se alcanza, se visibiliza y adquiere su mayor resistencia frente a lo temporal”. Esto sólo se puede hacer intuyendo valores nacientes, “precisando las líneas de trabajo más perdurables de nuestros anteriores” y revisando constantemente la tradición (1953/1981, 161-162). Pero esto no quiere decir que él, en cuanto crítico, se sintiera en la obligación de hacerle las cosas fáciles al lector. La crítica de Lezama no es informativa ni descriptiva. Por el contrario, las citas fuera de contexto, las paráfrasis de las obras y las alusiones a otros ámbitos del arte y la cultura exigen un lector que ya haya leído poesía y literatura, que ya haya visto obras de arte y que tenga conocimientos de historia de la cultura. Exigen, incluso, un lector que ya conozca la biografía del escritor. Todas estas condiciones no se deben a un capricho de Lezama, ni tampoco a un amor inmotivado por la erudición, sino a su convicción de que el poema no puede entenderse en forma aislada, y de que la lectura y la escritura son artes de la memoria. Un lector medieval, argumentó, podía entender la poesía de su tiempo porque “estaba en posesión de veinte librillos, incorporados a una memoria creadora, que acompañaba las sílabas misteriosas, como el diseño de un perro en una constelación”. El lector actual, por el contrario, se ve enfrentado a un volumen extensísimo de lecturas, y a un tipo de vida que no favorece el ejercicio de la memoria. Por eso, “el pequeño arsenal de erudición voluptuosa poseído por aquel lector prerrenacentista, en el hombre de nuestros días se ha perdido en lo extenso sin signo, y las extrañas emanaciones de su saber tienden a volatilizarse tan pronto se enfrenta con la sentencia poética” (1958/2000, 252).

¹ Lezama expresó su antipatía por los enfoques críticos que tienden a aislar la obra literaria o a verificar, con ánimo objetivo, las fuentes, los significados de las palabras en su contexto histórico y las distintas versiones de un manuscrito. En el prólogo que escribió en 1974 para el libro de Julio Ortega *La imaginación crítica: ensayos sobre la modernidad en el Perú* señaló que Ortega había evadido, felizmente, “las sirtes de la estilística y el estructuralismo” y así como la filología y la ciencia literaria. Su gran cualidad era su capacidad de unir el conocimiento de Lautréamont y los surrealistas al del endecasílabo quevediano y las *Soledades* para desplegar una lectura imaginativa de la poesía latinoamericana contemporánea (1957/1977, 303-304).

Además, para Lezama, la memoria no es la simple recordación exacta de datos. Cada vez que se refirió a ella en sus escritos, la acompañó del adjetivo “creadora” pues, para él, ella tiene la capacidad de percibir semejanzas en hechos e imágenes que usualmente se consideran inconmensurables. El descubrimiento de estas semejanzas es una forma de conocimiento, el tipo de conocimiento propio de la poesía. Así pues, los ensayos críticos de Lezama, con su lenguaje complejo, sus paráfrasis de textos ausentes, su multiplicidad de referencias artísticas y literarias y sus analogías inesperadas, buscan despertar resonancias en la memoria del lector, tanto las que descubrió Lezama como las que el lector puede establecer por sí mismo, a través de su memoria creadora. De este modo, la crítica literaria funciona como una especie de fuerza potenciadora de la obra y de la lectura. Descubre los lazos ocultos entre los textos y ayuda a desplegar el sentido complejo de cada uno de ellos, un sentido que es inagotable, y que sólo se manifiesta, gradualmente, cuando se los pone en relación con otros. Lezama Lima habría estado de acuerdo en extender a toda obra lo que Walter Benjamin dijo sobre las parábolas de Kafka: que se despliegan como el capullo de una flor, y no como un barquito de papel. Luego del proceso de desenvolvimiento, la obra literaria no muestra su sentido como una superficie lisa, levemente arrugada, que puede abarcarse de un solo golpe de vista, sino como una forma orgánica, que ocupa un lugar en el espacio y que, vista desde distintos ángulos, presenta aspectos distintos (Benjamin, 2001a, 62).

Por supuesto, una crítica basada en cadenas analógicas, que busca relaciones nuevas entre las obras para mostrar aspectos inesperados de ellas, tiene, ante todo, un efecto desconcertante. Este es, precisamente, el que describe Fina García Marruz cuando alude a la lectura de los ensayos de Lezama:

En Lezama hay un momento en que el nexo lógico, la referencia inicial, se nos pierde pero en que presentimos que no nos está proponiendo un desfile onírico, como en la aventura surrealista, cuyo sumergimiento en el subconsciente generador muestra una excesiva proximidad a su envés lógico explícito, (...) ni tampoco una delectación puramente verbal, ya que sentimos en esos momentos, en la forma, cómo el idioma se le atensa y arisca, y más que rodar por las sílabas adquiere una mayor dureza y resistencia, que cobra allí su supremo riesgo, que se aventura a la búsqueda de un sentido que no alcanza pero del que espera, como de toda aventura por lo desconocido, el suceso prodigioso. (2010a, 361) ²

² Muchas veces durante la lectura se tiene la sensación de que los sucesos prodigiosos que promete la lectura de Lezama no se manifiestan, sino que, por falta de atención, de lecturas o mala memoria por parte del lector, las alusiones permanecen en lo oscuro. Quizá sea esta la razón por la cual más de un crítico se ha complacido en

En uno de sus ensayos tempranos, publicado en 1941 y recogido en *Analecta del reloj* (1953), Lezama aventuró una de sus primeras definiciones sobre la naturaleza de la crítica literaria. Esta definición permaneció casi sin variaciones a lo largo de su carrera:

Hay un momento que en la crítica y en la poesía, arranca de Poe, divulga Baudelaire, aprovecha Valéry, en que todo quiere quedar como método dentro de una noche en la que se han borrado los astros naturales, de acompañante luz. Poe en sus cuentos, en sus estudios sobre la luz, en sus críticas, hablaba de un “método de razonamiento sugestivo”. Esta frase es tan real como esta otra que yo propondría, para declarar la crítica que le conviene a un poeta: una potencia de razonamiento reminiscente. (1953/1977, 68)

La crítica es potencia, continuaba diciendo Lezama, porque el poema no se entrega en forma inmediata a la lectura. El poema es, por el contrario, “un material hostil, una resistencia”, que hay que asediar poco a poco, y durante largo tiempo, para que rinda parte de sus secretos. La crítica es ejercicio de un razonamiento reminiscente, porque la memoria, lejos de repetir datos ya establecidos, es “participante, y actúa en el conocimiento de la materia” (69). Es decir, la memoria transforma las obras de las que se ocupa, es una forma de creación que, al contemplarlas desde nuevas perspectivas, provoca su renacimiento (1957/1977, 289).³

En la primera de las conferencias de *La expresión americana*, Lezama se opuso a la idea de T. S. Eliot sobre la función de la crítica expuesta en su ensayo acerca del *Ulises* de James Joyce. De acuerdo con Lezama, Eliot piensa que los mitos antiguos son una herramienta útil a la hora de interpretar la literatura contemporánea. No obstante, se limita a proponerlos como un marco de referencia, frente al cual se pueden medir los alcances, menores, de las obras

señalar las imprecisiones de sus citas y ha tendido a tacharlo de ingenuo frente a las implicaciones del arte moderno. Pero más interesante que señalar la falta de exactitud en las citas de Lezama o que observar que su dominio del idioma alemán no era el mejor, es leerlo en una forma lezamiana, es decir, comprendiendo cuál es el nuevo sentido que sus citas incorrectas descubren, tal y como hace Rubén Ríos-Ávila cuando considera las citas que Lezama hace de Mallarmé (1980, 250).

³ Tan creadora debería ser la crítica que, incluso, podría dar cuenta de aquello que la obra de arte intentó alcanzar pero no pudo hacer: “Una crítica que sea creadora, es decir, que engendre en el espectador un acto naciente, un centro de simpatía irradiante, tiene que partir del *animismo de lo cohesivo*. En esos islotes de lo temporal expresivo, buscar la nueva especie que surge de lo logrado, pero no como una entelequia, sino con sus mismas razones oscuras, aun con sus frustraciones. Tiene así la crítica, logrado ese nuevo espíritu de lo cohesivo, que volverse hacia ese oscuro creador, hacia esa frustración que engendró un nuevo conocimiento, partiendo del error de lo no logrado” (1970/1977, 1156).

actuales: “él cree que la creación fue realizada por los antiguos y que a los contemporáneos sólo nos resta el juego de las combinatorias” (1957/1977, 285). El error de Eliot es sostener “que los maestros antiguos no pueden ser sobrepasados, quedando tan sólo la fruición de repetir, tal vez con nuevo acento” (286). Por el contrario, Lezama sostuvo que las obras literarias y la crítica contemporáneas tienen la capacidad de crear nuevas formas de interpretar la existencia, de crear nuevos mitos, que influyen en la realidad histórica: “Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores” (286).

Lezama sostuvo durante toda su carrera esta idea de que el arte y la crítica tienen un efecto en la realidad histórica. Es de claro matiz romántico, y esto lo enfrenta no sólo a las ideas de Eliot, sino también a las de aquellos críticos que, en 1941, Lezama había señalado como sus antecesores: Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire y Paul Valéry. Tanto Poe como Baudelaire insistieron en la necesidad de separar el arte de otros ámbitos humanos. Para ellos, el valor estético no es conmensurable con los valores éticos, ni con la noción de la verdad. Por lo tanto, el arte es una esfera independiente, que no incide directamente en la historia. Al contrario, la idea de Lezama de que el arte puede engendrar nuevos mitos se acerca a la convicción que expuso Shelley en *La defensa de la poesía* de que los poetas, a través de la imaginación, han creado nuevas nociones de lo humano que han cambiado el curso de la historia. También es una idea que aproxima a Lezama a la exigencia vanguardista de fundir arte y vida, como se verá más adelante.

Ahora bien, la idea de la crítica como una potencia creadora que ejerce una labor de despliegue y transformación de la obra literaria se debe a las nociones que tenía Lezama de la tradición y del poema. A ambos los concibió como un organismo en constante crecimiento; el segundo estaba, además, en contacto con el ámbito de lo misterioso y, por lo tanto, era una forma de conocimiento opuesta a la lógica y a la ciencia. Estas ideas, que aquí se describen en una síntesis muy apretada, son una amalgama compleja de conceptos de orden simbolista y romántico, pero también de aspectos de los escritos de T. S. Eliot y de Paul Valéry, a quienes Lezama parafraseó, comentó y criticó en sus ensayos.

La tradición y las influencias literarias

Una de las ideas que Lezama hizo verdaderamente suyas y convirtió en principio de su crítica fue la concepción de Eliot de la tradición como un orden simultáneo. La crítica literaria de Lezama parece ser una aplicación práctica del principio eliotiano según el cual el pasado es “alterado por el presente, así como el presente está orientado por el pasado” (Eliot, 1919/1944, 14). En sus escritos, Lezama era capaz, por ejemplo, de incluir a Leopoldo Lugones en un capítulo sobre el barroco americano, o de señalar que sólo si se lee *Primero sueño* (1692) de sor Juana Inés de la Cruz a través del poema *Muerte sin fin* (1939) de José Gorostiza se puede comprender la imagen del sueño en el poema de la mexicana. En “Variantes del gusto”, de 1956, afirmó que *La princesa de Clèves* (1678) de Madame de La Fayette sólo había adquirido su “tono realmente único” cuando Raymond Radiguet escribió *El baile del conde de Orgel* (1924) y que, a su vez, la obra de Madame de La Fayette le había ayudado a éste a “liberarse del desorden de Rimbaud y a torcer el rumbo del surrealismo y del libre juego” (1956/1977d, 547-548). De la misma manera, la poesía de Ronsard había desplegado su verdadero significado sólo gracias al “movimiento de lenta serpiente en el verso de Baudelaire”, y “cuando Mallarmé obtuvo el resultado incomparable de su alquimia y de la irradiación de su palabra, aquella zona del siglo XVII [la poesía de Maurice Scève y de Louise Labé] se aclaró como si el destello mallarmeano fuera la chispa para la evaporación histórica de la Plaza de Lyon” (1958/1977, 521).⁴

Lezama también hizo suya la noción de Eliot de que las literaturas europeas son una unidad orgánica y que su desarrollo se debe a un continuo dar y tomar las unas de las otras. Su artículo de 1954 “Estrategia de la prosa”, recogido en *Tratados de La Habana* (1958), es una serie de observaciones sobre el intercambio benéfico que hubo entre la prosa francesa y la alemana del siglo XVIII al siglo XX. De acuerdo con él, las traducciones que hizo Goethe de autores franceses aportaron a la prosa alemana, cargada de abstracción, la noción de que la escritura es un material con el cual se puede trabajar, y de que la idea puede comprobarse en la sensación física. Por su parte, “al llegar la prosa francesa a los dominios de la alemana, su primera adquisición parecía fortalecerse en esa influencia que el *desarrollo* a la alemana ejercería sobre el *discurso* a la francesa” hasta culminar en Proust, en quien el desarrollo de la

⁴ Paradójicamente, Lezama juzgó con bastante severidad los intentos de Eliot de retomar algunos rasgos de la poesía de Pope. Esa “vuelta a un clasicismo del siglo XVIII”, dijo, “comienza por ofrecer una seca añoranza, una lisonja o un rasguño a un material que se atesora como congelado. Asaltada la casa, busca primero los candelabros que las pistolas” (1956/1977d, 549). Al prescindir de la pólvora y preferir los adornos, la poesía de Eliot carece de la calidad explosiva que tiene la de Mallarmé.

prosa se conjuga con el problema del tiempo (1958/1977, 431). Valéry también había recibido influencias, tanto de la poesía cortesana y el tono seco de Voltaire como de los temas del fin de siglo: “esa sustancia seca, pero extremadamente atildada [la obra de Voltaire] que se había constituido en un soporte de supremas garantías, iba a ponerse en contacto — hablamos de influencias menores, casi invisibles— con el simbolismo finisecular, una forma de desarrollo circunspecto, pero que guardaba un recuerdo de la mordedura en el conocimiento y en el seno de la mujer despreciada” (1945/1977a, 103). Esta combinatoria de influencias era ya una novedad frente a la poesía del pasado, pero además, la obra de Valéry desarrolló los descubrimientos de la poesía cortesana y la de Baudelaire en direcciones nuevas, incluso opuestas (103-104). En este ensayo, Lezama aprovechó las observaciones críticas de Valéry, de acuerdo con las cuales los poetas posteriores suelen proponerse hacer lo opuesto a sus antecesores. La “razón de estado de Baudelaire” había sido, de acuerdo con el poeta francés, no ser un poeta como Víctor Hugo (Valéry, 1924/1995, 173-174).

El último capítulo de *La expresión americana* discute el problema de las influencias en el arte contemporáneo. De acuerdo con Lezama, la originalidad del arte de Picasso, Joyce o Stravinsky es una serie de “súmulas históricas, de sentido crítico concentrado, la astucia para pellizcar en aquellas zonas del pasado donde se habían aposentado viveros de innovaciones, que se habían quedado inexpresadas en su totalidad y que ahora se les presentaban como un fragmento aditivo” (1957/1977, 370). Lo importante de este arte es que no incorporó los fragmentos como mero adorno o repetición del gesto antiguo. Las influencias del arte del pasado exacerbaron las facultades creadoras de los artistas modernos. Les permitieron descubrir “en la habitual confusión de lo histórico” zonas que se prestaban a la creación (372). En otras palabras, propiciaron el encuentro “en la costumbre, en los estilos habituales, [de] prodigiosas señales de vida perdurable” (374). Esta capacidad de síntesis no era privativa de los artistas europeos. Ya antes que Joyce y Picasso, Whitman y Melville encontraron en el arte del pasado un repositorio de elementos que “como sutiles esencias se movían dentro de la totalidad de su sustancia” (383). Ambos lograron una amalgama tan fecunda de elementos tradicionales que los habían hecho nutricios para artistas posteriores. Por ejemplo, “los lanzazos de Ahab persiguiendo el monstruo de la predestinación, reaparecen en nuestros días en el furor de Kafka por romper una cáscara que no guarda ya relación con su embrión sino con sus casquetes fríos” (385).

A lo largo de su carrera como crítico, Lezama insistió en dos cosas: primero, las influencias literarias no son un problema de copia ni de recepción pasiva, sino un proceso activo que

cada poeta realiza de forma original. Toda obra que merezca ese nombre parte de “apoyos reminiscentes”, pues la escritura es un arte de la memoria creativa (1959/1981, 39). Segundo, la crítica debe fijarse en el punto en el que la obra posterior, si bien orientada por las del pasado, se aparta bruscamente de ellas, las altera y las transforma. El procedimiento de la crítica literaria “puede habitar un detalle, convirtiéndolo por la fuerza de su mismo aislamiento, en una esencia vigorosa y extraña; no detenerse en los groseros razonamientos engendrados por un texto ligado a otro texto anterior, sino aproximándose al instrumento verbal en su forma más contrapuntística, encontrar la huella de la diferenciación, dándole más importancia que a la influencia enviada por el texto anterior al punto de apoyo, rápido y momentáneo, en el que se descargaba plenamente”. La obra anterior se convierte así en una tabla tendida sobre un abismo que la obra posterior utiliza, momentáneamente, para apoyar su propio peso y encaminarse en otra dirección. La crítica debe encontrar, precisamente, la originalidad de la obra nueva, describir ese nuevo rumbo a partir del punto de apoyo sobre el que se originó el movimiento. La verdadera crítica descubre, entonces, “el misterio del eco”, pues el eco no es simple repetición de la voz. Entre ambos siempre se interponen “invisibles lluvias y cristales” (1953/1977, 70).

Esta forma de concebir la crítica literaria se aparta de la de Eliot, que consideró que su tarea principal era la de identificar la “corriente fundamental” de poetas que atraviesa una tradición. Asimismo, Eliot vio la tradición como un orden, una jerarquía que, si bien se altera con el transcurso del tiempo y con la inclusión de obras nuevas, no cambia tanto como para que ciertas obras, la de Dante y la de Virgilio, por ejemplo, pierdan su lugar central. Siglos de escritura y de consolidación cultural las consagraron, y su posición como clásicos de la literatura no puede ponerse en duda. Lezama tenía, por su parte, una noción mucho más dinámica y desordenada de la tradición. Su idea al respecto, y su poesía, como se verá más adelante, puede condensarse en la imagen del arrecife de coral: una estructura sin centro, en la que conviven muchas criaturas diferentes, que, o toman a otras como punto de apoyo para crecer y reproducirse, o las incorporan en forma de alimento. La tradición es inabarcable, y su riqueza se acrecienta constantemente. Algunos versos de Martí, escribió en un ensayo sobre Julián del Casal, son “de una plasticidad espléndida, de una dócil dignidad”, y se encuentran en un medio poético en el que “concurren muchas cosas diferentes, homogéneas, bruscas, silenciosas. Como en la horizontal del agua concurren animales diferentes, de distinto peso, pero unidos, intensificados en un impulso por romper con su inmovilidad, el cristal, la red también” (1953/1977, 68).

El poema: una entidad en constante crecimiento

La insistencia de Lezama en que la tradición es un conjunto variadísimo y en constante transmutación de distintos organismos se debe, también, a su concepción del poema. Para él, el trabajo consciente y artesanal con las palabras es fundamental en la escritura de la obra. La ejecución tiene que fundirse de tal manera con el material que resulte en la plenitud del acabado: “cuando los términos están fijados con misteriosa exactitud”, escribió, “eliminan sus recíprocas enemistades en la totalidad de un cuerpo, que es como la segunda naturaleza del acabado, su arquetipo configurativo”. Y añadió: “una sentencia de Voltaire, aparentemente banal, ha sido puesta de nuevo en circulación por Paul Valéry: *les beaux arts sont faits de petits details*” (1970, 534). No obstante, de acuerdo con Lezama, la escritura de poesía era mucho más que la fabricación de un objeto cuyas correspondencias internas lo acercan a la perfección. Las imágenes que utilizó con mayor frecuencia para referirse al poema no eran del orden de los objetos fabricados, como a menudo hacía Valéry. Lezama no habló de él como de una joya, o de una pieza de encaje, o de una caja china cuya superficie, lisa y brillante, se debe a innumerables aplicaciones de laca. Incluso cuando usó una imagen que tuviera relación con la artesanía, Lezama le dio un giro que aproximaba la labor manual a lo orgánico. El poema era la “elaboración de la arcilla terrenal”, y “le ha sido concedido al hombre producir de nuevo en relación con un producto como él, una arcilla como él, una arcilla que fluye como el agua y reproduce la imagen como el agua” (1970/1981, 131). En lugar de constituir un objeto consolidado, como una jarra o un cuenco, la arcilla que trabaja el hombre toma, primero, la cualidad bíblica de la vida humana (el poema es una arcilla animada) para luego convertirse en un elemento natural que fluye y que refleja muchas imágenes. Lezama insistió, en numerosos pasajes de su crítica, en que el poema no es un objeto estático, sino en incesante metamorfosis y movimiento. De hecho, estaba en contra de la noción de Valéry de que el poema debe ser una unidad compleja de palabras en la que sonido y sentido se responden: “si las palabras se nutren de sus reflejos (...) habrá hastío: caso de Valéry. Ese ‘reflejo recíproco’, nutrido de sonido par y primero, de luz igual y repartida, termina con la estatura o alegoría de un destino demasiado invariable, demasiado indivisible” (1953/1977, 239).

Para Lezama, el poema es una entidad en constante transmutación, pues está hecho de tiempo. A menudo se refirió a él como un “devenir espacial”, o como “un tiempo que resiste como una sustancia y un espacio que vuela como esencia” (1948/1977a, 170).

Si es posible que el hombre haya podido elaborar una criatura donde puedan coincidir la imagen y la metáfora, viene a resolver no la sustantividad en lo temporal, sino una sustancia que se sabe y reconoce como tiempo. No una sustancia resistente al tiempo, que concentra una energía para el tiempo, sino el mismo tiempo que se sabe que es una sustancia, el mismo tiempo que es capaz de sustantivarse en un cuerpo... (1948/1977a, 179)

Así, la perduración de un poema no se debe a que sea un objeto perfectamente acabado, sino a que encarna el tiempo. Por eso, Lezama prefirió adoptar las metáforas de Valéry en las que se resaltan las cualidades de desarrollo temporal de la obra, o utilizar imágenes del orden de lo orgánico para describir esta cualidad temporal. El poema puede compararse con un bailarín cuyos movimientos son “estructuras que se deshacen o reconstruyen, que comprueban su agilidad o se sumergen” (1958/1977, 677), y cuyo arte se despliega en el tiempo: “¿Qué es lo que imita el bailarín? Que la imitación ha de verse en el tiempo” (1948/1977a, 157).

Asimismo, el poema puede compararse a un pez que nada, pues va progresando a partir de un impulso que toma del medio en el que flota. Este medio es la tradición literaria. El movimiento del poema es el movimiento del sentido: las metáforas sucesivas revelan y encubren. Esto se debe a que la metáfora no funciona como el concepto: no es una unidad autónoma que se contenga a sí misma y que pueda definirse completamente. Es, por el contrario, una entidad que relaciona dos entes diferentes. Estos cobran nuevos significados en la relación establecida por la metáfora, pero al mismo tiempo siguen siendo lo que son:

He aquí el gran hallazgo perviviente de su *Poética* [la de Aristóteles], señalar que es en la región de la poesía donde “éste es aquél”, donde es posible reemplazar el escudo de Aquiles por la copa de vino sin vino, este árbol por aquella hoguera. El árbol como sombra de la hoguera petrificada; la hoguera, discutiendo con el viento, mueve sus brazos como hojas. Igualado el árbol con la hoguera, el éste con el aquél, desciende la metáfora, para lograr el nuevo reconocible, en la nueva especie que avanza. (1954/1977, 421)

Las metáforas y los versos sucesivos de un poema, tienen “la ligereza del pez y la tendencia a trocarse esa ligereza en sombra, a convertirse el pez en espacio ocupado y desocupado.

Vencimiento de la ligereza captada por un sentido, por la sombra no captada por ningún sentido” (1950/1977, 216).

El fuego fue otra de las imágenes que Lezama utilizó para explicar este carácter mutable del poema. La llama, dice, cosa de hombres, es “un paréntesis o escultura dentro del fuego”: pone límites a un elemento sagrado y primigenio, pero sigue estando hecha de una materia que cambia con el tiempo: “Esta llama (...) visible en una eminente dignidad, insistirá por las pruebas de sus límites, contentándose con el archipiélago de puntear sus contornos, pero le salvará siempre la oscilación inefable como que su arquitectura o instrumento es el viento y su destrucción el mismo viento” (1939/1977, 231).

La inagotable transformación del poema tiene lugar en la historia, en la interminable cadena de lecturas y reescrituras de la tradición literaria, pues éste es interpretado una y otra vez por sus lectores y por los poetas posteriores. Como bien lo explica Brett Levinson en su artículo sobre *La expresión americana*,

la reescritura (...) no produce un texto nuevo, sino que demuestra que el texto “viejo” no es igual a sí mismo. (...) Mientras las infinitas resistencias de un texto “primero” puedan ser explotadas o aprovechadas por textos subsiguientes, por la lectura o por las repeticiones, entonces ese primer texto puede ser transformado sin fin. Por eso, un texto no es alterado por sus repeticiones, pues es él mismo el que cambia, contiene su propio espacio alterno no formado y, por esta razón, siempre está convirtiéndose en otro con el transcurso del tiempo. (57)⁵

Por eso, los cambios sufridos por una obra a lo largo del tiempo no son una mengua, debilitamiento o degradación, como los concibió Paul Valéry:

el destino ineluctable de la mayoría de nuestras obras es convertirse en imperceptibles o extrañas. Progresivamente van impresionando menos a las sucesivas generaciones, o les van pareciendo cada vez más ingenuos o inconcebibles o extravagantes productos de una especie distinta de los hombres. Entre la plenitud de su vigencia y la muerte definitiva de las obras materialmente conservadas, transcurre un tiempo que les asegura una insensible degradación, que las altera gradualmente. (...) Como está en la naturaleza de las cosas del

⁵ “(...) the rewriting (...) does not produce a new text but demonstrates that the ‘old’ text is not the same as itself. (...) As long as a ‘first’ text’s infinite resistances can be mined or tapped by later texts, reading or repetitions, then that first text can be endlessly altered. A text, therefore, is not actually changed by its repetitions for it is itself that change, it harbours its unformed alter-space and, because of this, it is always becoming-different over time”.

espíritu, ven desvanecerse, una tras otra, todas sus posibilidades de gustar, ven decaer todos los sostenes de su existencia. (1926/1995, 79)

Lezama admite que los cambios en el lenguaje y el transcurso de la historia, que transforma a los hombres, traen cambios a la obra, pero interpreta estos últimos en el sentido opuesto a Valéry. Un poema no pierde contacto con sus lectores, sino que gana en sentidos que el autor no habría podido concebir cuando lo compuso. Las frases de Cervantes, que en su época quizá eran frases hechas o estaban teñidas del lenguaje de todos los días y, por lo tanto, eran apenas medianamente originales, en el presente tienen una difícil elegancia, han sido transmutadas por el tiempo, que las ha dotado de nuevos y extraños sentidos (1945/1977b, 140). Los años también han metamorfoseado la obra de Mallarmé, que ha pasado de ser un poeta primoroso y refinado, un joyero concentrado en lograr la gema perfecta, a ser un “hombre absorto ante las provocaciones y burlas de las palabras, el desmesurado precio que nos cobran desde que, exhaladas, recobran su suspensión y se diluyen en el ajeno laberinto”, esto es, un escritor que intenta penetrar en los secretos de los vocablos para que éstos, convertidos en sustancia, mantengan su incandescencia (1958/1977, 520). El tiempo, ese “burlador de la voluntad primera del escritor” (1945b/1977, 140), en realidad despliega, sucesivamente, todas las dimensiones de un poema, y lo hace florecer. El secreto de su supervivencia no está sólo en su belleza, ni en la validez de su sentido inmediato, pues no lo tiene. El poema, cadena interminable de metáforas que atrae cada vez más asociaciones, es manifestación de un más, “indefinible, a veces inaudible, casi siempre inapresable, pero que rodea al poema como su vaporación más incesante y que es en definitiva su permanencia frente al tiempo”.⁶

⁶ Esta no fue la única vez que Lezama convirtió una expresión de crisis en una celebración. Rubén Ríos-Ávila describe, en su artículo “Las vicisitudes de Narciso: Lezama, sor Juana y la poesía del conocimiento” y en “The Origin and the Island: Lezama and Mallarmé”, la forma en que Lezama altera la idea mallarmeana de la desaparición del yo lírico en el poema. En “Crise du Vers” Mallarmé había expuesto esta desaparición en los siguientes términos: “Para que sea puro, el poema tiene que silenciar la voz del poeta, y la iniciativa debe ser tomada por las palabras mismas, que se pondrán en movimiento al encontrarse desigualmente por colisión. Y en un intercambio de destellos sus chispas brillarán como lenguas de fuego sobre piedras preciosas, reemplazando de esta forma la antigua respiración audible del poeta sobre el poema lírico, reemplazando el control de la propia voz del poeta sobre el verso” (citado en Ríos-Ávila, 1992, 407). De acuerdo con Ríos-Ávila, Lezama asume esa muerte del yo en el poema, pero no la pone en términos de una desaparición; las metáforas desatadas en la obra son el modo de ser auténtico del lenguaje y la llave del único conocimiento posible. Como se verá a continuación, Lezama no eliminó completamente la voz del yo del poema, sino que lo concibió como una fusión orgánica entre el lenguaje y el yo, entre la forma y el cuerpo. En “Cumplimiento de Mallarmé” se opuso a la desaparición de la voz con estas palabras: “Quería lograr Mallarmé lo que él llamaba ‘reemplazar la respiración perceptible’. Intentaba borrar así todo indicio, todo rasgo para conseguir tan sólo un viviente en el que los signos externos o groseros de la vida del poema no pudiesen sorprender con su gruta no interpuesta. Se podía molestar

El poema: cuerpo del sujeto

Otra de las diferencias entre Lezama y Valéry atañe a la relación entre el poema y la experiencia que lo antecede. En su ensayo “Sobre Paul Valéry”, de 1945, Lezama se interesó por las reflexiones de éste acerca del proceso de creación y subrayó las observaciones en las que Valéry sostenía que el poema tiene un germen inicial, misterioso, que luego debe desarrollarse en una forma. En lugar de resaltar la diferencia entre ese germen y el trabajo artesanal cuya resultante es el poema, Lezama prefirió destacar la continuidad entre ambos. Valéry, afirmó Lezama, sostiene que el poema tiene un origen oscuro y tiende naturalmente hacia la figura, lo que implica “considerar la forma como etapa última de la materia” (1945/1977a, 112). Esta insistencia en la continuidad entre germen y poema acabado, entre el momento de inspiración y el trabajo consciente con el material, no es propia de la crítica de Valéry, que procuraba, por el contrario, separarlos. Decía, por ejemplo, que todos tenemos estados que juzgamos musicales, en los que percibimos una serie de correspondencias internas entre ritmos y sonidos, pero que eso no nos convierte, inmediatamente, en compositores de sinfonías. Asimismo, todos podemos sentir estados poéticos, pero “el efecto de la poesía, y la síntesis artificial de este estado por alguna obra, son cosas muy distintas; tan diferentes como puedan serlo una sensación y una acción” (1939/1998, 80). De acuerdo con él, el poema no es la expresión de una serie de sentimientos personales, ni de la personalidad biográfica, sino un mecanismo de producción de efectos poéticos. Es “una composición unida consigo misma, creando un inconcebible encanto *y como desprovista de autor*” (1942/2002, 54-55). Para Lezama, por el contrario, el poeta perdura, de alguna manera, en el poema:

se busca la figura no como un elegante entresacar, destejer, tejer, asegurado recomenzar, ella no se libera, no rompe con nuestro cuerpo, no se atreve a rodar ante la mirada. Se busca, se ansía, por el dedo que toca, por suerte de penetración, por potencia circular, porque nos asegura contra el devenir, ya que,

en ocasiones por la perversa presencia de lo reminiscente o por ciertos objetos ya predados como preciosos. Al borrarse esa respiración como signo externo, el poema tenía que nutrirse de propia pervivencia, pero se sentía desfallecer en cuanto le acudía alguna comprobación, de tal manera que tenía que formarse y deshacerse con una cantidad tan numerosa como invisible de corpúsculos” (1953/1977, 240). Frente a esta intención de Mallarmé de borrar al sujeto del poema, Lezama insistió en que en el poema pervive la respiración, aunque transformada por la palabra escrita: “en el signo hay siempre un *pneuma* que lo impulsa y un desciframiento, en la sentencia, que lo resume. En el signo queda siempre el conjuro del gesto” (1970/1977, 811).

si no la expresión, el arte, el existir, sería una escala en un pozo, los ojos del gato en el centro del pozo. (1945/1977a, 114)⁷

El poema no puede ser una construcción independiente del yo; en él debe sobrevivir parte de éste; el poema es una continuación del cuerpo. De otra manera, no asegura contra la muerte. Quizá ésta sea la razón por la cual una de las metáforas que más se repiten en la crítica literaria de Lezama es la de la fusión entre el cuerpo y la forma. Ya en 1937, en su primer artículo importante sobre poesía, el que pondría al inicio de su primera recopilación de ensayos, afirmó que la poesía consiste en “diluir lo marmóreo y objetivo para que penetre por nuestros poros, [en] disolver nuestro cuerpo para que llegue a ser forma” (1937/1977, 12). En 1951, en un ensayo sobre Luis de Góngora, se preguntó: “¿pero es la poesía sentido que se deshace o soplo que se extiende y ocupa, no en el espacio del sentido, sino en el movimiento endurecido, resistente, ente de lo temporal, con cuerpo para la ocupación de este soplo?” (1951/1977, 188). En el primer pasaje, el mundo objetivo y el cuerpo humano se funden y constituyen la forma, el poema, que, como la metáfora, preservará las diferencias entre ambos elementos, al tiempo que los consolida en una unidad. En el segundo, la poesía es como un soplo que no ocupa un espacio definido sino que es incorporado por un cuerpo y le da vida a ese cuerpo; en otras palabras, se convierte en el poema, ese cuerpo animado por el soplo de lo poético.

El poema, fusión del sujeto y los objetos, descubrimiento de lo invisible

La fusión orgánica entre el sujeto, los objetos y la poesía es uno de los puntos centrales de la crítica de Lezama. El poder especial del poema radica en esa fusión, que no es una definición estática del sujeto y los objetos en el lenguaje, sino que los incorpora en una infinita metamorfosis, que ya les era inherente, pues están sometidos al paso del tiempo. Por eso, el poema es la forma de conocimiento por excelencia. El espíritu científico renacentista, de

⁷ Esta particular deformación de Valéry es intencional. En “El acto poético y Valéry”, un ensayo escrito siete años antes que “Sobre Paul Valéry” y recogido en los años cincuenta en *Analecta del reloj*, Lezama reconoció la preeminencia que éste le daba al proceso consciente de la composición por encima del germen de la inspiración. “Sería ilusorio considerar”, escribió, “que el dominio de la parte mecánica suprime los riesgos del fragmento inspirado, de los caprichos o de las amistades luciferinas, de la misma manera que en filosofía el definir, distinguir, nombrar con gracia eficaz, no nos sirven para el otro saber de comunión, de religación” (1953/1977, 251). Además lamentó que Valéry hubiera propuesto sustituir la palabra “autor” por “productor”, “lector” por “consumidor” y “gracia histórica por producción del valor de una obra de arte. ¿Llegaremos a precisar la valoración artística al extremo de exacto significado que en economía tiene la palabra valor, con sus acompañantes de motivaciones espirituales e históricas? ¿Sería conveniente sustituir la gracia de la materia con la que se debe trabajar por el instrumento que nos permite operar?” (252).

acuerdo con Lezama, separa el sujeto del objeto y concibe el lenguaje como un medio de explicación de ambos. Así, acumula “facilidades tras facilidades, favoreciendo muchas veces que el hombre no conozca los inicios” (1958/1977, 609-610). La poesía, por el contrario, da cuenta de las relaciones íntimas entre el universo y el yo, entre el yo y la palabra. El poema es una unión del cuerpo del poeta con el lenguaje: “avanzan las palabras hacia nosotros con una rara evidencia y no nos atrevemos a nombrarlas. Cuando esa evidencia ha atravesado nuestro cuerpo, cuando esa reunión de los dos cuerpos ha formado la dimensión del poema, el tiempo que dura su extensión, [se convierte en] lo que rodea al que está agitando las palabras hasta que éstas cierran sus ojos” (1945/1977b, 139).

Esta insistencia en un orden de correspondencias y en la poesía como su expresión es parte de la herencia simbolista de Lezama. A menudo, él expresó ambas ideas haciendo uso de un lenguaje de resonancias religiosas, y por medio de la metáfora de la respiración. Así, por ejemplo, sostuvo que el aliento “que pone en contacto dos círculos: el inspirado o interior y el aspirado o espacio que se bebe”, era una cualidad del Espíritu Santo que nutre la poesía (1955/1977b, 477). Y que la oración es un “aprehender por el respirar” que es parte de la caridad de los hombres y que “nos lleva a entregarles el espacio respirado (...) a las cosas que están ahí, que esperan entremezclar su *estar* con nuestro *ser*” (1955/1977a, 496-497). La respiración implica, pues, un intercambio íntimo con el universo, que incorpora el objeto al sujeto, y luego lo devuelve ya transformado, pues el aire que se aspira se ha convertido en soplo o aliento. La poesía es un constante movimiento de incorporar y devolver entre el yo y los objetos.

Además, la respiración individual puede acompañarse a un ritmo universal. Hay poetas que, como Juan Ramón Jiménez, “al abrirse a la poesía fluyen en la respiración universal del infinito relacionable” (1969/1981, 68). La metáfora, que une dos entidades distintas en una tercera, nos permite “saber que por instantes algo viene para completar[las], y que ampliando la respiración se encuentra un ritmo universal. Inspiración y espiración que son un ritmo universal. Lo que se oculta es lo que nos completa y es la plenitud en la longitud de la onda. El saber que no nos pertenece y el desconocimiento que nos pertenece forman para mí la verdadera sabiduría” (1970/1977, 1211).

El ritmo universal, para Lezama, no es simplemente la totalidad del cosmos que es posible conocer, como lo concebía Jorge Guillén, quien también empleó la metáfora de la respiración en sus escritos críticos. Lezama, al contrario de Guillén, insistió en que el poema, aparte de ponernos en contacto con las cosas, abre una dimensión más allá del yo y de las cosas, apunta

a un misterio que nunca se revela del todo. El poema es una forma de conocimiento porque pone en contacto al hombre con la cara escondida del universo, con lo que no conoce, y saber que hay algo oculto más allá es el saber que brinda la poesía:

El primer encuentro de la poesía es ese punto órfico, esa respiración que se mueve entre el cuerpo y un espacio como el de la araña al formar ámbito y hechizo. Esa respiración es el primer apresamiento de lo sobreabundante, de la liberación concupiscible, de la supresión de los sentidos entre lo que nos pertenece y lo que tuvo un incomprensible rescate. En realidad, la primera aparición de la poesía es una dimensión, un extenso, una cantidad secreta, no percibida por los sentidos. (1956/1977a, 762)

La respiración, en este pasaje, no es la simple expresión del contacto entre el yo y los objetos, que se realiza por los sentidos. Va más allá de ambos. Establece una relación entre el aquí (lo que nos pertenece) y ese más allá (lo que tuvo un incomprensible rescate). El poema “logra la sustancia de lo inexistente”, así como el cuerpo, por el aliento, “toca en un punto con lo invisible” (1956/1977a, 776).

En otros pasajes, ese ámbito de lo inexistente, de lo que no puede ser conocido por el hombre, es el mundo de los muertos, en diálogo constante con el de los vivos. Lezama era un poeta órfico, fascinado por la idea de que existe un orbe oculto, sagrado, oscuro o subterráneo, del que la poesía saca sus energías y al que apuntan sus metáforas. Éstas no concretan ese mundo secreto pero, en su inacabable desenvolverse, lo sugieren. En la “Introducción a los vasos órficos”, Lezama sostuvo que a los dioses les corresponde la luz y la naturaleza, pero que el orfismo no había sido la simple celebración de la sustancia divina que se manifiesta en lo natural, sino una forma, propia sólo de los hombres, de entrar en relación con lo divino: “El orfismo nunca se contentó con la hipóstasis en el reino de los sentidos, de una esencia o figura divinal derivada de la presencia de los dioses de la naturaleza; establecía como un círculo entre el dios que descende y el hombre que asciende como dios” (1970/1977, 853). Esta relación con lo sagrado que logra el hombre a través de la poesía no es el descubrimiento de una conexión, ya existente pero oculta, entre el yo y las cosas, como la describía Jorge Guillén. Para Lezama la relación con el misterio en la poesía es la realización de una potencia creadora, propia de los seres humanos y que los distingue de los dioses. Mientras que éstos escogen, escribió en su ensayo de 1956, “Pascal y la poesía”, los hombres devuelven. Estas son dos capacidades distintas, que guardan una secreta correspondencia, pues no se puede

devolver nada que no nos haya sido dado. Pero el devolver humano no consiste en retornar un objeto, o la naturaleza, tal y como se lo recibió, pues en la naturaleza caída no hay ningún misterio ni ninguna claridad. Existe en el hombre la obligación de devolver la naturaleza perdida, pero no para restaurarla en su potencia original, pues ya no la tiene, sino para transformarla. El hombre tiene “el afán de colocar en el sitio de la naturaleza después de la caída, otra naturaleza segregada o elaborada” (1956/1977b, 564).

El ámbito divino como algo que supera a lo humano; el deseo de las cosas de ser nombradas, interpretadas por el hombre; el poder específico de éste que consiste en cantar las cosas y, al cantarlas, transformarlas, lo que, paradójicamente, lo acerca a lo divino; la respiración como una imagen de participación con el espacio abierto son todos temas que trató Rainer María Rilke en las *Elegías de Duino*. La novena elegía, tal vez la más jubilosa de todo el ciclo, canta, precisamente, la capacidad que tiene el hombre, al estar desprendido del ámbito de lo natural, de rescatar la naturaleza de su carácter efímero. El hombre desea salvar los objetos, conservarlos y decirlos. Su palabra implica una conversión de lo visible en lo invisible, de lo transitorio en permanente:

Alábale el mundo al ángel, pero no lo indecible, pues *ante él*
no puedes presumir del esplendor de lo sentido;
en el universo, allí donde él siente de modo más sensible,
tú eres un principiante. Por eso, muéstrale lo simple,
lo que, formado de generación en generación, vive como algo nuestro,
a la mano y en la mirada. Dile las cosas. Él estará más sorprendido,
como tú lo estuviste ante el tejedor de cuerdas en Roma
o ante el alfarero junto al Nilo. Muéstrale cuán feliz puede ser una cosa,
cuán inocente y nuestra; cómo incluso el propio sufrimiento
se decide puramente por la forma, sirve como una cosa, o muere en una cosa,
mientras en el más allá dichoso escapa del violín. Y estas cosas,
que viven yendo hacia la muerte, comprenden que tú las elogies;
ellas, las fugaces,
confían en que nosotros, los más efímeros, seamos capaces de salvarlas.

(2001, 145-147)

Rilke es uno de los autores que Lezama nombró con regularidad en sus ensayos críticos. Se refirió a él en su diálogo temprano “X y XX” (1945/1977b, 148). Citó las *Elegías* (“pues nosotros, cuando sentimos, evaporamos”) en *La expresión americana*, a propósito de la

capacidad humana para crear imágenes, es decir, enlaces entre objetos que los transforman (1957/1977, 287). Relacionó el *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz con los *Sonetos a Orfeo*, pues tanto el poema de la mexicana como el libro de Rilke, según él, descienden a las profundidades para fundirse con lo inexpresado (1957/1977, 315). Y citó su nombre junto a los de Thomas Mann, Stephan George, Hugo von Hofmannsthal y Marcel Proust como los escritores contemporáneos, de estirpe simbolista, que intuían en sus obras los secretos de una totalidad misteriosa, no del todo revelada para el hombre (1967/1981, 53). Aunque él nunca lo dijo de manera explícita, su insistencia en que la poesía es una red analógica que devela correspondencias escondidas y que pone al hombre en contacto con lo sagrado lo inserta también en esta tradición.

Una sentencia poética tan inundada de sentido que se hace inapresable, como una trucha en una mano oleaginosa, cobra su misterio. Se hace tan exterior, tan desprendida, que se constituye en un alimento monstruoso, inabarcable. Hecho incesante para el hombre, ese misterio lo penetra, siendo su penetración tan sucesiva como infinita, tan esperada como soplada dondequiera. Pues siempre un misterio será un alimento tan inabarcable en nosotros que la medida de él que logremos para propia estatura estará llena de un desconocido que logramos hacer nuestro por la persecución de ese incógnito que penetra en nuestra ecuación como un bailarín dormido en trance de pesadilla. (1953/1977, 265)

La segunda naturaleza

La idea de que la poesía crea un ámbito de lo desconocido, que va más allá de la naturaleza, aparta a Lezama Lima no sólo de Jorge Guillén, sino de la tradición romántica de Luis Cernuda. Para éste, la poesía ponía en contacto al hombre con una naturaleza armónica, plena. Lo redimía así de una vida convencional y fragmentaria. Lezama volvió repetidamente sobre una frase de Pascal, según la cual, “como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza”. Esa sentencia, dijo, había tenido para él un carácter de revelación. “La terrible fuerza afirmativa de esa frase, me decidió a colocar la imagen en el sitio de la naturaleza perdida de esa manera, frente al determinismo de la naturaleza, el hombre responde con el total arbitrio de la imagen. Y frente al pesimismo de la naturaleza perdida, la invencible alegría en el hombre de la imagen reconstruida” (1970/1977, 1213).

Imagen era, para Lezama, otra palabra que designaba el ámbito sagrado y misterioso que se incorpora en el poema, pero que también se puede manifestar en la historia. La imagen es

“una fuerza tan creadora como la semilla. La imagen operante en la historia, con tal fuerza creadora como el semen en los dominios del resurgimiento de la criatura” (1981, 16). En el poema, la imagen se desenvuelve en las incontables metamorfosis de la metáfora que, sin contacto con el ámbito sagrado, serían tan sólo un juego vacío de sustituciones. “Si la imagen no vuelve sobre la metáfora, el poema se deshace en lo oscuro sucesivo. Por eso los griegos creían que entre las metamorfosis, y cada metáfora es una metamorfosis, debía aposentarse el sueño. (...) Después de que la imagen ha captado las infinitas y laberínticas metamorfosis, se nos ofrece como una segunda naturaleza, que reemplazó lo perdido” (1981, 178-179). Este es el poder de la poesía: crear por las metáforas iluminadas una nueva naturaleza, que Lezama en ocasiones llamó “sobrenaturaleza” y en ocasiones “segunda naturaleza”: “Llega para nuestra poesía una sacralidad en que el diálogo y la soledad se entrelazan, proyectan una sobrenaturaleza surgida de la imagen creando una nueva realidad resistente como un cuarzo y configurando el instante como una flor que se rehace” (1967/1977, 961). La poesía no descubre una naturaleza original; no plantea tampoco una realidad ideal: transforma el mundo. No es el rescate de nada, sino la creación de una naturaleza nueva, distinta de la ya existente, a través de la manifestación de lo sagrado, lo incognoscible, en el poema o en el acontecimiento histórico.

Por eso Lezama insistió en interpretar la intervención de algunos escritores en hechos históricos como parte de su obra literaria y en leer la obra literaria a partir de acontecimientos biográficos. Así, vio que los temas románticos en la poesía de Juan Clemente Zenea se nutren tanto de sus amores de adolescente como de sus lecturas y de las circunstancias de su condena a muerte. Sostuvo que esa conjunción le permitió vivir de nuevo sus recuerdos con la intensidad de la experiencia inmediata, al tiempo que la experiencia inmediata adquiría la lejanía de la lectura. De la misma manera, el exilio final de Simón Rodríguez y las insurrecciones de fray Servando Teresa de Mier son parte del espíritu de rebelión del romanticismo, y la curiosidad de sor Juana Inés de la Cruz, sus investigaciones y lecturas científicas, manifestaciones de su búsqueda de conocimiento, que es el tema del *Primero sueño*. Los acercamientos entre biografía y obra literaria no son meras coincidencias para Lezama, ni se deben a que la obra sea expresión de la personalidad de los escritores. Tanto la muerte de José Martí como su diario y sus poemas forman parte de la tradición, pero su efecto no se limita al ámbito literario, sino que se extiende a la historia:

La irradiación de su fragmento le daba esa medida órfica para su real instalación en la ofuscadora claridad de su destino. Su fragmento se aclarará cuando logremos también con poéticas mediciones, con metáforas participantes, sorprender su totalidad, el mundo ahora desconocido del cual formaba una adición, y en el cual ya no es un fragmento, sino unidad que se disuelve en lo histórico operante en un contrapunto animista. (1958/1977, 580)

La poesía, para él, se manifiesta en la realidad y la historia, pues sus poderes creadores alteran el curso de ambas. Esta es una de las ideas más extrañas de la crítica literaria de Lezama y lo acerca a un aspecto del pensamiento romántico, el del poder de la poesía para encauzar energías ocultas en la historia de la humanidad y dirigir su progreso espiritual. Como se dijo más arriba, en *La defensa de la poesía* Shelley afirmó que los poetas habían descubierto todos los principios verdaderamente humanos de la civilización, pues solamente a través de la imaginación era el hombre capaz de crear cosas nuevas y no sólo repetir o combinar las anteriores.

La poesía es verdaderamente algo divino. Es al mismo tiempo el centro y la circunferencia del saber: es aquello que abarca toda la ciencia y aquello a lo que toda ciencia debe referirse. Es al mismo tiempo la raíz y la flor de todos los otros sistemas del pensamiento; de ella surgen, y los adorna a todos, y es aquello que, si malogrado, niega la fruta y la semilla, y le niega al mundo desolado el alimento y la sucesión de los descendientes del árbol de la vida. (58) ⁸

En este pasaje concurren dos convicciones que Lezama haría suyas: la poesía es una fuerza creadora, activa en la historia. Actúa en la historia porque descubre lo divino. Los poetas son, a un tiempo, legisladores y profetas o, en palabras de Lezama, el poeta es “engendrador de lo posible” (1956/1977a, 788).

Es realmente extraño que un escritor posterior a Poe, Baudelaire y Valéry insistiera en la unión de la verdad y la belleza, y en el efecto moral y humanizador de la poesía. Esta obstinación no era, por parte de Lezama, un gesto ingenuo, sino un intento de unir arte y vida en un momento histórico que ya había visto las manifestaciones más extremas del

⁸ “Poetry is indeed something divine. It is at once the centre and circumference of knowledge; it is that which comprehends all science, and that to which all science must be referred. It is at the same time the root and blossom of all other systems of thought; it is that from which all spring, and that which adorns all; and that which, if blighted, denies the fruit and the seed, and withholds from the barren world the nourishment and the succession of the scions of the tree of life”.

esteticismo, y que estaba presenciando la empresa vanguardista de unir ambas esferas por medio de la destrucción de la institución del arte. Podría decirse que a Lezama le obsesionó, tanto como a Eliot, el problema del carácter orgánico de la cultura: “¿Cómo aumentar la corriente mayor, el pez y la aleta caudal, sumando la *poiesis* y el *ethos*? ¿Buscar la manera en que creación y conducta puedan formar parte de la corriente mayor del lenguaje?” (1956/1977a, 762). Esta forma de plantear el problema, como una tarea por hacer, como una pregunta, y que un aforismo escrito en 1955 expresa como un deseo, no es la más usual en los escritos de Lezama.⁹ Por lo general, formulaba la unión de *poiesis* y *ethos* como un hecho dado. Quizá estas afirmaciones contundentes y repetitivas sean, no la exposición de un estado de cosas, sino la terca voluntad de generar esta unión por medio de la repetición de la palabra, como si se tratara de un conjuro: “El orden de la caridad es el que mantiene avivada, en relumbre, la imaginación que actúa sobre lo visible, inmediato, real, para alcanzar lo invisible, lo trascendente, lo irreal” (1956/1977c, 535).

Debido a este deseo de que la poesía actúe directamente sobre lo real, Lezama retomó la idea de Eliot de que ella afecta todos los ámbitos de la lengua y a todos sus hablantes, y que, a su vez, se nutre de la vitalidad del lenguaje hablado. De hecho, Lezama amplió esta concepción y sostuvo que la poesía enriquece la totalidad de una cultura y se alimenta, al mismo tiempo, de todas las esferas políticas, artísticas y culturales. Por esta razón celebró las formas populares de la poesía en América Latina, pues eran, de acuerdo con él, expresiones de la vitalidad de la cultura. Sobre la poesía gauchesca escribió:

Los hombres de la ciudad que pasan por las estancias oyen al hombre de la llanada con el canto. Se han inventado sus palabras necesarias, el facón para el cuchillo sudado, y el redomón para el potro de su costumbre. Parten de la pronunciación, del aliento que en cada tierra aspira y devuelve a su manera; parten de la pronunciación, no de la ortografía, y el idioma suena otra vez a clásico, en esa toma por asalto de sus palabras. (...) Lo más valioso en el idioma es el destino afortunado de su uso, como artesano, el pescador, aquí el estanciero. Se ve cada palabra en la mano dura que se ejercita. Cada palabra, en su acento, ha

⁹ En el aforismo en cuestión Lezama sostiene que Poe, en sus conclusiones sobre la poesía, “no había cerrado para la poesía el propio laberinto. Hablaba de que eran necesarios cierto número de combinaciones y una corriente subterránea de pensamiento no visible, indefinido. Un gran secreto que rodará desentrañado el día que podamos establecer las ventajas morales de la corriente no visible. El día que en la poesía, en sus últimos secretos, logre irradiar una figuración musical de la bondad” (1958/1977, 512-513).

pasado por el saboreo, y después para darse ha sido apretada por la mano.
(1957/1977, 361-362)¹⁰

El contagio del poema por la lengua hablada también se da en sentido inverso. Las palabras de los poetas empapan el lenguaje. La poesía de Julián del Casal “viene a cumplir en nuestra literatura lo entrevisto de los sentidos, que permiten ver la noche acurrucada en una hoja y a esa misma hoja trocarse en oído o en concha marina”, y además encuentra “esa danza nocturna en que la palabra gira sobre el secante de la lengua que absorbe con una lentitud que es casi un irradiar” (1953/1977, 96-97). La de Martí, que se apoderó del idioma de los clásicos para darles nueva vida, que además volvió sobre la poesía popular en *Versos sencillos* y se adelantó a las nuevas posibilidades de la palabra con los *Versos libres*, no sólo encarnó en la lengua hablada, sino en la historia de Cuba. “Fue suerte (...) que el que conmovió las esencias de nuestro ser fue el que reveló los secretos del hacer. El verbo fue así la palabra y el movimiento del devenir. La palabra se apoderó del tiempo histórico, como el neuma ordenando y destinando las aguas” (1965/ 1977, 1038).

A pesar de compartir con Shelley la creencia en el ascendiente de la poesía en la historia, Lezama marcó distancias con respecto al romanticismo más de una vez. Los reparos que le ponía a los románticos pueden resumirse en dos puntos. El primero es la idea de que la poesía es una expresión directa del yo. Con respecto a la obra de Baudelaire, por ejemplo, anotó que “reaccionaba contra las frondas verbales y las tempestades confidenciales de los románticos” con una vuelta al clasicismo de Racine y con una intención de construcción consciente del poema que le venía de Poe (1981, 121). El segundo es la idea romántica del abandono a la inspiración. Shelley insistió en *La defensa de la poesía* que la inspiración es un don que le viene al hombre independientemente de su voluntad. Lezama opinaba que esta concepción era demasiado secular, es decir, no tenía en cuenta a la divinidad y, además, implicaba una entrega total a fuerzas exteriores. La inspiración, sostuvo, debe entenderse más bien como una

¹⁰ En su conferencia de 1943 “Función social de la poesía”, Eliot describió la unidad orgánica de la cultura, que permite que todos los ámbitos de una sociedad estén en comunicación y que, por lo tanto, la poesía de un país altere la sensibilidad incluso de los hombres que no leen, como un fenómeno que sucede en la época contemporánea. Más adelante, en *Notas para la definición de la cultura*, planteó que las sociedades modernas habían pasado por un proceso de disociación de la sensibilidad, es decir, un desarrollo irreversible por el cual los ámbitos de la política, la religión, la moral, la cultura y el arte se separan. Lezama afirmó, a lo largo de su carrera y con la misma terquedad que sostuvo la noción del efecto inmediato de la poesía sobre la historia, la idea de la unión de todos estos ámbitos.

toma de aire: un movimiento voluntario que nos mantiene vivos, pero que no conlleva un sometimiento a lo primigenio y lo caótico.

El sueño y el surrealismo

Este mismo reparo de total abandono de la voluntad lo dirigió Lezama en contra del surrealismo, que, de acuerdo con él, se entregó a las fuerzas de lo irracional. Elevó el subconsciente a las alturas de única fuerza creadora y confiaba en que la mera expresión desnuda se convirtiera, inmediatamente, en obra literaria:

Los simpatizantes de la presente intensidad, los del poema automático, ofrecen sólo una furia sustitutiva, donde la jerarquía sensible puede ser fácilmente reemplazada. El hallazgo cuantitativo se convierte pronto en procedimiento (...) Y cada día más lejos de trabajar sobre una sustancia, sobre una materia signada, la proliferación más engreída aumenta sus tejidos hasta formar un estanque palustre. (1945/1981, 166)

El surrealismo fue quizá el movimiento que más ataques recibió en la crítica literaria de Lezama. Ya en el ensayo sobre Julián del Casal, escrito en 1941 y recogido en los años cincuenta en *Analecta del reloj*, negó que a la poesía de Baudelaire se la pudiera considerar antecesora del surrealismo: “nada hacía suponer en Baudelaire el antecedente de esa otra poesía, en que ya no interesa la creación, ofrecer, siquiera sea en su gracia, un pequeño universo, sino el momento de esa creación, demoníaca física de ese momento, en que con una apresurada frialdad desdeñosa contemplamos el trueque de lo inconsciente en consciente” (1953/1977, 72). Afirmó que el surrealismo es un “método y una magia grosera” (72), que el sueño concebido en términos surrealistas es un “sueño gobernado”, el “sueño convertido en ganancial y alquilado palacio subacuático” (89), y en un libro posterior dijo que se trataba de una extraña moda que pretendía “llevar el subconsciente al paraíso y encadenar el consciente al infierno” (1958/1977, 511), y que la poesía surrealista no era oscura o hermética, sino “lo nacido sin placenta envolvente” (528).¹¹

¹¹ El rechazo del surrealismo no se extendió a todos los poetas de vanguardia. Por lo menos en dos ocasiones se refirió a Tristan Tzara y a Guillaume Apollinaire en términos elogiosos. A Tzara lo citó con respecto a las relaciones analógicas, aparentemente ilógicas, que surgen en la poesía: “hay quienes se sobresaltan tontamente cuando leen en Tristan Tzara: ‘el pensamiento se hace en la boca’. Y no se sobresaltan necesariamente cuando

La aspereza de Lezama frente al surrealismo puede explicarse por la evidente cercanía de su idea de la poesía a la surrealista. En primer lugar, está su fascinación por la metáfora, por las cadenas de analogías que transforman un objeto en otro, que funden dos objetos muy distintos pero cuya unión provoca una resonancia sorprendente, capaz de fundar una nueva realidad. Lezama, además, sostenía que hay ciertas frases, palabras o imágenes que, salidas de su contexto, producen estas mismas resonancias: “Una palabra de nuestro uso, popular o casi culta, cobra y escarba una protuberancia que termina por rendirse a su excepción maravillada” (1950/1977, 219). Este interés por los fragmentos que, desgarrados de la unidad a la que anteriormente pertenecían, cobran un nuevo significado, es parte fundamental de las técnicas de composición surrealistas.

En segundo lugar, su idea de la segunda naturaleza o sobrenaturaleza que produce la poesía es muy similar a la de la sobrerealidad o superrealidad surrealista, una realidad que funde armónicamente la conciencia con el inconsciente, la realidad con lo irreal, lo azaroso con lo causal. Precisamente, una de las cualidades de la sobrenaturaleza de Lezama es que, al surgir de las cadenas analógicas de la poesía, supera todo causalismo aristotélico, toda deducción lógica heredera de Descartes:

Con esa sorpresa de los enlaces, con la magia del análogo metafórico, con la forma germinativa del análogo nemónico, con la memoria sorpresa lanzada valientemente a la búsqueda de su par complementario, que engendra un nuevo y más grave causalismo, en que se supera la subordinación de antecedente y derivado, para hacer de las secuencias dos factores de creación, unidos por un complemento aparentemente inesperado, pero que les otorga ese contrapunto donde las entidades adquieren su vida. (1957/1977, 289)

En tercer lugar, la fascinación de Lezama por el momento de sueño en el que se despierta la poesía, el germen que florece hacia la forma de la flor y lo que de mágico, de oscuro tiene el poema lo acerca también a la alta estima que tenía el surrealismo por el sueño. En el “Primer manifiesto surrealista”, Breton defendió el sueño como parte fundamental de la vida psíquica

encuentran en Santo Tomás de Aquino: ‘la sabiduría es una emanación de la boca de Dios’” (1950/1977, 219). A Apollinaire lo citó para contraponerlo a los escritos de André Breton, que él consideraba una serie de “teorizaciones ilustradas o concepto suelto que entra por la bocina del fonógrafo para desvanecerse en la sucesión fría” (1948/1977b, 737). Apollinaire, por el contrario, era consciente de que el sueño era una parte de la realidad y en sus poemas los objetos pasan “al sueño en una danza de cuerpo y objeto enlazados” (737).

del hombre y de la realidad. ¿Quién dice que las asociaciones que hace el sueño y lo que acontece mientras dormimos es menos real que lo que acontece mientras somos conscientes?, se preguntó.

¿Por qué razón no he de otorgar al sueño aquello que a veces niego a la realidad, este valor de certidumbre que, en el tiempo en que se produce, no queda sujeto a mi escepticismo? ¿Por qué no espero de los indicios del sueño más de lo que espero de mi grado de conciencia, de día en día más elevado? ¿No cabe acaso emplear también el sueño para resolver los problemas fundamentales de la vida? (322)

Lezama también consideró el sueño una potencia de pensamiento tan importante como la conciencia:

en el sueño el alma se pasea, continúa, se prende a un pensamiento difícil de trazar, que nos gobierna con despotismo invisible. Así desposeído, el cuerpo ha de continuar una idea, ¿cuál? He ahí el sueño duro e inflexible: continuar sin saber, responder precisamente aquello que no nos atrevemos a preguntar, que no podemos desanclar de nosotros mismos y que el sueño evapora en claro rocío. (...) De pronto sentimos que *eso* va a venir, hacemos el conjuro y nos apoderamos de una idea inconclusa o de un retorcido problema. (1945/1977a, 111)

Por esta cercanía, Lezama trató de marcar distancias muy enfáticamente. En primer lugar, rechazó la entrega al automatismo del inconsciente, a la que puso los mismos reparos que a la inspiración romántica. La poesía no puede surgir si uno se confía exclusivamente a una fuerza exterior. La poesía es un arte de la voluntad y de la memoria que encuentra, por sí misma, analogías, descubre relaciones inesperadas distintas a las de la lógica causal. Por eso, Lezama propuso la obra de Garcilaso y los ejercicios espirituales de san Juan como modelos de un ahondamiento voluntario en las fuerzas misteriosas de lo innominado: “Confesemos que el proceso, o mejor la descarga poética, por la que el misticismo se transforma en sobriedad y una poseía cuya materia está ya dada se ofrece en una atmósfera poética sorprendida,

diáfananamente encontrada; que se encuentra despierta en materiales que la conciencia vigilante ha aportado en un ánimo poético” (1937/1977, 38).

La poesía de sor Juana también es un modelo de descenso hacia lo innominado sin prescindir de la conciencia. En *Primero sueño*, “parece como si se remedase la lenta corriente de un río sumergido, mientras la sustancia del sueño va horadando y penetrando aquellos parajes. (...) su oscuridad desciende a nuestras profundidades, para fundirse con lo inexpresado, impidiendo que la luz, al invitarlo, lo ahuyente, y favorecer su desprendimiento por el descenso a las profundidades que siempre regala la oscuridad” (1957/1977, 315). La forma en que sor Juana incorpora el sueño en su poema es radicalmente distinta de la de los surrealistas, pues no implica el planteamiento de un ámbito ideal, paralelo al de la conciencia, que es necesario explorar, sino que “aparece como forma de dominio por la superconciencia. Hay una sabiduría, parece desprenderse del poema, en el sueño, pero trabajada sobre la materia de la inmediata realidad” (315).

El otro reparo que le puso Lezama al surrealismo fue el de la elevación del azar como fuerza que, en la vida cotidiana, rompe con las cadenas causales y propicia un orden maravilloso. Éste existe realmente, sostuvo Lezama. Es el ámbito de lo sagrado, lo innominado, lo desconocido. Pero ese orden supera el azar: “si no aceptamos el continuo, el azar obtiene un triunfo vergonzante sobre los nexos causales, desfigurando indescifrablemente la cara de los dioses. De la misma manera que si no aceptamos el tapiz de fondo de la identidad, las sustituciones se convierten en metamorfosis como metempsicosis, no como transfiguraciones” (1970/1977, 801). Elevar el azar a lo sagrado equivale a erigir la irracionalidad en último principio, lo que destruye, realmente, las fuerzas creadoras de la poesía. “Es para mí el primer asombro de la poesía, que sumergida en el mundo prelógico, no sea nunca ilógica. Como buscando la poesía una nueva causalidad, se aferra enloquecedoramente a esa causalidad” (821).

De hecho, la insistencia de Lezama en que la poesía actúa efectivamente sobre la realidad y la historia es una reversión muy original de la pretensión vanguardista de fundir el arte y la vida. El surrealismo y el dadaísmo quisieron destruir el arte como institución para incorporarlo a la vida cotidiana, para convertirlo en un medio de liberación del individuo y de la sociedad. Por esto, consideraron que el gesto que tiene valor de crítica, de provocación contra el buen sentido, las reglas y la ley, debía reemplazar la obra de arte, que tiene pretensiones de duración más allá del momento en que se produce. Lezama no estaba dispuesto a renunciar a

la obra literaria. Para él, el valor fundamental del poema radica en que, por medio de la metáfora, es capaz de provocar una cadena de relaciones que puede extenderse al infinito. El poema es materia temporal que se reconoce como tal, y por eso tiene una capacidad de duración muy superior a la de cualquier otra materia. Por eso, su fusión de la vida y la literatura no pasa por la destrucción de la obra, sino por la elevación de ésta a una potencia superior de conocimiento.

Jaime Gil de Biedma: el rescate y la crítica de la sensibilidad

Función de la crítica

En su primer artículo importante, el prólogo de 1955 a su traducción de *Función de la poesía y función de la crítica* de T. S. Eliot, Jaime Gil de Biedma sostuvo que “acaso la misión más urgente de la crítica literaria sea el rescate continuo, generación tras generación, de lo que por estar ya hecho amenaza perderse o, por lo menos, despreciarse” (1955/2010, 498). De acuerdo con él, los ensayos de Eliot son paradigmáticos porque, en lugar de describir la esencia de lo poético, el escritor angloamericano se afana por “hallar orientación para quienes, como él, escriben y leen poemas” (502). Dicha orientación se logra a través de la elucidación del proceso histórico de la poesía, es decir, señalando qué experiencias y observaciones del pasado todavía son útiles al escritor del presente. En otras palabras, Eliot pone en práctica su propio lema: el de descubrir qué es lo que no cambia y lo que cambia en la poesía, y describir cómo cambia y por qué (502).

Estas ideas coinciden con las expuestas por Eliot no sólo en *Función de la poesía y función de la crítica* (1933), sino también en ensayos más tempranos y más tardíos, como “La tradición y el talento individual”, de 1919, y “La literatura norteamericana y el lenguaje norteamericano”, una conferencia de 1953 recopilada en *Criticar al crítico y otros escritos* (1965). En 1953 Eliot sostuvo que las verdaderas revoluciones en la escritura son, en realidad, reapropiaciones del pasado. Lo que en un principio aparece como un cambio radical, como una destrucción de la tradición es, en realidad, una nueva perspectiva desde la cual se la puede contemplar: “No es que hayamos repudiado el pasado, como les gusta creer a los enemigos obstinados —y también a los partidarios más obtusos— de cualquier movimiento nuevo, sino que hemos ensanchado nuestra concepción del pasado; y que, a la luz de lo nuevo, vemos el pasado con una nueva conformación” (1953/1967, 73). Gil de Biedma también exigió que el crítico y el poeta se esforzaran en apropiarse de la tradición, no que la consideraran un todo imposible de cambiar, sino que descubrieran, en un conjunto heterogéneo de obras, cualidades que hasta entonces no habían sido percibidas.

Dos años después de haber publicado el prólogo a *Función de la poesía y función de la crítica*, en una reseña sobre *L'art poétique*, una antología de artes poéticas hecha por Jacques Charpier y Pierre Seghers, Gil de Biedma distinguió entre la preceptiva y un tipo de crítica

literaria más moderna. La primera pretende describir una serie de criterios inamovibles que todo aspirante a poeta debe utilizar; la crítica moderna parte de las “reales experiencias del poeta en materia poética” (1957/2010, 512). Las consideraciones del poeta sobre su propio oficio han variado a lo largo de la historia, como la poesía misma, observó Gil de Biedma, y lamentó que esa antología no incluyera un número mayor de artes poéticas, pues su “desarrollo es tan fundamental para entender la sucesión histórica de las ideas de la poesía como lo es para entender la historia de cualquier otra actividad del espíritu humano” (514). Entender los cambios en la crítica sobre poesía escrita por poetas no sólo sirve para comprender el pasado, argumentó, sino para “acercarlo al lector actual” (514).¹

En 1962, Gil de Biedma sostuvo que era urgente que los escritores contemporáneos hicieran “una revisión seria de los supuestos estéticos en que se fundamenta la poesía de los del 27”, esto es, la poesía inmediatamente anterior a la de su generación (1962/2010, 550). Dicha revisión sólo puede hacerse de una manera consciente y crítica, reflexionando sobre los supuestos estéticos según los cuales se quiere escribir una nueva poesía y, al mismo tiempo, buscando “una tradición, unos maestros a imagen y semejanza de los versos que intentamos hacer” (550). Es decir, Gil de Biedma consideraba que la revisión de la poesía inmediatamente anterior se hace apropiándose de elementos del pasado que puedan volverse actuales. Sólo así los escritores contemporáneos evitan depender de los presupuestos estéticos de la generación anterior, o que sus obras carezcan de forma por falta de conciencia sobre cuál es su dimensión histórica. Para él, como para Eliot, la poesía no es una esencia intemporal, sino una serie de procedimientos, temas y experiencias artísticas que varían de un

¹ Eliot expuso las mismas ideas en la introducción a *Función de la poesía y función de la crítica*: “el desarrollo de la crítica es un síntoma de desarrollo y de cambio en la poesía” (1933/1999, 50). Añadió, además, que la lectura de crítica literaria permite comprender mejor el pasado: “Los escritos sobre poesía de Aristóteles que han llegado hasta nosotros avivan nuestra apreciación de los trágicos griegos; Coleridge, en su apología de la poesía de Wordsworth, se ve empujado a una serie de generalizaciones que son del mayor interés; y Wordsworth, al comenzar su propia obra, hace unas cuantas afirmaciones sobre la naturaleza de la poesía, excesivas quizá, pero que tienen sentido y conexiones más profundas de lo que él mismo imaginara” (1933/1999, 45).

Es difícil exagerar la importancia que tuvieron los postulados críticos de Eliot para Gil de Biedma. Lo citó innumerables veces en sus escritos y, en otras tantas ocasiones, parafraseó sus ideas sin mencionar su nombre, como también hizo Cernuda. Hay tres libros sobre la influencia de Eliot en la crítica y la poesía de Gil de Biedma: dos de Eugenio Maqueda Cuenca, *Jaime Gil de Biedma y la teoría literaria anglosajona: T. S. Eliot* (2002) y *La obra de Jaime Gil de Biedma a la luz de T. S. Eliot y el pensamiento literario anglosajón* (2003), y *Jaime Gil de Biedma y la tradición angloamericana* de Andrew Samuel Walsh (2004). Sus autores han rastreado minuciosamente las similitudes entre ambos. Por eso, en este capítulo, en lugar de señalar los múltiples puntos de coincidencia en la crítica de Gil de Biedma y de Eliot, me concentraré en dos ideas de éste que sirvieron a aquél como punto de partida para sus propias reflexiones: la apropiación del pasado por el escritor como una manera de situarse históricamente y tomar decisiones sobre su obra, y la poesía moderna como un intento de unificar la sensibilidad.

momento a otro. La conciencia de qué procedimientos se pueden usar y cuáles hay que desdeñar sólo se adquiere a través de una lectura extensa de obras de poesía y crítica literaria.

Por eso, los ensayos de Gil de Biedma proceden a partir de la lectura directa de las obras, y buscan descubrir en ellas aspectos nuevos. Intentan mostrarle al lector contemporáneo qué aspectos de un texto continúan vivos, y explicarle la razón por la cual otros no le son familiares, no necesariamente porque estos aspectos pertenezcan a un pasado ya caduco, sino porque el gusto contemporáneo, obsesionado por ciertas características de la poesía, tiene una idea limitada de ella y le impide a los lectores formados en él apreciar características distintas, igualmente importantes. En “El mérito de Espronceda”, de 1966, Gil de Biedma resaltó el cambio que a su juicio hubo entre los primeros escritos del poeta y los posteriores al “Himno al sol”. Las primeras piezas son “composiciones de asunto desarrolladas según un esquema genérico”. Es decir, están concebidas según los dictámenes de la preceptiva: a un asunto o unas ideas previas se les añaden embellecimientos dependiendo de qué tipo de poema se desee hacer. Del “Himno al sol” en adelante, los poemas de Espronceda son, por el contrario, plenamente modernos. Expresan una experiencia individual o, en palabras de Gil de Biedma, “algo dicho por alguien en una cierta situación y en un cierto momento. Quién lo dice, a quién, dónde y cuándo y por qué son ahora algo más que simulaciones exteriores añadidas para dar a la representación literaria de los afectos humanos un viso de realidad: son factores determinantes de la validez del poema en cuanto a lo que dice y en cuanto a lo que es” (1966/2010, 751). Estos poemas son, además, unidades dinámicas en tensión, determinadas por una oposición de dos sentimientos o actitudes. En el “Himno al sol” la puesta del astro es contemplada por el yo poético “según dos contradictorios impulsos de afinidad y antagonismo”. Por una parte, hay un cierto regocijo vengativo en verlo desaparecer, pero, por otra, el yo ve en esa extinción una imagen, a escala cósmica, de su propia mortalidad (752). Además, “la tendencia a la ironía y al coloquialismo predominante en la segunda mitad del siglo XIX —tendencia que hoy consideramos con renovado interés, por más que sus frutos fueron demasiado a menudo triviales— apunta ya en *El diablo mundo*” (757). La valoración que hace Gil de Biedma de la poesía de Espronceda resalta sus rasgos más modernos, y le quita otras características que se han vuelto lugares comunes, como su elocuencia o su tendencia a hablar en nombre de ideales abstractos como la Humanidad o la Libertad.

El rescate de lo que es actual en la poesía de Baudelaire, en el ensayo “Emoción y conciencia en Baudelaire”, fue más complejo que el de “El mérito de Espronceda”. Gil de Biedma no

mostró al lector los aspectos modernos de Baudelaire, pues éste ya era reconocido como el poeta moderno por excelencia. De hecho, Gil de Biedma insistió en que había ciertos aspectos de la obra del francés que la poesía simbolista y la crítica literaria de la primera mitad del siglo XX valoraron en demasía, y que daban una imagen trunca de ella. Así, en nombre de una modernidad más contemporánea, Gil de Biedma se enfrentó a aquellos críticos que habían reivindicado una versión distinta de la modernidad de Baudelaire.

El argumento fundamental del ensayo es la refutación de la idea de que la poesía de Baudelaire es producto exclusivo de una inflexible disciplina y una composición consciente. Gil de Biedma sostuvo que, si bien la obra del francés tiene cualidades como la coherencia lógica y formal, la discursividad y una continuidad de tono, todas debidas al arte de la composición consciente, también se caracteriza por poseer cualidades opuestas: “el sobresalto y el quite que el lector no espera, lo mismo que la repentina y casi inverosímil concentración imaginativa en unos pocos versos, cuando no en uno solo” (1961/2010, 533-534). Así pues, es necesario leer *Las flores del mal* a contrapelo, encontrando todos aquellos pasajes en los que se rompe la continuidad del discurso y la lógica formal. La interpretación que hace Gil de Biedma de poemas como “Les Petites Vieilles” resalta las sorpresas, las aceleraciones y las pausas de los versos y las frases, la alternancia entre la ternura y el sarcasmo, las contradicciones del pensamiento.

Si bien Gil de Biedma no cita a ningún crítico o escritor cuando se refiere a la lectura imperante de *Las flores del mal*, “Situación de Baudelaire” de Paul Valéry (conferencia pronunciada en 1924) permite establecer un paralelo interesante con sus ideas.² En ella, Valéry insiste en que Baudelaire compuso su libro a través del ejercicio de la inteligencia crítica. El autor de *Las flores del mal* tuvo, de acuerdo con él, muy pocos años para escribir una obra comparable a la de Víctor Hugo, y lo hizo a través de un enorme desarrollo de su capacidad de análisis. Por eso, la suya podría considerarse como la obra de un clásico, entendiendo por tal “el escritor que lleva un crítico en sí mismo y que lo asocia íntimamente a sus trabajos” (1924/1995, 177). Por otra parte, argumenta Valéry, mientras los románticos, incluyendo a Hugo, “buscaban efectos de choque, de embeleso y de contraste” (178), Baudelaire “se somete a una prosodia menos libre” y “consigue, casi siempre, la producción de un *encanto continuo*” (176). Su poesía incurre a veces en la elocuencia pero “conserva y

² Al contrario de lo que sucede con Eliot, el nombre de Valéry no aparece sino tres o cuatro veces en toda la producción crítica de Gil de Biedma. No obstante, el poeta catalán conocía bien la obra del francés, a quien leyó con atención por la época en que escribió “*Cántico*”. *El mundo y la poesía de Jorge Guillén* (1991/2010, 462-463).

desarrolla casi siempre una línea melódica admirablemente pura y una sonoridad perfectamente sostenida” (183). Inteligencia crítica, encanto continuo, poesía de una línea melódica pura y de sonoridad sostenida fueron las ideas contra las que Gil de Biedma construyó su argumentación en “Emoción y conciencia en Baudelaire”.³

Esta resistencia a las ideas de Valéry es una constante en la obra crítica de Gil de Biedma, que lo veía como el heredero de una tendencia poética, que viene de Baudelaire y pasa por Mallarmé, de la que él quería diferenciarse. Uno de los pasajes en que el poeta catalán se refiere a la poesía Valéry está en su libro sobre Jorge Guillén. Haciendo alusión al tema de los muertos en *Cántico*, Gil de Biedma menciona unos versos de *El cementerio marino*, y comenta que en ellos los muertos aparecen, no como seres que realmente existieron, sino como un pretexto para las meditaciones del yo. Los personajes del poema están “abstraídos de sus vidas; son, por así decir, unos difuntos de profesión, unos muertos de teatro; extrañamente, el poeta francés ha logrado arrancarle unas hermosísimas estrofas, un si es no es teatrales también, pero llenas de nobles resonancias” (607). Este elogio, lleno de reparos, es muy significativo. Si bien reconoce que Valéry es un gran poeta, Gil de Biedma sostiene que no quiere ser ese tipo de escritor, ni está enteramente de acuerdo con sus ideas críticas. Un fragmento que permite ver mejor las objeciones que le hacía al francés es el siguiente: “aquellos jóvenes [los escritores del 27] pensaban que la prosa debe ser tan poética como la poesía, y es verdad que las ideas acerca de la poesía vigentes en los tiempos del magisterio *puro* de Juan Ramón Jiménez, de Paul Valéry y del homenaje a Góngora, eran muy restringidas, aunque sirvieron al menos para legarnos un suficiente número de poemas memorables” (791). Esta actitud es análoga a la de Octavio Paz, quien opinaba que, aun cuando la idea de la poesía pura había sido un ideal empobrecedor para la noción de lo poético, también había generado toda una gama de obras notables, y que el poder de penetración crítica de Valéry era más destructivo que constructivo (1979/1991d, 200;

³ Valéry defendió la composición consciente y el efecto de continuidad melódica de los poemas de Baudelaire porque su noción de lo moderno se basaba en una idea del arte como un oficio independiente, que produce un objeto cuyo valor sólo puede medirse por sus propias reglas y por el efecto que produce en el lector. Para Gil de Biedma, el poema también es un objeto independiente que se construye de acuerdo a ciertas reglas y que busca producir un efecto particular. En su correspondencia solía referirse a sus obras en términos de los recursos formales con los que estaba experimentando. Es un rasgo que compartió con José Agustín Goytisolo, Gabriel Ferrater y Carlos Barral (Riera, 126, 138, 141). No obstante, lo que buscaba Gil de Biedma no era sólo la producción de un estado distinto en la conciencia del lector. Parte fundamental del efecto del poema es la crítica a la vida social actual y a lo que el yo ha heredado de esa vida social, que se alcanza a través de los recursos del lenguaje poético (Mayhew, 17, 99-102; Riera, 252-257). Por eso, Gil de Biedma resaltó los quiebres y los contrastes en los poemas de Baudelaire, y comentó aquellos dedicados a la ciudad de París. Su idea de la modernidad baudelaireana es parecida a la de Walter Benjamin. Ambos subrayaron la capacidad crítica de la poesía de Baudelaire ante las fuerzas de la modernización, y ambos se interesaron en sus momentos de ruptura y de contraste.

1983/1991, 95). Para Gil de Biedma, ese poder podría resumirse en unas cuantas palabras: Paul Valéry considera que la poesía es sólo “astucias de palabras, oficio”. Esa idea limita el arte poético que, en cambio, tiene como fin verdadero “alumbrar las trazas de un sentido que por igual sirve de pauta a nuestra experiencia de lo real y a nuestra experiencia de lo imaginario, reduciéndolas a un orden, todo lo precario que se quiera, pero nuestro” (1985/2010a, 1063).⁴

No obstante todas sus reservas frente a las ideas de Valéry sobre la poesía, Gil de Biedma habría coincidido con un dictamen de éste, de acuerdo con el cual la principal tarea de Baudelaire había sido la de *no* escribir poesía como Gautier o como Victor Hugo, sus inmediatos predecesores. Gil de Biedma asumió esta manera de considerar la obra de un poeta, que consiste en señalar cómo se aparta de la concepción de la poesía imperante en su época, a la hora de estimar a poetas muy cercanos a él en el tiempo, como Luis Cernuda y Jorge Guillén. Sus ensayos de 1960 sobre Guillén y de 1962 sobre Cernuda resaltan los rasgos que pueden considerarse más originales y más modernos, los elementos que un poeta contemporáneo podría aprovechar para su propia poesía, o los que, por haber sido empleados hasta el agotamiento por estos dos escritores, ya no servían como materia prima para otro escritor. La presencia de objetos en *Cántico*, el uso de exclamaciones e interjecciones en conjunción con términos abstractos, y la inmediatez con que la voz poética se entrega a las cosas y al acto de mirar son rasgos del libro de Guillén que, según Gil de Biedma, no aparecen en la tradición de la poesía simbolista y que, por lo tanto, lo hacen original en el contexto de la literatura contemporánea. La tesitura poética de Cernuda, por su parte, se opone a la estilización de la experiencia personal típica en otros poetas de la generación del 27. Dicha estilización, de tradición mallarmeana, es uno de los elementos que, en 1962, Gil

⁴ En sus ensayos, Gil de Biedma sólo se refirió a la crítica de Octavio Paz una vez. En “Como en sí mismo, al fin”, su tercer ensayo sobre Luis Cernuda, sostuvo que Paz no había tenido razón al afirmar que “si Cernuda escribe como habla, a veces habla como un libro”, porque su dicción era “nítida y coloquial” (1977/2010a, 811). Además, en ese mismo ensayo, aseveró que “la obra de madurez [de Cernuda] no sobrepasa en calidad a la de juventud, pero sí la excede en importancia por lo que asimila a nuestra tradición poética moderna, endémicamente enrarecida por el aislamiento y por la costumbre perezosa de asomarse a la cultura occidental a través de los libros del momento” (812). Este juicio lleva la contraria a la opinión de Paz, consignada en *Cuadrivio*, según la cual los mejores libros de Cernuda fueron los de la mitad de su carrera.

Gil de Biedma también defendió un juicio contrario al de Paz en su apreciación de T. S. Eliot. Mientras el poeta mexicano consideró que *The Waste Land* fue la obra capital del poeta angloamericano, Gil de Biedma declaró, en el prólogo a su traducción de los *Cuatro cuartetos*, que “*The Waste Land* es también un poema espléndido, de una invención y de una realización extremadas, pero menos paradigmático a mi juicio en cuanto estricta concepción poética” (1984/2010, 1053).

En una entrevista de 1972, Gil de Biedma dijo que los ensayos de Paz eran muy inteligentes, y que le interesaban más que sus poemas (1972/2002, 32).

de Biedma consideró agotados para la poesía. La obra de Cernuda, que concebía la escritura como una “crítica de la vida”, es un modelo alternativo, que permite escribir una poesía más acorde con los tiempos.

La tradición personal o la historia de las propias lecturas

Estos dos pasajes, que plantean juicios contradictorios sobre dos de los poetas españoles más importantes del momento, muestran varias particularidades de la crítica literaria de Gil de Biedma. En primer lugar, como ya se dijo antes, sus ensayos sitúan su propia obra frente a la de los poetas que le anteceden inmediatamente. Los tres poetas sobre los que más escribió fueron sus predecesores más próximos: Jorge Guillén (del que trata su único libro de crítica literaria: “Cántico”. *El mundo y la poesía de Jorge Guillén*, de 1960), Luis Cernuda (a quien dedicó tres artículos extensos: “El ejemplo de Luis Cernuda” de 1962, “Luis Cernuda y la expresión poética en prosa” de 1977 y “Como en sí mismo, al fin”, del mismo año) y T. S. Eliot (sobre quien escribió un prólogo y un artículo sobre los *Cuatro cuartetos*, en 1984). Esto contrasta con la obra crítica de Eliot, de Guillén y de Cernuda, que dedicaron volúmenes enteros a describir y sopesar sus respectivas tradiciones literarias. También contrasta con la de Paz, que fue aún más ambicioso pues intentó, en varios de sus libros, hacer un recuento de la historia de la poesía de Occidente. En segundo lugar, las ideas de tradición y de crítica literaria de Gil de Biedma son más cercanas a las de Cernuda que a las de Eliot. En vez de considerar el estudio de la tradición como un ejercicio de despersonalización necesaria en el que el poeta abandona sus preferencias personales para subordinarse a la riqueza de un pasado que lo sobrepasa, Gil de Biedma sostuvo que la aprehensión del pasado se lleva a cabo a partir de la preferencia personal por algunos autores.⁵

De hecho, Gil de Biedma llevó más lejos que Cernuda y Paz las implicaciones de la idea de la aprehensión personal del pasado. Estos dos admitían que sus versiones de la tradición poética

⁵ La admiración de Gil de Biedma por Cernuda, y su aprecio por los románticos ingleses y por algunos críticos de lengua inglesa, lo apartó de otras posturas de Eliot, en especial en las décadas del setenta y ochenta. Por ejemplo, cuando revisó el libro sobre Jorge Guillén para la edición completa de sus escritos críticos en 1990, Gil de Biedma modificó un pasaje en el que definía el logro del movimiento imaginista: “el movimiento postulaba una nueva toma de contacto con la realidad, no para quedarse en ella, naturalmente, sino para llenarla de sentido, para transformarla en eso tan raro y tan difícil que es un tema artístico; lo mismo que hizo Wordsworth, lo mismo que hizo Baudelaire” (1955/2010, 499). Los nombres de la primera versión de esta lista coincidían mucho más con el canon de Eliot: Dante y Baudelaire (1960, 8). Asimismo, en la edición revisada del libro sobre Guillén, y en el prólogo a *El diablo mundo, el estudiante de Salamanca y Poesías* de Espronceda, Gil de Biedma eliminó algunas referencias peyorativas al romanticismo, como la siguiente: “Es juicio aceptado y es muy posible que sea juicio cierto que el interés histórico del movimiento romántico español supera a su interés puramente literario” (1960, 290). (El pasaje eliminado en la revisión está en cursivas).

eran fruto de sus gustos personales pero, al mismo tiempo, las propusieron como imágenes coherentes y comprensivas del pasado. Gil de Biedma ni siquiera intentó formular una versión de la tradición literaria. Todas las observaciones que hizo sobre otras obras atañen la relación que tienen con la suya. Esto explica también que uno de los libros en los que reflexiona sobre poesía no sea ni una colección de ensayos, ni un libro de crítica literaria, sino un diario: el *Diario del artista seriamente enfermo* (1974), que luego de una revisión se convirtió en *Retrato del artista en 1956*, publicado en 1991.

De acuerdo con Gil de Biedma, el escritor no tiene por qué abandonar sus gustos personales; no tiene por qué repudiar la admiración que siente por un autor, o por un período de la literatura, para adquirir conciencia de la “corriente principal” de la poesía occidental o de su propia lengua. De lo que debe ser consciente es de por qué siente atracción especial por algunos poetas o momentos y no por otros. Sólo este conocimiento le ayudará a liberarse de los gustos de época heredados, y a enfrentarse creativamente a los éxitos de la generación inmediatamente anterior.

Todo poeta eminente suele hacer más difícil el trabajo a sus sucesores, según decía Eliot. Para llegar a ser contemporáneos de nosotros mismos es necesario enseñarse a analizar críticamente la inmediata tradición en que nos hemos formado y es necesario emanciparse mediante la formulación de los supuestos estéticos fundamentales de la poesía que intentamos hacer, que no son exactamente los mismos en que se fundaba aquella. (1985/2010b, 1065)

Gil de Biedma no se refirió al poeta como un catalizador, o un científico en un laboratorio, como hacían Eliot y Valéry. Pero tampoco habló de él en los términos de Cernuda: como un organismo que se robustece al contacto con fuerzas extrañas a las suyas. Por el contrario, prefería describirlo como una persona que se conmueve cuando lee o escucha unos versos que parecen ser la formulación de sus propios sentimientos (1985/2010b, 1065; 1991, 150). Pero el escritor no se detiene en esa etapa, característica de cualquier lector. Intenta explicarse a sí mismo por qué determinado poema lo emocionó de cierta manera, y puede dilucidar, a través de lecturas repetidas, si su conmoción ha sido producto de un lugar común de la sensibilidad de su época. Por esta razón, Gil de Biedma insistió en la historia personal de sus lecturas, que describió como un derrotero particular y caprichoso. En 1984, con mayor desfachatez de lo que se habría atrevido a confesar a principios de su carrera, afirmó: “Mis

lecturas jamás han sido excesivas y a partir de cierto momento fueron casi siempre interesadas; en los poetas medievales apenas busqué otra cosa que lo que necesitaba encontrar para escribir los poemas que deseaba escribir” (1985/2010b, 1064). Pero ya a principios de la década de los sesenta había definido la crítica literaria como la estratificación de sucesivas lecturas. Por eso consideró necesario, en el primer capítulo de su estudio sobre Jorge Guillén, contar la historia de las “peculiares circunstancias y experiencias que configuraron” su percepción de *Cántico* (1960/2010, 561). Sólo al dar cuenta de la singular conjunción del lector Jaime Gil de Biedma con la obra de Jorge Guillén podía aspirar a que su crítica tuviera algún grado de objetividad, cosa que se obtiene, no desdeñando los motivos personales que le hicieron interesarse en un autor, como aconsejaba Eliot, sino exponiéndolos (561).

Los motivos personales que hicieron que Gil de Biedma se interesara en la obra de Guillén se podían resumir en uno solo. *Cántico* no se parecía a ningún otro libro de los que había leído hasta entonces: los autores del Siglo de Oro, en especial Garcilaso y Góngora, los de la generación del 27 de la *Antología parcial* de Gerardo Diego, y algunas lecturas de “las dos estirpes poéticas francesas que, arrancando de Baudelaire y pasando por Mallarmé y Rimbaud, van a dar respectivamente en Valéry y los surrealistas” (556).⁶ Guillén lo liberó de cierta tendencia de la poesía “simbolista” de su tiempo: la de creer que la obra es la expresión inmediata de las angustias y las preocupaciones del yo. La concentración de *Cántico* en las cosas se convirtió en el antídoto que el joven Gil de Biedma tomó para evitar hundirse en el solipsismo: “*objetividad* se convierte en el sésamo maravilloso que le hará a uno salir de sí mismo” (557).

Años más tarde, en “La imitación como mediación o de mi Edad Media” (1985), Gil de Biedma volvió a describir la historia de sus lecturas. A los veintidós años, dijo, él era un contemporáneo ideal de los poetas del 27, y su noción de modernidad se remontaba a Baudelaire, Poe, Mallarmé y Valéry. Su maestro indiscutible era Jorge Guillén, que le enseñó a escribir poemas objetivos. Gil de Biedma habría seguido siendo un poeta de corte “simbolista” si no se hubiera embarcado en el estudio de la tradición literaria anglosajona, en especial de los poetas románticos, y del libro *The Poetry of Experience* de Robert Langbaum (1985/2010b, 1066). Estas lecturas le permitieron salir de una forma de escribir que busca

⁶ Este pasaje es un buen ejemplo de la incorporación de las ideas de otros críticos literarios a la obra de Gil de Biedma. Esta manera de describir la tradición literaria francesa de la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX corresponde a la hipótesis explicativa de la poesía moderna expuesta por Marcel Raymond en su libro *De Baudelaire al surrealismo*, publicado por primera vez en 1933.

construir el poema como un artefacto artístico perfecto, a través de una fusión del fondo y la forma. Dicho ideal se logra sólo mediante una estilización de la experiencia “que la convierte en categoría formal del poema, que la anula en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia” (1068). Además, la forma simbolista de concebir la composición implica que el poeta reserva “para la poesía sus propias estupefacciones, dejando por fuera aspectos de su vida histórica, de la persona viva” (1067).

El simbolismo, el romanticismo, Jorge Guillén, Luis Cernuda

En los veinticinco años que van de “*Cántico*”. *El mundo y la poesía de Jorge Guillén* a “La imitación como mediación o de mi Edad Media”, la descripción que hizo Gil de Biedma de la conformación de su obra y de lo que él llamaba el simbolismo cambió radicalmente. En 1960, consideró que tenía que separarse de la sensibilidad contemporánea impregnada de la idea de que la poesía es expresión directa de sentimientos personales, idea que, de acuerdo con él, es parte de la tradición simbolista. A mediados de la década del ochenta, sostuvo que su obra había tratado de apartarse del afán simbolista de perfección artística y de la idea moderna del poema como un todo en el que la forma es el contenido y viceversa. Esta transformación podría explicarse como ampliación de lecturas, o como madurez crítica. Más interesante resulta plantear la posibilidad de que el cambio se deba a la distancia que Gil de Biedma quiso establecer entre él mismo y las ideas vigentes sobre la poesía contemporánea, un distanciamiento que, a comienzos de la década del sesenta, podía hacer uso de la poesía de Jorge Guillén como antídoto contra un exceso de sentimentalismo pero que, en 1985, en medio de una admiración generalizada por la obra de Guillén, exigía separarse de la idea de la poesía como un objeto artísticamente perfecto.

En todo caso, Gil de Biedma, igual que T. S. Eliot, nunca cejó en sus esfuerzos por presentarse a sí mismo como un poeta moderno pero posterior al simbolismo. La diferencia entre ambos estriba en la noción que cada uno tenía del simbolismo y su relación con el romanticismo. Eliot pretendió marcar distancias con el simbolismo inglés y la poesía victoriana, es decir, con la obra de Charles Swinburne y Robert Browning a través de una valoración del simbolismo francés, especialmente de la obra de Baudelaire y Jules Laforgue. Para él, el simbolismo inglés y la poesía victoriana son parte de una tradición que se remonta hasta la poesía de Milton e incluye el romanticismo. Frente a esta corriente, la de Eliot,

verdadera heredera de Baudelaire y Laforgue, marca el comienzo de la vanguardia inglesa. Para Gil de Biedma, el simbolismo estuvo encarnado por Baudelaire y Mallarmé, fundadores de la poesía moderna. En un principio, la obra de Jorge Guillén, que explota creativamente uno de los aspectos de esa tendencia, el de la construcción del poema como un objeto autónomo, sirvió de correctivo de otro aspecto: el del poema como expresión del sentimiento. Pero más adelante, la tradición romántica fue la forma de apartarse del peso de la fijación en la construcción artística y de considerar el poema como una crítica a la historia.

El aprecio por ciertos elementos del romanticismo aparece una y otra vez en los artículos de Gil de Biedma. De hecho, la manera de contemplar la tradición poética española en el artículo sobre la tradición medieval tiene un tinte romántico. Gil de Biedma plantea una edad originaria de la poesía española, una especie de época cultural ideal, en la que no había separación entre el lenguaje común y el lenguaje de la poesía, entre el yo que habla en el poema y la gente del común. A dicha época siguió una de decadencia, en la que el yo y los otros, el yo y la naturaleza, se separan de forma irremediable. La época de esplendor corresponde a la Edad Media; la de decadencia, al Renacimiento. Por eso Gil de Biedma afirma que al leer la *Antología de la poesía española de tipo tradicional*, así como al escuchar los versos de Manrique por primera vez, tuvo la sensación de volver “a una patria de origen, no se sabe cuándo abandonada y sólo de tarde en tarde recordada. Uno se pregunta, a cada regreso, por qué se marchó y por qué, por qué ya no es posible quedarse” (1985/2010b, 1065).⁷ Volver a esa patria era, para Gil de Biedma, como para cualquier poeta moderno, imposible. El rescate de la poesía medieval intentado por Alberti y sus epígonos, que adoptaron las formas literarias populares con la intención de convertirse en la voz de la colectividad, era un modelo de lo que el poeta moderno no podía ni debía intentar (270). En cambio, Gil de Biedma adaptó formas de la poesía medieval a sus propios propósitos, como por ejemplo el uso de la sextina en “Apología y petición”, cuya extrema artificiosidad da una sensación de alejamiento que previene contra el malentendido de creer que lo que se dice en el poema es la opinión del poeta.⁸

⁷ Los ecos románticos de esta consideración del pasado se hacen evidentes si se compara la posición de Gil de Biedma con la visión de la poesía ingenua y sentimental de Schiller en “Poesía ingenua y poesía sentimental”, de 1795. El escritor alemán plantea una etapa originaria de la cultura, lo ingenuo, una especie de infancia de la humanidad, que corresponde al arte antiguo. En la fase ingenua de la cultura no había separación entre hombre y naturaleza. Un periodo posterior, el moderno o sentimental, trajo una ruptura entre hombre y naturaleza y un esfuerzo consciente del escritor por conseguir esa unidad por medio de la representación (91-92). Esta idealización del pasado como una época de unidad de la sensibilidad es uno de los poquísimos rasgos románticos de la crítica de Eliot, e influyó las ideas de Gil de Biedma, como se verá más adelante.

⁸ Jonathan Mayhew sostiene, con razón, que el contraste entre la rigidez de la forma tradicional de la sextina y la

Esta manera de considerar la poesía de la Edad Media como la de una edad armónica anterior coincide, en parte, con la forma en que Jorge Guillén describió la obra de Berceo en *Lenguaje y poesía* (1962). De acuerdo con Guillén, Berceo expresó una unión íntima entre él y la creación. Esto lo pudo hacer porque en su época había una unión entre el lenguaje común de su tiempo y el de la poesía. En los escritos de Berceo existe “la continua realidad total a través de un lenguaje continuo y, por eso, llano: el lenguaje de todos dirigido a todos” (1962/1999, 307).

Sin embargo, frente a la visión inclusiva de la tradición que propuso Guillén, que combinaba la corriente cristiana con la humanista, de origen latino e italiano, y que continuaba en la poesía moderna, Gil de Biedma adoptó una perspectiva más excluyente. En primer lugar, el advenimiento del humanismo no enriqueció la tradición literaria. El Renacimiento implicó una separación tajante de un continuo armónico anterior. Estableció la diferencia radical entre el individuo y la sociedad. Por otra parte, el poeta moderno no tiene a la mano todos los recursos del pasado. Situado en unas circunstancias concretas, debe apreciar ciertas cualidades de éste y, por fuerza, desdeñar otras. Además, no puede utilizarlas en el mismo sentido y con las mismas intenciones con las que las emplearon los poetas anteriores, pues arriesga convertirse en un mero epígono.

La insistencia de Gil de Biedma en la acumulación de las lecturas personales como un derrotero particular que sigue el poeta, y en el hecho de que hay que independizarse de los precursores inmediatos, explica los cambios de criterio que, a lo largo de los años, sufrió la visión que tenía de la poesía. Quizá el más notable tenga que ver con su apreciación de la obra de Jorge Guillén y de Luis Cernuda. Como se vio más arriba, en su libro sobre Guillén, Gil de Biedma consideró que éste corregía una tendencia de raíz romántica en la escritura de poesía y en los hábitos lectores de la primera mitad del siglo XX: la de creer que el poema es expresión de sentimientos elevados, que le dio preeminencia a la lírica por encima de otros géneros en la edad moderna (1960/2010, 562-563). Frente a la extrema interiorización que plantea la lírica, Guillén comenzó a escribir una poesía que se acerca mucho a las cosas, y por lo tanto “casi desconoce la soledad más terrible: la que resulta de proyectarnos sobre el universo hasta convertirlo en una prolongación de nuestra individualidad” (568). Así pues, *Cántico*, hasta la edición de 1945, corrige ciertas concepciones de la poesía ya demasiado

repulsa a la situación política de España crea un efecto de extrañamiento que separa este rechazo de modos más convencionales de protesta contra el régimen. La estética de Gil de Biedma, como la de Brecht, es antiorganicista, y busca subrayar la distancia entre la forma y el contenido (102).

manidas. Un escritor que quisiera ser plenamente contemporáneo podía tomarlo como punto de partida, para la elaboración de su propia obra, pero sólo como punto de partida. En las páginas finales de “*Cántico*”. *El mundo y la poesía de Jorge Guillén*, Gil de Biedma sostuvo que el poeta vallisoletano llegaba sólo hasta cierto punto. Después de 1945, Guillén tuvo serios problemas para ajustarse a los tiempos históricos. Su intento por incluir en *Cántico* experiencias humanas que no se pueden celebrar como parte del universo, la introducción en los poemas de un yo cada vez más consciente de sí mismo que rompe el equilibrio entre la sensación y la meditación, y la escritura de poesía que pretende “ilustrar y defender una determinada visión de mundo” perjudicaron su obra: “el supuesto esencial de la poesía guilleniana puede considerarse caducado, y el estilo pronto degenera en artificio” (663).

Gil de Biedma aclaró a favor de qué otro tipo de poesía se debía abandonar esa tradición un par de años más tarde, cuando publicó su primer ensayo sobre Luis Cernuda. En él atacó al simbolismo por intentar construir poemas estéticamente perfectos, donde se concilien el fondo y la forma, la experiencia previa al poema y el poema mismo.

La identidad, la aspiración a la identidad, sólo puede conseguirse mediante un proceso de abstracción y formalización de la experiencia —es decir, del fondo— que la convierte en categoría formal del poema, que la anula en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia. Eso es lo que hacía Mallarmé, eso es lo que hacían los poetas del 27 y lo que, sin darse cuenta, hace aún la mayoría de ellos cuando pretende darnos poesía “humana” o “social” —para decirlo con dos términos vagos que, asombrosamente, todo el mundo entiende en nuestras latitudes. Sus poemas empiezan a ser buenos cuando logran formalizar, evaporar la realidad contingente de la experiencia común que intentaban expresar, es decir: cuando empiezan a dejar de ser lo que pretendían. Por eso resultan insatisfactorios y rara vez convencen. (1962/2010, 66-67)

Frente a esta concepción de la poesía, la de Cernuda, que era una meditación consciente sobre su propia vida y que por lo tanto partía siempre de la experiencia personal y no de una visión poética de la misma (66), era “la más inmediata cabeza de puente hacia el pasado” (68).

Gil de Biedma volvió sobre este rescate de aspectos del romanticismo que permitían liberarse de una tradición simbolista en su segundo ensayo sobre Luis Cernuda, quince años más tarde. En él adoptó la descripción que éste había hecho del desarrollo de la poesía de la generación

del 27. En *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957) el poeta sevillano habló de la obra de sus contemporáneos como si hubiera pasado por cuatro etapas: primero vino un excesivo cultivo de la metáfora que se debía a una reacción frente al esteticismo del modernismo; luego hubo una desmesurada estimación de los clásicos, basada en las ideas de Gide y Valéry; en un tercer momento, hubo una combinación del momento metafórico y del clasicista, con motivo de la celebración del centenario de Góngora; finalmente, algunos poetas como García Lorca, Aleixandre y Altolaguirre avanzaron, gracias a una fecunda recepción del surrealismo, hacia una concepción de la poesía como crítica a la sociedad de su tiempo y los dos últimos hallaron su propio tono a través de la adopción de algunos elementos románticos (1957/1994, 421-427, 453-469). Gil de Biedma redujo estas etapas a dos: la primera, la de los años veinte, del “magisterio *puro* de Juan Ramón Jiménez, de Paul Valéry y del homenaje a Góngora”, y la segunda, una “reacción liberadora, surrealista y neorromántica”, que tuvo lugar en 1929 y afectó la poesía posterior (1977/2010b, 791). La obra en prosa de Cernuda, en especial sus libros *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano*, es el rescate de un tipo particular de nostalgia del pasado. El poeta recrea, con “demorada y melancólica sensualidad (...) en todo su verdadero esplendor imposible, el mundo de la infancia y la juventud andaluzas” (800). En este ensayo, Gil de Biedma afirma que esta redención del pasado es afín a la que hizo Garcilaso. En los poemas de Cernuda y en los del poeta renacentista aparece la vida con la serenidad de lo contemplado en la muerte y a veces se creería que el alma del poeta habita aquello mismo que habla (335). No obstante, el salvamento nostálgico de la infancia también fue una de las tareas de poetas fundamentales del romanticismo, como Wordsworth, por ejemplo.⁹

⁹ La opinión de Gil de Biedma sobre el valor de la obra de Garcilaso y sobre la poesía del Renacimiento también sufrió una serie de variaciones. En su *Retrato del artista en 1956* señaló su preferencia por la poesía de fray Luis, Jorge Manrique y por el *Cantar del Mío Cid* frente a la obra de Lope y Garcilaso (1991, 127, 150, 158). Y en su conferencia de 1985 “La imitación como mediación o de mi Edad Media”, afirmó que la poesía renacentista tuvo una concepción artificial del hombre y su relación con la naturaleza, que implicaba “el escamoteo de toda particular referencia a la vida y al mundo tras la hermosa y deliberada cobertura de un paradigma ético-estético de la vida y el mundo” (1985/2010b, 1069). Ambos juicios contrastan con las opiniones francamente positivas, en el segundo ensayo sobre Cernuda, acerca de los logros de Garcilaso. La preferencia de Gil de Biedma en sus otros artículos por la lírica medieval fue en parte una manera de tomar distancia del paradigma estético de Luis Cernuda, quien consideró que la obra de Garcilaso encabezaba la línea verdaderamente vital de la tradición poética española (1945/1994, 501).

Esta no fue la única ocasión en la que Gil de Biedma discrepó de las opiniones de Cernuda con respecto a la tradición española. Quizá la diferencia más notable entre ambos sea la del valor de la obra de Espronceda. Cernuda consideró que la poesía de éste era “un divertido y eficaz esparcimiento al margen de la propia vida” que abundaba en un “insolente gusto por lo rico, por lo preconcebidamente poético” (1935/1994a, 70), Gil de Biedma sostuvo que Espronceda fue el iniciador de la poesía moderna en España, ya que comprendió “que el romanticismo, antes que una moda, representaba un cambio fundamental en la concepción del poema” (1958/1994, 291).

En este ensayo, sin embargo, Gil de Biedma comenzó a tomar distancia de la obra de Cernuda, como había hecho con respecto a Guillén en el libro que le había dedicado. La crítica que le hizo ataca dos frentes: primero, va en contra del mito de la persona poética que Cernuda construyó en su obra. Gil de Biedma señaló que *Variaciones sobre un tema mexicano* tiene un valor propio e insólito en el conjunto de los escritos de madurez del poeta sevillano pues prescinde a veces del mito del poeta y, además, tiene “ocasionales punzadas de bienhumorada ironía con respecto a sí mismo [que] sirven, alguna vez, para amortiguar la impaciencia que ciertas arraigadas actitudes tuyas pueden suscitar” (337). En segundo lugar, señaló una limitación en la visión de mundo de Cernuda: su concepción del edén. De acuerdo con el escritor catalán, el poeta sevillano mantuvo durante toda su vida la creencia en un ideal: el de la existencia de un edén que contrasta con el mundo real. La poesía de Cernuda se resiente de esta limitación porque, si bien el edén no es la simple intromisión de una idea en la composición, intromisión que podía “hacer a la literatura de creación más daño que un buey en un tejado”, sí implica una idea poco compleja de la existencia (337-338).

Las críticas de Gil de Biedma fueron mucho más categóricas en “Como en sí mismo, al fin”, ensayo publicado el mismo año que “Luis Cernuda y la expresión poética en prosa” (1977). De acuerdo con Gil de Biedma, la idea que Cernuda tuvo del poeta fue una concepción sagrada, una imagen unitaria de la cuna a la tumba. De ahí su afinidad con el romanticismo, pues para los románticos la poesía fue un intento de restauración religiosa. Sin embargo, en Cernuda, la exagerada sacralización hizo que fuera incapaz de evitar la sobreestimación de su propio yo. Su “complacencia amarga en la propia leyenda, en el desvío de sus compatriotas y en el vengativo silencio que harían recaer —según él— sobre su obra y su persona después de muerto” afecta el yo de sus poemas que es de una “desmesura absorbente” un tanto anacrónica (1977/2010a, 805). Por eso, aunque se libró de la “poesía personal subjetiva” a lo Juan Ramón Jiménez y no desatendió ni la vida ni el mundo, los contempló desde la “clarividente incompreensión del odio”, y en eso radica su carácter pretérito (810). En realidad, Cernuda y Unamuno

suscitan un poco la impresión de haber estado empeñados, literariamente, en una insólita acción de retaguardia: en cuanto poetas de Europa (...) continúan y modifican en su obra la tradición fundada por el Romanticismo; en cuanto poetas de España, han de revivir esa tradición casi desde sus orígenes. Quizá por eso nos parecen a veces desmesurados y anacrónicos —anacrónicos pero no arcaicos ni arcaizantes, como son el popularismo de Lorca o de Alberti o la *Égloga*, la *Elegía*

y la *Oda* del propio Cernuda. Y aun hemos de agradecerles tal anacronismo. Pues en mucha parte por él, los poetas españoles estamos hoy en mejor situación de comprender que Blake, Coleridge y Wordsworth, Leopardi, Goethe y Hölderlin son algo más que unos remotos nombres prestigiosos: son los primeros poetas modernos, los fundadores de la poesía que nosotros hacemos. (817)

Aunque la poesía de Cernuda es un antecedente importante para los poetas contemporáneos, ya no es una cabeza de puente hacia el pasado. En este ensayo, Cernuda ya está del otro lado del puente, en el pasado, y Gil de Biedma, mediante el reconocimiento de las limitaciones del poeta sevillano, pudo afirmar las ventajas de su propia poesía, su propia contemporaneidad.

La ironía

El rasgo mediante el cual Gil de Biedma afirmó el carácter actual de su poesía frente a la de Cernuda fue el uso de la ironía. Paradójicamente, éste también es un rasgo de la tradición romántica. De acuerdo con Gil de Biedma, la desmesura de la persona poética cernudiana impidió que éste se viera desde fuera, que percibiera la distancia entre su yo biográfico y su yo poético. Esta distancia fue definida por los románticos como ironía: capacidad de ver el propio yo desde fuera de sí mismo y de considerar sus limitaciones. Según Gil de Biedma, la ironía fue asumida conscientemente por algunos románticos. Wordsworth, por ejemplo, midió la separación entre su yo y el personaje del poema (1976/2010, 721). En “Como en sí mismo, al fin”, Gil de Biedma reprocha a Cernuda la incapacidad de reconocerse en su propia sombra, de ver las limitaciones de su *alter ego*, un Luis Cernuda enfrentado a la sociedad de su tiempo, y cuyo aislamiento se consagra por la guerra civil y el destierro (1977/2010a, 807-808). En otras palabras, podría decirse que Cernuda era una especie de romántico irreflexivo, que pretendió encarnar el mito del poeta en su propia persona, mientras que Wordsworth fue consciente de los límites del intento romántico de rescatar lo sagrado a través de una fuerza demónica.

Ésta es la misma descripción que Gil de Biedma había hecho de la obra de Espronceda once años antes, en 1966. Según él, Espronceda comprendió que el movimiento romántico no era simplemente una moda, sino “un cambio fundamental en la concepción del poema”. De acuerdo con esta nueva concepción, los poemas no eran meras “composiciones de asunto desarrolladas según un esquema genérico”, sino expresiones de una experiencia individual (1966/2010, 751). Dicha experiencia, además, no varió en lo fundamental desde fines del

siglo XVIII. El poeta de mitad de siglo XX todavía vive en una sociedad industrial, que los románticos llamaron prosaica. Por esa razón, los románticos son, en cierta medida, contemporáneos de los escritores actuales (750). No obstante, la idea que Espronceda tuvo del poeta, la famosa sinceridad romántica, tiene un carácter público difícil de aceptar para quien escriba en siglo XX. Él estaba convencido de que, al escribir, representaba a la Humanidad entera, y de que el yo de sus poemas no planteaba un punto de vista particular y por lo tanto limitado, sino que hablaba en nombre de ideales absolutos. Además, Espronceda pecó porque en algunos de sus poemas, como “A una estrella” y “Canto a Teresa”, trasladó totalmente el sentimiento personal al objeto, de manera que lo convirtió en una proyección o símbolo del yo y, por consiguiente, lo redujo. En otras palabras, la estrella y Teresa se transformaron en figuraciones poéticas mediante las cuales Espronceda intentó “formular lo que para él constituye su fundamental experiencia de la vida”, y perdieron su propia identidad. Esto tuvo consecuencias paradójicas pues el objeto, desposeído “de su específica realidad”, reducido a “simbólico trasunto”, se vengó “haciendo que la formulación de los sentimientos del poeta resulte inadecuada y moralmente incoherente” (294-295). Esta identificación del objeto y el yo también es una hipertrofia del yo, y una incapacidad de contemplarse a sí mismo desde fuera, irónicamente. Por eso, Gil de Biedma afirmó, en “Como en sí mismo, al fin”, que la distancia que hay entre Espronceda y Wordsworth es la que separa el hacer a ciegas del hacer a conciencia (1977/2010a, 816). Lo mismo reprochó a Cernuda cuando apuntó que éste era incapaz de contemplarse a sí mismo a un tiempo como hijo de Dios y como hijo de vecino (806).

Sin embargo, en “El mérito de Espronceda” Gil de Biedma señaló también que en la poesía de éste apuntan, ocasionalmente, algunos rasgos que lo alejan de la hipertrofia del yo romántico y lo acercan a una poesía más irónica. En *El diablo mundo*, aunque Espronceda sigue hablando a nombre de los ideales de la humanidad, “ahora conoce bastante bien la distancia a que se coloca de su propia persona para poder verse así; más aún: el conocimiento de esta distancia se ha convertido en fuente de efectos poéticos” (1966/2010, 756). Por eso, en este poema, sus ataques políticos son concretos y no parten de la “hipertrofia típicamente romántica de la función poética hasta convertirla en sumo sacerdocio de la Humanidad, la Libertad y el Progreso” (756). Bien podría decirse que en esta obra asoma ya una tendencia a la ironía (757).

La preocupación de Gil de Biedma por la ironía, el intento de criticarse a sí mismo mientras escribe, también caló su crítica literaria. En su artículo sobre la lírica de la Edad Media, por

ejemplo, Gil de Biedma sostuvo que él y sus contemporáneos la *habían percibido* como una edad originaria, un pasado armónico al que no se puede regresar. Esta afirmación implica una revisión de postulados críticos más tempranos, como se verá a continuación.

Disociación de la sensibilidad. El poema como tensión entre contrarios

Gil de Biedma reconoció en el romanticismo el punto de partida de la poesía moderna: éste fue una respuesta a una situación de toda la sociedad occidental, una situación en la que las facultades sensibles y las racionales del hombre se divorciaron. En uno de sus primeros artículos, “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta” (1959) describió el proceso de desarrollo de la conciencia del individuo en términos de una progresiva parcelación de los campos de la sensibilidad. El niño percibe las cosas de manera continua; el adulto divide su percepción en datos, sensaciones, ideas abstractas. Así, mientras la sensibilidad infantil constituye “un campo continuo”, la percepción adulta, por ser más crítica, está dividida.

Por supuesto, la localización es un progreso —como toda división del trabajo—; gracias a ella nos ponemos en condiciones de ejercer una crítica más segura sobre los datos de experiencia. (...) Lo mismo que al construir el casco de un buque se le divide en compartimentos estancos, disminuyendo en proporción a su número el riesgo de una eventual vía de agua, nosotros, en previsión de una experiencia que pueda afectarnos desastrosamente, procedemos a localizarla para así disponer de campos de reserva a los que retirarse y desde los cuales trabajar en la restauración de nuestra economía personal. (1959/2010, 529)

El lenguaje que ha empleado Gil de Biedma para describir el “proceso de disociación de la sensibilidad” en la edad adulta deja en claro que este fenómeno es propio de la modernidad. El término lo tomó del ensayo “Los poetas metafísicos” (1921) de T. S. Eliot. Éste sostuvo que mientras los dramaturgos de la era isabelina y los poetas del siglo XVII experimentaron sus procesos de pensamiento como parte de la sensibilidad, escritores como Tennyson y Browning ya no pudieron aprehender el pensamiento en forma sensible. Esto se debe a un proceso de disociación que sufrió la sociedad inglesa en el siglo XVII, que luego se agravó, en el ámbito de la literatura, por la obra de Dryden y de Milton. El romanticismo, al menos en las obras de Keats y Shelley, fue un intento de unificar la sensibilidad, pero, por desgracia, había sido un intento fallido. Gil de Biedma sostuvo, en “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta”, que ese proceso de disociación no fue privativo de la poesía o la cultura inglesa, y

que no se debió al puritanismo. Fue un fenómeno de toda la cultura europea, incluyendo la española. “El romanticismo representa, en aquellos de sus aspectos que todavía permanecen vivos, un intento de restauración; claro que lo restaurado era ya algo muy distinto” (1959/2010, 530). La sensibilidad no puede restituirse, concluyó Gil de Biedma, pero la tarea de la poesía moderna es, precisamente, propender por esa unificación.

En su ensayo de 1959 Gil de Biedma no precisó las causas por las cuales sobrevino la disociación de la sensibilidad, pero más adelante haría referencia a algunas de ellas. En un diálogo con Carlos Barral, publicado por primera vez en 1976, la describió como parte de un proceso de secularización, de liquidación de una concepción del mundo como algo sagrado e idéntico a sí mismo. De acuerdo con él, hasta el siglo XVIII se concibió la naturaleza como una realidad siempre igual. A partir del siglo XVIII, se comenzó a pensar el mundo no en términos de naturaleza sino de realidad: como una entidad mutable que sigue leyes inmanentes (1976/2010, 718). Por eso, el poeta barroco nunca se planteó el problema de la validez objetiva de lo que dice el poema, cosa que comenzó a ser central para el escritor a partir del romanticismo. La poesía moderna “consiste en integrar hechos y objetos, de un lado, y significaciones, por otro, e integrarlos en una identidad que es a la vez el hecho, el objeto y la significación. Esto también lo hacían los poetas clásicos, pero ellos se apoyaban en una visión supuestamente universal de la naturaleza, que el poeta moderno no tiene” (722). Un año más tarde, en “Como en sí mismo, al fin”, Gil de Biedma afirmó que la poesía moderna aparece “cuando se consolida la desacralización de la sociedad, es decir, cuando se consolida la sociedad burguesa”. La desacralización del orden social trajo consigo el nacimiento del individuo como una entidad autónoma, que no tiene por qué plegarse a dictámenes religiosos o morales por fuera de sí mismo. Pero ese individuo también reconoce su existencia y su percepción de la realidad como limitadas, y en eso consiste la ironía de la poesía moderna que, para Gil de Biedma, se encuentra “en Valéry Larbaud y en el joven Eliot y en tantos otros —en algunos modernistas latinoamericanos, por ejemplo” (1977/2010a, 807).

En más de una ocasión, Gil de Biedma ponderó la necesidad de la alternancia entre el arranque lírico y la contemplación irónica en el poema como una manera de reunir, sin simplificar, las tensiones de la experiencia moderna en la obra de arte. En “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta”, describió la tarea de la poesía moderna como la de unir, como en un todo, las sensaciones y los conceptos, las cosas y las significaciones, que se separaron en

la cultura europea en los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, la poesía no puede realizar, por sus propias fuerzas, lo que toda una cultura no puede hacer. Por esta razón, sostuvo,

para que el poema resulte satisfactorio ha de presentarnos una realidad en la que el divorcio entre las cosas o los hechos y las significaciones ha sido superado, pero esa realidad integrada debe a la vez guardar adecuación con la realidad de la experiencia habitual, es decir, con aquella en que precisamente se da el divorcio cuya superación se pretende; tanto es esto así, que rechazamos por infantil e inadecuada toda visión poética que no cumple con el segundo requisito. (...) El poeta no puede limitarse a la simple expresión de una realidad integrada, sino que además ha de expresar su conciencia de la precariedad y de los límites subjetivos de esta integración. (1959/2010, 531-532)

Asimismo, en “Emoción y conciencia en Baudelaire”, Gil de Biedma describió la poesía de éste en términos de una contradicción entre emoción y conciencia:

El lúcido, el implacable Baudelaire es un gran poeta porque su conciencia persigue a su emoción y porque jamás llega a agarrotarla, a hacer presa definitiva en ella; va, eso sí, constantemente a sus alcances, mordiéndole los talones, hostigándola y forzándola a dar mil quiebros y recortes. En sus poemas, esa encarnizada persecución y ese forcejeo de la emoción pugnando por escapar se traducen en la alternativa coincidencia y divergencia entre metro y sintaxis, en los súbitos sesgos del discurso poético, en los inesperados saltos de uno a otro polo afectivo. (1961/2010, 541)

Incluso en los casos en los que la nostalgia por un mundo más allá de éste y la angustia por no alcanzarlo impregnan los poemas de Baudelaire, siempre queda en ellos un resquicio por donde asomaba “su inexorable lucidez, su casi doloroso sentido de las realidades, a poner una cierta sordina en la exaltación lírica” (544). De la misma manera, en la poesía de Jorge Guillén coexisten dos extremos: la inmediatez de los datos sensoriales en la conciencia y una reflexión de ésta sobre sí misma. “Estas bruscas transiciones, ese juego simultáneo de dos disposiciones opuestas —resueltas siempre en la unidad del poema— responden a algo más que a un simple afán de primores estilísticos: son la traducción poética de una actitud humana que está a la base de todas nuestras relaciones con la realidad” (1960/2010, 566). Esta actitud

humana es la actitud moderna, la de la sensibilidad disociada que intenta, por medio de la poesía, superar tal disociación y al mismo tiempo es consciente de los límites de su esfuerzo.

Gil de Biedma y Octavio Paz

La idea de que la poesía moderna tiene su punto de partida en la disociación de la sensibilidad y en el romanticismo, y la descripción de dicha poesía como la alternancia entre polos contrarios: el vuelo lírico y la autolimitación irónica, la emoción y la conciencia, la sensibilidad y la inteligencia crítica, son dos rasgos fundamentales en la forma en que Octavio Paz concibe la tradición de la poesía moderna en Occidente. Ya en sus primeros ensayos, que datan de la década del treinta y principios de los cuarenta, Paz incorporó el término eliotiano de la disociación de la sensibilidad y lo relacionó con la pérdida de una imagen sacra del mundo como característica fundamental de la sociedad moderna, tal y como hizo Gil de Biedma más tarde. En “Ética del artista”, de 1931, Paz anotó que la distinción entre el trabajo del poeta con las palabras y la emoción previa a la composición es análoga a la división del trabajo, fruto de la disgregación del orden católico de la Edad Media (1931/1998, 186). En “Distancia y cercanía de Marcel Proust”, escrito en 1933 pero sólo publicado en 1988, se preguntó si la separación entre la técnica y el sueño no era también resultado “de una enfermedad del espíritu, de una disociación de la conciencia” (1988/1998a, 253). Y definió la tarea de la poesía como la restauración de la sensibilidad, en “Absurdo y misterio: José Moreno Villa”, de 1942:

La poesía no es otra cosa que palabras. Pero no palabras hermosas y sonoras, como piensa el retórico, ni dictadas por sueño y pereza, como otros quisieran, sino *palabras significativas*, nacidas *entre* sueño y razón. Palabras entrañables y verdaderas que nos revelan el mundo, no como un mágico y prodigioso muestrario, sino como una presencia significativa en la que los opuestos se reconcilian en una misteriosa e ininteligible unidad. (1942/1998, 301-302)

Ya en 1939 había presentado el Romanticismo como un intento de reunificación de la sensibilidad, como una nostalgia por un orden distinto al real frente al “desorden real, frente a la sinrazón de la razón, frente a la sinrazón de los sentidos” (1939/1998, 197-198). En *Los hijos del limo*, quizá su libro más importante sobre la poesía moderna, resumió el papel del romanticismo de la siguiente manera:

La razón crítica despobló al cielo y al infierno, pero los espíritus regresaron a la tierra, al aire, al fuego y al agua: regresaron al cuerpo de los hombres y las mujeres. Ese regreso se llama romanticismo. Sensibilidad y pasión son los nombres del ánima plural que habita las rocas, las nubes, los ríos y los cuerpos. El culto a la sensibilidad y a la pasión es un culto polémico en el que se despliega un tema dual: la exaltación de la naturaleza es tanto una crítica moral y política de la civilización como la afirmación de un tiempo anterior a la historia. Pasión y sensibilidad representan lo natural: lo genuino ante el artificio, lo simple frente a lo complejo la originalidad real ante la falsa novedad. La superioridad de lo natural reposa en su anterioridad: el primer principio, el fundamento de la sociedad, no es el cambio ni el tiempo sucesivo de la historia, sino un tiempo anterior, igual a sí mismo siempre. (1974/1991, 360-361)

Esta cita permite ver varias coincidencias en la concepción que Paz y Gil de Biedma tenían de la modernidad y el romanticismo. Para los dos, la edad moderna implicó una desacralización de la sociedad que consistió en una destrucción de la creencia en la naturaleza como horizonte de referencia inmutable. Para los dos, el romanticismo fue el primer movimiento de la literatura moderna, pues fue el primero en hacer una crítica a la disociación entre pensamiento crítico y sensibilidad, y en afirmar una necesidad de volver a lo natural o lo sagrado al tiempo que era consciente de que dicha vuelta era imposible.

Otra de las coincidencias entre Gil de Biedma y Paz radica en la idea de que la poesía moderna es una unión de contrarios, que tiene un momento de inspiración, de invocación de una imagen sensible, y un momento de reflexión y que, por lo tanto, es crítica de sí misma. Paz definió la ironía como el necesario contrapeso del otro principio fundamental de la poesía moderna: la analogía. “Si el universo es un texto o tejido de signos”, escribió en *Los hijos del limo*, “la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y símbolos” (1974/1991, 389). La ironía es la pareja ineludible de la analogía en la literatura moderna: “La ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico. (...) El universo, dice la ironía, no es una escritura; si lo fuese, sus signos serían incomprensibles para el hombre porque en ella no figura la palabra *muerte* y el hombre es mortal” (397-398). Así pues, las correspondencias universales tienen un límite: el carácter histórico del intento de reunir de nuevo sensibilidad y razón.

Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre las nociones que ambos tenían de la ironía. Paz describió la corrección de la analogía poética por parte de la ironía como producto de un proceso histórico que tuvo lugar en la modernidad. Ya que la modernidad es una era secularizada, ningún poeta moderno puede poner en el centro de todas las analogías un principio universal, eterno e inmutable, como hizo Dante en la *Divina Comedia*. Por el contrario, como Baudelaire, reconoce que “hemos perdido el secreto del lenguaje cósmico”. La analogía dantesca reposa en una ontología, y por eso Dante sabe que el secreto de la analogía son las Sagradas Escrituras. Para el escritor moderno no hay llave, “el mundo es ilegible, no hay libro” (1974/1991, 113).

Gil de Biedma, por su parte, define la ironía como un asunto que afecta al yo del poema, más que a la noción de las correspondencias universales. La ironía es una corrección del subjetivismo sentimental y, por lo tanto, es una conciencia del yo sobre sus propios límites. El problema de Espronceda, el de Cernuda también, consistió en la hipertrofia del yo. La voz que habla en el poema devora todos los objetos, y todas las imágenes, y adquiere unas dimensiones cuasi divinas que le impiden considerarse a sí misma como parte del devenir histórico. Se vuelve ampulosa y declamatoria, habla a nombre de todos los hombres. La ironía es la limitación de esta ampulosidad por medio del reconocimiento del carácter histórico del individuo.

Esta insistencia en la ironía como limitación del yo poético se debe, en la crítica de Gil de Biedma, a varios factores. En primer lugar, fue un desarrollo de las ideas de Luis Cernuda acerca de la relación entre el yo biográfico y el yo que habla en el poema. Cernuda, siguiendo a Coleridge y a otros románticos, concibió la poesía como la unión de la imaginación y de la razón, que liberaba lo más íntimo del sujeto y lo elevaba sobre su existencia personal. Esta comunica al hombre con la naturaleza, con lo sagrado y lo sobrenatural de manera que le permite desplegar zonas de sí mismo que hasta entonces ni siquiera se sospechaba que existieran. La poesía, para Cernuda como para Shelley y Schiller, tenía la capacidad de completar el yo, de elevarlo por encima de la convención y el mero accidente hacia una realidad más plena. Gil de Biedma sintió una cierta ambivalencia frente a estas ideas. Compartió las aspiraciones de que la poesía fuera una manera de activar todas las potencias humanas por medio del contacto con lo sagrado o lo natural:

La poesía no tiene más función que enunciar, expresar o describir relaciones con objetos sacrales, que lo siguen siendo, ya no lo son, o lo serán. Y todo lo que

tiene que ver con lo sacro tiene interés (...) Diría que un objeto, o un paisaje, o una relación son sagrados cuando te devuelven una imagen completa e inteligible de ti mismo. (1976/2010, 715)

Pero también contempló estas ideas con escepticismo. De acuerdo con él, un énfasis excesivo en la realización del yo a través de la poesía conlleva dos peligros: una exagerada interiorización del objeto que termina deformándolo o eliminándolo, y una separación, miope, con respecto a la realidad de la experiencia habitual. No hay soledad más terrible que la de “proyectarnos sobre el universo hasta convertirlo en una prolongación de nuestra individualidad”, escribió a propósito de la poesía de Jorge Guillén (1960/2010, 568). Frente a este peligro no es suficiente el llamado a la objetividad de la obra guilleniana, pues ésta trae, a su vez, el peligro de separarse de la experiencia cotidiana por vías de una desmesurada formalización. La solución está en concebir la poesía como emitida por un personaje, por una máscara, y como el simulacro de una experiencia. En primer lugar, el yo como personaje permite la aparición de otros yos, otras voces, en la lírica. Así, por ejemplo, en el monólogo dramático se da el fenómeno del yo que se habla a sí mismo:

hablar consigo mismo presupone una pluralidad de modos de conciencia y de voces interiores, todas con igual derecho al usufructo de la persona primera del singular: yo. La acción del monólogo resulta propiamente dramática por ser conversación interior, controversia y a la vez tentativa de llegar a un acuerdo, a un entendimiento. (1977/2010a, 808)

Y los *Cuatro cuartetos*, de Eliot, consiguen una yuxtaposición de voces que incluye la de T. S. Eliot como persona pública y la de T. S. Eliot como persona privada:

a veces las voces alternan, a veces suenan acordadamente, a veces se confunden una en otra y ni el mismo autor sería capaz de distinguirlas... De lo que no cabe duda es que *Four Quartets* responde a una concepción formal de una simplicidad, de una flexibilidad y de una unidad en efecto admirables. (1984/2010, 1053)

En segundo lugar, la relación indirecta del poeta en cuanto individuo con el personaje permite que en éste se condensen experiencias de la realidad y así el poema no se reduzca a un simple

juego con las formas. Pero el carácter ficticio del personaje impide, por su parte, que la literatura caiga en el solipsismo, en la mera enunciación de un punto de vista como si éste fuera verdad: “cuando un poeta habla en un poema, quizá no hable como personaje imaginario, pero como personaje imaginado siempre” (1976/2010, 720). Este principio, que Gil de Biedma formuló explícitamente en su prosa, fue el principio de composición de sus poemas: la búsqueda de una objetividad mediante la descripción de la situación particular del yo que habla en el poema, lo que implica tomar una distancia crítica frente a su experiencia.

Segunda parte: Poesía e influencia

Guillén y Cernuda: correspondencias universales y soledad de la conciencia

Cántico, de Jorge Guillén. La unión con el cosmos

La primera edición de *Cántico* apareció en diciembre de 1928. La recepción crítica del libro fue rápida y considerable. El primero de enero del año siguiente, José Bergamín publicó una reseña en *La Gaceta Literaria*. De acuerdo con él, Guillén logró absorber la tradición (Góngora, Calderón, el simbolismo francés, Valéry, Darío y Jiménez) pero no en una mera imitación, sino distinguiéndose radicalmente de ella. Por eso, aunque “*Cántico* es un libro *capital* y *único*, como quería Mallarmé”, hay que contrastarlo con la obra del francés, pues ésta insiste excesivamente en el saber órfico y hermético de la poesía, mientras que *Cántico* es una visión clara y luminosa del mundo. El proyecto mallarmeano es la cara negativa del libro de Guillén. La capacidad de éste para distanciarse de sus antecesores consolidó su poesía en una unidad armónica que consiste en un “fervoroso aleluya total poético” (102-103).

Unas semanas después, Azorín presentó la poesía de Guillén como un producto renovado de la tradición española en una reseña publicada en *ABC*: “El mundo visto y observado es el mismo en Jorge Manrique, o en Garcilaso, o en Bécquer; pero en Jorge Guillén toda esta suma de paredes blancas, de cielo, de campiña verde ha cambiado totalmente. La subversión ha sido profunda” (108). Hay en Guillén, concluyó, “una física lírica singularísima”, “un nuevo universo”.

La crítica a la obra de Guillén en los periódicos hispanoamericanos no se hizo esperar. Ya el 20 de enero de 1929, Jaime Torres Bodet escribió en *Excelsior* de México que Guillén se fuga de la realidad exterior en busca de la fantasía interior, los conceptos puros y las abstracciones (113). Y Amado Alonso sostuvo, en un artículo aparecido en *La Nación* de Buenos Aires, que cada poema de *Cántico* consiste en una indagación del enigma, un mirar que penetra el objeto, y un triunfo final. Este triple movimiento determina la unidad de cada poema, que a su vez lo relaciona con la unidad de las cosas y la cohesión de éstas con el universo (117-120).

Estos cuatro artículos ya indican los rumbos dominantes de la crítica literaria sobre *Cántico*. Sostienen que es un libro original que introduce un cambio fundamental en la lírica moderna; señalan que esta originalidad se debe a un cambio de sentido con respecto a la poesía de Mallarmé y Valéry, pues Guillén se aparta de su escepticismo y de su concentración en el sujeto; añaden que, al separarse de la tradición simbolista francesa, *Cántico* cumplió, paradójicamente, con uno de los sueños de Mallarmé: el de construir un libro absoluto, cuya unidad traduce la del universo; inician la polémica entre la idea de que la poesía de Guillén es una abstracción de la experiencia vivida, una fuga de la realidad hacia un mundo interior o hacia una poesía de perfección formal, y la de que la unidad formal de *Cántico* se debe al descubrimiento de las íntimas correspondencias entre el yo y las cosas.

Ernst Robert Curtius, en un ensayo de 1951 que presentó el libro a los lectores de lengua alemana, continuó con la tradición de señalar su originalidad en el contexto de la poesía moderna:

Es raro (...) que una obra poética del siglo XX no sea otra cosa que cántico, como ocurre con la de Jorge Guillén. Todo suena aquí en tono mayor, todo se mece y jubila a la luz del sol. No hay disonancias, ni neurosis, ni “flores del mal”. La creación es espléndida, como en su primer día. Muchos lectores tendrán que empezar por adaptar sus pupilas a esta catarata de luz. Ahí tenemos un mundo sin tragedia, sin amargura, sin acusaciones. ¿Dónde encontrar algo semejante en la lírica moderna? (208-209)

Octavio Paz comentó, en su artículo de 1966 “Horas situadas de Jorge Guillén”, que el parecido entre éste y Valéry era sólo superficial. Para ambos, la palabra tiende a la transparencia, pero mientras la claridad de Valéry deja traslucir apenas la conciencia “que se contempla a sí misma hasta anularse”, para Guillén el diálogo poético es una verdadera comunicación entre el hombre y la creación. “La transparencia de Guillén refleja al mundo y su palabra es perpetua voluntad de encarnación” (Paz, 1966/1991a, 188). Unos años más adelante Claude Vigée expuso, con mayor detalle, las diferencias entre Guillén, Mallarmé y Valéry. Mallarmé sostuvo que la poesía intenta alcanzar una palabra en estado esencial donde vibren, en un acorde perfecto, la cosa ausente y el sonido. Esta empresa, sin embargo, conduce a la nada. El empeño de *Cántico*, por el contrario, celebra la unión de la cosa y la palabra como algo inmediatamente realizable. Guillén “siente que la vida humana se muestra en su apogeo cuando nuestra conciencia de la esencia encarnada de las cosas llega a su

plenitud” (88). Guillén reaccionó contra la atracción por el ideal, y descubrió que escribir *Cántico* era componer la Obra por excelencia. La divisa de Baudelaire, *anywhere out of this world*, no es la de *Cántico*, que celebra el mundo inmanente. “Será gracias a este efecto de contrachoque dialéctico como el poeta podrá encontrar una voz tan potente para celebrar el ‘aquí abajo’, este mundo terrestre que anatematizaron lo mismo Baudelaire que Mallarmé y Valéry” (85-86).

Veinte años más tarde, Robert Havard trató, en detalle, las diferencias entre la poesía de Valéry y la de Guillén comparando poemas de *Charmes* y *Cántico*. Havard sostuvo que Valéry había hecho un uso metafórico de la realidad. En su poesía, los objetos (la palma y la granada, por ejemplo) son imágenes de las complejidades de la conciencia humana (23-24). La poesía de Guillén, por su parte, es una celebración ritual de la vida real, la encarnación efectiva del mundo en la obra. “Mientras que la creación y la poesía siempre están separadas en Valéry, y entre ellas se interpone el ente mediador de su mente, que es su verdadero tema, en Guillén, por otra parte, la realidad parece afluir en el poema, (...) y trae consigo la implicación, muy poco valeryana, de que la creación poética es, de alguna manera, natural” (21).¹

Hugo Friedrich es de los defensores más renombrados de la idea de que la poesía de Guillén es una abstracción de la experiencia concreta, un movimiento de retirada hacia un mundo interior. Friedrich sostiene que la energía lírica de Guillén estriba en la tensión hacia un más allá, pues su tarea poética consiste en arrancar el objeto de toda contingencia, de todo anclaje en la vida inmanente y elevarlo hacia el ámbito de las esencias. Para lograrlo, efectúa un cuidadoso trabajo con el lenguaje: provoca ecos en las palabras y las hace resonar en un espacio lleno de misterio (245-246).²

Los representantes de la postura contraria, que afirman que la poesía de Guillén no es una abstracción del mundo cotidiano, sino un descubrimiento de la íntima relación entre el yo y los objetos del mundo, entre la conciencia y las cosas, son muy numerosos. Las palabras de Georges Poulet son un buen resumen de esta posición:

La plenitud del universo es, en su totalidad, inmediatamente perceptible. El mundo se presenta a la mirada, es mirada. Hay una conciencia universal de un

¹ “While creation and poetry are always separated in Valéry by the mediating agency of his mind, his true subject, in Guillén on the other hand there seems to be a convergence of reality in the poem, (...) and with the ultimately un-Valéryan implication that poetic creation is somehow natural”.

² Una interpretación reciente de la poesía de Guillén que sigue esta tendencia es la de Christopher Soufas (127-184).

esplendor que también es universal en sí mismo. El mundo no sólo existe en sí: goza de sí. Ya Parménides lo había comparado con una esfera. Guillén lo compara con una cúpula, es decir, una esfera percibida desde dentro. Porque si es verdad que la única realidad se da al exterior, este exterior, reflejándose, se vuelve un exterior inverso, como un guante vuelto: un exterior que está interiorizándose. (241)³

De acuerdo con este punto de vista, la poesía de Guillén celebra la unión íntima del yo con los objetos y de éstos con el universo. Además, la perfección formal de cada uno de los poemas y la relación orgánica que existe entre ellos reproducen esta correspondencia en objetos de arquitectura precisa. La integridad del poema, que por lo general se concentra en la conciencia organizadora de un hablante lírico, consume los lazos analógicos de todo el cosmos. La obra de arte se concibe como una elevación de la realidad por medio de la forma, un festejo del mundo que, al mismo tiempo, revela su verdadera esencia y lo completa. Esta interpretación es uno de los temas dominantes en la tradición crítica sobre la obra de Guillén. Corresponde, también, a la definición guilleniana de la poesía en *Lenguaje y poesía*, como bien señalan Gustavo Pérez Firmat y Mark C. Aldrich.

Una de las notas dominantes del libro ya desde la primera versión, publicada en 1928, es la alabanza de una unión íntima del yo con los objetos y de éstos con el universo. Dicha celebración se expresa a través de imágenes de corte romántico: metáforas del crecimiento orgánico, de la reconciliación entre lo cercano y lo lejano, de las bodas entre el yo y la naturaleza, de la ampliación gradual de la conciencia hasta lograr una grandeza antes no sospechada, o de la coexistencia armoniosa entre el transcurrir y el detenerse del tiempo. “El horizonte”, compuesto en 1927 e incluido en el primer *Cántico*, es un buen ejemplo de la imagen de la unión entre el yo y la naturaleza:

Riguroso Horizonte,
Cielo y campo, ya idénticos,
Son puros ya: su línea.

¡Perfección: se da fin
A la ausencia del aire,
De repente evidente!

Pero la luz resbala
Sin fin sobre los límites.

³ Una breve lista de los críticos más conocidos que sostienen esta posición, además de Claude Vigée: Ernst Robert Curtius, José Manuel Blecua, Octavio Paz (1966/1991a), Andrew P. Debicki, Ramón Xirau (1975), José María Valverde y Hugo Verani (1987).

¡Oh, perfección abierta!

¡Horizonte, horizonte
Trémulo, casi trémulo
De su don inminente!

Se sostiene en un hilo
La frágil, la difícil
Profundidad del mundo.

¡El aire estará en colmo,
Dorado, duro, cierto:
Traspirencia cuajada!

Ya el espacio se comba,
Dócil, ágil, alegre,
Sobre esa espera, mía. (1962, 35) ⁴

El poema comienza con una imagen de la fusión entre el cielo y la tierra que, a su vez, es la superación de ambos en una forma que hace evidente su esencia: la línea del horizonte. Inmaterial pero visible, es la expresión pura de la unión entre las dos partes. No obstante, esta esencia no está situada más allá de este mundo. La línea no es mera forma, abstracción, sino expresión del aire, que pertenece a la realidad inmanente. La existencia del aire, no su ausencia, es evidente a través de la perfección de la línea. En la tercera estrofa, el horizonte se revela además como expresión de la luz. Y la luz resbala sobre los límites, lo que podría implicar que el horizonte, en realidad, no es la realización plena de este mundo, sino que remite a una trascendencia. Guillén conjura este peligro al hacer una nueva fusión, esta vez entre aire y luz: el aire es dorado y cierto, absorbe la luz en su transparencia cuajada. Esta unión permite, finalmente, que se humanice la experiencia de amplitud en la última estrofa: el espacio se comba, dócil y alegre, hacia el yo del poema, que lo espera. El poema se detiene justo antes de las bodas entre el yo y el aire pleno de luz, pero las dos uniones anteriores, entre el campo y el cielo, el aire y la luz, garantizan esta tercera correspondencia: se insinúa la revelación de la identidad entre el yo y las manifestaciones más sublimes del cosmos. ⁵

⁴ En este trabajo se citan tres ediciones de *Cántico*: la primera, de 1928, reimpressa por el Centre de Recherches de L'Institut D'Études Hispaniques en París en 1962; la segunda, de 1936, publicada nuevamente por José Manuel Blecua en 1970, y el último *Cántico*, de 1950, reeditado al cuidado de Francisco J. Díaz de Castro en 1994. En las referencias bibliográficas se utilizan las fechas de las reediciones: 1962, 1970 y 1994.

⁵ Las bodas entre el yo y el cosmos es una imagen que la literatura romántica tomó de la tradición bíblica y transformó en un símbolo de las correspondencias en un mundo inmanente. Para Shelley, el amor “es el lazo y la sanción que conecta no sólo al hombre con otros hombres, sino al hombre con todo aquello que existe”; Wordsworth consideró que la función soberana de la poesía era sostener y propagar el amor, que definió como

El árbol: una escala universal

Así como el horizonte une cielos y tierra, luz y aire, y promete ser, no el cerco que aprisiona al yo, sino el lugar donde el sujeto se funde con el aire dorado, el árbol aparece como el organismo que crece constantemente, el ser natural que siempre está expandiéndose y tendiendo más allá de sus límites hacia una conjunción con el cielo. Guillén dedicó varios poemas al árbol en las diferentes versiones de *Cántico*. La de 1945, incluye uno que se titula “Árbol del estío”, y que se mantuvo igual en la última edición del libro:

Todo el árbol
Irguiendo está su ansia de la raíz al canto.

Se remontan
Hacia la confidencia del susurro las hojas.

Por el viento
Del estío adorable se encumbran los deseos.

Pende encima
De la copa el azul que el viento fascina.

Ved: el árbol
Se tiende a la fruición de su azul inmediato. (1994, 300)

El movimiento fundamental del árbol en este poema es el crecimiento. Éste es una constante superación de los propios límites físicos, impulsada por una energía interior que lleva al árbol más allá de sí mismo, hacia una unión con el viento y el cielo. El árbol se prolonga en el susurro de las hojas y así se junta con el aire, ensanchando sus deseos “por el viento del estío adorable”. El canto hacia el que tiende el árbol es, a un tiempo, la última realización de su ser y su unión con el cosmos. Si el canto del árbol se toma como una metáfora de la poesía, ésta se convierte entonces en el cumplimiento final del destino natural de la planta.

las relaciones entre todo lo existente, y Coleridge creía que la condición opuesta a la del hombre aislado, que concibe que su yo es lo único que existe, consiste en convertir el todo en un sólo yo, un yo que no conoce nada ajeno a él, y por lo tanto se olvida de sí mismo. El término amor en la poesía romántica se extendió para implicar todas las formas de conexión cósmica (Abrams, 292-299). Por supuesto, uno de los poetas capitales para Guillén en la asimilación de la imagen de las bodas entre el yo y la naturaleza fue san Juan de la Cruz. Pero, a diferencia de éste, su versión del enlace entre el amado y la amada es la misma que la de los románticos: ya no se trata de la unión del alma con la divinidad, sino de la fusión del yo con los objetos circundantes. Esta fusión amplía los límites tanto del yo como de la naturaleza y lleva a los dos a una forma de plenitud.

Además, el árbol, anclado en sus raíces e irguiéndose en el espacio, es la imagen de la totalidad orgánica del cosmos, pues pone en contacto lo más bajo con lo más alto. Tiende un puente entre los estratos subterráneos y la bóveda celeste. Muchos años más tarde, Guillén describiría de una forma muy similar la tarea de la poesía en el mundo cristiano, al comentar el libro de Job. “Del clamor se asciende hasta el cántico por una escala emocionante: hoyo, mina, fango, piedra, y sobre la piedra los pasos de los pies, y en la boca el júbilo final” (1962/1999, 304). En esta escala, la unión de todos los elementos, que pasa por el ser humano y lo recorre de los pies a la boca, culmina en el canto. En el poema de 1945, el árbol es la escala misma, y une a las criaturas más bajas con las esferas más altas. Él, que es una parte del cosmos, se convierte en imagen del todo.

Otro tanto sucede en “Amplitud”, un poema compuesto entre 1929 y 1930 e incluido en el segundo *Cántico* (1936):

Lejos, abajo, los pinares tienden
Masas de duración. Son los oscuros
Verdoses, que —ceñidos a la tierra,
Desde abajo extendiéndose— levantan
La quietud en tensión de los follajes,
Prietos. Y densamente duran, verdes
En su avidez de una amplitud de cima,
De una cima sin fin a la redonda,
Mientras cunde y se exalta por sus círculos
Aquel olor a espacio siempre inmenso. (1970, 188-189)

Como en “Árbol del estío”, “Amplitud” exalta el crecimiento de los árboles, una progresiva ascensión y expansión de la masa vegetal hacia un “espacio siempre inmenso”. En ninguno de los dos poemas se destaca la irremediable separación de los árboles y el cielo. Por el contrario, el crecimiento es una avidez de cima, un deseo de superación de los propios límites que culmina con éxito. Esta sed se sacia en los dos últimos versos: “Mientras cunde y se exalta por sus círculos / Aquel olor a espacio siempre inmenso”. Las copas de los árboles despiden un olor que se funde con el espacio infinito. En ambos poemas lo que parecería menos esencial en el árbol, lo que no es estrictamente necesario para su supervivencia biológica, permite que éste se funda con el cosmos. El olor y el susurro de las hojas hacen posible que participe del universo. Así sucede también con la poesía: lo que parece menos fundamental redime la realidad, pues efectúa la unión del todo con el todo.

Pero en “Amplitud”, además de celebrarse la fusión de la materia natural con el espacio circundante, se describe el crecimiento en términos de una detención en el tiempo. Lo que se realiza de los árboles no es la prolongación gradual de las ramas, sino que ellos “tienden masas de duración”. Lo que es un proceso, una transformación progresiva, se convierte en “la quietud en tensión de los follajes verdes” que no sólo posibilita la plenitud espacial, sino también temporal de los objetos. La expansión del olor de los árboles sucede aquí y ahora, pero en un ahora que está fuera del correr del tiempo. No es el ahora de las horas humanas, ni el de los períodos de la naturaleza donde la muerte es una parte esencial del ciclo vital. Es un presente absoluto, que no transcurre.

El primer poema dedicado a un árbol entre los que Guillén incluyó en *Cántico* forma un contrapunto interesante con “Árbol del estío” y “Amplitud”:

Ya madura
La hoja para su tranquila caída justa,

Cae. Cae
Dentro del cielo, verdor perenne, del estanque.

En reposo,
Molicie de lo último, se ensimisma el otoño.

Dulcemente
A la pureza de lo frío la hoja cede.

Agua abajo,
Con follaje incesante busca a su dios el árbol. (1962, 48)

En “Árbol del otoño” la unión del árbol se consuma, no con la totalidad del cosmos a su alrededor, con la realidad inmanente, sino con un ámbito que remite a un más allá. Esta unión tampoco se efectúa en un aquí y un ahora, ni está garantizada por una emanación que se produce durante la vida del árbol, como el olor o el susurro de las hojas. El momento en el que el árbol se funde con el universo no está por fuera del paso del tiempo, sino dentro de los ciclos de nacimiento y muerte de la naturaleza. Para alcanzar su plenitud, la hoja ha debido perecer y atravesar una barrera que se encuentra más allá de la vida. Las correspondencias, en este poema, apuntan a un mundo trascendental, un “en otra parte” parecido al de Baudelaire, como indicaba Claude Vigée (85-86). Además, la unión de los objetos que conforman el cosmos se da como una búsqueda y un deseo: “Agua abajo, / Con follaje incesante busca a su

dios el árbol”. No se consuma efectivamente en el poema. Tampoco hay nada que garantice que este crecimiento al revés, hacia las profundidades, implique la fusión del árbol con el orbe. El “verdor perenne” del cielo del estanque puede ser sólo la eternidad de la tumba. El espacio del estanque es un espacio inverso, que copia los cielos, pero que en realidad es un espacio subterráneo.

La imagen de la superficie del lago como un espejo del cielo y una puerta de entrada a un mundo subterráneo aparece también en *El preludio*, de William Wordsworth. En el libro quinto se cuenta la historia de un niño que vivió en las márgenes de un lago y que experimentó ciertos momentos de estremecimiento al contacto con la naturaleza:

Algunas veces, en medio del silencio,
Mientras escuchaba, un sobresalto gentil de leve sorpresa
Llevaba a su corazón la voz
De los torrentes montañosos; o la escena visible
Entraba, sin que él lo advirtiera, en su mente
Con todas sus imágenes solemnes, sus rocas,
Sus bosques y aquel cielo incierto que era recibido
En el seno del lago apacible. (526; versos 381-388) ⁶

En este pasaje, la unión entre el yo y la naturaleza llega como un golpe emocional y culmina en la imagen del cielo que se precipita en el seno del lago. Las líneas siguientes del poema relatan la muerte del muchacho. El cielo es un cielo “incierto” que no garantiza ningún tipo de unión plena con el cosmos. El hecho de que el lago refleje el cielo no implica una armonía entre las partes del universo. Es, por el contrario, una imagen de la precariedad de la vida y del descenso hacia la muerte (De Man, 52-54). En el poema de Guillén, el cielo es menos incierto que en el de Wordsworth; la muerte implica una búsqueda de una fusión, no sólo un descenso. Además, el movimiento que acerca el árbol a la trascendencia es grácil. La caída de la hoja es un ceder a la pureza de lo frío. No obstante, esa búsqueda ocurre en un ámbito situado más allá de la realidad inmanente. La búsqueda de las correspondencias se da sólo con el sacrificio de la posibilidad de alcanzar la plenitud en el aquí y el ahora.

⁶ “Sometimes, in that silence while he hung / Listening, a gentle shock of mild surprise / Has carried far into his heart the voice / Of mountain torrents; or the visible scene / Would enter unawares into his mind, / With all its solemn imagery, its rocks, / Its woods, and that uncertain heaven, received / Into the bosom of the steady lake”.

Crisis de las correspondencias

Como se vio más arriba, Claude Vigée definió este tipo de poemas, en los que se inserta una tensión entre las correspondencias inmediatas y las correspondencias en un plano ubicado más allá del mundo inmanente, como una tentación de origen semicristiano y semisimbolista, propia de una primera etapa de la poesía de Guillén. De acuerdo con él, el poeta vallisoletano superó esta etapa y desembocó en una visión de un universo armónico en el que las analogías entre el yo y los objetos se dan de manera inmediata. Sin embargo, Guillén, que concibió *Cántico* como un todo orgánico, incluyó los poemas de 1928 que presentan correspondencias no inmediatas en las versiones posteriores del libro, y también compuso algunos poemas, en años posteriores, que dejan abierta la posibilidad de alcanzar una armonía sólo en un más allá fuera de este mundo.

El árbol de “Profundo anochecer”, poema incluido por primera vez en la versión de 1945 de *Cántico*, palpita mientras cae la noche. Los murmullos de sus hojas, “de invisible inquietud, suplican sombra”. Los sonidos inquietos del árbol son análogos al cielo incierto de *El prelude*: se pliegan hacia un espacio lejano. El poema concluye con los siguientes versos: “¿Qué es entonces? / Un más allá se crea con ternura y con noche” (1994, 301). El anhelo del árbol no puede definirse sino en términos de un deseo que sólo se puede cumplir en un espacio trascendente. La tensión entre unas correspondencias inmediatas, que se logran en el aquí y el ahora, y unas correspondencias que sólo tienen lugar si el yo o el objeto hace algún sacrificio, y que remiten a una esfera situada por fuera de este mundo, o a una posibilidad o un deseo que no se cumplen plenamente, es una de las constantes del libro hasta su versión final de 1950.⁷

Estas tensiones se dan a menudo en un mismo poema. “La Florida” comienza con una declaración que parece enfrentarse a uno de los problemas que también había preocupado a los modernistas: el poeta interroga a la noche buscando una iluminación, una experiencia que elimine todas las antítesis y que lo incorpore a un orden superior. Y no obstante, la única

⁷ Otra de las interpretaciones críticas dominantes sobre *Cántico* sostiene que Guillén comenzó escribiendo un libro en el que las contradicciones estaban ausentes. De acuerdo con ella, las correspondencias analógicas y la celebración de un cosmos pleno e inmanente pertenecen al primer *Cántico* y las tensiones debidas al tiempo, a la muerte o a la historia sólo comenzaron a aparecer en la versión de 1945, y se hicieron más prominentes en la de 1950. Estas tensiones se harían dominantes en el libro siguiente de Guillén, *Clamor*, que consiste, entonces, en la contraparte problemática de la celebración de *Cántico* (Gil de Biedma, 1960/2010, 594-595; Havard, 68-69, 79). No obstante, ya existen, en el *Cántico* de 1928, poemas en los que se afirma que la plenitud no se puede cumplir, sino que existe tan sólo como un deseo, un llamado a un más allá cuyo sentido estriba en que es inalcanzable. De esta manera, las críticas implícitas de *Cántico* al carácter inhumano del aquí y del ahora se presentan ya en la primera versión del libro.

respuesta que le da la noche es la incertidumbre: en la vida del aquí y del ahora no se puede trascender el estado histórico: uno no puede considerarse parte de un todo, ni por vía mística, ni por vía estética.⁸ Guillén, por el contrario, afirma que el universo lo acogió en su seno, que respondió afirmativamente a todas sus preguntas, lo que quiere decir que alcanzó una plenitud que va a perdurar: “Lo oscuro / Rindió su fondo de futuro”.

Las dos estrofas siguientes celebran ese momento de revelación de la naturaleza que le permite percibirla, jubilosamente, como un todo: “Una ola fue todo el mar, / El mar es un solo oleaje”, y “Todas las rosas son la rosa / Plenaria esencia universal”. El yo es consciente de que su existencia no se debe a un accidente, y la esperanza de pertenecer al universo se convierte en el impulso inicial de su búsqueda. Incluso llega a preguntarse si el azar no es provocado por el destino; la respuesta afirmativa a esa pregunta implicaría que el mundo, y el yo que ya no está separado de él, se han librado de toda contingencia.

La siguiente estrofa, encerrada entre paréntesis, revela que las conexiones del universo son las mismas que los vínculos en el interior del sujeto:

(Alrededor, ¡haz de vivaces
Vínculos!, vibran los enlaces
En las nervaduras del orbe,
Tan envolventes. ¡Cuántos nudos
Activos, aún más agudos
Dentro de quien tanto se absorbe!)

Así, el yo descubre que su identidad no es intangible, no es apenas un efecto de la escritura, sino que tiene una disposición idéntica a la del cosmos, de manera que él, que es una parte del

⁸ Dicientes al respecto son el poema XXXVIII de *Soledades* de Antonio Machado y el poema titulado “...?” de José Asunción Silva. En el de Machado, el poeta le pregunta a la noche por las profundidades de su propia alma. Supone que si él se ha asomado al espacio nocturno, el cielo más hondo, ella también habrá atisbado en su interior. La noche le responde que, en efecto, ha oteado en los secretos del yo “pero en las hondas bóvedas del alma / no sé si el llanto es una voz o un eco”. La noche, en lugar de acoger al yo en su seno como una parte del cosmos, revela la angustia más poderosa de todo yo lírico: no existe un reino interior; la vida del yo es un efecto de la escritura, “un borroso / laberinto de espejos” (29-30). Para otra interpretación del mismo poema véase Gutiérrez Girardot (1987, 58-59).

El poema de Silva dice: “Estrellas que entre lo sombrío, / De lo ignorado y de lo inmenso, / Asemejáis en el vacío, / Jirones pálidos de incienso, // Nebulosas que ardéis tan lejos / En el infinito que aterra / Que sólo alcanzan los reflejos / De vuestra luz hasta la tierra, // Astros que en abismos ignotos / Derramáis resplandores vagos, / Constelaciones que en remotos / Tiempos adoraron los Magos, // Millones de mundos lejanos / Flores de fantástico broche, / Islas claras de los océanos / Sin fin, ni fondo de la noche, // ¡Estrellas, luces pensativas! / ¡Estrellas, pupilas inciertas! / ¿Por qué os calláis si estáis vivas, / Y por qué alumbráis si estáis muertas?” (44). Para un comentario a este poema véase Jiménez Panesso (1996, 35-39).

todo, lo representa. La participación plena del yo en la totalidad se hace a través del derrumbe de las distancias. Los astros le tienden un lazo al yo, y éste participa del espacio, pues lo respira: “¡Distancia! Sin cesar palpable, / Por el sol me tiende su cable: / Espacio bajo claridad. / Respiro la atmósfera toda”.⁹ La participación en la armonía cósmica le permite al sujeto, asimismo, superar las diferencias temporales: desde la tercera estrofa en adelante, luego de que el yo ha descubierto la unidad íntima entre ola y océano, hay un salto del pasado al presente. La plenitud de este tiempo siempre vigente se consume en la sexta estrofa. El estío, que tiene un carácter sublime, arrebató al yo; la luz intensa del mediodía detiene el tiempo y lo convierte en un eterno presente:

¡Tiempo todo en presente!: mío
De mi avidez — y del estío,
Que me arrebató a su eminencia.
Luz en redondo ciñe al día
Tan levantado: ¡mediodía,
Siempre en delicia de evidencia!

Si el poema terminara con esta estrofa sería, sin duda alguna, una celebración de una unión con un cosmos inmanente. No obstante, la última estrofa introduce una conciencia de la brevedad de la vida humana, cuya limitación es inconmensurable con la plenitud y la perpetuidad del universo.

¿Pero hay tiempo? ¡Sólo una vida!
¿Cabró en magnitud tan medida
Lo perennemente absoluto?
Yo necesito los tamaños
Astrales: presencias sin años,
Montes de eternidad en bruto. (1962, 82-83)

La pregunta sobre si el yo podrá asumir el carácter absoluto del cosmos queda sin respuesta. Los tres últimos versos son apenas un deseo del yo que quiere elevarse por encima de sus propios límites, que siente la necesidad de superar la mortalidad, pero que no sabe si logrará hacerlo. Así, las tensiones entre la certeza de unas correspondencias que se dan inmediatamente y el deseo de que éstas sucedan, que las relega al plano de una mera posibilidad, aparecen ya en la primera versión de *Cántico*.

⁹ Aquí sucede exactamente lo contrario del poema de Silva, en el que los astros permanecen a una distancia remotísima, tanto en el tiempo como en el espacio, pues son las “constelaciones que en remotos / tiempos adoraron los Magos” y las “islas claras de los océanos / sin fin ni fondo de la noche”.

“Cima de la delicia”, publicado originalmente en la *Revista de Occidente*, cuatro años antes del primer *Cántico*, y que alcanzó su versión definitiva en ese primer libro, termina igualmente con una nota ambigua, a pesar de haber proclamado que el yo toma parte en la unidad de todo lo sensible. En este poema las distancias también han colapsado: “se cierne lo inmediato / resuelto en lejanía” y el espacio presenta “una cándida profundidad de espejo”, lo que implica no sólo que las distancias han sido abolidas, sino que el espacio entero refleja al yo. Sin embargo, en la misma estrofa en la que se proclama la boda mística, que consiste en la unión del yo con el espacio inmenso que lo rodea y con el pasado, ya se introduce una señal de angustia. La reconciliación entre el pasado y la experiencia de plenitud presente no es total. Los años no se recuperan en el ahora. Su carácter pretérito es irremediable. Y la alianza que hubiera podido reconciliar pasado y presente llega tarde. El pasado no regresa para que se le haga justicia: “¡Dulzura de los años / Irreparables! ¡Bodas / Tardías con la historia / Que desamé a diario!”. El poema termina con un deseo de alcanzar una totalidad que, sin embargo, está más allá de las posibilidades del sujeto:

¡Más, todavía más!
Hacia el sol en volandas
La plenitud se escapa.
¡Ya sólo sé cantar! (1962, 21)

El último verso supone una derrota de la escritura. El yo no ha podido consumir su unión con el cosmos, la separación es irremediable, y lo único que le queda es cantar. El canto no es ya celebración y culminación de la unidad de todo lo sensible, sino mera expresión del yo, que no puede superar sus límites mortales y quizá no sea más que una ilusión inventada por las palabras, mero eco, laberinto de espejos.

A lo largo de todo *Cántico* Guillén intentó evitar el peligro de la futilidad de la escritura y de la radical interiorización que implica la poesía moderna a través de la fusión con el universo. En “El argumento de la obra”, escrito en 1961, insistió en que el yo lírico es consciente de sí sólo por medio del asombro ante el mundo, por la participación en “algo infinitamente superior a él”. Así, el peligro de que la escritura sea mera expresión de unos ecos interiores queda, aparentemente, conjurado: “ese hombre se conoce a sí gracias a un contacto con un más allá que no es él. Nada sería el sujeto sin esa red de relaciones con el objeto, con los objetos. Ahí están de por sí y ante sí, autónomos, y con una suprema realidad: son reales” (1999, 747). Sin embargo, las tensiones de *Cántico* revelan que esta certeza no es absoluta, y

que el peligro de que la poesía sea una proyección de un yo que no puede salvar las contradicciones de la historia es tan real como los objetos que lo rodean.

Luis Cernuda. Resistencias a Cántico

Un joven que llegara a la edad de escribir en la década de 1920 en España se enfrentaba a una serie de obras deslumbradoras. Su dilema era similar al que había enfrentado Baudelaire cuando comenzó a escribir en el contexto de los poetas románticos franceses: aquéllos de los que se nutría ponían en peligro su existencia literaria. Cabría, pues, plantearse el problema de Luis Cernuda de la siguiente manera: ser un gran poeta, pero no ser ni Miguel de Unamuno, ni Antonio Machado, ni Juan Ramón Jiménez. Y, luego de la publicación de *Perfil del aire*, su primer libro de poemas: evitar, a toda costa, ser Jorge Guillén. Después de 1928, ésta se convirtió en la razón de Estado del autor de *La realidad y el deseo*.¹⁰

De hecho, la organización de *La realidad y el deseo* es diametralmente opuesta a la de *Cántico*. Guillén siempre pensó en sus poemas como partes de una obra unitaria. Los que añadió en las ediciones de 1936, 1945 y 1950 modificaron el contenido del libro, pero no su intención arquitectónica. Encontraron un lugar dentro de una estructura preexistente, sin alterarla. Por esa razón, la obra de Guillén es usualmente descrita como irradiando desde un centro: un grupo de poemas se organiza en dos bloques simétricos que giran alrededor de un bloque central (Aldrich, 92; Havard, 17). El mismo Guillén concibió *Cántico* como un árbol: toda nueva rama surge a partir de un pilar central, el tronco, de manera que la estructura general no se altera y puede contemplarse simultáneamente. Así, logró un propósito parecido

¹⁰ Valéry emplea estas palabras para referirse a la relación de Baudelaire con la poesía de Hugo (1924/1995, 173-174). Mucho se ha escrito acerca de las reseñas de *Perfil del aire* en la prensa española, y del efecto que tuvieron sobre Cernuda, quien revisó radicalmente sus primeros poemas. Los comentarios insisten, sobre todo, en lo profundo que las críticas hirieron la sensibilidad del poeta sevillano y en su carácter rencoroso, que hizo que, más de treinta años después, siguiera refiriéndose al incidente en sus prosas y poemas. Dos escritos siguen paso a paso las distintas opiniones de las reseñas publicadas en ese entonces y la correspondencia que envió y recibió Cernuda por aquellos años: un artículo de Pérez Bazo y un pasaje del estudio de Emilio Barón Palma (2002, 50-65). Barón Palma sostiene que, más allá de la dimensión exagerada que Cernuda dio a estas primeras críticas, importa considerar el efecto que tuvieron sobre su obra posterior. Este efecto no consistió tan sólo en la refundición de *Perfil del aire* en *Primeras poesías*, en las que Cernuda se deshizo de la “visión cubista” y el “discurrir entrecortado”, lleno de pausas y encabalgamientos, típicos de Guillén, sino en un cambio de rumbo de toda su poesía posterior. De acuerdo con Barón, el deseo de apartarse de Guillén llevó a Cernuda a expresar su rebeldía ante los valores sociales aceptados y ante la crítica literaria, que es característica de toda su obra (62). La resistencia de Cernuda a *Cántico* (o a la poesía de Juan Ramón Jiménez) se simplifica si se reduce a una cuestión de antipatías personales. Para cualquier poeta moderno que aspira, ante todo, a la originalidad, distinguirse de aquellos escritores que le son más cercanos es una necesidad fundamental. Jaime Gil de Biedma pone este dilema en palabras más expresivas: “Generalmente, lo sensato en arte es decidir: quiero hacer algo similar a lo que hace X pero que no lo note ni Dios” (citado en Beltrán Almería, 59).

al de Baudelaire al componer *Las flores del mal*: el libro presenta una unidad en la que cada una de las partes puede ser percibida de manera simultánea a las otras, como quien contempla una escultura. También emuló varios propósitos mallarmeanos: construir un libro en el que la simetría de los versos corresponda con el lugar justo del poema en el volumen, y escribir de manera que el poema emule, en la correspondencia entre sus elementos, la armonía del cosmos, modo que en la obra se elimine el azar (Mallarmé, 238).

Cernuda concibió *La realidad y el deseo* como una biografía: el libro debía ser el recuento de las etapas sucesivas de la vida de un poeta. Estas etapas implican una serie de transformaciones de las imágenes, de los temas y los recursos formales de la obra, alcanzadas a medida que el poeta tiene nuevas experiencias vitales y literarias. Así, *La realidad y el deseo* no hace énfasis en lo simultáneo, en la construcción arquitectónica, sino en lo sucesivo: los poemas adquieren sentido dentro de una secuencia de escenas, como las de una pieza dramática que tiende hacia un desenlace. Bien podría decirse que Cernuda llevó a cabo otro de los propósitos baudelaireanos en su obra: ésta debe leerse como una unidad con un principio y un fin auténticos.¹¹

Octavio Paz fue uno de los primeros críticos en señalar el carácter biográfico de *La realidad y el deseo* y en describir la unidad del libro a partir de él: “Biografía poética, *La realidad y el deseo* es algo más: la historia de un espíritu que, al conocerse, se transfigura” (1965/1991b, 248). Así, Paz señaló otra de las características fundamentales del volumen: éste no es la mera notación de las experiencias, pues su proceso de composición va transformando al yo. Cernuda se aleja así, doblemente, de Guillén: por una parte, no se trata de lograr una obra que pueda contemplarse simultáneamente, como una pintura, sino de escribir un libro que se desarrolle en el tiempo. Por otra, el libro es una reflexión del yo sobre sí mismo, no una celebración de la unidad del cosmos que redime al yo. No obstante, *La realidad y el deseo*, como indica su título, implica también una relación constante del yo con los objetos, con la sociedad y con la naturaleza.

Correspondencias y paso del tiempo

Llegue quedo tu paso

¹¹ Véase, entre otros comentaristas de esta idea de Baudelaire, Bersani (28).

Sobre la tierra, adonde
Brilla con sombra roja
Esa haya, y vecino
Con su sombra de oro
Ese castaño, al toque
De la luz misma. Pasa
Esa hora contigo
A solas, tal si fuese
Una hora postrera,
Una primera, acaso
Umbral de muerte o vida,
Mientras gira la tarde
De indecible sosiego
Y hermosura indecible.
Con su cielo está el mundo;
Bien nuevas son las hojas;
Las flores del manzano,
Nieve mejor, sin viento
Profusamente caen;
La hierba sueño ofrece
Para el amor, y el aire
Respirado es delicia.
Hasta parece el hombre,
Tú quieto, entre los otros,
Un árbol más, amigo
Al fin en paz, la sola
Paz de toda la tierra.
Recoge el alma, y mira;
Pocos miran el mundo.
La realidad por nadie
Vista, paciente espera,
Tal criatura joven,
Espejo en unos ojos
Enamorados. Calla.
En este instante todo
Gesto humano resulta
Ocioso, y sólo un nombre
Pensado, mas no dicho
(Abril, abril) perfecto
Lo contiene y da forma
Única suficiente. (1995, 251-252)

“El nombre” fue publicado en “Vivir sin estar viviendo” (1949), novena parte de *La realidad y el deseo*. Fue escrito más o menos veinte años después de la primera versión de *Cántico*, y parece una respuesta a algunos poemas de Guillén en los que el nombre resume y consuma la

esencia del objeto.¹² El de Cernuda celebra la plenitud de todo lo que rodea al yo: el haya y el castaño responden al toque de la luz con sombras resplandecientes; el mundo y el cielo se acompañan; la tarde gira con sosiego y hermosura; las hojas son nuevas, las flores del manzano caen levemente, el aire es dulce. La armonía del cosmos hace que el momento tenga una cualidad distinta: se vive con una intensidad inusitada, como si fuera la primera hora después del nacimiento, o la que precede a la muerte. La relación del yo con la naturaleza es, sin embargo, más distante que en los poemas de Guillén. A pesar de que ésta se ofrece al yo, de que la hierba está dispuesta al sueño del amor y que “el aire respirado es delicia”, el hombre no es el centro de la circunferencia armónica del todo. Al contrario, su presencia sigue siendo algo hasta cierto punto ajeno al cosmos; él sólo puede aparentar ser parte suya: “Hasta *parece* el hombre, / Tú quieto, entre los otros, / Un árbol más, amigo”. No obstante, la paz que alcanza el yo es una forma de comunión con el universo, pues es “la sola paz de toda la tierra”. Es más, el yo tiene la posibilidad de encontrar una correspondencia con la realidad, pues ella espera, “tal criatura joven”, verse reflejada en los ojos de él, como se miran dos enamorados. Esta naturaleza no busca sólo la admiración del yo, como en “Cara a cara” de Guillén, ni observa solamente al hombre con familiar mirada, como en el soneto “Correspondencias” de Baudelaire. Espera que éste le devuelva la mirada, que, activamente, participe en su propia plenitud.

La comunión con la naturaleza tiene su corolario en la palabra. “Abril”, el nombre del momento intenso, “contiene y da forma / única suficiente” al yo, a la realidad plena y al lazo entre los dos. Así, el nombre es la verdadera expresión de las correspondencias, una palabra divina que termina de conformar la unión entre el sujeto y el cosmos. Esta creencia en la potencia de la palabra para condensar la fusión entre el yo y la naturaleza también la compartía Guillén, quien, en más de un poema, describe el nombre de la cosa como la realización de su esencia y la palabra como la última expresión de una realidad ya armónica:

Revelación de la palabra: cante,
Remóntese, defina su concierto,
Palpite lo más hondo en lo sonante,
Su esencia alumbre lo ya nunca muerto.

¹² Véase, por ejemplo, “Hacia el nombre”, que también parte de una escena natural radiante en primavera. La aparición de la palabra, que nombra y con ello corona la plenitud del instante no parte del sujeto, como en el poema de Cernuda, sino que es una aspiración de la flor, que gradualmente va adquiriendo su color: “Ya principia / La flor a colorearse / Despacio. ¿Sólo rojiza? / No, no. La flor se impacienta, / Quiere henchir su nombre: lila” (Guillén, 1994, 296).

Más vida imponga así la vida viva
Para siempre, vivaz hasta su extrema
Concentración, incorruptible arriba
Donde un coro entre lumbres no se quema. (1994, 394)

No obstante, en el poema de Cernuda la palabra no llega a ser cántico de celebración que, en su expresión, realiza jubilosamente la esencia de los objetos. No encuentra un lugar justo en la obra; ni siquiera es dicha en voz alta. El yo es reacio a pronunciarla. Se dice gravemente a sí mismo que en ese momento “todo / Gesto humano resulta / ocioso”. Es como si tuviera temor de que, al pronunciar un sonido, él se distinga de los árboles que lo rodean y el vínculo con la naturaleza se quiebre. Este breve instante de comunión es muy frágil: cualquier sonido, cualquier movimiento, cualquier irrupción de lo humano lo rompería. Así se resalta la diferencia radical entre el orden de lo humano y lo natural. No hay una fusión total entre la conciencia y el cosmos, y la palabra tampoco es el apogeo jubiloso de la naturaleza. No es la realización última de la vida, como sostenía Guillén. En el interior del yo, callada, puede simbolizar la plenitud de la experiencia, pero no es una culminación hacia la que tienda naturalmente el universo.

Esa misma diferencia entre el orden humano y lo natural, entre el yo y el cosmos se plantea en “Deseo”:

Por el campo tranquilo de septiembre,
Del álamo amarillo alguna hoja,
Como una estrella rota,
Girando al suelo viene.

Si así el alma inconsciente,
Señor de las estrellas y las hojas,
Fuese, encendida sombra,
De la vida a la muerte. (1995, 171)

La caída de la hoja, en este poema de Cernuda que hace parte de *Las nubes* (1940), implica, como sucede en “Árbol del otoño” de Guillén, una forma de esplendor. En el de Guillén, la hoja está madura, cede a “la pureza de lo frío” y busca a su dios estanque abajo; en el de Cernuda brilla como “una estrella rota” mientras cae. El movimiento de la hoja en “Árbol del otoño” entraña unas correspondencias que se pueden hacer efectivas más allá del mundo inmanente, pero en “Deseo” la imagen sirve como motivo para señalar las diferencias entre lo natural y lo humano. En la segunda estrofa se expresa la aspiración de que el alma sea como la hoja, y caiga, como una sombra encendida, de la vida a la muerte. El deseo de fenecer de

esta manera es similar al de la hoja en el poema de Guillén. En ambos casos, el yo y el árbol alcanzarían una plenitud en la trascendencia. No obstante, en el poema de Cernuda, ese pasar resplandeciente a una plenitud de ultratumba es apenas una aspiración del yo. Éste quisiera que el alma hiciera ese tránsito natural, pero es consciente de que ella, radicalmente diferente de hojas y estrellas, no puede hacerlo. La división del poema en dos estrofas, separadas por el único blanco del poema en una que condensa la imagen de la hoja y otra que expresa el deseo del yo, recalca esta diferencia.

En estos dos poemas, pertenecientes a la madurez de Cernuda, aparece la naturaleza como una totalidad plena, cuya armonía se consume por fuera del tiempo; esta imagen también está presente en otros, como “Jardín antiguo” o “La fuente”, en los que los árboles y los pájaros resguardados por la tapia, y el agua, que corre pero que conserva una misma forma, son imágenes de cosas que se mantienen siempre bellas, que tienen un esplendor incesante. Estos poemas contrastan con aquéllos en los que se resalta el carácter efímero de toda gracia o belleza naturales, pues están sujetas al paso del tiempo. Así sucede en “Violetas”, en el que las flores son, sucesivamente, perlas que relucen brevemente con una luz morada, un grito, un batir de alas en el aire de primavera, una sonrisa que tímidamente asoma a los labios:

Al marchar victoriosas a la muerte
Sostienen un momento, ellas tan frágiles,
El tiempo entre sus pétalos. Así su instante alcanza,
Norma para lo efímero que es bello,
A ser vivo embeleso en la memoria. (1995, 183).

La plenitud a la que llegan las violetas no las arranca del ciclo temporal. Su esplendor no estriba en una coexistencia con el todo que sustrae el instante de la sucesión, sino en el carácter pasajero de su belleza. El poema es, a un mismo tiempo, una celebración y un lamento por esa vida que brilla intensamente pero que pasa sin remedio, pues la única forma en que las violetas pueden superar el tiempo es a través de la memoria humana. Así, en lugar de que el yo alcance un orden intemporal a través de un contacto íntimo con el cosmos, la naturaleza alcanza una cierta inmortalidad a través del sujeto: el instante de las violetas logra ser “vivo embeleso en la memoria”. El recuerdo garantiza, si bien frágilmente, una prolongación de la existencia de las flores.

De esta manera, las correspondencias en Cernuda no suceden en un ahora pleno, como en los poemas de Guillén. El momento de contacto del yo con el universo a menudo no es una fusión, sino un roce pasajero:

Como leve sonido:
Hoja que roza un vidrio,
Agua que pasa unas guijas,
Lluvia que besa una frente juvenil;

Como rápida caricia:
Pie desnudo sobre el camino,
Dedos que ensayan el primer amor,
Sábanas tibias sobre el cuerpo solitario;

Como fugaz deseo:
Seda brillante en la luz,
Esbelto adolescente entrevisto,
Lágrimas por ser más que un hombre;

Como esta vida que no es mía
Y sin embargo es la mía,
Como este afán sin nombre
Que no me pertenece y sin embargo soy yo;

Como todo aquello que de cerca o de lejos
Me roza, me besa, me hiere,
Tu presencia está conmigo fuera y dentro,
Es mi vida misma y no es mi vida,
Así como una hoja y otra hoja
Son la apariencia del viento que las lleva. (1995, 82-83)

Las bodas entre el yo y el universo o el otro figuran, en este poema, como una serie de contactos pasajeros y externos, no como una compenetración. El yo no respira y hace suya la atmósfera que lo rodea; los árboles no penetran el aire con su sonido y su aroma, como en los poemas de Guillén. Todas las cosas se tocan fugazmente. El agua y la lluvia rozan las piedras y la frente; el pie desnudo se posa un instante sobre el camino y la mano acaricia, incierta; la hoja apenas palpa la superficie del vidrio. El símil final, de las hojas que, empujadas por el viento, se convierten en su imagen, es ambigua: el vínculo entre ambos sigue siendo superficial y transitorio, pero las hojas son la representación visible de lo incorpóreo. Sostenidas por una fuerza exterior a ellas, a su vez la hacen manifiesta. Hay una relación entre los objetos, una relación en la que éstos se sostienen con aquello que los rodea y en la que todos alcanzan brevemente un estado por encima de sí mismos: las hojas se mueven, el viento se vuelve evidente. Pero esa relación no es una fusión y, por lo tanto, no es una

certeza. Este roce, beso o herida “es mi vida misma y no es mi vida”. El yo intuye, pues, la posibilidad de que en el mundo haya una forma de contacto que no sea algo físico o producto del azar, y sospecha que ese contacto es la esencia de sí mismo, su propia vida, pero no puede ir más allá de esa intuición.

La naturaleza malograda

“Como leve sonido” pertenece a *Los placeres prohibidos*, un libro escrito en 1934. En *Un río, un amor*, escrito en 1931, que usualmente es reconocido como el primer libro donde se da una transformación radical de la poesía de Cernuda, la naturaleza no es vista como el ámbito donde tienen lugar las correspondencias, por más fugaces que éstas sean.¹³ Por el contrario, la noche, el viento, la tierra intentan entrar en contacto con otros elementos naturales, pero no lo logran. En “Decidme anoche” el mundo es un desierto blanco, la tierra está sola, la noche no tiene luz alguna y el cielo está vacío. El poema comienza con una descripción de una naturaleza fría, donde impera la niebla, “un espacio ciego de rígidas espinas”. En este espacio, lo humano y lo natural no tienen posibilidad de comunicarse. Los hombres duermen. Su sueño no implica una comunicación con el cosmos, sino una ausencia, y el mundo es una infinidad de desiertos blancos, silenciosos y “vacíos bajo una luz sin vida”. En medio de este aislamiento, la tierra espera, “al acecho quizá de inerte transeúnte”, pero no hay ningún ser humano que se dirija hacia ella, de manera que no es posible que haya un encuentro. Por esta razón

(...) la tierra está sola; a solas canta, habla,
Con una voz tan débil que no la alcanza el cielo;
Canta risas o plumas atravesando espacio
Bajo un sol calcinante reflejado en la arena.

Es íntima esa voz, sólo para ella misma;
Al exterior la sombra presta asilo inseguro.
Un grito acaso pasa disfrazado con luces,
Luchando vanamente contra el miedo y el frío. (1995, 46)

Las palabras de la tierra no condensan la esencia de los objetos; no son la palabra total, la concentración íntima de sonido y sentido que expresa la verdad de la naturaleza. Son, en

¹³ Para una interpretación ya canónica sobre esta primera transformación de la poesía de Cernuda véase Harris (59-62).

cambio, risas o plumas, cosas volátiles y pasajeras, que atraviesan un espacio vacío y hostil, o que son proferidas para la tierra misma, para sus adentros, mientras “al exterior” hay otras voces, “un grito” que lucha “vanamente contra el miedo y el frío”. Las palabras de la tierra y el grito exterior resuenan en dos espacios distintos. El canto no puede ser la consumación de la existencia del cosmos, como sucede en tantos poemas de Guillén y como se intuye en “El nombre”.

Las tres últimas estrofas retratan un paisaje, no se sabe si interior o exterior, que poco a poco parece ir sufriendo un proceso de agonía y muerte:

¿Dónde palpita el hielo? Dentro, aquí, entre la vida,
En un centro perdido de apagados recuerdos,
De huesos ateridos en donde silba el aire
Con un rumor de hojas que van una a una.

Sus plumas moribundas van extendiendo la niebla
Para dormir en tierra un ensueño harapiento,
Ensueño de amenazas erizado de nieve,
Olvidado en el suelo, amor menospreciado.

Se detiene la sangre por los miembros de piedra
Como al coral sombrío fija el mar enemigo,
Como coral helado en el cuerpo deshecho,
En la noche sin luz, en el cielo sin nadie. (46-47)

Al principio, algo palpita en el centro del paisaje y hay un rumor, aunque sea el del viento, que suena a hojas secas. Pero pronto estas débiles señales de vida sucumben al sueño. Éste no es ningún escape hacia un espacio más pleno o más armonioso, pues yace en el suelo, es “harapiento” y está lleno de amenazas, “erizado de nieve”. La última estrofa retrata un proceso de detención y endurecimiento. La sangre se solidifica como el coral en un cuerpo tendido en medio de un paisaje desolado. Se trata de una noche sin luz, bajo un cielo sin nadie. Es difícil concebir un ámbito más alejado del universo guilleniano, en donde la tierra y el aire se funden en la línea del horizonte, y rodean fraternalmente al yo que está situado en su centro.

En muchos de los poemas de *Un río, un amor* y algunos de *Los placeres prohibidos* y *Donde habite el olvido* hay una naturaleza petrificada, doliente o malograda. Las imágenes predominantes son de desiertos bañados en una luz inclemente, o de espacios helados, vacíos. Paradójicamente, una de las figuras literarias recurrentes en ellos es la personificación. Así

como la tierra cantaba para sí misma en “Decidme anoche”, el mar, en “No intentemos el amor nunca”, cansado de contar sus propias olas, intenta cantar, pero su voz nunca alcanza las ciudades (1995, 156-157). Y la noche, en “Razón de las lágrimas”, “impulsada por deseos” aguarda unos ruiseñores que nunca llegan (159). De esta manera la naturaleza, dotada de voluntad, trata, como el yo de los poemas, de ir más allá de sí misma. Aquí, el título *La realidad y el deseo* adquiere una nueva dimensión: no se trata de que el sujeto, descontento con las limitaciones de la realidad, descubra, a través de la imaginación y del deseo, las posibilidades no cumplidas de aquélla. Los elementos del universo ejercen las potencias imaginativas y desearían fundirse en un todo correspondiente, pero sus deseos no se cumplen. Cernuda está dando nueva forma a un tema muy romántico: el de la naturaleza caída, ajena al yo y carente de vida, cuya plena realización sólo podría tener lugar en una unión con el sujeto.¹⁴

En los libros de madurez de Cernuda aparece otra imagen de la naturaleza no redimida. Se trata de una naturaleza cercada y sometida por la ciudad, víctima del progreso. “Gaviotas en los parques” y “Cementerio en la ciudad” pertenecen ambos a *Las nubes*. El primero recuerda una imagen de la poesía de Baudelaire: la del cisne perdido en las calles de París.

Dueña de los talleres, las fábricas, los bares,
Toda piedras oscuras bajo un cielo sombrío,
Silenciosa a la noche, los domingos devota,
Es la ciudad levítica que niega sus pecados.

El verde turbio de la hierba y los árboles
Interrumpe con parques los edificios uniformes,
Y en la naturaleza sin encanto, entre la lluvia,
Mira de pronto, penacho de locura, las gaviotas.

¿Por qué, teniendo alas, son huéspedes del humo,
El sucio arroyo, los puentes de madera de estos parques?
Un viento de infortunio o una mano inconsciente,
De los puertos nativos, tierra adentro las trajo.

Lejos quedó su nido de los mares, mecido por tormentas
De invierno, en calma luminosa los veranos.
Ahora su queja va, como el grito de almas en destierro.
Quien con alas las hizo, el espacio les niega. (1995, 181)

¹⁴ De acuerdo con M. H. Abrams éste es un tema que los idealistas alemanes heredaron de la tradición neoplatónica. En esta tradición, presente en los escritos de Schelling, Wordsworth y Coleridge, se equipara el aislamiento del yo a una naturaleza inerte; se sostiene que este estado es la esencia del mal y se proclama el propósito de reconciliarse con la naturaleza, instaurando así un nuevo paraíso terrenal (222-223)

El cisne del poema de Baudelaire vaga entre el polvo, por las calles de una ciudad en plena remodelación, anhelando el agua. Su exilio se asemeja al de Andrómaca luego de la caída de Troya, y al de una negra que en París intenta divisar, más allá de la niebla, los cocoteros de África (Baudelaire, 1975, 97). En el de Cernuda, las gaviotas también están lejos de los mares. Planean entre el humo, y su vuelo es limitado: van del sucio arroyo al puente de madera. Pero su carácter natural no ha sido dominado del todo, como sí lo han sido los parques, cuyo verde turbio “interrumpe los edificios uniformes”: son parte del diseño de una ciudad regida por el principio de la propiedad y una moral estrecha. La ciudad que describe Cernuda es, ante todo, dueña de los espacios, y además impide toda celebración luego del trabajo, pues es “silenciosa a la noche, los domingos devota”. Las gaviotas, por el contrario, siguen siendo, aunque exiliadas, un “penacho de locura”: una presencia tan fantástica y una protesta contra la modernización histórica tan elocuentes como la del cisne.

De la misma manera, en “Cementerio en la ciudad”, el espacio natural, reducido a su más mínima expresión, es un ámbito histórico, conflictivo:

Ni una hoja ni un pájaro. La piedra nada más. La tierra.
¿Es el infierno así? Hay dolor sin olvido,
Con ruido y miseria, frío largo y sin esperanza.
Aquí no existe el sueño silencioso
De la muerte, que todavía la vida
Se agita entre estas tumbas, como una prostituta
Prosigue su negocio bajo la noche inmóvil. (1995, 170)

El cementerio carece de todo esplendor. Es tierra y piedra desnuda. Ni siquiera tiene plantas que le den el verde turbio de los parques del poema anterior. Es, además, el lugar en donde la vida prosigue, pero no en momentos de recogimiento o de calma, de posible redención en un sentido más trascendente, sino en las transacciones diarias de la supervivencia material. La naturaleza no es, en este poema, el ámbito en el cual se da algún tipo de verdad ni en el sentido metafísico, de estar por fuera de la historia, ni en el sentido histórico, de ser anterior al quehacer humano y guardar en sí la memoria de lo arcaico, lo inicial. Por el contrario, la

naturaleza es el lugar marcado por la actividad económica, dominado por los procesos de modernización.¹⁵

Interiorización de la naturaleza

Las violetas, en el poema del mismo nombre, refulgían un instante en el mundo y encontraban una vida más alta dentro del yo. Se convertían en “vivo embeleso” y “norma para lo efímero que es bello”. Así, la relación del yo con la naturaleza se convierte, en muchos poemas de Cernuda, en un momento de la vida interna, parte de los movimientos del pensamiento, no en una imagen del orden armónico del cosmos que le garantice al yo un sentido y su permanencia. “La escarcha” comienza con una yuxtaposición del paisaje externo y el del interior del alma. Los árboles parecería que hubieran retoñado de nuevo; tienen hojas heladas que son un “espectro de las idas”. De la misma manera, la imagen del amor pasado regresa también, extraña, a la memoria, dejando un vacío y un presente sin encanto.

Dirías que el amor, luz de día en estío,
Luego es sombra desconsolada
Sobre unos campos transitorios
Con sus ramos de hielo,
Por los que vas buscando la figura
Constante de las cosas. (1995, 245)

El paisaje se ha vuelto completamente interior: el amor es el espacio natural que va del verano al invierno y por el que camina el yo, buscando, vanamente, la esencia de los objetos, aquello que les permite durar en el tiempo. Pero en lugar de encontrar una conexión entre los elementos de su propio sentimiento, el yo realiza una interiorización aún más radical, que prescinde de la analogía con la naturaleza:

(...) Mas percibes en lo hondo,
Como presagio, siempre:
“No era en esos oídos
Adonde tu palabra
Debía resonar, ni era en esos lugares
Donde debías hallar el centro de tu alma.

¹⁵ Para otra interpretación de las relaciones entre la poesía de Baudelaire y la de Cernuda con respecto a la ciudad moderna véase Enjuto Rangel (140-157).

Sigue por las regiones del aspirar oscuro,
No buscando sosiego a tu deseo,
Confiado en lo inestable,
Enamorado en lo enemigo”
Contra el tiempo, en el tiempo,
Así el presagio loco: “espera, espera”. (1995, 245-246)

El paisaje interior ha sido reemplazado por una voz que es parte de los pensamientos del yo, pero que le habla como si fuera otro. En lugar de superar el dualismo entre el sujeto y los objetos a través de la unión con el cosmos, como hacía Guillén, Cernuda lo exacerbaba: el yo, descontento por estar sometido al tiempo, por transformarse y ser muchos, se escucha a sí mismo hablando con voz ajena. Transformarse es irremediable; hay que aceptar lo inestable y enamorarse una y otra vez, en lugar de buscar una esencia que no existe. Y aún así, esa voz ajena da algún tipo de consuelo, aunque sea un consuelo insensato: vale la pena esperar el amor transformado.¹⁶

En “El viajero” el paisaje, que en principio es exterior, se descubre como una proyección del mundo interior del sujeto:

Eres tú quien respira
Este cálido aire
Nocturno, entre las hojas
Perennes. ¿No te extraña

Ir así, en el halago
De otro clima? Parece
Maravilla imposible
Estar tan libre. Mira

Desde una palma oscura
Gotear las estrellas.
Lo que ves ¿es tu sueño
O tu verdad? El mundo

Mágico que llevabas
Dentro de ti, esperando
Tan largamente, afuera

¹⁶ Los siguientes versos de *Notas para una ficción suprema* podrían servir de epígrafe al poema de Cernuda: “El poema surge de esto: vivimos en un lugar / Que no es nuestra tierra y, aún más, no es nosotros / Y esto es duro, a pesar de días engalanados”. (“From this the poem springs: that we live in a place / That is not our own land and, much more, not ourselves / And hard it is in spite of blazoned days”) (Stevens, 332).

Surge a la luz. Si ahora

Tu sueño al fin coincide
Con tu verdad, no pienses
Que esa verdad es frágil,
Más aún que aquel sueño. (1995, 302-303)

El aire cálido, las hojas verdes, las estrellas y la palmera son, en realidad, producto de los poderes imaginativos del yo. Las estrellas gotean desde la palma porque son parte del “mundo mágico que llevabas dentro de ti” que, en un momento privilegiado, surge a la luz. Los objetos no salen al encuentro de los poderes imaginativos del yo, como el cielo y la tierra que se inclinaban hacia el yo de “El horizonte” en el primer *Cántico*. Para Guillén, el horizonte y el yo se funden en una realidad compuesta, más esencial que la imaginación y el cosmos por separado. En este poema, la naturaleza es proyección del individuo, sólo existe como idea, como una modificación del pensamiento del sujeto.

Esta interiorización radical de lo exterior trae consigo una libertad absoluta de los poderes imaginativos. Así, el yo de “El viajero”, desprendido de toda atadura, disfruta de la emancipación de su imaginación como quien pasea por un bosque en un clima cálido: “Parece / Maravilla imposible / Estar tan libre”. Pero esta independencia conlleva un precio. Si todo es imaginación, todo es juego de pensamiento, mera extravagancia. Así, la poesía se reduce a la nada:

No es nada, es un suspiro,
Pero nunca sació nadie esa nada
Ni nadie supo nunca de qué alta roca nace.

Ni puedes tú saberlo, tú que eres
Nuestro afán, nuestro amor,
Nuestra angustia de hombres;
Palabra que creamos
En horas de dolor solitario.

Un suspiro no es nada,
Como tampoco es nada
El viento entre los chopos,
La bruma sobre el mar
O ese impulso que guía
Un cuerpo hacia otro cuerpo.

Nada mi fe, mi llama,
Ni este vivir oscuro que la lleva;
Su latido o su ardor

No son sino un suspiro,
Aire triste o risueño
Con el viento que escapa.

Sombra, si tú lo sabes, dime;
Deja el hondo fluir
Libre sobre su margen invisible,
Acuérdate del hombre que suspira
Antes de que la luz vea su muerte,
Vuelto él también latir de aire,
Suspiro entre tus manos poderosas. (1995, 112-113)

La poesía en “No es nada, es un suspiro” es mera creación de los hombres, expresión de su dolor en horas difíciles, cuando están solos. Esta creación conduce, en últimas, a la sombra. No obstante, la ironía de este poema revierte la reducción de la poesía y de la imaginación humanas. Esa nada a la que se refiere el yo es equiparable, en primer lugar, a las fuerzas naturales (“El viento entre los chopos / La bruma sobre el mar”) y, en segundo lugar, al deseo (“ese impulso que guía / Un cuerpo hacia otro cuerpo”). Además, esa nada es un misterio, cuestión de fe y motivo de vida: una llama, un latido y un ardor, la energía vital del yo. En última instancia, esta nada es sancionada, en cuanto misterio insondable, por la sombra a la que se refiere el yo en la última estrofa como en una plegaria. Esa sombra tiene el poder de liberar las fuerzas imaginativas. El yo le suplica que deje “el hondo fluir / Libre sobre su margen invisible” y que redima al hombre “Antes de que la luz vea su muerte”. Sin embargo, esta sombra a la que Cernuda alude con imágenes propias de la poesía de san Juan (el vivir oscuro, el latido, el ardor y la llama) no es el dios del cristianismo ni ningún otro de alguna religión establecida. Su valor reside precisamente en su carácter misterioso, tan misterioso como la nada que es la poesía. En esa tensión entre lo totalmente vacío y lo totalmente lleno de sentido se mueve el poema, que en esta última estrofa se ha liberado de toda correspondencia con el mundo natural inmanente.

Sin embargo, la poesía de Cernuda no se mantiene en esta afirmación tensa de los poderes de la imaginación. En ocasiones esos poderes visionarios se convierten, literalmente, en nada, un eco del pensamiento que no comunica con nadie, mero rumor de palabras desnudas que no resumen la esencia de ninguna realidad:

La noche y el camino. Mientras,
La cabeza recostada en tu hombro,
El cabello suave a flor de tu mejilla,

Su cuerpo duerme o sueña acaso.

No. Eres tú quien sueña solo
Aquel efecto noble compartido,
Cuyos ecos despiertan por tu mente desierta
Como en la concha los del mar que ya no existe. (1995, 302)

“Versos para ti mismo” está construido sobre un contraste entre la primera y la segunda estrofas. La primera describe a los amantes juntos, en medio de un viaje, uno de ellos dormido y apoyado en el hombro del otro. La segunda niega esa realidad: el yo está solo. Imagina la compañía del otro. El recuerdo resuena en su mente como el mar resuena en la concha vacía del caracol. La contraposición de la imagen mental y del descubrimiento de que ésta es tan sólo una construcción del pensamiento constituye el poema. El título extiende, metonímicamente, la última metáfora a la escritura: así como la imagen primera era sólo el eco en el espacio vacío del pensamiento, algo que ya no existe y que resuena en medio de un desierto, la palabra es apenas eco de ese eco. Ha perdido todo poder de fijar la esencia de los objetos, la conexión con la naturaleza y un poder sagrado.

En este poema, Cernuda invierte una imagen de Rubén Darío en “El caracol”. Aquí, escuchar el rumor del caracol es percibir los ritmos universales y las correspondencias secretas (“y oigo un rumor de olas y un incógnito acento / y un profundo oleaje y un misterioso viento”). Al mismo tiempo, el caracol, que viene de tiempos remotos, establece un puente entre el pasado y el presente, y garantiza la unión del yo y el misterio del universo pues “la forma tiene de un corazón” (Darío, 297). Cernuda acaba con todas estas correspondencias: no hay unión con el pasado, el caracol es apenas una cáscara exterior, y su rumor es el de un mar que ya no existe. Es más, el caracol no es un objeto, sino una imagen de la resonancia de los recuerdos en el espacio vacío de la mente. De esta manera, por medio de una serie de reducciones, Cernuda logró contrarrestar la fijación por las correspondencias, por la proclamación de la poesía como palabra sagrada que resume la armonía entre el yo y la naturaleza en un mundo inmanente, fijación que provenía de la obra de Guillén y de la tradición romántica y simbolista.

Octavio Paz: iluminación, transformación

Una obra en transformación

La carrera poética de Octavio Paz ya era notable a finales de los años cuarenta. Había publicado siete libros de poemas en España y México, y había hecho un primer compendio de su obra en 1942, titulado *A la orilla del mundo*. No obstante, sentía que los textos reunidos en este volumen estaban “demasiado escritos”, y eran deudores de una estética que ya no sentía como suya (Paz, 1988c, 15). Por eso, en 1949, hizo algo parecido a lo que había hecho Luis Cernuda en 1936, en la primera edición de *La realidad y el deseo*: reescribió los poemas de sus primeras obras y los agrupó en el que posteriormente llegó a considerar su primer poemario de madurez: *Libertad bajo palabra*. No incluyó ninguna composición de dos de sus libros iniciales: *Luna silvestre* (1933) y *Noche de resurrecciones* (1939). Tampoco recogió sus primeros tres poemas extensos: “Raíz del hombre”, “Bajo tu clara sombra” y “Entre la piedra y la flor”. Los poemas que escogió los juntó en una sección titulada “Vigilias, 1931-1934”, pero, al contrario de lo que había hecho Cernuda, no los dispuso cronológicamente. “Vigilias” quedó situada entre otras dos secciones del libro: “A la orilla del mundo, 1938-1948” y “Asueto, 1941-1944”. En esta edición de *Libertad bajo palabra* y aquéllas que la siguieron, Paz no adoptó una organización temporal, pero tampoco buscó un orden enteramente arquitectónico que, en sus correspondencias internas, diera cuenta de las correspondencias entre el yo y el universo, como hizo Jorge Guillén con *Cántico*.

El título de la colección, *Libertad bajo palabra*, tiene una función parecida a la del de *La realidad y el deseo*: resume el núcleo de la obra. Mientras Cernuda concibió su poesía como el teatro del enfrentamiento entre las deficiencias de la realidad y la libertad imaginativa del deseo, Paz pensó en la poesía como una actividad liberadora: una ampliación imaginativa de los límites de lo establecido que habría de transformar lo real. El título tiene una ambigüedad que, para Paz, era seductora: por una parte, señala la fuerza de la palabra. Como en un conjuro mágico, ésta tiene el poder de liberar, de transformar las condiciones de existencia. Pero, por otra parte, la expresión lleva consigo el carácter amenazante de la fórmula judicial: cuando se obtiene libertad bajo palabra, ésta es siempre precaria.¹

¹ Enrico Mario Santí señala que la palabra “libertad”, a finales de la década del cuarenta, tenía un peso específico: para los existencialistas era la opción que tenía el individuo ante una situación histórica dada; para

Sin embargo, al contrario de Cernuda, como ya se ha dicho, Paz concibió la historia de la imaginación como algo que no puede fijarse en etapas. El pasado está en constante transformación, así como el sujeto que lo evoca. Por eso, cada vez que recoge su obra, el poeta está en la obligación de releer, reorganizar y reescribir sus poemas. La obra no es una acumulación de momentos establecidos en el tiempo de una vez por todas, sino un grupo de objetos verbales “inacabados e inacabables” y cada recopilación es una nueva versión, no una mera selección. Ése fue el principio ordenador de las sucesivas ediciones de *Libertad bajo palabra*, publicadas en 1960 y 1968, y el ánimo de revisión que implicaba fue, en ocasiones, radical. En la edición de 1968, Paz suprimió un número considerable de poemas, e incluyó numerosas modificaciones.²

Esta concepción de la obra como algo que está en constante transformación lo llevó más adelante a desechar *Libertad bajo palabra* como título de su poesía completa. Las siguientes compilaciones tuvieron nombres más genéricos: *Poemas* y *Obra poética*. No obstante, la primera parte de estas colecciones siempre se llamó “Libertad bajo palabra”, y Paz siempre habló de ella como un primer ciclo de tentativas poéticas, con lo que mantuvo, hasta cierto punto, la idea de la obra como una historia de la imaginación (Paz, 1988a, 16-17). Por otro lado, la disposición de las secciones siguió siendo, hasta el final, el escenario de una tensión entre un orden de composición hecho de núcleos temáticos, afinidades y contrastes, y uno de desarrollo cronológico. En la nota preliminar de la última recopilación de sus poemas, Paz declaró: “al principio, atendí a las afinidades de temas, color y rimo más que a la cronología; más tarde, procuré ajustarme con mayor fidelidad a las fechas iniciales de composición. Así, el criterio predominante ha sido el cronológico. Triunfo final de la memoria, es decir, de la vida, sobre la estética” (1997, 18). Y, sin embargo, poco antes, en la misma nota, había sostenido que la memoria es una potencia creativa: reordena el pasado de acuerdo a sus propios criterios de composición. Es más, en la nota preliminar del segundo volumen de su obra poética en la misma colección, dio otra vuelta de tuerca a la idea del libro como diario poético: la escritura de poesía no es la expresión de los momentos vividos por el individuo,

los surrealistas, la disponibilidad de la imaginación ante lo real. Paz, añade Santí, toma distancia de los surrealistas, al señalar que la libertad se da en términos del lenguaje. La libertad es condicional porque se alcanza en la forma y por la forma poética (Santí, 1988, 37). Véanse también las opiniones de Paz en su entrevista con Anthony Stanton (Paz, 1988a, 16).

² En total, los poemas eliminados fueron cuarenta (Paz, 1997, 17; Santí, 1988, 15). Judith Goetzinger hizo un estudio comparativo de las versiones sucesivas de “Bajo tu clara sombra”, uno de los primeros poemas extensos de Paz. La primera versión tenía 416 versos. La última, 146. Muchas de las correcciones buscan aumentar el poder sugestivo, suprimir las referencias biográficas o las anécdotas, intensificar las contradicciones y eliminar los adjetivos de connotaciones sentimentales.

sino la transformación creadora del yo: “Cada poeta inventa a un poeta que es el autor de sus poemas. Mejor dicho: sus poemas inventan al poeta que los escribe” (2004, 17). Y ese poeta es “una pluralidad de voces y de personas”, un yo que sufre numerosas metamorfosis no necesariamente sucesivas: “desde nuestro nacimiento hasta nuestra muerte vivimos en diálogo —o en disputa— con los desconocidos que nos habitan” (18).

Este énfasis en la composición de un objeto que está en continua metamorfosis y que, por su parte, transforma al sujeto que lo crea y quizás también el cosmos que lo rodea es una de las convicciones más perdurables en la carrera de Octavio Paz. Sus poemas, escritos meticulosamente como los de Guillén, pueden dar cuenta de instantes de esplendor en los que el yo descubre las conexiones secretas entre él y el universo. Pero son, asimismo, el escenario de la conversión de esos instantes de plenitud, gracias a la imaginación y al paso del tiempo, en otra cosa. El poema es testigo o, más bien, escenario, de las metamorfosis del yo y del cosmos. Y al mismo tiempo cambia. No es un objeto estático, sino un autorretrato corregido una y otra vez, una máscara que debe mantenerse móvil para dar la impresión de vida, o es una pieza musical, que se despliega en el tiempo: expone un tema, hace variaciones sobre él, luego lo contrasta y termina.

Correspondencias, instantes luminosos

Uno de los poemas tempranos que Octavio Paz rescató e incluyó en *Libertad bajo palabra* es “Otoño”.³ En la versión de 1949, el poema tiene veinte versos. La primera estrofa presenta una reconciliación entre el yo y el cosmos a través de una fusión del corazón, el viento y la luz. Las siguientes describen una búsqueda interior mediante una cadena de imágenes: formas indistintas, sonidos, o sueños. Así, las imágenes de la primera estrofa no implican el descubrimiento de una unidad original con el cosmos, de un sentido total del mundo inmanente, sino el preludio de un esfuerzo por encontrar, más allá, un sentido último que se nombra, en un principio, como un cuerpo “que rompe los muros” y que, al final del poema, se

³ Anthony Stanton sostiene que tres poemas tempranos de Paz (“Otoño”, “Insomnio” y “Espejo”) no se publicaron en la década del treinta, y sólo se recopilaron en la primera versión de *Libertad bajo palabra*. Todos fueron modificados sustancialmente a partir de *Poemas (1935-1975)*, publicado en 1979 (Stanton, 2001b, 12). En el “Preludio” al volumen que recoge sus primeros poemas en la última edición de sus obras completas, Paz sostiene que hacen parte de un ciclo que escribió al mismo tiempo que “Raíz del hombre”, “Bajo tu clara sombra” y “Noche de resurrecciones”. Se trata de poemas “de introspección y desasimiento”, “respuestas espontáneas a momentos de soledad y desamparo”. En aquellos años pensó en compilarlos en un libro aparte, titulado *Vigilias*, pero no llegó a hacerlo (Paz, 1998, 28-29).

revela como la ausencia de toda divinidad y de todo sentido último. Dios es un adversario que impide que el yo aferre ese sentido:

En llamas, en otoños incendiados,
arde a veces mi corazón,
puro y solo. El viento lo despierta,
toca su centro y lo suspende
en la luz que sonrío para nadie:
¡cuánta belleza suelta!

Busco unas manos,
una presencia, un cuerpo,
lo que rompe los muros
y hace nacer las formas embriagadas,
un roce, un son, un giro, un ala apenas,
celestes frutos de la luz desnuda.

Busco dentro de mí,
huesos, violines intocados,
vértebras delicadas y sombrías,
labios que sueñan labios,
manos que sueñan pájaros...

Y algo que no se sabe y dice “nunca”
cae del cielo,
de ti, mi Dios y mi adversario. (1949, 41)

Paz corrigió este poema en las sucesivas ediciones de *Libertad bajo palabra*. En 1960 eliminó el verso “celestes frutos de la luz desnuda”. Además, unió la segunda y tercera estrofas, de manera que la búsqueda se convirtió en la parte central de la composición, enmarcada entre la imagen inicial de fusión del cosmos y la prohibición de un dios que impide encontrar un sentido a la existencia. La revisión más radical la hizo en 1979. Entonces el poema adquirió su forma definitiva:

El viento despierta,
barre los pensamientos de mi frente
y me suspende
en la luz que sonrío para nadie:
¡cuánta belleza suelta!
Otoño: entre tus manos frías
el mundo llamea. (1988b, 120)

La fusión con el cosmos en la versión original ocurre en dos fases. Primero se da un florecimiento interior: “en llamas, en otoños incendiados, / arde a veces mi corazón”, y luego

llega un elemento externo, el viento, que se une con el yo. La fuerza exterior entra en el corazón, que ya está preparado para la unión, pues arde en llamas, y lo suspende en una luz de carácter divino o misterioso. Se trata de una luz que existe por y para sí misma. En la versión definitiva, la fusión con el cosmos sucede en un solo movimiento y como una gracia inmotivada que procede de los elementos de la naturaleza. No hay una interiorización de la fuerza del cosmos: el viento no entra en el yo ni toca el centro del corazón, sino que simplemente llega y suspende al yo en la luz. Y esa luz es también el otoño, que hace que todo el mundo brille entre sus manos.

Las estrofas de búsqueda interior y el enfrentamiento con una trascendencia hostil, que daban un desarrollo discursivo al poema, han desaparecido. La forma final de composición recuerda ciertos poemas de Guillén: en primer lugar, hay una fuerza natural que se ofrece generosamente al yo y que permite una percepción ampliada o jubilosa del universo.⁴ En segundo lugar, la exclamación jubilosa, que en la versión original cerraba la primera estrofa, aquí se convierte en prelude de dos versos que descubren el nombre de la estación en un movimiento de revelación de la plenitud. Además, esa plenitud es, como en la mayoría de poemas de *Cántico*, parte del mundo inmanente, armonía del cosmos que, en su manifestación, redime al yo. La última versión, que gira exclusivamente alrededor de las imágenes de limpieza, libertad y luminosidad, tiene una concentración expresiva mucho mayor que las anteriores. Es como si el Paz maduro hubiera asumido la máscara de Jorge Guillén para proyectar una voluntad estética que explora, en este caso, un instante de fusión entre el yo y el mundo inmanente que los sitúa a ambos por fuera del tiempo.⁵

Una fusión similar se da en el poema que finaliza la serie titulada “Utacamud” de *Ladera este* (1969):

⁴ En “Con nieve o sin nieve” la nieve se ofrece como un regalo no merecido, un don que junta al yo y la amada, y que permite descubrir que su amor está en el centro del universo (Guillén, 1994, 42-43). En “Advenimiento”, la luna y el aire dulce de abril traen la promesa de una recuperación del pasado, una liberación del tiempo sucesivo que le permite al yo recobrar lo perdido (42-43). Y en “Abril de fresno”, el árbol eleva al yo “hacia la suma realidad” (254).

⁵ Anthony Stanton afirma que el ánimo de corrección constante de sus poemas es un rasgo que Paz comparte con John Keats y William Butler Yeats. Mientras Yeats sostenía que el poeta se transforma a sí mismo cada vez que escribe un poema, “Keats creía que los verdaderos poetas carecen de una identidad fija, monolítica, inmutable: poseen, en cambio, una capacidad camaleónica de asumir una pluralidad de voces, máscaras o personas. Ninguna de esas voces representa, en forma aislada, al poeta, pero en su conjunto todas proyectan una voluntad estética que se va multiplicando en busca del autoconocimiento” (2001b, 11). Como se vio más arriba, Paz consideró que esta multiplicación del yo es un rasgo del individuo, y que la poesía es el debate con nuestros otros yos. Quizá los otros yos con los que se debate el poeta sean las obras de otros escritores. Este capítulo se basa en esa hipótesis, e intenta explorar algunas de las máscaras de Paz: aquellas que indican una relación entre su poesía, la de Jorge Guillén y la de Luis Cernuda.

Crece en la noche el cielo,
eucalipto encendido.
Estrellas generosas:
no me aplastan, me llaman. (1997, 360)

Como en “Horizonte” de Guillén, este poema parte de una imagen de fusión entre varios elementos del universo: el cielo, el árbol, las estrellas. Inmediatamente, el yo es invitado a hacer parte de esta unidad. Las estrellas no aparecen como presencias remotas o frías; su grandeza o su capacidad de perdurar en el tiempo no hacen que el yo se sienta diminuto ante ellas. Por el contrario, lo llaman magnánimamente, lo invitan a formar parte del esplendor que percibe. Además, como “Horizonte” y otros poemas de *Cántico*, el de Paz se detiene justo antes de que la unión entre el yo y el cosmos se consume. Esto no hace menos cierta esta fusión, sino que, al eludirla, la dota del aura sagrada de un misterio innombrable, aún más perfecto porque permanece oculto. Toda la composición tiende hacia ese momento, que sólo sucede cuando el poema acaba, es decir, en el silencio.⁶

La extremada concisión de “Crece en la noche el cielo...” detiene el tiempo en un instante de esplendor. Otros poemas, ligeramente más largos pero que tratan de un instante concreto, dan un giro al momento de identificación entre el yo y el universo.

¿Qué la sostiene, entreabierta
claridad anohecida,
luz por los jardines suelta?

Todas las ramas, vencidas
por un agobio de pájaros
hacia lo oscuro se inclinan.

Sobre las bardas —intactos:
todavía resplandores—
instantes ensimismados.

Para recibir la noche
se cambian las arboledas
en callados surtidores.

Cae un pájaro, la yerba
ensombrece, los confines
se borran, la cal es negra,
el mundo es menos creíble. (1997, 378-379)

⁶ Véase, por ejemplo, “Verde hacia un río” (Guillén, 1994, 232).

En “Un anochecer”, también publicado en *Ladera este*, se describe el crepúsculo en términos que permiten percibirlo, no como una cosa fugaz, sino como un instante detenido. Cada estrofa, excepto la última, es una sola imagen: la media luz en los jardines, las ramas inclinadas, los momentos que resplandecen, las arboledas que parecen surtidores. Cada imagen es inmóvil: la luz se sostiene; los instantes están concentrados en sí mismos y brillan. Incluso las ramas que se inclinan hacia la oscuridad no se están moviendo: están dobladas bajo el peso de los pájaros. Las arboledas son callados surtidores: la metamorfosis de los árboles en agua no se describe como un proceso, sino como algo que existe así en el presente. Cada una de estas imágenes es un elemento del ocaso: su suma dibuja la constelación del instante, un instante que está enteramente presente y que, en su variedad y riqueza, concentra la plenitud. Todos los elementos del cosmos están entrelazados porque existen simultáneamente y algunos son dos cosas a la vez: los instantes son resplandores, los árboles, surtidores.

Hasta aquí, el poema podría leerse como una celebración de la unidad del universo en un momento de revelación. No obstante, en la última estrofa el ritmo se acelera: en vez de ser de tres versos y girar alrededor de una sola imagen, como las anteriores, se trata de una de cuatro versos con cinco imágenes yuxtapuestas. Además, las tres primeras señalan, no un estado, sino un proceso: el pájaro cae, la hierba se oscurece, los límites de las cosas se borran. La cuarta describe un estado, pero, al ser un estado paradójico, “la cal es negra”, es decir, al señalar que incluso aquello que es la esencia de lo blanco se convierte en su contrario, implica un carácter negativo que introduce la súbita conclusión. Ésta le da vuelta a todo el sentido del poema. En lugar de que el cosmos se haya detenido en un instante de epifanía, en el que cada uno de sus elementos alcance una existencia esplendorosa que, además, esté conectada con la de todos los otros, se descubre que el cosmos “se hace incierto”. Probablemente se dirija a la nada, o quizá sólo se desdibujen sus contornos. En todo caso, la palabra “incierto” es contraria al ánimo prevaleciente de *Cántico*, cuyos poemas celebran, en su mayoría, la seguridad de la existencia del mundo que, a su vez, garantiza la existencia del yo. En la tercera parte de “Salvación de la primavera”, por ejemplo, el equilibrio, la exactitud, el esplendor de la estación revelaba esta plenitud: “Se colma el apogeo / Máximo de la tierra. / Aquí está: la verdad / Se revela y nos crea” (Guillén, 1994, 99). En el poema de Paz, la hora del ocaso, que en un principio parecía ser fuente de revelaciones, es, en el último verso, motivo de duda de la existencia de todo.

Otro poema de Paz que reescribe el motivo del instante pleno plantea una tensión entre el carácter cierto y actual del presente y el paso del tiempo:

Entre irse y quedarse duda el día,
enamorado de su transparencia.

La tarde circular es ya bahía:
en su quieto vaivén se mece el mundo.

Todo es visible y todo es elusivo,
todo está cerca y todo es intocable.

Los papeles, el libro, el vaso, el lápiz
reposan a la sombra de sus nombres.

Latir del tiempo que en mi sien repite
la misma terca sílaba de sangre.

La luz hace del muro indiferente
un espectral teatro de reflejos.

En el centro de un ojo me descubro;
no me mira, me miro en su mirada.

Se disipa el instante. Sin moverme,
yo me quedo y me voy: soy una pausa. (2004, 111-112)

“Entre irse y quedarse” está compuesto de una forma similar a las primeras estrofas de “Un anochecer”: cada una es una imagen. Pero este poema no forma una constelación en la que se celebra el carácter pleno del momento y luego se la contrasta con la última estrofa, en la que hay cosas que transcurren y se disuelven. En él hay una tensión, desde un principio, entre imágenes de permanencia y de paso. Por un lado, la tarde es una bahía, un espacio en calma en el que se mece el mundo; las cosas concretas y más cercanas “reposan a la sombra de sus nombres”, y el tiempo no pasa, sino que repite, en la sien, el mismo latido. Este latido de tiempo, como lo señala Guillermo Sheridan, implica una acción “cuyo estar sucediendo se prolonga indefinidamente en el presente” y, por lo tanto, celebra su detención (86). Asimismo, los objetos del cosmos están íntimamente conectados unos a otros: la tarde, convertida en un refugio del viento y de las corrientes, acoge al mundo; los nombres no son simples etiquetas arbitrarias, ajenas a los objetos que designan, sino que los protegen con su sombra y les permiten reposar en sí mismos; el tiempo no es algo que transcurra

independientemente del yo, sino que hace parte de su propio cuerpo. Por otro lado, la luz convierte el muro en “un espectral teatro de reflejos”, es decir, le quita su solidez y lo convierte en un espacio fantasmal, y el yo descubre que su ojo está en el centro de otro. No se trata de un ojo “que lo mira con familiar mirada”, sino de uno ciego, una suerte de espejo que repite la mirada del yo y en el que no hay una verdadera comunicación entre el sujeto y el universo, sino apenas la presencia de la persona aislada. Por esa razón, puede decirse que “Todo es visible y todo es elusivo, todo está cerca y todo es intocable”: el mundo no se ofrece, con toda certeza, sino que se acerca y evade al yo a un mismo tiempo, en un movimiento que lleva consigo su opuesto. Al final, el instante pasa, pero el yo, como contagiado de esa existencia que es y no es, pasa con el instante y también se queda. En este poema coexisten los contrarios, como en una especie de duda que es el poema mismo, que celebra el cosmos y señala su carácter pasajero, y así le permanece fiel.

Uno de los últimos poemas que escribió Paz también insiste en el carácter irremediablemente efímero del instante de plenitud:

No tiene cuerpo todavía
la despeinada primavera.
Invisible y palpable
salta por una esquina,
pasa, se desvanece,
toca mi frente: nadie.

Aire de primavera.
No se sabe por dónde
aparece y desaparece.
El sol abre los ojos:
acaba de cumplir
veinte años el mundo.

Late la luz tras la persiana.
Brotan retoños en mi pensamiento;
son aire más que hojas,
un aleteo apenas verde.
Giran por un instante y se disipan.
Pesa menos el tiempo.

Yo respiro. (2004, 219)

Como en “Salvación de la primavera”, de Guillén, Paz funde la llegada de la estación y la presencia de la mujer. Pero en el poema del mexicano, en lugar de ser puro elemento y traer

consigo la plenitud de los objetos, la primavera y la mujer son una cosa incorpórea, impalpable, que apenas roza al yo y luego desaparece. Como en los poemas de Cernuda, el contacto con la plenitud es sutil, pasajero. Y, sin embargo, tiene el poder de renovar el universo y el yo: el sol abre los ojos, el mundo es joven, la luz viva late y el pensamiento se convierte en una tierra fértil. No obstante, las plantas que surgen del pensamiento también son cosa incorpórea, impalpable, un aleteo que gira y se desvanece. Pero el poema no tiene un aire de nostalgia: no lamenta la pérdida del instante, sino que lo celebra. Su esplendor es frágil, pero no por eso menos jubiloso: la juventud del mundo, la brillantez de la luz tras la persiana, son una fuerza liberadora. En primer lugar, hacen que el tiempo “pese menos”. El instante no se sustrae a la sucesión de la vida cotidiana, ni se instaura en un tiempo sagrado, anterior o más pleno que el de la existencia. Sólo alivia el ritmo de la misma. Libera momentáneamente de la obsesión de los segundos, de la conciencia que únicamente puede contemplarse a sí misma y percibir el tiempo como una serie de instantes vacíos y yuxtapuestos.⁷

El último verso repite el título. “Respiro”: el yo toma aire y participa del espacio en el que habita. Lo mismo sucede en el poema inaugural de *Cántico*: respirar es apoderarse de un poco “de la aireada claridad enorme”, entrar en contacto “Con esa realidad que me sostiene, / Me encumbra, / Y a través de estupendos equilibrios / Me supera, me asombra, se me impone” (1994, 7). El poema de Guillén celebra, ante todo, la actividad continua de respirar: el ritmo de ésta es la vida misma, una participación constante del yo en el cosmos a través del aire. El de Paz implica el acto aislado de tomar aire. No se trata de una acción repetida, parte del ritmo de todas las cosas vivientes. El aire, que había sido presencia incierta y pasajera en el resto del texto, ahora forma parte del yo, pero lo hace sólo por un instante. Se trata de una

⁷ Esta es una paráfrasis bastante libre de la descripción que hace Walter Benjamin del *spleen* baudeleriano. De acuerdo con él, los poemas del *spleen* dan cuenta de una transformación de la experiencia humana en el seno de una sociedad cuyos ritmos son los de la producción en masa. Al estar sujeto al aparato productivo, el ser humano tiene que reaccionar con inmediatez a los estímulos que éste genera. La conciencia es entrenada para repeler los *shocks* psíquicos a los que está sujeto el individuo debido al aumento de estímulos. Esta manera de enfrentar la existencia implica la percepción de la misma como una serie de momentos aislados para los que es necesario tener siempre alerta la conciencia, y aparece en la poesía de Baudelaire bajo la forma del juego: los jugadores son presa de un proceso absorbente, en el que cada una de las etapas (desechar una carta, pedir una nueva) no tiene nada que ver con la anterior. Y también aparece bajo la forma del tiempo o del reloj que, como un mosquito hambriento, chupa la vida de los hombres, o que, como la nieve, sepulta un cuerpo inmóvil (Benjamin, 2001b, 26-34).

unión con el universo que dura lo que dura una inhalación y una espiración. Es, literalmente, un respiro, una tregua momentánea.⁸

La tensión entre el instante pleno y el carácter sucesivo de la vida humana, que en “La Florida”, de Jorge Guillén, aparecía bajo la forma de la inconmensurabilidad entre la naturaleza perenne del cosmos y la limitación de una vida humana, aquí aflora como la conciencia de que todo instante es pasajero. Este es uno de los temas capitales en la poesía de Paz y configura, no sólo los poemas breves, en cuya concisión se condensa el instante, sino también los extensos, sujetos a variaciones, transformaciones y desarrollos.

En “Paisaje”, el instante de revelación es problemático, no porque esté irremediamente atado a la sucesión temporal, sino porque, en lugar de la certeza de la existencia de un universo armónico, implica la duda sobre su materialidad.

Peña y precipicio,
más tiempo que piedra,
materia sin tiempo.

Por sus cicatrices
sin moverse cae
perpetua agua virgen.

Reposa lo inmenso
piedra sobre piedra,
piedras sobre aire.

Se despliega el mundo
tal cual es, inmóvil
sol en el abismo.

⁸ La metáfora de la respiración como una participación del cosmos también juega un papel importante en la poesía de Rainer Maria Rilke. “Cielos plétóricos de prodigadas estrellas / Brillan suntuosos sobre la angustia. No a la almohada, / Sino a lo alto dirige tu llanto. Aquí junto al rostro / Que llora, que al ensancharse / Termina, comienza ya / Apasionante el espacio del mundo ¿Quién interrumpe, / Cuando tú te instas hacia allí, / La caudalosa corriente? Nadie. A no ser / Que tú de pronto forcejees con el poderoso rumbo / De aquellos astros que avanzan hacia ti. Respira. / Respira lo oscuro de la tierra, y de nuevo / Levanta la vista. De nuevo, sin peso y sin rostro / Se reclina contra ti desde arriba lo profundo. La faz / Diluida de la noche da espacio a tu rostro” (2000, 37). En este poema, como en “Mientras el aire es nuestro”, de Guillén, la respiración implica una participación íntima del yo en el universo: el yo incorpora dentro de sí parte del cosmos, y las divisiones que existen entre él y el exterior desaparecen. De un estado inicial en el que el esplendor del universo contrasta con la zozobra interior, y en el que la división entre esa plenitud y la carencia es tajante, pues justo donde el rostro termina comienza el espacio del mundo, se pasa a un estado de comunión en el que el yo puede ensancharse y abandonar su anterior desasosiego.

Balanza del vértigo:
las rocas no pesan
más que nuestras sombras. (Paz, 1997, 279)

Las piedras, el precipicio y el agua son cosas perennes, “materia sin tiempo”, y el mundo se despliega tal cual es. No obstante, su revelación no es una manifestación jubilosa de lo pleno, o un contacto íntimo de los elementos naturales con el yo. Aunque todos estos objetos son parte de una realidad luminosa, ésta es también amenazante: el mundo es un “inmóvil / sol en el abismo”, una “balanza del vértigo”. El abismo es una especie de revelación negativa. Su luz no es motivo de regocijo sino una fuerza cegadora. Y el que esa revelación sea una “balanza del vértigo” sugiere un equilibrio precario, una amenaza de caída.⁹ Esa amenaza pende sobre los dos últimos versos del poema: las rocas han perdido peso, y se han vuelto equivalentes a las sombras de los hombres. De estar siempre presentes y más allá del tiempo, han pasado a ser algo intangible, menos consistente que el cuerpo humano y tan efímero como los hombres.

La memoria como rescate del mundo

“Paisaje” revela que el mundo es tan precario como el ser humano. En otros poemas de Paz, al igual que en “Violetas” de Cernuda, esta fragilidad no implica la apertura de la conciencia al vacío de todo lo existente, sino un motivo de apreciación: la memoria se convierte en el repositorio del esplendor pasajero del mundo, tanto más precioso cuanto más frágil. “Jardín”, escrito a principios de la década del treinta, dirige la atención primero a las nubes que pasan, “continentes sonámbulos, países / sin substancia”, luego al muro que lo cerca, a las buganvillas que cubren el muro, al viento y el aroma de heliotropo que éste trae consigo, a los árboles. Así, la atención va de lo más amplio y pasajero a lo más limitado e inamovible. En este poema no se celebra el crecimiento de los árboles, o el rumor de sus ramas. Éstos son presencias quietas, parte del recinto cerrado. “El cielo es inmenso, el jardín es pequeño”: este verso concluye la descripción del jardín, y el movimiento de reducción de las primeras tres estrofas. La última completa este movimiento con una interiorización radical del espacio:

⁹ En la poesía de Paz, la caída aparece, repetidamente, con su connotación religiosa, como un movimiento de desgracia, de ruptura o precipitación en el vacío. Por ejemplo, en “La palabra escrita” se habla de otra palabra, no la que se ha fijado sobre el papel, sino una originaria, “que sostiene al rostro, al sol, al tiempo”: “la palabra / antes de la caída y de la cuenta” (1997, 276). En *Piedra de sol*, como se verá más adelante, la caída es tanto el transcurrir del tiempo como el desplome en el interior del yo, que implica su división en fragmentos: “busco sin encontrar, escribo a solas, / no hay nadie, cae el día, cae el año, / caigo con el instante, / caigo a fondo, / invisible camino sobre espejos / que repiten mi imagen destrozada” (1997, 219).

Verdor sobreviviente en mis escombros:
en mis ojos te miras y te tocas,
te conoces en mí y en mí te piensas,
en mí duras y en mí te desvaneces. (Paz, 1997, 42)

El jardín es un recuerdo que sobrevive en el pensamiento. Y sobrevive frágilmente, pues del yo no quedan sino los escombros. No obstante, en la memoria se alcanza algún tipo de contacto o comunicación con el cosmos. El yo habla con el jardín, como si fuese una presencia viva, que se reconoce en su mirada. Gracias al pensamiento humano, el jardín alcanza un estadio más amplio y más pleno de conciencia: reflexiona sobre sí mismo y se conoce. Y sin embargo, esta identificación subsiste sólo un tiempo: “en mí duras y en mí te desvaneces”.

Resulta interesante leer este poema en contrapunto con poemas de Cernuda dedicados al jardín, pues todos ellos son variaciones de los temas del recuerdo y el paso del tiempo. En “Jardín antiguo”, de *Las nubes* (1940), se manifiesta el deseo de volver al lugar intacto, tal y como se lo conoció en el pasado, para percibir de nuevo “las cosas todas siempre bellas” y experimentar otra vez la juventud pasada. En el último verso se toma distancia frente a este deseo, pues se descubre que se trata de un “sueño de un dios sin tiempo”: cosa ilusoria, inalcanzable. O quizá la mente humana sea como un dios, un ser fuera del tiempo, que anhela algo que la existencia concreta del ser humano no puede brindarle (Cernuda, 1995, 171).

Por el contrario, en “Jardín”, publicado en *Como quien espera el alba* (1947), sí hay un regreso al rincón retirado, y el sujeto logra un momento de comunicación con el universo. El canto del mirlo le habla al yo, y éste contempla el espacio como si lo acariciara. No obstante, ese momento es apenas una pausa que no detiene el paso del tiempo, “que se mueve hacia el invierno”, y que habrá de obligar al jardín y al yo a “yacer con largo / sueño” (Cernuda, 1995, 201). El poema es una variación del *carpe diem*: el yo se exhorta a sí mismo a mirar atentamente, a percibir el sosiego del jardín y compenetrarse con el canto del mirlo antes de que venga el invierno.

Un poema tardío de Paz, fechado en 1989, da un vuelco a esta idea del jardín como un espacio sereno, recordado o realmente existente. “Estrofas para un jardín imaginario”, que alterna prosa y verso, fue escrito en parte como un proyecto urbanístico: se planeó hacer un jardín público en Mixcoac, el pueblo en el que creció Octavio Paz, y se le pidió al poeta que

escribiera algunos textos que pudieran ser grabados en sus paredes. Paz escribió unos cuantos versos, y copió otros, provenientes de “Jardín”, su poema temprano, comentado anteriormente. Añadió instrucciones sobre la disposición del espacio (un pequeño recinto cerrado con dos entradas, con buganvillas, heliotropos, un fresno y un pino) y sobre la distribución de las estrofas (dos en una entrada, una en la otra, una en la fuente central). Pero luego de visitar el lugar del proyecto, desistió de participar en él. Convirtió los versos y las instrucciones en la primera parte del poema, y escribió un colofón, que alterna otras tres estrofas con breves alusiones a la razón por la cual fueron escritas. Todas las de la primera parte celebran el jardín como un lugar de sosiego y plenitud. En él, los ojos pueden reposar sobre las buganvillas, el viento pasa “entre alabanzas de follajes”, fluye el tiempo, “canta el agua, la piedra calla”, el alma se convierte en una fuente, y el árbol abre los ojos y reverdece (2004, 213). En el jardín no sólo revive el tiempo pasado o se reposa en consonancia con el universo: el yo y los elementos naturales sufren una transformación que los funde y los convierte en otros seres. El ser humano se transfigura en agua que corre; el árbol adquiere el poder de la mirada.

El colofón, que yuxtapone tres estrofas, desmiente esta experiencia armónica. La primera, escrita “después de visitar el lugar”, revela su pobreza y degradación:

Populoso baldío, unas palmeras,
plumeros desplumados, martilleo
de motores, un muro carcelario,
polvo y basura, patria de ninguno.

Los árboles no dan cobijo ni son una presencia amistosa; el ruido de la ciudad impide el ensimismamiento; el muro no brinda protección, sino que encierra, y el lugar está lleno de polvo y basura. No se trata de un refugio al cual pueda volver el yo y recuperarse a sí mismo, sino de una tierra de nadie, abandonada al tiempo y al maltrato.

La segunda estrofa, que reproduce la última de “Jardín”, contrasta con la anterior: frente a la desolación presente, se rememora el lugar pasado, que alcanza una plenitud dentro del yo. El desvanecimiento del jardín en la memoria adquiere aquí un nuevo sentido: su desaparición es tanto más definitiva cuanto se descubre que es ahora un sitio desolado, y los escombros del yo en los que sobrevive el recuerdo son mucho más literales, pues cabe pensar que si el jardín es un basurero, el ser humano que lo recuerda también es un desecho.

La última estrofa se titula “Epitafio sobre ninguna piedra”, y es un lamento por el espacio perdido de la infancia. No recupera la memoria del lugar pasado, sino sólo consigna su desaparición:

Mixcoac fue mi pueblo: tres sílabas nocturnas,
un antifaz de sombra sobre un rostro solar.
Vino Nuestra Señora, la Tolvanera madre.
Vino y se lo comió. Yo andaba por el mundo.
Mi casa fueron mis palabras, mi tumba el aire:

Del pueblo sólo queda el nombre: tres sílabas que, como en los poemas de Guillén, tienen una relación íntima con la cosa. La palabra parecería ser sustancia natural, y condensar el misterio del universo: es “un antifaz de sombra sobre un rostro solar”. No obstante, con la desaparición real del lugar, se esfuma también la fuerza mágica del nombre. El hogar se convierte en signos vacíos. Incluso el poema pierde el poder de convertirse en un objeto de resonancias internas, de cerrarse sobre sí mismo. Termina con dos puntos que se abren sobre el blanco de la página en un movimiento de interrupción y de carencia.

Este poema está compuesto, como varios de Baudelaire, sobre el contraste de dos realidades distintas. En una, el yo que habla sufre un transporte de la conciencia y de los sentidos: vislumbra o experimenta un estado de suprema beatitud. En la otra cae en cuenta de que esta suprema beatitud ocurre sólo dentro de sí, y que el mundo que lo rodea es en realidad un lugar inhóspito y sombrío.¹⁰ En el poema de Paz aparecen ambas dimensiones: el jardín soñado, proyectado; el espacio real, pobre, a merced del paso del tiempo. La pérdida del ensueño de la primera mitad se siente más fuertemente al contacto con las condiciones reales de existencia. Los jardines de Cernuda, a los que el poeta no podía volver a causa del exilio pero que podían ser recordados o soñados como algo realmente existente, aquí se desvanecen frente al empuje, concreto y real, de la modernización de las ciudades en el tercer mundo.

“Estrofas para un jardín imaginario” es el opuesto radical de un poema de Cernuda, parte de *Variaciones sobre un tema mexicano* (1952), en el que el poeta sevillano tiene un momento

¹⁰ Así sucede, por ejemplo, en “La habitación doble”, el quinto poema de *El spleen de París*, que comienza presentando “un cuarto que se parece a una fantasía, una habitación verdaderamente *espiritual*, cuya atmósfera estancada está ligeramente coloreada de rosa y azul”. En esta habitación el alma “toma un baño de pereza”, “las telas hablan una lengua muda, como las flores, como los cielos, como los soles que declinan”, se experimenta una vida suprema, una expansión dichosa en donde desaparece el tiempo y reina una eternidad de delicias. Pero un golpe “terrible, pesado, resuena en la puerta” y la habitación paradisiaca desaparece. En su lugar quedan “muebles necios, polvorientos, desvencijados, tristes ventanas donde la lluvia ha trazado surcos en el polvo, manuscritos tachados o incompletos”. “Ha reaparecido el tiempo (...) y con el horrible viejo ha regresado su demoníaco cortejo de recuerdos” que azuza al poeta con su doble aguijón. La traducción que cito es de Álvaro Rodríguez Torres (Baudelaire, 1994, 23-25). Véase el original en Baudelaire (1975, 280-282).

de epifanía al entrar a un patio colonial. El lugar antiguo, “de calma filtrada por los años”, es familiar y cercano. Es un “rinconcillo andaluz” y el yo de repente siente que ha encontrado un bien que había perdido hacía mucho tiempo. La coincidencia entre los dos espacios hace que se fundan en uno solo: es el patio de la infancia, situado en el pasado, pero también el patio mexicano, presente, nunca antes visto. Pasado y presente se conjugan y traen consigo la resurrección del yo. Así, por la coincidencia entre dos sensaciones visuales alejadas en el tiempo, se da un momento esplendoroso que junta dos lugares y dos sujetos: el yo que contempla el jardín en el presente y el niño que fue feliz. Se trata de un verdadero momento de explosión de la memoria involuntaria, que recupera el yo perdido y lo sitúa por fuera de la sucesión temporal, en un instante pleno, puro, sagrado: ¹¹

Viendo este rincón, respirando este aire, hallas que lo que afuera ves y respiras también está dentro de ti; que allá en el fondo de tu alma, en su círculo oscuro, como luna reflejada en agua profunda, está la imagen misma de lo que en torno tienes: y que desde tu infancia se alza, intacta y límpida, esa imagen fundamental, sosteniendo, ella tan leve, el peso de tu vida y de su afán secreto.

El hombre que tú eres se conoce así, al abrazar ahora al niño que fue, y el existir único de los dos halla su raíz en un rinconcillo secreto y callado del mundo. (Cernuda, 1990, 58)

Así como los dos espacios y los dos yos, el pasado y el presente, se han fundido, también ha desaparecido la distancia entre sujeto y objeto. La vista y la respiración permiten la fusión entre el recuerdo, sepultado en las profundidades del yo, y el cosmos. Y aunque esta fusión es frágil, una imagen apenas, luna reflejada en agua profunda, es fundamental: sostiene ella sola la existencia del yo. Éste es uno de los poemas más jubilosos de Cernuda. En él se celebra un instante privilegiado sin ningún tipo de nostalgia o de amenaza de muerte. Los vestigios del pasado colonial mexicano, que históricamente unificaron la arquitectura en las colonias y la metrópoli, hacen posible este rescate del pasado personal. Por el contrario, en el poema de Paz, hay un lamento por el espacio que se ha perdido irremediablemente: el pueblo que ha sido absorbido por la gran ciudad y cuya destrucción se convierte en revelación de la propia muerte.

¹¹ Así se refiere Samuel Beckett, en su libro sobre Proust, a los momentos de epifanía, de recuperación de la memoria involuntaria en *En busca del tiempo perdido* (Beckett, 33-36).

Esta amenaza de muerte es la nota dominante de “Pequeña variación” de Octavio Paz, escrito, como “Estrofas para un jardín imaginario” y “Respiro”, en sus últimos años. En él hay un momento de resurrección de la memoria involuntaria a través de una sensación auditiva. El adulto escucha las mismas palabras que repitió cuando niño, y siente que vuelven los momentos de la infancia en los que las recitó. No obstante, estas palabras no resuenan en un lugar realmente existente, sino en el pensamiento, y su regreso no trae consigo la alegría de recuperar un momento que hasta entonces había estado perdido y que, por la conjunción entre la sensación pasada y la presente, se escapa de la sucesión temporal. Por el contrario, se trata de una iluminación negativa, que revela el paso del tiempo y el vacío de la muerte:

Como una música resucitada
— ¿quién la despierta allá, del otro lado,
quién la conduce por las espirales
del oído mental? —
como el desvanecido momento que regresa
y es otra vez la misma
disipada inminencia
sonaron sin sonar
las sílabas desenterradas:
y en la hora de nuestra muerte, amén.

En la capilla del colegio
las dije muchas veces
sin convicción. Las oigo ahora
dichas por una voz sin labios,
rumor de arena que se desmorona,
mientras las horas doblan en mi cráneo
y el tiempo da otra vuelta hacia mi noche. (Paz, 2004, 135)

Las últimas palabras del avemaría, pronunciadas por los creyentes con la esperanza de participar en la vida eterna, se convierten aquí en el recordatorio del carácter ineludible de la muerte. Las palabras son rumor de arena que se desmorona. Acompasan el transcurso del tiempo que, inevitablemente, conduce hacia la oscuridad. El consuelo no se busca, en este poema, en una creencia religiosa que nunca se compartió, sino en la literatura: “*No soy el primer hombre / —me digo, a lo Epicteto— / que va a morir sobre la tierra*”. Pero las palabras no sirven de consuelo, porque la literatura, al contrario de la religión, no promete la asimilación del yo a algo mayor que él. Además, estas palabras no transmiten una sabiduría que permita sobrellevar la amenaza de la propia destrucción. Repetirlas apenas se convierte en imitación del autor anterior, cosa que, en la literatura moderna, es igual a la muerte. Es

más, la experiencia humana que se comparte es, precisamente, la angustia ante la certeza de morir. “El desconsuelo / de Gilgamesh cuando volvía / del país sin crepúsculo: / mi desconsuelo”. Cada hombre que muere es el primero y el único hombre que muere sobre la tierra.

Entre el después y el antes,
paréntesis de piedra,
seré por un instante sin regreso
el primer hombre y seré el último.
Y al decirlo, el instante
—intangible, impalpable—
bajo mis pies se abre
y sobre mí se cierra, tiempo puro. (2004, 136).

El tiempo puro de este poema no es el tiempo de la memoria involuntaria que conjuga el pasado y el presente de la persona y permite la resurrección de un yo anterior. Tampoco es el tiempo de comunión con la naturaleza, cuando el yo abandona sus limitaciones y trasciende su propia temporalidad. Ni siquiera es el descubrimiento del esplendor de la existencia efímera, y su homenaje nostálgico. Es el instante que es puro porque es único: pasa y no se repite. Su única plenitud es su mortalidad.

La soledad de la conciencia, el paso del tiempo

Ser el traductor de un lenguaje oculto del universo es uno de los papeles que se atribuye el poeta. Este papel cifra uno de los deseos capitales de la poesía moderna: expresar una verdad que vaya más allá de la mera contingencia de la existencia humana. El hombre no resiste el cansancio de vivir, el tedio de experimentar la vida en su desnudez completa. Si se priva la vida de toda adición fraudulenta a la mera existencia desnuda, “se ve amenazada (...) por esa visión fría, exacta, razonable y moderada de la vida humana tal cual es. (...) Lo real en estado puro detiene al instante el corazón” (Valéry, 2000, 105-106). Por eso la poesía busca una verdad en la consonancia del ser humano con lo natural. Pero los poetas saben que no hablan la lengua de la naturaleza, que por debajo de ella siempre vegeta una lengua falsa. Por eso no pueden perdonarse a sí mismos el hecho de no ser, en el fondo, profetas, sino artistas (Bloom, 1977, 123). Y por eso todo poeta moderno, tarde o temprano, se pregunta: si la poesía es la expresión del sujeto, ¿no es, entonces, una reducción del mundo? ¿Qué garantiza que esa

interiorización sea, realmente, la expresión de una experiencia armónica con el cosmos? ¿No es esa experiencia una mera ficción, una invención de la conciencia? ¿Y qué es la conciencia además de una colección de pensamientos azarosos? ¿O un efecto de la escritura?

“¿No hay salida?”, compuesto en 1952, plantea todas estas preguntas. El poema comienza con una crisis de la escritura. Sus versos largos reproducen el correr continuo del “mundo confuso”, cuyas voces, risas y gemidos son una catarata que se despeña continuamente. “Y mi pensamiento que galopa y galopa y no avanza, también cae y se levanta / y vuelve a despeñarse en las aguas estancadas del lenguaje” (Paz, 1997, 208). El precipitarse sin sentido del lenguaje, el yo y el mundo es también el del tiempo, cuyo transcurrir es vacío:

Pasó ya el tiempo de esperar la llegada del tiempo, el tiempo del ayer, hoy
y mañana,
ayer es hoy, mañana es hoy, hoy todo es hoy, salió de pronto de sí mismo
y me mira,
no viene del pasado, no va a ninguna parte, hoy está aquí,
no es la muerte —nadie se muere de la muerte, todos morimos de la vida—
no es la vida —fruto instantáneo, vertiginosa y lúcida embriaguez, el vacío
sabor de la muerte da más vida a la vida—,
hoy no es muerte ni vida,
no tiene cuerpo, ni nombre, ni rostro, hoy está aquí,
echado a mis pies, mirándome. (208-209)

Paradójicamente, el paso irremediable del tiempo tiene como consecuencia su detención: funde ayer, hoy y mañana en un presente absoluto. Pero ese presente no es un instante puro, sagrado. No lleva consigo la revelación del cosmos. No recupera el yo pasado, ni lo sitúa por fuera de la sucesión, a salvo de la obsesión de los segundos. Es un tiempo vacío, que no está conectado ni con la existencia anterior ni con el futuro. Es tan vacío que no es la vida ni es la muerte, sino algo ajeno al yo que se separa de él y lo contempla. Además, la mirada de este tiempo no es familiar, proviene de algo absolutamente extraño que, sin embargo, tiene preso al yo.

En medio de este vacío, el yo descubre que se ha perdido a sí mismo, y que el mundo es una cosa separada de él, chata, obscena y mentirosa:

Yo estoy de pie, quieto en el centro del círculo que hago al ir cayendo

desde mis pensamientos,
estoy de pie y no tengo a dónde volver los ojos, no queda ni una brizna
del pasado,
toda la infancia se la tragó este instante y todo el porvenir son estos muebles
clavados en su sitio,
el ropero con su cara de palo, las sillas alineadas en la espera de nadie,
el rechoncho sillón con los brazos abiertos, obsceno como morir en su
lecho,
el ventilador, insecto engreído, la ventana mentirosa, el presente sin
resquicios,
todo se ha cerrado sobre sí mismo, he vuelto a donde empecé, todo es
hoy y para siempre.

El yo ocupa el centro de un círculo pero, al contrario de lo que sucedía en “Horizonte” de Jorge Guillén, lo que lo rodea no son los elementos de la naturaleza que se inclinan amablemente hacia él, prometiendo concederle sus dádivas. Por el contrario, este círculo es un límite infranqueable entre él y los objetos, que se cierran sobre sí mismos. El presente no es el momento de comunicación entre el yo y lo otro, sino algo vacío, desconectado de todo, un círculo vicioso en el que la conciencia, aislada, da vueltas sobre sí misma.¹²

A este presente vacío se opone la siguiente estrofa, impresa en letras cursivas, que describe un espacio paradisíaco, un más allá en donde, en lugar de una cascada que ruge sin sentido y que hace que todo se precipite en el vacío, hay un río que “entra cantando por el llano dormido”. También es un espacio en el que el poder primigenio de las palabras está en su apogeo. Al ser pronunciadas por los seres humanos, prueban que estamos verdaderamente vivos: “la noche vestida de agua despliega sus jeroglíficos al alcance de la mano” y el río que canta “moja las raíces de la palabra *libertad*”. En este poema, como en muchos de Cernuda, el lugar lejano es un emblema de la sensualidad y de los deseos realizados, de una vida plena cuyo sentido se revela en la yuxtaposición con el vacío del aquí y el ahora (Stanton, 1995, 240). En “Destierro”, por ejemplo, la canción antigua y la luz lejana se oponen al destino y la fatiga “de estar vivo, de estar muerto” que soporta el yo que camina por aceras apagadas, al final de la noche. El vagar del sujeto en este poema de Cernuda es tan errático como los pensamientos del yo en el poema de Paz: se trata de un recorrido por un espacio vacío,

¹² La situación del yo de este poema es como la situación del que habla en “El juego” de Baudelaire: observa a aquéllos que, presas de la pasión del juego, corren hacia la nada, ignorando su fin. Pero él es tan esclavo de los segundos como los jugadores: está tan pendiente de la siguiente carta como los que están consumidos por el deseo de apostar. Sin embargo, su adicción es distinta: se trata de la envidia. El yo envidia a los jugadores que, obsesionados, viven en el infierno y el dolor, pero se libran de lo que él enfrenta: la conciencia de la nada y la muerte. En el poema de Paz, el yo enfrenta la misma nada que el del poema de Baudelaire, y la misma conciencia del paso del tiempo. El rugido de la catarata es el de los minutos.

poblado de objetos ajenos, y perseguido por una sombra, una entidad en la que, como el tiempo en “¿No hay salida?”, el yo no puede reconocerse (Cernuda, 1995, 44).

El poema de Paz se cierra sobre sí mismo en un círculo vicioso. Las dos últimas estrofas, que, junto con las tres primeras, enmarcan el pasaje del más allá luminoso, vuelven a las imágenes de vacío y desolación: los muertos no están muertos, los vivos no están vivos, y “todo tira hacia abajo”. Se repiten los mismos pensamientos y se repite el mismo minuto “desplomándose interminablemente” en un presente que “siempre es hoy”. En este tiempo, la realidad desnuda cierra puertas, pone comas. Las palabras pierden su filo. La repetición culmina en la pérdida de la identidad del yo: sale de sí mismo, descubre que no tiene ni nombre ni rostro y que está echado a sus propios pies, “mirándome mirándose mirarme mirado”. Como el tiempo que, animal ajeno e indiferente, contemplaba al sujeto, ahora éste, dividido en dos, se mira y no se reconoce.

El momento de división interior es el instante de mayor alienación de la conciencia en la poesía de Octavio Paz. Aquí, la multiplicación de uno mismo en varias entidades implica, no una riqueza de posibilidades imaginativas, sino un solipsismo que termina disolviendo la facultad poética, un estado en el que la expresión del pensamiento aniquila la capacidad de contemplar y de imaginar. Este estado es el tema de “Espejo”, una de las calamidades de la sección “Calamidades y milagros” de *Libertad bajo palabra*:

Hay una noche,
un tiempo hueco, sin testigos,
una noche de uñas y silencio,
páramo sin orillas,
isla de yelo entre los días;
una noche sin nadie
sino su soledad multiplicada.

Se regresa de unos labios
nocturnos, fluviales,
lentas orillas de coral y savia,
de un deseo, erguido
como la flor bajo la lluvia, insomne
collar de fuego al cuello de la noche,
o se regresa de uno mismo a uno mismo,
y entre espejos impávidos un rostro
que repite a mi rostro, un rostro
que enmascara a mi rostro.

Frente a los juegos fatuos del espejo

mi ser es pira y es ceniza,
respira y es ceniza,
y ardo y me quemo y resplandezco y miento
un yo que empuña, muerto,
una daga de humo que le finge
la evidencia de sangre de la herida,
y un yo, mi yo penúltimo,
que sólo pide olvido, sombra, nada
final mentira que lo enciende y quema.

De una máscara a otra
hay siempre un yo penúltimo que pide.
Y me hundo en mí mismo y no me toco. (1997, 63)

El poema comienza aislando un tiempo único, distinto a todos los otros, que no es el de la recuperación del pasado o el de la comunicación con el universo sino el antagonista de la imaginación, un espacio vacío, frío, donde no hay nada ni nadie con quién identificarse, y que, en su soledad, divide. Como en “Decidme anoche”, de Luis Cernuda, la naturaleza no es un orden armónico con el que se establece una comunicación. Está dividida: es una naturaleza doliente y malograda, cuya multiplicación es sólo la repetición del vacío.

La segunda estrofa presenta una disyuntiva: a ese tiempo vacío se llega después de haber pasado por un momento de compenetración erótica con el otro. O tal vez después de un proceso de división y multiplicación que refleja la repetición vacía de la naturaleza. Si se tratara del primer caso, el poema estaría figurando un vaciamiento: el paso de un estado de plenitud, valeroso y desafiante, a una caída en la nada. Habría un momento de satisfacción y cumplimiento original y, sólo después, un descenso. En el segundo caso, la caída es el estado constante del poema. No hay un momento original, sino la repetición de un yo dividido en un tiempo estéril.

La tercera estrofa corrobora la segunda posibilidad: el yo arde “frente a los fuegos fatuos del espejo”. Se trata, no de un fuego que implica la consumación de la unión de elementos, como el sujeto y el alma en la unión mística, sino de uno que viene de la muerte. Y el sujeto no es sino el reflejo del fuego fatuo. Éste conlleva, además de ardor, ceniza: “mi ser es pira y es ceniza”. Respirar no es comunicarse íntimamente con el cosmos, sino consumirse: “respira y es ceniza”. Y este proceso es una mentira, una muerte que finge la vida. Esta muerte es, también, la división del sujeto en una multiplicidad de personas que pasan y perecen, y no se reconocen: un yo penúltimo, ya pasado, que pide olvido. No se alcanza nunca una identidad del individuo consigo mismo, ni siquiera en la última extinción. Por eso, el poema finaliza

diciendo que el yo se hunde y no se toca. De la misma forma en la que la tierra, en el poema de Cernuda, cantaba para sí misma, y su canto no se consumaba en la comunión con algo exterior a ella, el yo de Paz no puede verse como una red de conexiones, sino como un cúmulo de fragmentos ajenos.

Esta absoluta desintegración del individuo en una multiplicidad de retazos que van hundiéndose sucesivamente en el olvido es el momento de la mayor dispersión de la conciencia en la poesía de Paz, y tiene ecos quevedianos.¹³ Implica una caída absoluta en el tiempo, una disolución del sujeto a cada instante. En la obra de Luis Cernuda también hay esta obsesión por el paso del tiempo y la desaparición gradual del yo, pero más como una amenaza de la muerte final.¹⁴ Los poemas de Cernuda en los que la conciencia está aislada no suponen una fragmentación del individuo en pedazos irreconocibles, como en la poesía de Paz, sino un enfrentamiento entre el sujeto y el mundo. De ahí que aquél aparezca como un ángel caído, como una entidad que se bate, en una lucha desigual y por lo tanto hiperbólica, con el cosmos o con una ley aparentemente inalterable. El poeta es un demonio “que ríe entre negruras” (1995, 200), el amante caído que realiza todo el trabajo del amor, pues es “yo solo el amor y su imagen” (1995, 85), el ángel que arrastra sus alas tras de sí como un recuerdo de una pasada alegría, de un deseo y de una libertad perdidas (95). La imaginación se convierte así en un poder demoníaco, profético, que presagia la gloria en que ya se ha convertido el poeta en su propia imaginación, así esta gloria sea un bien ambiguo, pues lo aísla del resto de seres humanos. De esta manera, Cernuda, incluso en medio de la desesperanza por la mortalidad, se arroga poderes visionarios: su poesía, como la de Góngora, sobrevivirá, pues es parte de una fuerza que desafía las leyes universales (198).

Por el contrario, en la poesía de Paz, hay un momento de pérdida total del yo, en el que la conciencia descubre que no es idéntica a sí misma, sino que sólo sobrevive en una constante transmutación que, en el caso de “Espejo”, de “¿No hay salida?” y de los instantes de crisis

¹³ Como lo señala Anthony Stanton, en 1943 Paz escribió uno de sus ensayos más famosos sobre poesía: “Poesía de soledad y poesía de comunión”. En él opuso la obra de san Juan, perteneciente a una época histórica en la que el poeta aún podía experimentar y expresar una totalidad armoniosa, libre de antagonismos, a la de Quevedo, que, por pertenecer a una época posterior en la que comenzaba ya la secularización, ejemplificaba la conciencia de la caída, la dualidad, la escisión, y buscaba la trascendencia en la conciencia autónoma, en la subjetividad inmanente. En 1996 Paz publicó un folleto titulado *Reflejos: réplicas. Diálogos con Francisco de Quevedo*. En él sostuvo que “vi en Quevedo al protagonista —testigo y víctima— de una situación que, siglos más tarde, vivirían casi todos los poetas de la modernidad: la caída en nosotros mismos, el silencioso despeñarse de la conciencia en su propio vacío” (15). Véase “Octavio Paz y la sombra de Quevedo”, de Stanton (1998, 179-204).

¹⁴ Véase “Sentado sobre un golfo de sombra”, en el que el yo se amonesta a sí mismo, y advierte que se está convirtiendo en algo menos que una sombra, cosa que ya es (Cernuda, 1995, 78-79), o “Linterna roja”: “Los cuerpos palidecen como olas, / La luz es un pretexto de la sombra, / La risa va muriendo lentamente, / Y mi vida también se va con ella” (53).

de los poemas extensos, implica una incesante caída en el vacío, un saltar de un signo al siguiente, sabiendo que al final de la línea lo único que espera es la cesación del sentido, la página en blanco. El yo bien puede ser un efecto de la escritura, que no es más que un sistema de convenciones. Como decía el mismo Paz, en una entrevista con Anthony Stanton: “el poeta —su conciencia— es el teatro de los juegos crueles del lenguaje, que provocan o reflejan —¿quién lo sabe?— visiones terribles, espantosas”. Por eso, la conciencia es “testigo, cómplice y víctima de las pasiones y del tiempo” (Paz, 1988a, 19).

No obstante, esta idea de crisis de la conciencia como la sucesiva muerte de una de las tantas versiones del yo tiene, en la obra de Octavio Paz, su contrario dialéctico. Significa la transformación del yo, y esa transformación es algo que éste comparte con el universo. Por eso, en sus poemas extensos, Paz explora, ante todo, la metamorfosis. La forma del poema extenso, que posibilita el planteamiento de un tema, su variación, su contraste y su resolución en otra cosa, le permitirá salir de la mera oscilación entre la concreción de un instante de plenitud y la concreción de un instante de crisis.

“Piedra de sol”: la metamorfosis del yo y el cosmos

Paz era un poeta más ambicioso que Guillén y Cernuda. Así como su obra completa intentaba ser, a un tiempo, una obra en marcha y una visión terminada, se sintió atraído, toda su vida, por la idea del poema como un objeto que fluye y que al mismo tiempo permanece igual a sí mismo. De ahí que escribiera, muy pronto en su carrera, poemas extensos en los que se despliegan las metamorfosis del cosmos y de la conciencia.¹⁵

En el conjunto de su obra sobresalen varios poemas extensos, concebidos como visiones reflexivas, en transformación, de la conciencia y de su relación con el universo. Por conciencia también puede entenderse la escritura, especialmente la escritura de poesía, que ensancha y comunica el pensamiento individual del lector y del escritor. Por universo se entiende, igualmente, la sociedad humana y sus continuas mutaciones y catástrofes. La crítica

¹⁵ Cernuda y Guillén también escribieron poemas extensos, aunque no tanto como los más largos de Paz, que alcanzan los quinientos o seiscientos versos. Además, los de aquéllos autores tienen un desarrollo distinto al de los del mexicano. Los de Cernuda, especialmente en sus últimos libros, se despliegan argumentativamente. A Cernuda le interesaba el poema como un campo de reflexión entendida como la exposición y la defensa de una posición, y no como el rastreo de las transformaciones erráticas del pensamiento. Ejemplos de ello son “Mozart”, “Desolación de la Quimera” o “Noche del hombre y su demonio”. Los poemas extensos de Guillén tienden a proceder por yuxtaposición. Puede tratarse de la yuxtaposición de revelaciones puntuales que, en su conjunto, constituyen un acorde armónico, como en “Más allá” o en “Salvación de la primavera”. También puede ser la yuxtaposición de instantes plenos y uno o varios instantes de crisis de la conciencia, como en “Jardín en medio”, “Las horas” o “Muchas gracias, adiós”.

ha considerado “Piedra de sol” (1957), “Blanco” (1966) y “Pasado en claro” (1974) hitos de la producción poética de Paz, piedras miliars que señalan el fin de un ciclo creativo y el comienzo de otro.¹⁶ De menor extensión, “Entre la piedra y la flor” (1941), “Himno entre ruinas” (1948) “Mutra” (1952), “Salamandra” (1960), “Solo a dos voces” (1961) “Viento entero” (1965) y “Nocturno de San Ildefonso” (1976) despliegan asimismo un movimiento de cambio en el que se amplía la conciencia y la visión del universo.

Los poemas extensos de Paz funcionan, como se mencionó más arriba, a la manera de piezas musicales. En ellos, el tiempo es parte de la constitución de la obra pero, igualmente, el lector o el oyente es capaz de percibir la relación de las partes entre sí y de éstas con el todo: ni la pieza musical ni el poema son una sucesión aleatoria de elementos.¹⁷ Por esto, el poema extenso le permite a Paz explorar, simultáneamente, la transformación y un patrón constante, ya sea por medio del encadenamiento de componentes que se van metamorfoseando, como ocurre primordialmente en “Piedra de sol” y “Pasado en claro”, o por la yuxtaposición de fragmentos opuestos o complementarios, en una forma de composición que aspira a la representación simultánea de la sucesión, de modo que fije la sucesión pero también transforme la simultaneidad, como acontece en “Himno entre ruinas” y “Blanco”.¹⁸

“Piedra de sol” es un poema de crisis. Va de una primera visión de comunión con la naturaleza a una crisis imaginativa, y luego a una segunda, y una tercera. Poco a poco, la imaginación supera los obstáculos y limitaciones: la compulsión de la autoconciencia que, rota, y encerrada dentro de sí misma, cree que lo único que existe es ella, y que no tiene posibilidad de contacto con el otro; una naturaleza fija, ajena al sujeto e inmutable en sus ciclos de florecimiento y aniquilación; la historia humana, entendida como sucesión de catástrofes, tan repetitiva y tan ajena como la naturaleza. En fin, el yo va más allá una serie de limitaciones innecesarias que se presentan a sí mismas como necesarias, y se convierte en una conciencia ampliada, capaz de establecer un nuevo vínculo con un universo que también

¹⁶ Unas pocas referencias: Pere Gimferrer comienza *Lecturas de Octavio Paz* con un comentario de estos tres poemas. Sostiene que corresponden a tres momentos definidos de su vida personal y su trayectoria poética (23). Guillermo Sucre, en otro estudio ya clásico sobre la poesía del mexicano, afirma que en “Piedra de sol” se dan todos los elementos contradictorios de su obra y que “Blanco” es la culminación del poema convertido en un conjunto de signos que buscan un significado y, al hacerlo, se transforman en una reflexión sobre la escritura (1982, 54, 65). Tanto Guillermo Sheridan como José Miguel Oviedo destacan “Pasado en claro” como la exploración por excelencia del quehacer de la memoria, la forma en que el recuerdo surge del movimiento de la conciencia (Oviedo, 612-613; Sheridan, 83-84).

¹⁷ Rachel Phillips se refiere en estos términos a la obra completa de Paz (15-16).

¹⁸ Anthony Stanton rastrea esta forma de composición, de carácter cubista, en los poemas de José Juan Tablada, a quien Paz leyó y admiró en los años treinta y cuarenta (Stanton, 2001b, 65).

se ha superado a sí mismo. A esas alturas del poema, el mundo no es sólo la naturaleza, sino que abarca igualmente la amada y la sociedad humana, liberada de la historia.

No obstante, en “Piedra de sol” el yo sabe que su última unión con el cosmos no es un momento perfecto y definitivo. Ese momento tiene un después, otra posibilidad de alcanzar una nueva riqueza imaginativa y de lograr una fusión con un universo más rico y más complejo. Ni el mundo ni el yo se han estancado. Por esta razón, el poema, a pesar de sus alusiones al mito, y a pesar de que termina con los mismos versos con los que comienza, no es enteramente circular. En él no se celebran directamente los ciclos naturales o míticos, ni se propone una vuelta al origen; tampoco concluye en un instante de éxtasis, sino en la promesa de un posible éxtasis. Paz deja abierta la posibilidad de una mayor ampliación de la conciencia más allá de las palabras del poema. Por eso, los dos puntos con que termina tienen un sentido opuesto al de los dos puntos que daban fin a “Jardín”. En lugar de ser imagen de la nada, el blanco que sigue al último verso es la promesa de un estado de unión más elevado que los que han tenido lugar a lo largo del poema.

Esta interpretación va en contravía de buena parte de la crítica literaria sobre “Piedra de sol”. Ramón Xirau, uno de sus primeros comentaristas, sostuvo que éste era un contrapunto entre dos opuestos: momentos de soledad y momentos de comunión que se funden, finalmente, en una unidad cíclica (1970, 66; 2007, 35). Pere Gimferrer afirma que el poema tiene un carácter circular. Se trata de “un camino hacia un instante detenido, que rehacemos siempre del mismo modo, para ver siempre el mismo instante, cada vez que leemos de nuevo el poema” (34).¹⁹ Guillermo Sucre dice que los opuestos en “Piedra de sol” se resuelven al final en la imagen del eterno retorno: “Ni sucesión ni inmovilidad, el tiempo es cíclico, se repite como un instante pleno que se revela cada vez como presencia” (1982, 54). De la misma opinión son José L. Mas (481-484), Julia A. Kushigian (94), Paul-Henri Giraud (109-114) y José Emilio Pacheco en su reseña sobre *Libertad bajo palabra*, escrita cincuenta años después de la publicación del libro (1999, 24).

Por el contrario, en un estudio anterior y más amplio que la reseña de 1999, José Emilio Pacheco insiste en la ambigüedad de las imágenes del fluir y del retorno en el poema. El uno no se resuelve en el otro, sino que la alusión al mito y el carácter irrepetible de la historia actúan en contrapunto a lo largo de toda la composición. “Piedra de sol” incluye ambos polos

¹⁹ Véanse también las líneas finales al comentario sobre “Piedra de sol” (Gimferrer, 58).

sin anularlos ni reconciliarlos: la fluidez de la vida y el girar de la rueda de los días (1982, 76).

Mi hipótesis es que la repetición de los primeros versos al final del poema y los dos puntos, que son el último signo de puntuación de la obra, no implican un retorno, ni la resolución de los contrarios en una entidad última, estática, perfecta, o en un tiempo fuera del tiempo. Constituyen una dirección hacia un estado situado más allá de los presentes en la composición, una invitación a la imaginación a trascender los límites del movimiento de ampliación y apertura que se describe en él. Creo que Clara Roman-Odi tiene razón cuando afirma que “más que devolvemos a la utopía del Ser en su unidad originaria, *Piedra de sol* nos invita a reinventarlo” (34). Esta idea tiene algunos puntos de contacto con la expuesta por Maya Schärer-Nussberger. Ella sostiene que el poema no asume la noción de eterno retorno, aunque sí apele a un regreso al origen para combatir el tiempo rectilíneo y la sucesión causal del discurso. La vuelta al origen no es una vuelta, sino una ruptura, el “paso hacia algo que se sustrae a todo nombramiento y, ya que principio y fin coinciden en ese paso, éste señala hacia un lugar ausente” (1989, 57).

En las primeras tres estrofas del poema todavía no aparece un yo ni un tú, como bien lo nota José Emilio Pacheco (1982, 70). Hay una serie de presencias naturales que corresponden las unas a las otras: el surtidor es un árbol y un río, un caminar es como una estrella o una primavera que siempre llega. Aún más, estos objetos tienen un poder visionario, pues son un “agua que con los párpados cerrados / mana toda la noche profecías”. Esta potencia ensancha los horizontes de la composición: de la imagen de un surtidor se pasa a la de un oleaje incontenible, que cubre todo, y luego a unas alas que, inmensas, se abren en mitad del cielo. Ese poder profético se reitera en la segunda y tercera estrofas. El caminar también tendrá lugar en días futuros, y llegará una presencia radiante, cuya mirada “sostiene en vilo / al mundo con sus mares y sus montes” y hace que el mundo sea visible a través de la transparencia de su cuerpo (1997, 217).

Esta promesa de un estado más pleno se reitera al final del poema, cuando el yo supera un último estado de crisis y relata una nueva apertura de sí mismo hacia un estado de comunión con el universo. “Quiero seguir más allá y no puedo”, comienza la última estrofa luego de haber implorado, a una presencia femenina que ahora es más poderosa que aquélla del comienzo, que abra su ser, intercambie una mirada de entendimiento con el yo, y se convierta en una “indecible presencia de presencias”. De esta crisis final, descrita como una caída del yo en el tiempo, y un endurecimiento de sí mismo que lo lleva a dormir “sueños de piedra

que no sueña”, el yo se recupera a través del canto: “oí cantar mi sangre encarcelada / con un rumor de luz el mar cantaba” (233). Este canto establece una vez más una correlación entre el sujeto y el cosmos, pues desmorona las murallas que aprisionan al yo dentro de sí mismo, lo libera de su envoltura y de su sueño, y también despierta a un mundo analógico, ahora más pleno y más rico (233).

Las sucesivas crisis por las que pasan el yo y el universo en “Piedra de sol” implican un proceso de metamorfosis que se lleva a cabo a través de un continuo ritmo de imágenes en transición. Así como en las primeras estrofas el árbol se transforma en surtidor, éste en río y en caminar, el caminar se convierte en estrella y primavera, y éstas en un agua que mana, y que de repente es un oleaje, así todas las cosas se van concatenando unas con otras, en un movimiento de constantes transfiguraciones. Este fluir incesante de cambios tiene lugar en la forma misma del poema, pues, como señala Gimferrer, el ritmo específico de las oraciones, compuestas de aposiciones y de frases que actúan como puentes que siempre desembocan en otra oración, genera este efecto de fluir permanente, ininterrumpido (28). Dentro de esa matriz de mutaciones deben entenderse las presencias míticas de la composición; la amada es la presencia profética de la tercera estrofa, pero después varía: su vientre es una plaza soleada, sus pechos dos iglesias; es una ciudad pero luego es “un paraje de sal, rocas y pájaros bajo la ley del mediodía absorto” (218) y posteriormente ya no es un espacio árido sino un manantial que fluye, un árbol líquido. Más adelante, es un recuerdo: una de tantas muchachas que, a las cinco de la tarde, salía del colegio, una adolescente que es un tigre y un venado, pero que también es Melusina, Laura, Isabel, Perséfone, María, y es cortante como una espada, persistente como una yedra (220). En dos pasajes, Paz recurre a la letanía, la invocación de la amada por sus atributos, no para unificar el universo en una misma presencia original, sino para que ella, en sus múltiples y sucesivas transformaciones, sea también imagen de las múltiples y sucesivas transformaciones del universo. Universo y amada son nuevos y son otros. El poema está lleno de presencias, pero no de presencias estáticas, fuera del tiempo y yuxtapuestas las unas a las otras. No forman un orden último, un acorde de instantes jubilosos. “Piedra de sol” es la continua transmutación de un instante en otra cosa.

José Lezama Lima: imaginación transformadora y sobreabundancia

La obra poética de Lezama Lima parece aludir a un mundo enteramente diferente del de *Cántico*, *La realidad y el deseo* y la poesía de Octavio Paz. En ella, la unión extática del yo con el cosmos no ocupa un lugar preponderante. Tampoco lo ocupa el conflicto entre el deseo del individuo, que ansía una realidad mejor, y las limitaciones del mundo inmanente que, por sus deficiencias sociales e históricas o por su carácter temporal, no puede estar a la altura de esos deseos. Igualmente, la crisis interna del yo, cuya conciencia aislada está sujeta al tiempo y a la muerte, no es un tema preeminente en sus libros. De hecho, quizá una de las características más desconcertantes de la poesía de Lezama es que en ella no parece haber ni un yo, ni un cosmos. Esto resulta sorprendente en una obra que pertenece al género de la poesía moderna, que se concibe como expresión de la experiencia individual, y cuyo rasgo fundamental es la ruptura entre el sujeto y el mundo (Adorno, 2003, 50). Pero en la poesía de Lezama no parece existir lo individual. Una de sus particularidades es la constante transmutación de las voces. Los poemas lezamianos cambian de una tercera persona del singular a la primera y luego a la primera del plural en una misma composición, de forma que fusionan el protagonista, del cual habla la voz poética, con esa voz. También sucede que el hablante se dirige a un destinatario que, de repente, continúa como hablante del discurso y los funde a ambos (Bejel, 1987, 368; Cascardi, 6-7; Heller, 40). Asimismo, mudan permanentemente de perspectiva. A veces parecería que el yo mira algo desde una distancia y luego se encuentra sumergido en ese algo, o es mirado por él (Cascardi, 8-9; Robyn, 233).¹

Esta transformación del yo poético y de la perspectiva va acompañada de una continua metamorfosis de lo que sólo con un enorme esfuerzo se podría llamar el mundo o la realidad exterior al yo. En la poesía de Lezama parece no haber un objeto estable, un solo referente. Todo se convierte en otra cosa, o conduce, en una relación inesperada, a una acción o un atributo sorprendentes. No en vano, una de las quejas más constantes de los críticos de su obra es la dificultad, o la imposibilidad, de interpretarla. “Lezama”, dice Julio Ortega, “a menudo nos pone en dificultades porque corta las amarras referenciales (...) y es difícil seguirlo cuando la articulación no da cuenta de una escena sino de un acto puramente verbal, cuya sintaxis es capaz de liberarse del referente al punto que la verificación es improbable”

¹ Esto resulta más paradójico si se piensa que en sus ensayos críticos Lezama insistió en que el poema no es una entidad independiente del yo, sino una continuación de su cuerpo.

(8). Julio Cortázar, en un artículo titulado dicientemente “Para llegar a Lezama Lima”, afirma que éste

no sólo es hermético en el sentido literal por cuanto lo mejor de su obra propone una aprehensión de esencias por vía de lo mítico y lo esotérico en todas sus formas históricas, psíquicas y literarias vertiginosamente combinadas dentro de un sistema poético en el que con frecuencia un sillón Luis XV sirve de asiento al dios Anubis, sino que además es formalmente hermético, tanto por un candor que lo lleva a suponer que la más heteróclita de sus series metafóricas será perfectamente entendida por los demás, como porque su expresión es de un barroquismo original. (267)

Saúl Yurkiévich desespera: “cómo operar este traslado mío a términos razonables, cómo explicar una entreoída entrevisión de intramundo que desecha todo encadenamiento causal para buscar la visitación por gradual impregnación, por germinación, la iluminación por errancia ensoñadora, por arborescencia, por azar concurrente, por libérrima ilimitud” (233). Juan Pablo Lupi le da a esta errancia ensoñadora el nombre de “hipértrope”, y la define como “una actividad colectiva de giros y distorsiones (véase el griego *trópos*) de unidades de sentido (esto es, palabras, frases, sus significados, los temas y las imágenes a las que aluden o refieren) en la que cualquier estabilidad referencial o conceptual se socava sistemáticamente” (29).² Por eso, concluye Lupi, el poema lezamiano es un grupo de agregados que no pueden abarcarse en una interpretación global, pues todos ellos tienen una radical heterogeneidad (85).

Los lectores de Lezama parecemos así condenados a seguir una serie de transformaciones textuales que, en última instancia, resultan incomprensibles. Nuestro destino sería lamentar con él: “Ah, que tú escapes en el instante / en el que ya habías alcanzado tu definición mejor” (Lezama, 1994, 17). Sin embargo, el hermetismo de su obra no es absoluto. Por una parte, Lupi tiene razón cuando sostiene que esa actividad metafórica radical, que hace imposible una interpretación global, es significativa en sí misma. La tensión entre los posibles sentidos

² “(...) sets in motion an operation of production of sense I call the *hypertrope*: a collective activity of extensive and intensive twisting and turning (cf. Greek *trópos*) of ‘sense units’ —i.e. words, phrases, their meanings, the themes and images they allude or refer to — in which any referential or conceptual stability is systematically undermined” (29).

que el lector puede entrever y una serie de efectos verbales y estéticos que mantienen esos posibles sentidos a cierta distancia está relacionada con las convicciones de Lezama acerca de la naturaleza de la metáfora y de la poesía (Lupi, 25-29). Por otra parte, esas reverberaciones de sentido tampoco pueden desdeñarse. Los poemas de Lezama no son enteramente ininteligibles. Guardan la promesa de una interpretación, y no hay razón para pensar que esa promesa sea siempre un engaño (Bejel, 1987, 375).

Esto es especialmente relevante si se tienen en cuenta las palabras del mismo Lezama, en uno de sus ensayos más conocidos, “Mitos y cansancio clásico”: “sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento” (1977, 279). Para Lezama, la mayor potencia de conocimiento y de transformación de la realidad es la poesía, que está hecha de metáforas y no de conceptos. La metáfora, con su infinita capacidad “relacionable”, puede transformar en algo distinto aquello que creemos inmutable; es capaz de dar a las cosas una vida nueva. Al llevar al extremo una de las convicciones románticas acerca de la imaginación, Lezama trastoca la conexión entre sujeto y objetos, entre yo y mundo exterior en la lírica.

Poesía: conocimiento creador

En sus escritos críticos más famosos, la *Biografía literaria* y *La defensa de la poesía*, Coleridge y Shelley privilegiaron la imaginación como una potencia de conocimiento. De acuerdo con ambos, se trata de un poder sintético, que funde y mezcla: convierte en nuevas creaciones todo lo que toca. En lugar de contemplar las relaciones ya existentes y trabajar mecánicamente, combinando y recombinando, la imaginación obra sobre los pensamientos, crea otros a partir de los anteriores. Es la potencia productora por excelencia. Por eso, Shelley afirma que los poetas no sólo son los autores de las artes, sino los inventores del lenguaje, de las leyes, de todos los principios de convivencia humana e, incluso, de la religión. Aún más, los poetas tienen la capacidad de ver en el presente lo futuro “y sus pensamientos son el germen de la flor y del fruto de los últimos tiempos” (Coleridge, 644-645; Shelley, 23-28).

Lezama compartió la convicción de que la imaginación es una potencia de conocimiento creador. Ella transforma el mundo y la realidad social, pues es el único poder humano capaz de engendrar algo de una carencia. Así como al pensar en alguien conocido creamos una imagen a partir de su ausencia, asimismo la poesía puede producir algo nuevo donde antes hacía falta (Bejel, 1984, 135). En sus ensayos y entrevistas, Lezama gustaba de citar un

aforismo de Pascal según el cual “como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza” (1970, 31; 1977, 1213). La falta de una naturaleza verdadera o redimida impulsa al ser humano a crear. Existe “la obligación de fabricar naturaleza, no de recibirla como algo dado” (1977, 564). Para él, como bien lo señala Guillermo Sucre, la poesía no es una actividad autónoma ni “una manera de ver la realidad”. Es una forma “de modificarla, de sustituirla. Así, la literatura llega a ser un principio de libertad creadora frente a todo determinismo de la realidad” (2010, 163-164). Es más, la poesía no sólo es una afirmación de libertad frente a la realidad, sino que la transforma y la proyecta en el reino de la imagen, de lo invisible o de la sobrenaturaleza, que Lezama describe en un momento de su obra como un “mundo de símbolos en devenir” (1977, 1149).

La poesía de Lezama no da fe, como *Cántico* de Guillén, de los momentos en los que el yo percibe la armonía de los elementos universales y entra en contacto con ellos. No intenta traducir al lenguaje humano la música de las esferas, como dice Paz que trataban de hacer los románticos (1974/1991, 154). Para el cubano, la capacidad creativa del sujeto produce la armonía de los elementos del mundo; sin poesía, no hay cosmos. Los poetas van, progresivamente, engendrando el ritmo universal, fabricando sobrenaturaleza, acercando el todo a la imagen.³ Por eso dice Emilio Bejel que en Lezama hay una dirección histórica “que podríamos llamar, por falta de mejor término, idealista-providencialista, esto es, una historia que progresa idealmente hacia un mejoramiento supranatural” (1995, 110). Lezama está, pues, plenamente de acuerdo con Shelley cuando éste sostiene que todos los avances humanos dignos de mención son obra de poetas, y que éstos son los legisladores no reconocidos de la humanidad. De hecho, va más allá que Shelley, pues afirma que los cambios que trae el poeta no se limitan a la sociedad, sino que afectan el cosmos: la actividad

³ El término “imagen”, en los ensayos de Lezama, pasa, como otros tantos en sus ensayos, por una serie de variaciones. En ocasiones, la imagen es el punto final del progreso histórico: la realidad y el hombre se encaminan hacia su reino; en otras, es un espacio que existe de forma paralela a lo que llamamos realidad; en otras, un ámbito absoluto al que tiende el poema; en otras más, un elemento de fijeza que interactúa dialécticamente con el movimiento de las metáforas en el poema. En esta respuesta a una entrevista de Ciro Bianchi Ross, Lezama emplea la palabra simultáneamente en los tres últimos sentidos: “La imagen es la realidad del mundo invisible. Así los griegos colocaban las imágenes como pobladoras del mundo de los muertos. Yo creo que la maravilla del poema es que llega a crear un cuerpo, una sustancia resistente enclavada entre una metáfora, que avanza creando infinitas conexiones, y una imagen final que asegura la pervivencia de esa sustancia, de esa *poiesis*. De la misma manera que el hombre ha creado la orquesta, la batalla, los soldados durmiendo a la sombra de las empalizadas, la gran armada, el caserío del estómago de la ballena, ha creado también un cuerpo artificial que resulta acariciable y resistente” (Lezama, 1970, 56-57).

poética permite que la naturaleza se convierta en paisaje, es decir, que se acerque gradualmente a una consumación de todas sus potencias.⁴

Por eso, Lezama ve al poeta como un sacerdote, como un mago que, a través de las palabras, es capaz de transmutar la realidad en algo más que ella misma, de liberarla de las leyes de la causalidad o del orden racional “para fundar un reino donde las leyes de la creación se ejercerían no tanto contra-natura como sobre-natura” (De Armas, 22-23). Esto lo hace reinventando conexiones donde antes no las había. Lezama asociaba este poder a la analogía:

Con esa sorpresa de los enlaces, con la magia del análogo metafórico, con la forma germinativa del análogo nemónico, con la memoria sorpresa lanzada valientemente a la búsqueda de su par complementario, que engendra un nuevo y más grave causalismo, en que se supera la subordinación de antecedente y derivado, para hacer de las secuencias dos factores de creación, unidos por un complemento aparentemente inesperado, pero que les otorga ese contrapunto donde las entidades adquieren su vida o se deshacen en un polvo arenoso, inconsecuente y baldío. Con esos elementos de enjuiciamiento y creación, capaces de complimentar los nuevos planteamientos que necesitan las obras de arte en nuestra época, se adquirirían tan sorprendentes perspectivas, que muchos hechos artísticos realizaban entonces su verdadero nacimiento. (1977, 289)

Esta cita se refiere a la actividad crítica, que relaciona las obras de arte del pasado y con ello les da nueva vida. No obstante, para Lezama la escritura de poesía y la de crítica literaria tienen en común el proceso analógico. Por eso, la cita merece que se la comente por extenso. Por una parte, equipara los poderes metafóricos (imaginativos) y mnemónicos. Para él, como para Paz, la memoria no es una simple recuperación de hechos pasados, sino una potencia creativa: la ausencia de la persona amada provoca la invención de una imagen. La base de la equiparación es además la capacidad de establecer conexiones, de sugerir un universo de relaciones íntimas u orgánicas que no son las relaciones de la razón, de la causa y la consecuencia, de lo que vino antes y lo que llegó después.

No obstante, esas posibles conexiones no implican, inmediatamente, una entrada en el reino de la sobrenaturaleza o de la imagen. Pueden generar nueva vida, pero también deshacerse

⁴ Coleridge y Shelley no son los únicos románticos cuyas ideas se parecen a las de Lezama. Juan Pablo Lupi relaciona las concepciones de éste con las de los escritores del romanticismo temprano alemán, especialmente las de Novalis. De acuerdo con Lupi, ambos comparten la convicción de que la poesía es un proceso de producción de sentido libre, no regulado, que, además, se desenvuelve históricamente. Para Lezama, como para Novalis, el sujeto inventa conexiones entre entidades dispares de manera que es capaz de brindarles una nueva vida (Lupi, 217).

“en un polvo arenoso, inconsecuente y baldío”. Es posible que la poesía sea este ejercicio sagrado que, como un conjuro, interviene en la realidad y la transforma. Pero igualmente puede ser un acto fallido.⁵ Al contrario de Jorge Guillén, Luis Cernuda y Octavio Paz, Lezama no cree que las correspondencias universales existan en la naturaleza, ni que sean traducidas en el poema; su obra busca, por el contrario, ser esa red de correspondencias con la esperanza de suscitarlas en la realidad, y así hacer que ella penetre en el plano imaginario, invisible. Pero por esa misma razón, la posibilidad de que las analogías sean apenas una serie de sustituciones que, además, resulten incomprensibles para los lectores es una fuente de tensión o de angustia en su obra. Lezama está en la posición que describía Cesare Pavese: el poeta moderno, que no comparte un sistema de creencias definido con sus lectores, que por su parte están fuera del “nudo religioso”, debe tomar en préstamo fórmulas del mito y el símbolo, “esperando que en ellas vuelva a palpar mágicamente el corazón” (61). Sin embargo, precisamente porque sus poemas no surgen de una matriz de convicciones compartidas, el poeta también tiene la conciencia de que son algo que no puede ser del todo orgánico, sino construido a partir de materiales dispares, algo artificial. Por este motivo, Juan Pablo Lupi propone estudiar la poesía de Lezama no desde el punto de vista de la analogía, con sus acentos de conexiones orgánicas ya preexistentes, sino de la alegoría, que tiene un componente de fabricación deliberada, pero cuyos elementos dispares, que han sido arrancados de sus contextos originales y puestos en otros, generan sentidos nuevos e inesperados. La construcción alegórica implica una soberana capacidad creadora por parte del

⁵ Se ha dicho repetidamente que este aspecto negativo o de crisis aparece, en la poesía de Lezama, en el libro póstumo *Fragmentos a su imán* (1977) y que responde a las circunstancias biográficas del autor en los últimos años de su vida (Mataix, 211; Prieto, 1979, 145-148; Prieto, 1984, 213-221). No obstante, algunos críticos que lo han señalado en obras anteriores. Rubén Ríos-Ávila, al comentar “Ah, que tú escapes” (1941), sostiene: “El sistema poético funda la posibilidad de conocimiento en la paradoja. Se trata del conocimiento como exceso, como sobreabundancia. La idea de *definición mejor* es un signo de este proceso. Toda definición se asume como completa y autosuficiente. La idea de una definición mejor precisamente por depender de otras definiciones, termina cuestionando su propia vigencia” (1984, 128). Cintio Vitier también hizo énfasis en este aspecto cuando señaló que para Lezama la poesía era una “sustancia devoradora de toda realidad”, pero que esto “no significa que sea, ella misma, una presencia disfrutable; antes bien, tan pronto la vemos, penetra con su presa en lo invisible, o establece una distancia mágica, intraspasable, como un nuevo cuerpo, una nueva realidad ‘que se constituye en enemigo y desde allí nos mira’. Ese *allí* es la distancia dolorosa que el poeta no puede nunca atravesar. Hay una enemistad original, de raíz sagrada, entre la criatura y la sustancia poética. No olvidemos que el hombre es, por definición, en todas las intuiciones primigenias, el expulsado. Pero hay también una atracción irresistible entre la criatura y la sustancia poética” (2002, 314). Fina García Marruz advirtió en “Dador” (1960) una tensión entre la búsqueda de una plenitud a través de las metáforas y un abatimiento por la posibilidad de quedar atrapado en una red de sustituciones vacías. De acuerdo con ella, en el poema coexiste la afirmación de que la poesía es una salvación por el canto que “rompe lo causal de cualquier modo, el encadenamiento de las nada, por el acto libre que participa de lo absoluto” con el “tema de lo infernal: el fragmento dañado, la esfera que se cierra, lo que carece de impulsión hacia lo desconocido, la falsa madurez, la falsa completez, el que rompe para excepcionarse, lo que no irradia, lo que toma del fuego la destrucción y no la danza ‘por la que rept a el delfín’” (2010b, 217-218).

poeta, quien, de acuerdo con su libre albedrío, reorganiza y reordena los materiales con los que trabaja, en una actividad que tiene tanto de intencional como de azarosa, pues trata de producir nuevas combinaciones, nuevas conexiones, con el anhelo de dotarlas de nueva vida (Lupi, 214-217).

Estamos, pues, ante una poesía que espera construir, con los más variados elementos, algo enteramente nuevo, que transforme no sólo nuestra percepción del mundo, sino el mundo mismo. Por esta razón, los poemas de Lezama recurren a figuras mitológicas, referencias al orfismo, el hermetismo y los escritos de los padres de la Iglesia, ecos ceremoniales, formas como el versículo, y sonidos o palabras que se repiten con el ánimo de crear una atmósfera de encantamiento, que sugiera esta transmutación universal. De ahí también el ánimo ecuménico de su obra, que aúna sensaciones físicas, alusiones a un amplio rango de mitos y personajes religiosos, menciones oblicuas a hechos históricos, citas literarias y recuerdos personales en complejas constelaciones que cambian poco a poco. Dolores Koch, quizá haciendo eco a un pasaje de *Paradiso*, dice que la poesía de Lezama está “llena de esperanza —y de expansiones coralinas—” (148). Efectivamente, sus poemas son esta especie de ciudades en las que conviven una cantidad de materiales dispares que cambian gradualmente, como las colonias de corales. Asimismo, como esas estructuras, dan la sensación de germinar orgánicamente, sin un plan previo, generando siempre nuevos retoños, pero con una cierta armonía entre sus elementos.⁶

El ánimo ceremonial, el totalizador, y la metamorfosis constante y sorprendente de los elementos de la composición que, sin embargo, sugiere un orden misterioso aparecieron en *Muerte de Narciso* (1937), el poema que Lezama quiso que fuera la inauguración de su obra.

⁷ Como dice Cintio Vitier, este primer poema existe en “el tiempo de la fábula” (2002, 69).

⁶ En el pasaje de *Paradiso* al que hace eco Dolores Koch, José Cemí está ordenando algunas figuritas en un estante y recuerda el momento en el que las compró. En la vitrina del almacén, junto con otros objetos dispares, las figuritas traían la promesa de un nacimiento nuevo, de componer infinitos reencuentros. En el estante, entran en combinación con una copa y logran una nueva corriente de fuerza. Cemí reflexiona sobre el poder de esas recomposiciones: “Pudo precisar que esos agrupamientos eran de raíz temporal, que no tenían nada que ver con los agrupamientos espaciales, que son siempre una naturaleza muerta; para el espectador, la fluencia del tiempo convertía esas ciudades espaciales en figuras, por las que el tiempo al pasar y repasar, como los trabajos de las mareas en las plataformas coralinas, formaba como un eterno retorno de las figuras que por estar situadas en la lejanía eran un permanente embrión” (Lezama, 1988, 353). Por una parte, el hecho de que Cemí esté recombinando objetos ya fabricados, sacándolos de su contexto e imaginando nuevas combinaciones, relaciona su actividad con la alegoría que extrae los objetos de sus contextos originales para construir con ellos un artefacto cuyas costuras siempre están a la vista. Por otra parte, la imagen de la plataforma coralina y la insistencia en el tiempo como agente activo de la constitución de nuevas relaciones pone el acento sobre el aspecto orgánico de la obra de arte, es decir, sobre la analogía.

⁷ Para esa época, Lezama ya llevaba diez años escribiendo poemas, pero no los había publicado en revistas. Por el contrario, comenzó su carrera literaria publicando artículos críticos (el primero en la revista *Grafos* en 1935)

Evoca un mundo suntuoso, un paisaje poblado de islas maravillosas, una floresta abundante y un espejo acuático que no es una superficie estática, sino que fluye con la misma facilidad de los sueños. Buena parte de las imágenes lujosas recuerdan el modernismo o la poesía de Góngora: carbunclos y doncellas, orientales cestillos, mármoles que se estiran, corceles de nieve o de cobre, blancos cuerpos que son sedas, faisanes, cristales (Mataix, 153). Además, el poema está poblado de figuras míticas. Aparte de Eco y Narciso, que hacen parte de la fábula de Ovidio, se alude a una multitud de personajes mitológicos o religiosos que quizá prometen una ruptura de los límites naturales. Es el caso de Dánae, “que teje el tiempo dorado por el Nilo” (Lezama, 1994, 9), y que puede interpretarse como una figura tutelar, un ejemplo de fecundación fantástica (Koch, 149), como una primera referencia a la aptitud creativa de los seres humanos, capaz de superar el tiempo contable, destructor de la vida (Correa Rodríguez, 23), o incluso como un símbolo de la muerte, por su actividad de tejedora, que la relaciona a las tres parcas (Molinero, 39-40). También es el caso de la asociación de Narciso a Dionisio, a Orfeo y a Cristo. Al final del poema, el Narciso de Lezama, luego de traspasar la blancura como un “recto sinfín en llamas secas y hojas”, “en pleamar fugó sin alas” (1994, 13). Esta fuga puede comprenderse como una resurrección que aúna ecos de mitos órficos y religión cristiana (Bejel, 1994, 86; Ríos-Ávila, 1992, 403), como una caída que no anuncia la resurrección en términos cristianos sino seculares, porque implica la superación de la concentración del yo en sí mismo, y su apertura hacia el universo (Cascardi, 10; Sucre, 2010, 173-174), o como una resurrección en términos literarios, pues Narciso sería la figura dionisiaca que es sacrificada en la primera composición de Lezama para que el poeta destruya y asimile el cuerpo de la tradición, y pueda disfrutar así de una nueva libertad creativa (Heller, 39). La fuga de Narciso igualmente ha sido vista como una destrucción, pues carece de alas (Mataix, 162). El poema recoge además referencias literarias. En su identificación de Narciso y Cristo, estaría siguiendo el auto sacramental de sor Juana Inés de la Cruz, “Divino Narciso” (Bejel, 1994, 94-95; Ríos-Ávila, 1992, 403); reescribe, en parte, dos poemas de Paul Valéry, “Narcisse parle” y “Fragments du Narcisse” (Heller, 42-46; Ríos-Ávila, 1992, 406-407) y hace eco a un pasaje de “Hérodíade” de Mallarmé, en el que la imagen del espejo se convierte en fuente de recuerdos (Heller, 47).⁸

y formando parte de comités editoriales de revistas (*Verbum* 1936, *Espuela de plata* 1939-1941, *Nadie parecía* 1942-1944). Sólo hasta que tuvo un poema extenso, que él mismo consideró suficientemente acabado, se dio a la prensa como poeta (Bianchi Ross, 13-17; Mataix, 89-91; Riccio, 21-22).

⁸ Los lectores también han visto referencias a Góngora, Darío, Cernuda y Rilke, entre otros escritores (Correa Rodríguez, 38; Martín Hernández, 157-159; Mataix, 159-160; Ríos-Ávila, 1992, 405-406; Salgado, 17).

A esta sobreabundancia de alusiones se suma la riqueza de las transformaciones y la ambigüedad que éstas traen consigo. La narración sugerida por el título, que promete una cierta secuencia de acontecimientos, no aparece en el poema. Como dice Emilio Bejel, éste es obscuro en términos temporales no porque se busque un instante puro en el que el yo y el mundo se sustraigan al suceder temporal, como pasa en ciertas composiciones de Guillén, Paz y Cernuda, sino porque “la ambigüedad de ‘Muerte de Narciso’ insiste en las varias posibilidades interpretativas del texto: un itinerario temporal en que Narciso se lanza al agua y luego renace; una serie de variaciones de la muerte de Narciso; la metamorfosis de Narciso en Ícaro; el salto cualitativo de la metamorfosis a la transubstanciación de Narciso en Cristo, etcétera” (1994, 86).

En este flujo de acontecimientos temporales, cuyas conexiones no pueden establecerse con claridad, la figura de Narciso también tiende a diluirse. Anthony Cascardi señala que “para tratarse de un poema acerca de Narciso, hay muy poco Narciso y, por el contrario, mucho mundo” (7). Efectivamente, nunca se tiene una imagen clara y distinta del protagonista. Aunque sí hay algo de Narciso, éste jamás aparece como un todo, sino como una colección de fragmentos inconexos: unos labios que pasan entre otros labios; una mano o un labio que, como un pájaro, nievan; una frente que se abre en loto húmedo; un rostro absoluto, reflejado mentirosamente en el espejo; una cabellera desterrada del aire; una abierta boca negada en sangre; una mano que impulsa líneas por el aire y luego se lleva un caracol al oído; un aliento que se convierte en un halo; una mano sin eco, de pulso desdoblado; un labio que muere; cabello que se extiende en una playa; un labio mudo que ofrece ahogadas cintas; una espalda que se ausenta; una frente que es espejo de ondas y no de recuerdos; unas pestañas que entregan en el sueño (Lezama, 1994, 9-13). A veces es difícil decir si estos fragmentos pertenecen a Narciso o a otro personaje. El aliento que se convierte en halo o el labio mudo que ofrece ahogadas cintas pueden ser alusiones a Eco, condenada a repetir palabras que su voluntad no articula. Es posible que la abierta boca negada en sangre o la espalda que se ausenta sean parte del ciervo que va a morir a la fuente, y que puede ser una víctima de Narciso o él mismo (Cascardi, 10; Correa Rodríguez, 36-37; Urdanivia Bertarelli). El problema de afirmar, con Cascardi, que en el poema hay “mucho mundo” es que en él tampoco existe un exterior cierto, una serie de objetos que puedan verse como opuestos al sujeto; más bien hay una proliferación barroca de objetos y sujetos que se transforman o se funden los unos en los otros.

Esta sucesión de fusiones y transformaciones también tiene lugar en los siguientes poemas de Lezama, que componen una especie de paisajes visionarios en continuo movimiento. En “Cuerpo, caballos”, publicado en su segundo libro, *Enemigo rumor* (1941), no hay una figura mitológica que ayude a la interpretación. Las imágenes tampoco recuerdan los lujos modernistas. Sin embargo, en la composición proliferan los objetos y las relaciones a escala cósmica:

Cuando el chorro de la respiración, entre una escala de voces amansadas,
iba a fijarse en el centro del cuerpo glorioso.
Cuando la oscuridad se paseaba sigilosamente
por el cuerpo verde de los árboles y por el cuerpo blanco de los hombres.
Cuando los ojos describían círculos voladores, ardientes esferas,
y al alejarse se perdían en un túnel que crujía
y al acercarse esperaban que las manos les despertasen
de estas nieves que laten olvidándose que se agitan las despedidas,
que los pájaros morían contorsionados envueltos en la misma sombra
que lamía los cuerpos que esperaban la dulzura de las miradas.
Cuando la sangre olvidada de los pasajeros más dormidos,
de los más frutecidos ocios, quemaba las oscilaciones del cuerpo
ante el espejo cerrado y la desnudez más ciega gozaba
las noches empujadas por una mano inmóvil.
Cuando el misterio o la marcha de las tortugas no aúlla,
pero se vuelve blanco, como el hilo blanco que separa los labios
de la piel, como el cuerpo cuando es traspasado por el sol,
señalando cada uno de sus peligros y de sus islas fragantes,
como el pájaro que gira hasta morir en el centro del reloj...
Su cuerpo fosforado, olvidado de la arribada de la niebla metálica,
de la mano mordida dentro del agua, de los ojos que azulean cerrados,
la pluma sombra que paseaba olvidando su cuerpo fosforado y dorado.
Olvidado también de su cuerpo escapado de otro cuerpo más antiguo.
Fosforado como el voltear de los ojos, dorado como el más
antiguo cuerpo fosforado. Fosforado y dorado hastío, las plumas
que se desprenden de los planetas cansados y las manos que borran
las letras que no se han escrito en las paredes. Ay, ay, y este cuerpo
extendido en el aire, olvidado de ti, vendrá cayendo de los planetas
más dormidos hasta el fondo rapidísimo, verdinegro del estanque sin recuerdos,
sin acariable cuerpo que detenga el mustio oleaje de tus suspiros,
sin sombra que ajuste tu cuerpo a la destreza del ojo acariciado
por la espalda musgosa donde asoma el latido que no se oye,
que no se oye, pero que viene a rebotar contra el cuerpo dorado,
que va bruñendo y destruyendo las caderas sueltas en la cárcel del sueño,
aprisionando el cuello de un caballo enterrado, intocable,
hasta enseñar el belfo pellizcado, el donaire o la mirada de desprecio
sobre el marinero nadando a los pies de un castillo
o el hilo de ojos que el aire suelta en flechas
quemada en esta pradera donde los caballos adolescentes
han roto sus belfos al borde de las fuentes para redimir a la tierra
y olvidar que mañana despertarán resucitados

sin que las mecanógrafas asciendan hasta el lugar donde las palomas
dormían olvidadas que los caballos heridos fijen sus ojos espumas
sobre esta piel flechas de los acechos tan peces que en las mareas
no encuentran para dormir esta playa, para escanciar penetrado
de este silbido tan lento que ha arañado este sueño tan inútil si ya
los ojos han volteado esta espuma para afirmar que pesan más que los labios
y las cabelleras se escapan de los frontones para nadar silenciosas.
El caballo Ritra o Dicoglioneonorester huele mis manos tan lentamente
y la respiración subterránea rebota contra el más antiguo de mis cuerpos.
(1994, 54-55)

El cuerpo de este poema es tan múltiple y misterioso como la figura de Narciso. La primera mención que se hace de él lo relaciona con el ámbito de lo sagrado: se trata del “cuerpo glorioso”. Luego, durante los primeros versos, se alude a él por medio de sus partes: aparece, en primer lugar, la respiración, que desciende en su interior y se fija en su centro; los ojos, que describen círculos voladores, se alejan y se acercan; la mano que, aunque inmóvil, empuja la noche. Pero ya en el cuarto verso hay una multiplicación del cuerpo y se descubre que la composición no habla de uno solo, sino de muchas presencias físicas: la noche se pasea “por el cuerpo verde de los árboles y por el cuerpo blanco de los hombres”. Más adelante se sugerirá el encuentro erótico de dos cuerpos: se dice que “la desnudez más ciega gozaba / las noches empujadas por una mano inmóvil” y que los labios se separan de la piel. Aún más, el cuerpo adquiere dimensiones cósmicas y características maravillosas: tiene peligros e islas fragantes, es “fosforado y dorado” y “extendido en el aire, (...) vendrá cayendo de los planetas / más dormidos”. Se podría pensar que en “Cuerpo, caballos” tiene lugar una fusión cósmica entre cielos y tierra, parecida a la que, para los románticos, consistía en la unión sagrada de los elementos del universo. No obstante, el poema tiene un primer momento de multiplicación universal, y luego uno de separación entre un cuerpo que pertenece a un él, y otro que pertenece a un tú: el cuerpo maravilloso, fosforado y dorado, está “olvidado de ti”, y cae de los planetas hasta “hasta el fondo rapidísimo, verdinegro del estanque sin recuerdos”. El poema lamenta entonces una carencia: se está “sin acariciable cuerpo que detenga el mustio oleaje de tus suspiros, / sin sombra que ajuste tu cuerpo a la destreza del ojo acariciado / por la espalda musgosa donde asoma el latido que no se oye”. Pero inmediatamente después, se vuelve a sugerir una conexión erótica, aunque violenta: ese latido rebota “contra el cuerpo dorado, / que va bruñendo y destruyendo las caderas sueltas en la cárcel del sueño”; el cuerpo, a su vez, aprisiona el cuello de un caballo “enterrado, intocable”.

Siguen imágenes que aluden a los caballos como víctimas: el caballo aferrado por el cuerpo es obligado a enseñar “el bello pellizado, el donaire o la mirada de desprecio” y “los caballos adolescentes / han roto sus bellos al borde de las fuentes para redimir a la tierra”. Los caballos, pues, entran en contacto con el cuerpo cósmico para, a la manera de nuevos dioses sacrificados, despertar en un futuro, resucitados. Luego de que el poema menciona la resurrección de los caballos, se precipita en una sucesión de conexiones que quiebran la sintaxis, y cuyas referencias se hacen aún más oscuras. En ellas están presentes tanto alusiones a acciones violentas (penetrar, arañar, voltear, escaparse) como una serie vertiginosa y muy rica de objetos: “ojos espumas”, “piel”, “flechas”, “acechos tan peces”, “silbido”, “sueño”, “ojos”, “espuma”, “labios y cabellera”. Este frenesí de transformaciones concluye en dos versos que vuelven sobre la imagen inicial de la respiración, y prometen un contacto gentil entre el caballo y el yo. Se trata de un encuentro en el que no hay fusión ni penetración, pero que tiene un cierto carácter sagrado, pues la respiración no es la simple función física de inhalar y expulsar el aire, sino que viene de un ámbito numinoso: es subterránea. Por otra parte, esa respiración toca, no el cuerpo físico del yo, sino “el más antiguo de mis cuerpos”. Es como si el poema, tras una serie de uniones, transformaciones y separaciones, sugiriera una nueva unión de los elementos transfigurados.

La composición penetra además el terreno de lo imaginativo, en el sentido en que cada metamorfosis de los elementos los lleva hacia ese desconocido, ese suceso prodigioso que mencionaba Fina García Marruz cuando decía que, por momentos, el lenguaje lezamiano se atensa y se arisca, y pierde todo contacto con referencias dentro o fuera del texto (2010a, 361). En ese sentido, “Cuerpo, caballos” es un poema visionario, no sólo porque dé cuenta de una visión en el sentido de algo que no existe, sino porque, al hacerlo, quiere adentrarse en el futuro y traerlo por medio del lenguaje. Opone, como dice Guillermo Sucre, una transmutación a la transmutación misma, es decir, se resiste al paso del tiempo, a esa fuerza ciega que no depende de la voluntad humana, sino que cambia los sujetos y los objetos y los precipita a la muerte. Por medio de las transformaciones imaginativas, la obra se adelanta al tiempo y engendra un misterio maravilloso: el de la progresiva constitución de una unión universal, entre una multitud de sujetos y objetos, entre los cuerpos (sagrados, parte de la naturaleza, antiguos, el sujeto mismo, el que ha pasado por la unión erótica, el que se ha visto abandonado) y la respiración del caballo (que también es uno y muchos, víctimas sagradas y redentoras).

“Una oscura pradera me convida”, también publicado en *Enemigo rumor* (1941), promete esa generación imaginativa de una realidad más plena:

Una oscura pradera me convida,
sus manteles estables y ceñidos,
giran en mí, en mi balcón se aduermen.
Dominan su extensión, su indefinida
cúpula de alabastro se recrea.
Sobre las aguas del espejo,
breve la voz en mitad de cien caminos,
mi memoria prepara su sorpresa:
gamo en el cielo, rocío, llamarada.
Sin sentir que me llaman
penetro en la pradera despacioso,
ufano en nuevo laberinto derretido.
Allí se ven, ilustres restos,
cien cabezas, cornetas, mil funciones
abren su cielo, su girasol callando.
Extraña la sorpresa en este cielo,
donde sin querer vuelven pisadas
y suenan las voces en su centro henchido.
Una oscura pradera va pasando.
Entre los dos, viento o fino papel,
el viento, herido viento de esta muerte
mágica, una y despedida.
Un pájaro y otro ya no tiemblan. (1994, 19)

En este poema, el sujeto parece más estable que en “Cuerpo, caballos”. Hay, a lo largo de toda la composición, una yuxtaposición entre el yo y la pradera. Ésta invita al sujeto, que se adentra en ella y presencia sus riquezas visuales y auditivas. Ambos, yo y pradera, sin fundirse enteramente el uno en el otro, tienen una relación íntima. Por una parte, la pradera penetra, desde un primer momento, en el yo: “sus manteles estables y ceñidos, / giran en mí, en mi balcón se aduermen”. Al contrario de lo que sucedía en “Cuerpo, caballos”, la unión entre yo y pradera no es violenta, no implica un sacrificio, una ruptura o una herida: los manteles de la pradera se aduermen dentro del yo, y su indefinida cúpula de alabastro “se recrea”.

Por otra parte, la relación entre yo y pradera, que supone el descubrimiento de maravillas, no consiste en el ofrecimiento generoso de la naturaleza que le permite al yo una percepción ampliada del universo, como solía suceder en *Cántico*. Los poderes imaginativos del sujeto juegan un papel mucho más importante en esta relación. La memoria prepara su sorpresa, que

es tan variada y tan rica como lo que ofrece la pradera. Mientras ésta brinda “ilustres restos, / cien cabezas, / cornetas / mil funciones” que abren un cielo que es “girasol callando”, aquélla procura “gamo en el cielo / rocío / llamarada”. Además, pradera y memoria tienen algo en común: las dos son fuente de portentos inesperados y de transformaciones prodigiosas. La primera es “laberinto derretido” y adquiere propiedades de la segunda: en su cielo “sin querer vuelven pisadas” y “suenan voces”. El final del poema, sin embargo, introduce un último elemento de cambio que también conlleva una separación entre el yo y la pradera: un viento “o fino papel” pasa entre ellos, y viene herido de muerte, “mágica, una y despedida”. Podría pensarse entonces que la unión entre yo y pradera ha sido pasajera: no ha habido una verdadera transmutación de la realidad por la memoria creativa, y ambas siguen siendo presa del transcurrir del tiempo. No obstante, el último verso trae consigo un eco de esperanza: “Un pájaro y otro ya no tiemblan”. Es posible que la memoria creativa y la realidad hayan sufrido una transfiguración más allá de sí mismos a través de la muerte. Quizás se han convertido en pájaros que, además, ya no tienen qué temer. O puede que el yo y la pradera hayan desaparecido, reemplazados por los pájaros. La muerte irrumpiría entonces, de manera irremediable, en el proceso de comunión entre la memoria y la naturaleza. “Una oscura pradera me convida” deja abiertas todas éstas interpretaciones.

Los poemas largos de Lezama, como “Piedra de sol” o “Pasado en claro” de Octavio Paz, están llenos de transformaciones; no obstante, la intensidad imaginativa de su obra hace que esas transmutaciones lleven la composición, de un plano de unión y enfrentamiento entre yo y mundo, a un plano visionario en el que los dos tienden a desaparecer, convertidos en una mirada de presencias distintas. Por esa razón, no podría decirse de ellos que sean, como “Piedra de sol”, poemas en los que el yo y el mundo atraviesan una serie de crisis y de uniones armónicas a través de las cuales tanto el universo como la conciencia se van ampliando. Incluso en composiciones como *Aventuras sigilosas* (1945), en las que se entrevé una especie de trama narrativa y un personaje que se enfrenta con otros, hay, como dice Ben Heller, una tensión entre la introducción del poema, que aparentemente da ciertas claves de lectura, y las otras partes, que presentan personajes y situaciones que no existen en la introducción. Aún más, en ésta hay ambigüedades que actúan como fuerzas centrípetas, desintegradoras, en la narración. La más evidente es la proliferación de nombres del protagonista (el hombre, el hijo, el maduro, el jorobado), que hace que el lector se pregunte si los personajes que aparecen a lo largo de las partes son efectivamente un solo sujeto. Decir que son muchos también resulta riesgoso, pues estas figuras tienen cosas en común: el deseo

de escapar de la madre, el viaje, la relación conflictiva con la esposa. “En esencia”, dice Heller, “la introducción en prosa actúa como una imagen del tiempo o, mejor, de la parábola que el tiempo esboza en la memoria, mientras que los poemas que la siguen interrumpen dicha parábola, deteniendo la progresión de los eventos y dispersándose en tangentes metafóricas que no habían sido previstas por la introducción biográfica” (97-98).⁹

Por esta razón, las interpretaciones del poema varían considerablemente. Emilio de Armas sigue el hilo narrativo. Lo describe como un viaje en el que el protagonista huye de la madre y emprende una búsqueda solitaria. El hijo, eros liberado, evita a la esposa y se enfrenta a otras mujeres y a la muerte, que es algo que confunde los sexos y las identidades. El viaje está a punto de acabarse con la muerte biológica, cuando el hijo es castrado por los principios femeninos. Pero surge entonces, motivada “por la sobreabundancia del apetito, la posibilidad de un engendramiento de naturaleza verbal y carácter metafórico” que hace que, a través del lenguaje, la mujer se convierta en el *potens* engendrador del verbo: el hijo (29-31). Ben Heller no está tan seguro de que el triunfo sobre la madre y la esposa sea una victoria del deseo espiritual o estético sobre el deseo físico. Sostiene, por el contrario, que en el poema hay una lucha entre ambos y que se reivindican formas del deseo físico distintas de las heterosexuales. Es más, Heller sostiene que este último no puede separarse del placer estético (99-106). Kristov Cerda ha optado por explicar las composiciones del ciclo como unidades relativamente autónomas con respecto al todo. Al leer “Tapiz del ciego” como un poema independiente, llega a la conclusión contraria de Heller: la creación literaria no parte de una potenciación del deseo físico (del tacto) sino de una construcción artificiosa, alucinatoria, que se realiza como compensación imaginaria de una facultad negada (la vista).

Si todo acto poético genuino es aquél que intenta fijar la imagen de lo invisible en el poema gracias a la capacidad tropológica del lenguaje, dada la concreción finita del poema y del lenguaje en sí mismo, el poetizar será siempre un andar a tientas, una ceguera para lo absoluto que se obstina en describirlo a partir de los indicios mediatos que nos son dados en nuestro trato íntimo con el mundo. El poeta es un ciego que teje un tapiz con imágenes que no podrá contemplar del todo, pero que le son accesibles oblicuamente, a través del tacto. (71)

⁹ “In essence, the prose introduction acts as an image of time or, more exactly, of the parabola which time sketches in memory, while the poems that follow interrupt that parabola, halting the progression of events and going off on metaphoric tangents unforeseen by the biographical introduction”.

El hecho de que la sobreabundancia imaginativa de los poemas de Lezama haga que cualquier interpretación resulte provisoria o limitada reivindica su confianza en las cualidades creadoras de la poesía. Si se logra un discurso que sostiene, al mismo tiempo, múltiples lecturas encontradas, se puede decir que se ha encontrado una potencia infinitamente productora. La obra sirve como semilla de construcciones ulteriores del discurso que enriquecen cada vez más la vida de la imaginación, el reino de la imagen. Por eso es fundamental lograr un tipo de composición que, en lugar de seguir un orden lineal de transformaciones, sugiera un universo cuyos elementos van cambiando todos simultáneamente y en distintas direcciones, pero que pueda verse como un cosmos,; una plataforma coralina que, a lo largo del tiempo, sufre infinitos reordenamientos y combinaciones. Sin embargo, para que el texto no se quede en el mero movimiento de metamorfosis y para que no se fragmenten los materiales del poema, es necesario que esa red sea orgánica. Sólo así es posible conjurar, hasta cierto punto, el exceso figurativo, que llevaría al lector a pensar que se encuentra frente a un cúmulo infinito de componentes agrupados por azar.¹⁰

Ahora bien, frente a la poesía de Lezama, los lectores somos conscientes de que cualquier red de conexiones que establezcamos será parcial, guiada por nuestras propias obsesiones, pero no nos queda sino, como decía el mismo Lezama refiriéndose al poeta cubano Juan Clemente Zenea, “darle vueltas a ese enigma añadiéndole nuevos anillos a una incontenible irradiación, porque gran parte de su vida y de su obra será siempre un misterio, pero esos misterios, más que aclararlos, lo que debemos pretender con ellos es que mantengan la vida de su fulguración” (1970, 18). Así pues, lo que resta de este capítulo seguirá tres líneas interpretativas: una, la conciencia, en los poemas de Lezama, de que la sobreabundancia puede ser una concreción visionaria de la imagen en la historia, o una mera colección caprichosa de elementos, sin ninguna conexión vital: “polvo arenoso, inconsecuente y baldío” (Lezama, 1977, 289). Dos, el contrapunto, a través de las imágenes del anillo y del árbol que crece, entre la poesía de Lezama y la de Jorge Guillén, el poeta que en nuestra constelación

¹⁰ Rubén Ríos-Ávila plantea el problema de la sobreabundancia imaginativa en los siguientes términos: “Tanto para Sor Juana como para Lezama, la obra literaria es el intento de apresar un exceso. En el caso de Sor Juana se trata del universo por conocer, que siempre excede al universo conocido. Su máxima frustración es la de la ignorancia. En el caso de Lezama se trata del lenguaje, que al asumir su propia ruta termina siempre excediendo las intenciones del autor, y el peligro constante en este caso es el de la ilegibilidad” (1992, 409).

particular parece más apartado del cubano. Y tres, el peligro del solipsismo de la conciencia en la obra de Lezama, Cernuda y Paz.

Sobreabundancia: redención del universo o caída en la ininteligibilidad

“El número uno” es un poema en seis partes. Las tres primeras son breves escenas independientes: el juglar que danza, una flauta que suena, un pañuelo que se abre y reproduce “toda la cara de la luna, / la inmóvil palidez y todos los murales del infierno”; unos amigos que avanzan por un bosque en busca de una ciudad y que exhortan a una pregunta a que les cuente “las estrellas del vaivén prometido”; un anillo de pájaros azules que sobrevuela “nuestra cabeza” graznando, el paso del tiempo y la oscuridad que desciende (1994, 359-360). Todas ellas sugieren uno o varios misterios a punto de develarse: el baile del prestidigitador y el son de la flauta, las imágenes en el pañuelo abierto, la pregunta que quizá sea “un pedazo arrugado de terciopelo que entona como los rollos de una pianola”, la oscuridad que se quiebra. Las tres últimas partes son composiciones más largas y, a partir de la cuarta, el tono pasa, de visionario, a más introspectivo. Comienza con una serie de preguntas amistosas, hechas en la voz de alguien que se preocupa por el yo lírico:

¿Qué has hecho en la mañana?
Mi cara cerrada en el centro de lo lívido
y entonces ¿cómo estás del pecho?
¿Has tenido algún disgusto en el trabajo?
Te preocupas mucho, recuérdate de tu padre
que se murió tan joven. (361)

Esas son las cosas, dice el yo, que “tienen importancia / lo demás es pasajero, lo demás es poco, / muy poco, tan poco!”. Podría pensarse entonces que las visiones de las tres partes iniciales se comparan con las preocupaciones del día a día, y se las encuentra insuficientes. O podría decirse, por el contrario, que la amistad y el amor, tal como se celebran aquí, tienen cabida en la búsqueda visionaria de las tres primeras partes, pues, en la segunda, los amigos “buscando la ciudad amistosa / detrás del espejo de los árboles que impiden el crecimiento / secreto” se habían adentrado, con el yo lírico, en un bosque misterioso.

En el poema no sólo hay un contraste entre la amistad y el amor tal y como se dan en la vida cotidiana y la visión imaginativa. Hay dos oposiciones más: en la primera parte, la visión imaginativa se pone en entredicho, pues el juglar que danza es “el prestidigitador, el

farsante”, y danza al son mentiroso de una flauta agrietada (359-360). Así pues, desde un comienzo, se advierte que la visión puede ser sólo una “mentirilla”, o un intento fallido de invocar portentos. Por eso, el pañuelo que se extiende no puede “parir un gallito con un perejil en el pico” (360). La tercera oposición se da entre la amistad de todos los días y la muerte, y se desarrolla en la cuarta parte del poema. Frente a las preocupaciones del que nos quiere, la muerte se levanta como una cosa incomprensible y como aquello que hacía, en la primera parte, que la visión fuera un fracaso, pues se escapa antes de que se abra el pañuelo:

¿Cómo comprender entonces la infinita numeración de la muerte?
Cómo ella se pega al pez de cabeza resbalante,
a lo que se escapó antes de que el pañuelo se abriese.
El momento en que llega la muerte a la amistad,
aunque la amistad sigue su incesante caminata,
pero al llegar a la esquina una frase es de la muerte,
al discutir una palabra silbó la flecha de la muerte.
Cada uno de los amigos se queda en su casa con la muerte. (361)

A pesar de que la amistad siga “su incesante caminata”, la muerte la interrumpe, y deja a cada uno solo, enfrentándose a su propia destrucción. La muerte “recobra el absoluto de su oleaje” y comprendemos, dice el yo, que ese cariño del día a día era, en realidad, un proceso de lenta extinción de la amistad y del amor. Éste es, quizá el punto de crisis más agudo del poema.

Las dos partes siguientes traen una recuperación imaginativa. La quinta sostiene que, por encima de la muerte, “hay una envoltura superior” que hace que las palabras amistad y amor de transformen, de jabalíes acorralados que temen “la primera mordida” y de armadillos inmóviles que “se miran debajo de su corteza estelar”, en jabalíes que pasan “puliendo los muslos sagrados” y armadillos que “sonriendo inaugura[n] los nuevos patines”, es decir, en presencias que, de petrificadas de terror, reducidas a la nada, recobran la alegría y el movimiento. El “nosotros” del poema también es objeto de un proceso de cambio, o mejor, de redención, gracias a esa envoltura misteriosa, pues ella “es el antifaz / que vuela como una mariposa, / y donde colocamos nuestros nuevos ojos / de animal carbunclo”. De esta manera, tanto el lenguaje como el yo superan el peligro de aniquilación gracias a una potencia secreta: “La envoltura nos lleva cerca de un árbol / y el árbol comienza en nosotros su carcajadas” (362).

La última parte retoma varias de las imágenes que habían aparecido en las anteriores, trocándolas en una de las celebraciones más enfáticas de Lezama sobre la libertad que trae el poder de la imaginación:

Dichoso voy entre nieblas
que así desatan el árbol, que preguntan entre anillos
el lento sabor del agua.
Nadando voy por lo oscuro,
abren valvas los moluscos
en la noche acariciados
sin manos que reconozcan
la ronda del carboncillo sin nombre.
Las dos puertas del espejo,
una, tiene la voz tan tapada
que huye a la casa en la playa,
escudo y techo de arena,
que va destruyendo el rostro.
La otra puerta sonando, sonando,
sopla llamas al espejo,
voltereta de la noche, juglar
con un pisapapeles inmenso,
sale en la noche por la corteza
de los árboles quemados.
Dichoso toco en lo oscuro,
cerrazón de la invención de la casa,
cada capítulo es hoja
de un árbol que cabecea
en la nocturna playa,
donde sólo se oyen cantos
que ahuyentan
a los músicos absortos.
Ataco huyendo,
retrocedo para clavar
a la noche sin métrica
cabellera y sin estrellas
semejantes a la evaporación de los rostros.
Dichoso voy en la niebla,
avanza caballo blanco.
Voy huyendo y traigo a la noche
con la cabeza inclinada. (362-363)

El yo se adentra, con júbilo, en un espacio abierto, misterioso y acogedor. Lo oscuro en la tercera parte había sido algo que saltaba sobre el sujeto de forma sorpresiva y que sólo en ocasiones se escindía (360). Aquí es una sustancia que le permite a éste avanzar en un

movimiento ilimitado, libre, como el agua que sostiene al nadador.¹¹ Es también una sustancia misteriosa, en la que los moluscos abren sus valvas y el carboncillo hace una ronda sin nombre. Asimismo, es algo acogedor, pues es “cerrazón de la invención de la casa” que se puede tocar, y en la que “cada capítulo es hoja / de un árbol que cabecea / en la nocturna playa”. La noche, que en la segunda parte era “la noche claveteada” que aprieta (360), y que en la cuarta se extendía “para morder el mantel del mediodía” (361), en este punto es una contendora “sin métrica cabellera y sin estrellas semejantes a la evaporación de los rostros”, es decir, no tiene los poderes de la poesía. El yo logra vencerla gracias a su imaginación, pues cada capítulo que él toca en lo oscuro tiene la riqueza de las hojas de los árboles, y de los cantos misteriosos de la playa.

En esta parte también vuelve a aparecer el espejo, que en la segunda impedía el crecimiento secreto y la maduración del fruto. Aquí tiene dos puertas. En una hay una huida, y una sugerencia de aniquilación: una voz silenciosa escapa a una casa con “escudo y techo de arena” que, además, “va destruyendo el rostro”. La otra implica un contacto con las fuerzas imaginativas que se habían invocado en la primera parte. La puerta suena, como el son de la flauta, y aparece el juglar dando volteretas. Podría pensarse que éste es un primer momento inicial de la imaginación, en el que sus poderes no son del todo liberadores, ni positivos, pues al juglar se le había llamado prestidigitador y farsante, su danza era una mentira, y sus cascabeles podían ser “una colada de plomo” (359-360). El que el espejo tenga dos puertas sugiere que se lo puede franquear, cosa que efectivamente hace el yo del poema al avanzar jubilosamente en la niebla, al sujetar la noche y llevarla victoriosamente consigo.

¹¹ El pez o el nadador que van por el agua es una de las metáforas favoritas de Lezama para referirse a los poderes imaginativos. En su poesía, el pez puede aparecer como el término de una metamorfosis: en el soneto “Empezando por las cien cascadas”, parte de “Las horas regladas”, Glaucón es el pescador que se ha transmutado en un ser marino porque quería ser dios y consolar a los peces que él mismo pescaba; luego de su transformación, “como dios, quedó sumergido” y apretaba “el cayado de las cien cascadas” (1994, 221). Cuando nada libremente, el pez es el ser que, sostenido por el agua, se impulsa a través de ella, en un ejercicio de plena libertad. En una entrevista ya famosa, al preguntársele qué pensaría si alguien dijera que *Paradiso* es un gran poema, Lezama respondió: “Cómo no voy a sentirme complacido con que alguien sienta una alegría, un entusiasmo, que lo lleve a romper el contorno y diga que esa novela es un gran poema. Me sentiría como un tiburón izado, con el cordel roto por un relámpago, que volviese a caer en las profundidades líquidas y de un coletazo ganase el espacio de una cascada. Verme saltar de la novela al poema me hace sentir como en la gran piscina universal llena de animales invisibles que se adelantan hacia nosotros como nubes transparentes” (1970, 26-27). El tiburón escapa al anzuelo y no sólo gana la libertad del mar sino que alcanza un espacio antes imposible para él, el de la cascada; además, a su encuentro salen presencias misteriosas en una “gran piscina universal”. En el último poema que escribió Lezama, “El pabellón del vacío”, se habla de la imaginación poética como una actividad que parte de un pequeño vacío pero que se proyecta hacia el infinito. El yo lírico cuenta que, a la manera del pintor chino que se introduce en su propio cuadro y desaparece en un recodo del camino que ha pintado, él se va reduciendo hasta ser un punto y desaparecer en el vacío. Y añade: “Me hago invisible / y en el reverso recobro mi cuerpo / nadando en una playa / rodeado de bachilleres con estandartes de nieve, / de matemáticos y jugadores de pelota / describiendo un helado de mamey” (1994, 492). Una vez más, aparece la imagen del que nada libremente en un espacio lleno de presencias jubilosas.

“Vueltas en la parrilla”, escrito en la misma época que “El número uno”, presenta estas mismas oscilaciones entre el júbilo ante la riqueza de la imaginación, cuando el poema florece en innumerables imágenes y el yo nada libremente en su propio elemento, y la duda o la afirmación de que esta riqueza no es sino un montón de quincalla, un cúmulo de ruinas que no pueden oponerse a la muerte.

El poema comienza con la llegada de un animal misterioso que husmea un cristal. Detrás del cristal hay una foto de familia. La imagen trae el recuerdo del día en que fue tomada: las conversaciones, los miembros de la familia bañándose en un río. La segunda parte de esta sección celebra el instante en el que la luz ilumina las cosas de una forma determinada, y “cogemos el sabor [de la fruta] con las dos manos inmóviles” (1994, 386). La siguiente sección festeja el poder de la imaginación:

Cuando ardemos restituimos.
Asciende el fuego entrecortado,
las manos creciendo en los reflejos,
la ciudad chillando en las terrazas
y los pinos serviciales al avance
del fuego picoteando en las arenas. (387)

El poder del fuego imaginativo es tal que “restituye el tigre a su mirada”, un tigre que viene acompañado de una multitud de presencias: lianas, cabezas entrelazadas, “peces apoyados en lanzas trepando”, “un ejército de colmilludos”. No obstante, el fuego trae también “la muerte como fuerza de arribada”, que convive con la “piscina que da la sobrenaturaleza”, es decir, con la sobreabundancia imaginativa. El agua de la sobrenaturaleza, el medio que en el poema anterior permitía el avance libre del yo, es aquí la “pecera del tiburón cantante”. Sin embargo, la espiral del tiburón es el “primer *réquiem*”: trae consigo un eco de la muerte. Así, el agua que sostiene y el movimiento de la sobreabundancia implican igualmente una carencia: “se descubrían coordenadas de silencio / mareas de vacío que penetran” (388).

En medio de este vacío, el yo lírico abre una gaveta y encuentra un niño de piedra: “la oscuridad de la placenta lo seguía filtrando / y se movía con el oído sobre la marea, / acompasado como las estrellas del mar” (389). Este niño, recién nacido y en contacto con el elemento acuático, bien puede ser la promesa de una nueva vida. Pero también podría pensarse que no se trata de un recién nacido, sino de un feto abortado. En ese caso, la

promesa de vida y de abundancia es una promesa vacía. Esta interpretación se reafirma si se contemplan los versos siguientes:

La luz y su diversificado roto
caen en la gaveta
que dice un número de teléfono,
y el niño de piedra gira
otro costado y se dora. (389)

La luz ya no transparenta la fruta, ni da el punto de madurez en el que se puede comerla. Fragmentada, cae en la gaveta que produce un dato anodino: un número telefónico. Mientras tanto, el niño, como un ave muerta, da vueltas sobre el fuego. Esas vueltas son, al final del poema, un torbellino de fragmentos que terminan en una cacofonía sin sentido:

Todo va hacia el turbión,
los fragmentos no podrán alzarse
con el botín ni con el instante
del pestañeo al bañarse en el agua solar.
En el remolino el ojo empieza
en el vértice que raspa terrenal
y después el ojo se aposenta
en la anchura estelar y salta.
El fuego y el remolino son iguales,
pero nos llegan con máscaras diferentes,
como la carreta de bueyes y el relámpago.
Preparemos, el fuego trae:
la hipócrita calipígica de alas negras,
la mica de Micaela, apoyándose;
equivalencias del escarabajo pelotero,
tonto Toto, Toto total.

En lugar de construir el cosmos, de redimir los objetos y acercarlos al reino de la imagen, los poderes de la imaginación pueden ser un círculo vicioso que se traga todo en una repetición sin sentido.

El círculo y el árbol: la germinación imaginativa

Una de las imágenes recurrentes en *Cántico* es la del círculo o esfera universal que todo lo abarca e incluye amorosamente al sujeto. El poema “Una ventana”, que comienza con el yo

lirico como espectador del cosmos, “en las márgenes / De una profundidad de transparencia en bloque”, concluye: “En círculo de paz se me cierra la tarde, / Y un cielo bien alzado se ajusta a mi horizonte” (Guillén, 1994, 149). La integridad del planeta, la curva de la Tierra, es la misma que la del universo que la rodea, y ambas se repliegan sobre sí mismas con la firmeza del fruto: “¡Cuánta fruta / De una sazón en su contorno terso!” (174). Ese orbe abraza o arropa al yo: “Me ciñe siempre el círculo de un mundo siempre enorme” (364). Incluso el paso del tiempo se curva alrededor suyo: “Circula el tiempo entre agujas / de relojes. / Todo se salva en su círculo / todo es orbe” (66). De esta manera, *Cántico* celebra un mundo completo, pleno, rico y acogedor que no es meramente una colección de accidentes ni tampoco depende de la voluntad creadora de los seres humanos.

En 1960, Lezama escribió un soneto en el ciclo “Las horas regladas” que parece una respuesta a esta imagen del círculo o la esfera universal.

Unidad del círculo ¿dónde?
Esencia universal, sustancia
necesaria ¿dónde pasas
tiznando la sangre, quedando?

Persona, concurrentes luces
hacen la persona y el acto
tercero; está la persona
en sí y en la otra unidad.

El aliento flota, muerde
el aceite, la llama
sobre el agua tira y reclama.
Círculo, clama por cerrarse;
reclama, abierta espiral.
Disfraz, persona unitiva. (1994, 222)

Los primeros cuatro versos contienen dos preguntas desafiantes: no se sabe dónde está la unidad del círculo, dónde queda la esencia universal. La segunda estrofa alude a otra de las afirmaciones categóricas de *Cántico*: el yo encuentra su identidad y su certeza de existir al sentir cómo el horizonte se cierra amistoso en torno suyo y saberse el centro del cosmos. En el poema de Lezama, la persona no es algo idéntico a sí mismo. Está “en sí y en la otra unidad”. Podría pensarse en la unión extática entre el yo y el todo, pero aquí el universo no es algo armonioso y terminado, sino una concurrencia de elementos que realizan acciones antagónicas: el aceite muerde y la llama “tira y reclama”, el círculo exige cerrarse, la espiral,

abierta, se queja del círculo. En este orbe contradictorio, el individuo tampoco es una fuerza integradora, sino un disfraz. Este último verso puede leerse así como una crítica, no sólo a la idea de sujeto propuesta en *Cántico*, sino a la del mismo Lezama: el yo no es el demiurgo que pueda transformar el mundo y convertirlo en cosmos al acercarlo gradualmente al reino de la imagen. El sujeto metafórico, como él gustaba de llamarlo, es mera impostura.

“Variaciones del árbol”, publicado en *La fijeza* (1949), también contiene imágenes de conflicto, de falta de reconciliación entre el yo y el universo, y una crítica a los poderes imaginativos del sujeto. La primera parte, titulada “El árbol y la mano”, sostiene que si bien “el ardor de los ojos está ya en el paisaje”, hay una hostilidad entre yo y árbol que implica igualmente una falta de correspondencia de cada uno consigo mismo. Mientras el yo “más interpreta su cuerpo tocado”, “la voz del árbol enemigo mueve sus ramas” y no hay posibilidad de que las potencias figurativas lleven la naturaleza a su madurez pues “mi amistad, mi artificio, / yerra como una estrella por la mesa del mago”. Es decir, la imaginación que podría amistar al individuo con el cosmos no es más que un truco. Los últimos versos reiteran esta enemistad:

Ese árbol flotante, presagioso, marino,
rueda hasta mi ser extrañado, repetido,
como pasos sin techo con dureza revierten.
Desdeñado ese árbol, mi mano es quien lo impulsa;
fúnebre contra la roca golpea,
mientras mi mano llora su dureza intocable. (112)

El árbol aquí no es imagen del crecimiento continuo, que lleva al ser a superarse a sí mismo y entrar en contacto con los otros componentes del universo. Tampoco es representación de la totalidad orgánica del cosmos, que pone en contacto lo más bajo con lo más alto, como sucedía en algunos poemas de *Cántico*. El árbol, por el contrario, rueda hasta el yo y éste lo rechaza. Al alejarse, el árbol golpea contra la roca con un sonido lúgubre, mientras el yo lamenta su propia dureza. Esta imagen se parece a la de la naturaleza no redimida de algunos poemas de Cernuda. Aquí, como en “Decidme anoche”, la naturaleza está aislada. Todo intento de contrato entre sus elementos o de éstos con el yo fracasa, y ambos se apenan por esta pérdida.

Las dos siguientes partes del poema, tituladas “Destrucción de la imagen del árbol por la noche” y “El árbol y el paisaje destruido por la noche”, describen un proceso de

transformación del yo y del árbol, e introducen otra presencia que aniquila las cosas y las vuelve a crear. En primer lugar, el árbol coge fuego, y con ello “destruye su espacio” y entra en contacto con el yo: “Ya en los ojos la imagen bien hilada, / las ramas vacilan en su incendio. / Y los ojos, las piedras, sus hojas abren / al nuevo siglo que en mi sangre cruje” (112-113). Asimismo la noche, que “se trenza con el árbol”, incorpora su propio espacio “sobre el móvil río que la destruye caminando”. De una naturaleza caída, petrificada en su propio lamento, se pasa a una naturaleza que, gracias a las transfiguraciones de la imagen, se deshace y se convierte en otra cosa.

Sin embargo, el poema de Lezama no sólo celebra esta transformación, sino que introduce ambigüedades que hacen muy difícil decir si afirma la riqueza de las potencias imaginativas o si, por el contrario, está describiendo un proceso de infinitas muertes y resurrecciones sin sentido, afín a los ciclos naturales. A pesar de que la noche tiene tanto poder que “hierve el pájaro y la hoja” y “rueda las ciudades, envuelve las estatuas / y al hombre húmedo le alza los hombros”, el árbol se le escapa: “ya no está junto al río y al sueño”. Además, en la última parte, titulada “El artificio prolonga la noche”, no hay un tono enteramente positivo. Se habla de una procesión, al ritmo de tambores, que “fabrica inalterable” y se dice que el tambor, de forma creativa, “redondea a su padre” (113). Pero también se habla de una fusta que “se dobla en sus cenizas”, del sueño que “cierra sus muecas” y cae “en un pecho nunca más recobrado” y del río que suena “como un perro colgado de las ramas”. El último verso del poema parecería sugerir un ciclo sin fin de muertes y nacimientos, no un germinar del universo a través de la imaginación creadora: “ahora conduce y muele, ahora contra el fuego” (114). A estas alturas del poema, el yo ya ha desaparecido, de manera que no se sabe exactamente qué es la potencia que “conduce y muele”. Podría ser la noche, podría ser el río, o podría ser otra cosa enteramente distinta. Tampoco queda muy claro por qué conduce y muele “contra el fuego”. Si se recuerda al árbol que se había estado quemando en la segunda parte del poema y que podía entrar en contacto con el yo, esta nueva potencia se enfrentaría a las fuerzas transformadoras anteriores, y el universo sería una colección de fuerzas opuestas, no un cosmos que va construyéndose armoniosamente poco a poco. O, por el contrario, podría pensarse que el primer fuego, el que quemó el árbol, ha sido superado por poder mayor y que el universo se encamina efectivamente hacia una redención por la imagen.

Crisis de la conciencia

Uno de los puntos de contacto entre la poesía de Paz y de Cernuda es la crisis de la conciencia individual que, separada del universo, descubre que se despeña minuto a minuto en una existencia que es una muerte en vida.¹² En los poemas de Paz también existe el peligro de que la conciencia individual sea apenas efecto de los signos sobre el papel, y resulte tan pasajera y vacía como ellos. Como se ha visto en el apartado anterior, el riesgo que corre la poesía de Lezama y al que ella misma alude es que la proliferación imaginativa, el exceso metafórico, lleve a la incoherencia. No es extraño que la obra de Lezama le resultara a Cernuda desconcertante; en una carta, acusando recibo de *Analecta del reloj*, calificó el libro de “inusitado”, “admirable y diabólicamente hermético” (citado en Valender, 1995, 67). De hecho, las palabras de Cernuda, al referirse a una iglesia barroca americana en uno de los poemas en prosa de *Variaciones sobre un tema mexicano*, esclarecen una de las diferencias fundamentales entre los dos poetas:

Preguntar ¿te gusta? sería inadecuado. Porque no nos preguntamos si nos gusta un huracán o un torbellino, y así es como esto actúa: como una fuerza desmandada de la naturaleza, que sufrimos, sobrepasándola cuando es posible, y nada más. Y aunque mucho de primario y elemental hay en ello, ¿no se da también lo artificial? Ambos, lo elemental y lo artificial, mordiéndose la cola, se confunden. Pero la obra no recuerda al hombre; no se concibe la mente que la meditara y planeara, ni la mano que la trazara y la ejecutara. (1990, 49-50)

Lo que le hace falta a Cernuda en esta iglesia es el yo lírico, que en su obra afirma luciferinamente su propia existencia, mientras que en la de Lezama se disuelve, al ser artífice pero también objeto de las transformaciones de la imaginación. Y, sin embargo, en Lezama hay asimismo poemas en los que, en lugar de un movimiento expansivo hay un movimiento de introspección, de concentración de la conciencia en sí misma. En ellos, el yo entra en

¹² En la obra de Cernuda, la metáfora de la muerte en vida aparece con cierta frecuencia en *Los placeres prohibidos*. En “En medio de la multitud” el yo, luego de haber visto a un muchacho radiante, vaga por la ciudad y pierde, poco a poco, su carácter material: no siente los pies, quiere cogerlos con las manos y no los encuentra, quiere gritar y no halla su voz. Le pesa la vida y quiere arrojarla lejos de sí, pero no puede porque está muerto y anda entre los muertos (1995, 70). En “Sentado sobre un golfo de sombra” el sujeto se amonesta a sí mismo: “sentado sobre un golfo de sombra vas siendo ya sombra tú todo”. “Cuida tu sombra; dentro de tiempo ni sombra serás. Cuida tu pecho y tus sueños, cuida tu cabeza, que ya es una nube y se pierde, como chal delicado, en la tempestad orquestada” (1995, 78-79). La metáfora dominante en la poesía de Paz para hablar de la crisis de la conciencia es la de la caída; en Cernuda, es la pérdida del cuerpo como cosa concreta: el yo descubre que se ha desvanecido, o que se ha convertido en vapor, en sombra, en nube.

crisis, y no precisamente porque se convierta en otras presencias u objetos. Estos momentos de apuro, en los que el sujeto describe su existencia con cierta perplejidad, aparecen temprano en la obra de Lezama. “Ahora que estoy” hace parte de su segundo libro, *Enemigo rumor* (1941). En él, el yo siente la falta de su propia materialidad y sostiene que sus palabras son, no la expresión de esta situación, sino una mentira. Es decir, la crisis es doble: falla la unidad del propio ser y falla el lenguaje: “Ahora que estoy, golpeo, no me siento, / rompo de nuevo la armadura hendida, / empiezo falseando mi lamento, / concluyo durmiéndome en la herida”. Pero el problema al que se enfrenta el yo es aún peor: aunque participa del universo, eso no implica que penetre su misterio, sino, más bien, que toma parte de lo más inconsecuente: “de la luna soporto la blandura, / no su misterioso río de leche”. El soneto termina con el deseo de que el misterio del cosmos lo traspase, pero incluso hasta el final existe el temor de que el yo sea algo anodino: no golpe, sino bostezo. “Que la sombra fleche / lo que es mi ser y lo que está flechado / golpe o bostezo, luz o sombra quemadura” (1994, 45).

En la tercera parte de “Los ojos del río Tinto”, el primer poema del libro *La fijeza* (1949), el yo poético también pasa por un momento de crisis:

Una ráfaga muerde mis labios
picoteados por puntos salobres
que obstinados hacían nido en mi boca.
Una ráfaga de hiel cae sobre el mar,
más corpulenta que mi angustia de hilaza mortal,
como gotas que fuesen pájaros
y pájaros que fuesen gotas sobre el mar.
Lluvia sombría sobre el mar destruido
que mi costado devuelve finamente hacia el mar.
Mis dedos, mis cabellos, mi frente,
luchan con mi costado, mi espalda
y mi pecho.
En esos días irreconciliables,
fríamente el ojo discute con la mirada
y la combinatoria lunar no adelanta en mis huesos.
Estoy en la torre que quería estar:
un tegumento que puede unir cabellos,
una sonrisa que traiciona la línea del mar.
La cantidad innumerable de dioses secuestrados,
el hierro torcido e hirviendo de las entrañas
del mar han huido sin un gemido acaso.
Mi indolencia peinaba la frente del mar
y originaba la muerte
en aquellos seres fieles, veloces e inocentes. (1994, 106-107)

Los primeros versos describen un paisaje amenazante y repiten dos veces las mismas imágenes: la ráfaga que cae, primero sobre los labios, luego sobre el mar, y el picoteo de los puntos salobres sobre los labios y luego el picoteo de la lluvia, como de pájaros, sobre el mar. Hay una conexión entre el yo y el mundo, pero está dada por la lluvia, que aquí es un elemento destructor. También hay un reconocimiento de la mortalidad del yo, que se sabe, no una unidad armoniosa, sino precaria: una piel que une los cabellos. Asimismo, es un cúmulo de elementos en discordia: dedos, cabellos y frente luchan contra costado, espalda y pecho; el ojo discute con la mirada. Aún más, en medio de esa desavenencia, el yo es presa de una incapacidad de actuar, y su indolencia es mortal para el universo: genera la muerte de “aquellos seres fieles, veloces e inocentes”. El estado de melancolía del sujeto hace imposible que ejerza sus potencias imaginativas, y detiene el proceso de fabricación de sobrenaturaleza, de redención del mundo por la imagen.

“Sorprendido” fue uno de los poemas de Lezama publicados en el libro póstumo *Fragmentos a su imán* (1977). En él hay una serie de impresiones inconexas que el yo no puede articular en una red de imágenes:

No puedo. Es así. Y el caballo dobla el naipe.
Voy. La toronja escampa, delecteo.
¿Qué pregunta cabe? ¿Qué codo se entremezcla?
El turiferario se remoja, abandona.
Son juramentos, pero grulladas, testigos.
Un índice torcido como una nariz,
no sirve, ceniza, redondea.
Una estocada de cartón, presunciones.
El costillar al trasluz, una tromba
engorda el farol repartiendo cartas de Navidad.
Araño, voy y me sumerjo, ya no hay navegantes.
Toco, vuelvo la cara, ya las persianas repiqueteando.
Cruce de peces por las piernas abiertas, tijeras.
No llego a parir, se aconseja, el naipe calvo.
La ventana ensalivada masculla el pimpollo,
centra el parpadeo, errante el vidrio roto.
Allí el tironeo, el vuelco del tiburón.
Pusilánime araña las botas el rastrojo,
vuelve arrastrándose por la acera al mediodía.
La salamandra sigue saltando
del chaquetón con mucha fiebre.
No puedo, voy a acostarme, despertaré sin el resguardo.
Las arañas alfombran confundiendo sus hilillos.
Don Aire congrega y descabeza. (1994, 405)

Al contrario de lo que sucede en la mayor parte de la obra de Lezama, en la que los giros inesperados, que impiden la construcción de un sentido total, están en tensión con una serie de metáforas que se repiten y que prometen un posible sentido, aquí hay, simplemente, una sucesión de objetos y de acciones independientes. Los verbos carecen de complemento o de sujeto y hay cláusulas sueltas, sin verbo.

La única reiteración del poema es la imposibilidad que siente el yo de concebir algo: “No puedo”, dice al principio y en el antepenúltimo verso. Todas sus acciones son incompletas: “araño”, “me sumerjo”, “toco”, “vuelvo la cara”. Los objetos parecen contagiados de esta impotencia: el turiferario “abandona”; “un índice torcido como una nariz, / no sirve”; no se sabe qué “no llegó a parir”; la ventana masculla; el rastrojo araña las botas, pusilánime; las arañas confunden sus hilillos. Aún más, el tiburón, en lugar de nadar libremente, gozando de su propio movimiento, está preso del sedal, y apenas puede tironear y dar un vuelco.

Al comentar este poema en una entrevista con Reynaldo González en 1970, Lezama observó que había intentado dar la sensación de dispersión, de que “todas las cosas fueran entrechocándose”. Al final, añadió, el poema termina con la llegada del aire, “el aire creando un logos” (Lezama, 2009, 143-144). Y sin embargo, la última palabra del poema no es “congrega”, sino “descabeza”.

El libro, la obra

Si se tiene en cuenta la ambición visionaria de Lezama, no resulta asombroso que no concibiera la organización de su obra a la manera de Guillén, de Cernuda o de Paz. Excepto *Muerte de Narciso*, que es un solo poema, sus libros no tienen la pretensión arquitectónica de *Cántico*.¹³ Por el contrario, el volumen de éstos va acrecentándose con el correr de los años, como si sus alcances imaginativos fueran creciendo y haciéndose más fuertes con el tiempo que pasa. Como Lezama no pensaba que el yo poético tuviera un papel protagónico en la hechura del poema, salvo por sus poderes de relación analógica, tampoco concibió su poesía como una especie de biografía espiritual, como en el caso de Cernuda. Y no se dedicó, como Paz, a corregir, recortar, recomponer y volver a ordenar su obra pasada en sucesivas ediciones. Sus libros se sucedieron los unos a los otros, según decía él mismo, crecidos, más

¹³ De hecho, Guillermo Sucre habla, en el caso de la poesía de Lezama, de una angustia por lo construido: “A esa aprehensión por lo construido o lo arquitectónico se debe quizá la textura densa y, sobre todo, el ritmo casi desahogado con que sus poemas nos impresionan por primera vez y hasta nos rechazan” (2010, 176-177).

numerosos, como una colonia de corales cuyos nuevos organismos van retoñando sobre los que les preceden. Aparte de seguir escribiendo poemas largos con un protagonista como motivo recurrente a la manera de *Muerte de Narciso* (“San Juan de Patmos ante la Puerta Latina” o la “Oda a Julián del Casal”), Lezama desarrolló ya desde *Enemigo rumor* (1941) un tipo de composición de ciclos de poemas entrelazados, con o sin subtítulos, que insinúan un cierto desarrollo narrativo o imaginativo, acompañado de múltiples tangentes metafóricas, como “Noche insular, jardines invisibles”, “Rapsodia para el mulo”, “El arco invisible de Viñales”, “Para llegar a la *Montego Bay*” o el ambicioso “Dador”, que da título a su quinto libro.

Lezama entendió su obra como una unidad de “desarrollo corporal”, es decir, como algo orgánico que va cobrando cada vez mayores dimensiones y fuerza (2009, 130). Cuando se publicó una edición de su poesía completa en La Habana, en 1970, se mostró complacido porque los lectores podrían ver una unidad en su despliegue, y bromeó con que, en años posteriores, esa edición, que sería seguida por otras, se titularía *Poesías completas hasta que yo cumplí sesenta años* (2009, 131). El mismo año, sostuvo que su trabajo se había encaminado todo, ensayos, poesía y conversación, hacia el gran desarrollo narrativo de *Paradiso*:

yo diría que la metáfora de mi poesía, de mis ensayos, de mi conversación, avanza hacia la imagen de *Paradiso*, pero al converger en ese punto adquiere como una imagen de fuerzas inversa y esclarece lo que yo he podido hacer. Trabajando en la niebla y en la oscuridad, y aun dentro del caos, yo sentía que mi obra tenía un *logos* secreto, una marcha que era un destino. Pero esta obra, como pueden verlo fácilmente los que la han leído, no es un disfrute de cosas adquiridas, sino un rito, una aventura. (1970, 24)

Precisamente porque concebía su obra como una aventura o como un conjuro mágico de cuyos resultados el oficiante nunca puede estar seguro, no concibió su novela como el término final de su carrera. Por el contrario, siguió escribiendo ensayos y poesía, y comenzó otra novela, la continuación (o la ampliación imaginativa) de *Paradiso*. De hecho, a la hora de pensar en su labor, parece que Lezama siempre se interesó más por lo que vendría después que por lo que ya había producido. Él hablaba del poema no como algo que se despliega en el espacio, sino en el tiempo: “Mis poemas casi nunca tienen nombre. ‘El nombre —decía Baudelaire— es una traducción del espacio’, y la poesía transcurre toda en el tiempo, ya que lo que se puede llamar cuerpo poemático es tan sólo un gran trozo de hielo que fluye en una

corriente invisible” (278). Esa corriente invisible es la de la imaginación, que siempre promete un desarrollo ulterior. En el caso de su obra, como en el de su pensamiento histórico, Lezama hizo énfasis en una dirección idealista-providencialista, que progresa idealmente hacia un mejoramiento y un enriquecimiento cada vez mayor, y cuyo acrecentamiento sólo podía ser interrumpido por la muerte del autor.

Fernando Charry Lara: la interiorización del mundo

Al contrario de lo que sucede con la obra poética de Octavio Paz o de Jorge Guillén, que tienen dimensiones casi monumentales, o con la de Lezama Lima, que tendió a expandirse con los años, las de Fernando Charry Lara y Jaime Gil de Biedma son muy breves. En su carrera literaria, que va desde comienzos de 1940, cuando aparecieron sus primeros poemas y artículos críticos, hasta el 2003, cuando revisó la última edición de su obra poética, Charry publicó cuatro libros de poesía: *Poemas* (1944), *Nocturnos y otros sueños* (1949), *Los adioses* (1963) y *Pensamientos del amante* (1981). En total, las composiciones que aparecen en los cuatro son 43.

Charry se refirió a esta brevedad en términos contradictorios. Por una parte, sostuvo que se debía a su creencia en que la poesía no puede escribirse siguiendo un propósito determinado, sino que, “como operación mágica debe surgir en momentos de verdadera felicidad creadora”, y lamentó no haber tenido la oportunidad de componer más poemas (2004, 242). Por otra, afirmó que esa voluntad de concisión era deliberada, pues él concebía la poesía como “concentración y síntesis” y que, en esa reticencia o ascetismo poético, había tratado de seguir el ejemplo de Luis Cernuda (Charry, 1990/2012, 587). Su diagnóstico acerca de la verbosidad de la poesía en lengua española es muy similar al del poeta sevillano:

Yo quisiera que se emparentara mucho rebeldía con sobriedad en poesía, porque a mí me parece que mucha poesía hispanoamericana sencillamente obedece a una falta de pudor. Esa exuberancia... Eso he pretendido hacer con mis poemas: reaccionar contra ese defecto generalizado. Claro que el silencio absoluto tampoco es una categoría poética, ¿no? En medio del despilfarro verbal y de una poesía declamatoria, la única manera de reaccionar es con la sobriedad. (Charry, 1990, s. p.)

Charry tampoco concibió la disposición de sus poemas como algo particularmente significativo. Hizo correcciones puntuales de una edición a otra, pero no alteró el orden de los poemas, ni añadió nuevos a los libros anteriores, pues no entendía su obra a la manera en que Jorge Guillén imaginó *Cántico*, como algo unitario, con una intención arquitectónica. Tampoco la pensó a la manera de Luis Cernuda, como el recuento de las diversas etapas de la experiencia de un poeta. Los libros de Charry no vienen fechados, ni las transformaciones de

un poemario a otro pueden relacionarse con nuevas experiencias estéticas o vitales, como en el caso de Paz, por ejemplo, cuyo viaje a la India o cuyas lecturas del estructuralismo francés incidieron en la composición de *Ladera este* o “Blanco” (Durán, 121; Sucre, 1982, 60; Wilson, 140-148). Asimismo, Charry no se debatió entre seguir un orden cronológico y uno arquitectónico en sus libros, como Paz, ni concibió que la escritura creara o transformara su personalidad poética. Quizá esto se deba a que una de sus creencias fundamentales es que la poesía moderna es esencialmente lírica y que, por lo tanto, su tarea consiste en explorar la interioridad del sujeto, “un vasto y complejo universo de intuiciones, sentimientos y sensaciones que resulta difícil de expresar” (Charry, 2004, 237). Al contrario de Octavio Paz, que consideraba que el sujeto no posee una identidad única, sino que es una vasta colección de yos a los que se enfrenta el yo presente que, además, está en constante transmutación, Charry opinaba que el yo es un solo universo, un ámbito enorme y misterioso, cuyos aspectos ocultos es necesario develar con infinita paciencia mediante la imaginación, el sentimiento y la inteligencia. Por esa razón, en sus escritos críticos y entrevistas, solía describir la tarea poética como un proceso de profundización, y sus poemas ahondan, obsesivamente, en unos pocos asuntos.¹

Este ánimo de contención y de ahondamiento del yo está en las antípodas de la obra de Lezama. Quizá lo único que comparten ambos autores sea la convicción de que la poesía es un poder de conocimiento creador, aunque los dos difieran enteramente con respecto a qué es lo que se conoce, y qué es lo que se crea. Como se vio más arriba, el poeta cubano esperaba que la poesía transformara el universo: ella convierte progresivamente la realidad existente en sobrenaturaleza, al inventarla de nuevo. De ahí el ánimo ecuménico y expansivo de su obra, que aúna los más variados elementos en complejas constelaciones. De ahí también su lenguaje rico y suntuoso, que incorpora arcaísmos y palabras cotidianas. Charry no creía que la poesía fuera una potencia de conocimiento de todo el universo, sino sólo del sujeto poético, y circunscribía su acción transformadora a los seres humanos. El poder de la poesía, más preciso, sintético y conmovedor que el de otras formas de lenguaje, es de doble filo: permite al sujeto que la escribe descubrir zonas insospechadas de su propio yo; permite al lector experimentar nuevas emociones o estados de conciencia (1987/2012, 57-58). Por esa razón, la obra de Charry no sufre cambios radicales de temática, de imágenes o de recursos

¹ Charry escribió acerca de la poesía como un proceso de ensimismamiento que explora profundidades cada vez mayores del sujeto con respecto a la poesía de Pablo Neruda (Charry, 1941/2012, 22), de Rainer María Rilke (Charry, 1941b, 289), de Vicente Aleixandre (Charry, 1947d, 17) y de Luis Cernuda (Charry, 1949, 4). También escribió acerca de su propia tarea poética en términos de una revelación del hombre, de una exploración de la subjetividad (1986, 120; 2004, 242-243).

formales, como sucede con la de Cernuda y la de Paz. El poeta colombiano no estaba interesado en explorar formas de composición diferentes, como el mexicano, ni en expandir su obra a medida que sus poderes imaginativos fueran aumentando, como Lezama. No obstante, hay una cierta evolución entre sus primeros poemas y los últimos, en los que predominan los de mediana extensión, el uso del verso libre y de una serie de recursos rítmicos y musicales cada vez más variados, que son señal de una maestría y libertad cada vez mayores.

Recuerdo o deseo de iluminación

Charry se tomó con toda seriedad el dictamen de que la poesía debe ser lírica, es decir, que todo lo que en ella aparece debe haber sido interiorizado por el sujeto. Por esta razón, uno de los rasgos predominantes en su obra consiste en la desmaterialización de los objetos. A menudo, los lugares o las cosas se caracterizan con adjetivos que resaltan su naturaleza intangible, o su percepción se da apenas por un rumor, un roce leve, o se entremezclan con palabras y emociones, de manera que su presencia física tiende a evaporarse (Jiménez Panesso, 2002, 162-163):

En la ciudad de bruma la fiesta
De las noches es un bosque
De cabelleras oscuras y de estrellas.

Turbándome con sus pálidos dedos de rocío
Como entre los amantes las pensativas palabras,
Su silencio enloquece las plazas solitarias,
Las calles, los ámbitos callados
Por donde pasa el aire misterioso de siempre.

Es el rumor, las alas
Como al anochecer la sombra
De una cabellera entre las manos.
Es el rumor vagando entre vientos,
Entre lúgubres vientos
En que sollozan luces
Y espejos de la ciudad nocturna. (2012, 95-96)

En este poema, la ciudad no es tangible. Las calles y las plazas son apenas espacios callados, signados por presencias impalpables: la bruma, la sombra de una cabellera, las estrellas, el silencio, el viento. Estas presencias sugieren una cierta familiaridad o intimidad: la noche es una fiesta, que es un bosque de cabelleras oscuras y estrellas; la noche desconcierta al yo,

pero lo hace “como entre los amantes las pensativas palabras”. Además, todas ellas desembocan en un rumor que, a partir de la tercera estrofa, se convierte en la figura dominante en el poema, y que tiene un carácter ambivalente y misterioso, pues es a la vez entrañable, como la sombra de una cabellera que se acaricia, pero también vaga entre vientos lúgubres que sollozan. Es difícil determinar si este paisaje es exterior y su vaguedad se debe a la hora nocturna, o si es, a un tiempo, exterior e interior, percibido por un sujeto cuyas impresiones están fuertemente determinadas por sus estados de ánimo y sus deseos. De manera parecida, en “Jardín nocturno” los elementos del paisaje, cuya presencia apenas se sugiere, pues se muestra por tenues percepciones visuales, están fuera del sujeto, pero simultáneamente son parte de un espacio mental:

La mancha del cielo azul, sombras de árboles, sombras de nubes,
Y alrededor muros, ruinas, piedras que en el silencio
Son frío, si la mano, si el pensamiento las roza.

De noche, retraído y apasionado,
Contemplar desde allí lo lejano.
Olvidado de sí, hambriento del mundo,
Vagar entre luces, ciudades, veranos. Mas luego como
Cuando uno, sin saberlo,
Extiende por mares su corazón
Y regresa al solo sitio en que sueña:

ha pasado

El tiempo, y sin embargo
Está el fulgor lunar sobre la vida. (2012, 152-153)

Al contrario de lo que sucede en “Jardín”, el poema temprano de Octavio Paz, aquí no se hace una descripción objetiva, con los datos exactos de un testigo visual, que luego se revela como un recuerdo, al final del poema. El jardín de Charry no pertenece, tampoco, a un espacio exterior que lleva a recordar otro espacio visitado en la infancia, como en el poema de Luis Cernuda perteneciente a *Variaciones sobre un tema mexicano*. Los límites entre el espacio vivido y el evocado son mucho más indeterminados que en las composiciones de Paz y de Cernuda. El sujeto no sólo vaga entre los muros, a la sombra de los árboles y de las nubes, sino también pasa por entre luces, ciudades y veranos. El pensamiento tiene sensaciones físicas. Los recuerdos o los anhelos tienen el mismo peso, son de la misma naturaleza, que la realidad exterior.

En la poesía de Charry los elementos naturales tienden a convertirse en imágenes de la conciencia interior, de la psique de la voz poética. Por eso, Rafael Gutiérrez Girardot sostiene

que “Charry Lara no pretende desvelar la apropiación de la realidad, su descubrimiento afirmativo, por la consciencia del poeta. Su intento es el de desvelar un estado anterior, (...) esa constitución de la consciencia que va paralela con el descubrimiento de la realidad por la poesía” (2004, 298). Al contrario de lo que sucede en buena parte de la poesía de Guillén, que celebra una unión íntima del yo con los objetos y de éstos con el cosmos, de manera que la consciencia y el mundo coinciden en una unión armónica que se da en el aquí y el ahora, en la obra de Charry los objetos del universo son radicalmente interiorizados: imágenes de la vida psíquica y del anhelo de encontrar una realidad que no se puede nombrar directamente y que se señala como el misterio de la poesía. Así, las composiciones de Charry suelen ser la expresión de una nostalgia que se siente ante el presentimiento o el recuerdo de una experiencia plena de analogía universal, pero no por su realización inmediata.

Sólo nubes el día, sólo, bancas, las nubes.
Las nubes tan lejanas y el viento que las ciñe,
Las nubes y el estío que brilla en las praderas
Como dora la tarde, silenciosa, mi frente.

(Tánto fulgor despierta en la memoria el sueño
De un misterioso día que embriagó el corazón;
Amé yo un claro cielo de tristeza sedienta
Como la pesadumbre de los atardeceres;

¿Dónde estará, de qué país, de qué horizonte,
Como sol extraviado entre lentos crepúsculos?
Yo lo canto, y sus nubes son el cielo perdido
Que vaga en mis palabras como luz soñadora.) (1986, 31)

“Cielo de un día” es parte del primer libro que publicó Charry Lara, en 1944. El paisaje exterior se describe por sus elementos más remotos y etéreos: las nubes, el viento y el fulgor del verano. El paisaje resplandeciente está en consonancia con la frente del yo poético, que brilla en la tarde, pero esta similitud no es fuente de una correspondencia entre el sujeto y el espacio exterior. Aquí no hay un horizonte acogedor que se tienda hacia él y coincida con sus anhelos. Por el contrario, esta primera estrofa contrasta con el paréntesis que abarca las dos siguientes y en las que se señala que la luminosidad de la tarde despierta el recuerdo de un momento de armonía, “un misterioso día que embriagó el corazón”, en el que se amó “un claro cielo de tristeza sedienta”. La experiencia de plenitud no se da en el presente, y el yo es consciente de que es irrecuperable: se ha extraviado como un sol entre múltiples crepúsculos.

Bien podría decirse que son los muchos crepúsculos de la memoria. Esta multiplicación de la experiencia en el interior de la conciencia le quita la posibilidad de existir en forma absoluta, y sólo le permite sobrevivir en la poesía: “yo lo canto, y sus nubes son el cielo perdido / que vaga en mis palabras como luz soñadora”. El poema tiene como objeto la reminiscencia, no la experiencia inmediata, y por lo tanto homenajea algo irremediabilmente perdido. Por eso, las correspondencias en Charry no se presentan como la fusión entre una conciencia ampliada y los elementos del cosmos, como suele suceder en *Cántico* y en ciertos pasajes de la poesía de Paz, en los que la presencia de la amada, que encarna las potencias naturales, garantiza esta unión íntima.² Las correspondencias en Charry no son simultáneas. Son siempre un recuerdo o un deseo, expresión de la nostalgia por una vida armoniosa.³

Esta experiencia de plenitud, interiorizada por el poeta como una remembranza o una sensación de nostalgia, aparece, en otros poemas tempranos de Charry, bajo la forma de un país lejano que se anhela pero cuya existencia no puede afirmarse totalmente:

Qué triste es el Oeste, de colores tan claros,
Ausentes, al abrigo de todo lo perdido:
Ahora tierra parda, sin forma y en silencio.
No se sabe si ríos la crucen soñolientos.

Tampoco si de valles, de cansados caminos.
Si de nubes, su cielo, esas blancas espumas.
No hay nada, sólo crecen los sueños del olvido

² Véase, por ejemplo, “Piedra de sol”: “toda la noche llueves, todo el día / abres mi pecho con tus dedos de agua, / cierras mis ojos con tu boca de agua, / sobre mis huesos llueves, en mi pecho / hunde raíces de agua un árbol líquido” (Paz, 1997, 218-219), o “Blanco”: “los ríos de tu cuerpo / país de latidos / entrar en ti / país de ojos cerrados / agua sin pensamientos / entrar en mí / al entrar en tu cuerpo / país de espejos en vela / país de agua despierta / en la noche dormida // me miro en lo que miro / como entrar por mis ojos / en un ojo más límpido / me mira lo que miro” (1997, 432). En estos dos pasajes el agua que cae e inunda todo, o que corre y en la que el yo se sumerge, es imagen de la unión íntima entre el sujeto, la amada y el cosmos. En el segundo, además, la mirada correspondida garantiza la unión extática.

³ Así define Walter Benjamin las correspondencias baudelerianas en “Sobre algunos temas en Baudelaire”. De acuerdo con Benjamin, las correspondencias en *Las flores del mal* son un homenaje a un tipo de experiencia que, históricamente, ya no era posible a mediados de siglo XIX, y cuyo anhelo, por lo tanto, sirve de contrapunto a la vida moderna. “El pasado murmura en las correspondencias; y la experiencia canónica de ellas tiene lugar también en una vida anterior”. En este pasaje, Benjamin cita un trozo de “La Vie antérieure” cuyas imágenes recuerdan las de Charry: “Les houles, en roulant les images dex cieux, / Mêlaient d’une façon solennelle et mystique / Les tout-puissants accords de leur riche musique / Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux. // C’est là que j’ai vécu...” (Benjamin, 2001b, 31-32). Las olas que ruedan las imágenes del cielo son como las nubes que vagan y el resplandor de las tardes en el poema de Charry: una visión magnífica de un universo cuyos elementos se mezclan y se responden. Los colores del crepúsculo, que reflejan los ojos del yo en el poema de Baudelaire, son como el resplandor que dora la frente del poeta en el de Charry: ambos son tocados por el recuerdo de esa luminosidad que hace parte de su vida pasada, un “misterioso día que embriagó el corazón”, como lo pone Charry. Es significativo que el segundo libro de éste se titule, precisamente, *Los adioses*.

Sobre el impenetrable corazón del paisaje.

Quisiera con mis brazos asir el bello Oeste,
Su fugitiva luz, su dorada tristeza
Que resplandece, pura, en el aire vacío,
Con un fulgor monótono de llanura sedienta.

Los hombres del crepúsculo que sueñan horizontes
Mirando el encendido temblor de los ocasos,
Como un bosque de grandes sombras deshabitadas
Ven hundirse en la noche la tierra del Oeste. (1986, 49)

“Tristeza del Oeste” también pertenece al primer libro de Charry Lara. El Oeste al que se refiere no es un punto cardinal, ni una región determinable geográficamente. Es un país lejano, fugitivo, pero que encarna una forma de plenitud, al resguardo del tiempo histórico, pues sus colores están “al abrigo de todo lo perdido”. La distancia funciona de la misma manera que la distancia temporal en otros poemas: la consonancia entre el yo y el universo se hace inalcanzable. Por esta razón, los atributos del Oeste son todos inciertos: los colores son claros y ausentes; la tierra parda no tiene forma y está en silencio; “no se sabe si ríos la crucen soñolientos”, si en ella existan valles o caminos o si su cielo tenga nubes. De hecho, en la mitad de la composición irrumpe de repente la crisis: la lejanía absoluta del Oeste revela que éste quizá sea tan sólo un paisaje mental, sujeto al mismo peligro que corren todos los pensamientos: convertirse en olvido, en nada.

No obstante, en la tercera estrofa el yo poético se recupera de esta crisis y formula, de nuevo, el deseo de fundirse con ese país lejano, cuyas características siguen siendo contradictorias. Por una parte, refulge con una dorada y pura tristeza; por otra, este resplandor es un “fulgor monótono de llanura sedienta”. El poema termina con una ampliación dramática del conflicto: el yo no está solo. Todos los hombres sueñan con el horizonte. Éstos, que son como un bosque de sombras deshabitadas, es decir, que han perdido su carácter material, son capaces de soñar con tierras al abrigo de toda crisis, fuera del paso del tiempo. No obstante, como ellos están hechos de tiempo, pues son “hombres del crepúsculo”, no pueden hacer otra cosa que ver desaparecer, en la distancia, ese país de plenitud.

La expresión de la nostalgia por un país perdido o por una experiencia plena en la poesía de Charry debe mucho no sólo a Baudelaire, sino a Luis Cernuda. “Tristeza del Oeste” es una reescritura de dos poemas del sevillano: “Quisiera estar solo en el sur” y “La canción del oeste”, ambos pertenecientes al libro *Un río, un amor* (1929). “La canción del oeste” termina

con una ampliación similar a la del texto de Charry. El yo comparte con otros la añoranza por la felicidad y, ante la imposibilidad de apresarla, se exhorta a sí mismo y exhorta a los otros a que olviden:

Lejos canta el oeste,
Aquel oeste que las manos antaño
Creyeron apresar como el aire a la luna;
Mas la luna es madera, las manos se liquidan
Gota a gota, idénticas a lágrimas.

Olvidemos pues todo, incluso el mismo oeste;
Olvidemos que un día las miradas de ahora
Lucirán en la noche, como tantos amantes,
Sobre el lejano oeste,
Sobre el amor más lejano. (Cernuda, 1995, 60)

El poema de Cernuda equipara el oeste, país lejano que canta, al amor, es decir, a una experiencia de comunión con los otros. En la medida en que son países esplendorosos, los dos oeste se parecen, pero el poema de Charry no insiste en que esa plenitud implique una unión amorosa. Quizá por esa razón Cernuda hace mucho más énfasis en el desengaño que Charry: las manos alguna vez creyeron que podían tocar el oeste, como creyeron que podían alcanzar la luna, pero la luna no es un astro fulguroso sino “madera” y las manos se deshacen lentamente en el tiempo. Para Charry, el Oeste es una región cuyo carácter mental es necesario recalcar, pues así se puede mantener una ambigüedad fundamental en su poesía: el país soñado es el repositorio de todo lo permanente y resplandeciente y, simultáneamente, por ser una construcción de la mente, siempre está en peligro de desvanecerse. No obstante, sin él, la aspiración utópica de la poesía desaparece, y sólo queda el aquí y el ahora: el transcurrir del tiempo, el deshacerse y el olvido.

“Quisiera estar solo en el sur” es, en términos formales, mucho más parecido a “Tristeza del Oeste”: ambos poemas están compuestos por estrofas de cuatro versos, casi todos alejandrinos sin rima. Mantienen una cierta regularidad rítmica y una variación al final de los versos que los hace aparecer más sueltos. El de Cernuda no tiene un desarrollo como el de Charry. Sólo celebra el sur como un país lejano hacia el que se tiende el deseo del yo:

Quizá mis lentos ojos no verán más el sur
De ligeros paisajes dormidos en el aire,
Con cuerpos a la sombra de ramas como flores
O huyendo en un galope de caballos furiosos.

El sur es un desierto que llora mientras canta,
Y esa voz no se extingue como pájaro muerto;
Hacia el mar encamina sus deseos amargos
Abriendo un eco débil que vive lentamente.

En el sur tan distante quiero estar confundido.
La lluvia allí no es más que una rosa entreabierta;
Su niebla misma ríe, risa blanca en el viento.
Su oscuridad, su luz son bellezas iguales. (1995, 41)

El sur es el país de la voluptuosidad en calma o en arrebatos pasionales: en él los cuerpos se tienden a la sombra o huyen como caballos furiosos. También es el país de las correspondencias, donde los objetos naturales se transforman en otros: los cuerpos yacen bajo “ramas como flores” o se mueven con ímpetu animal. El sur de Cernuda, a pesar de ser un “desierto que llora mientras canta”, tiene atributos mucho más positivos que el Oeste de Charry. Su voz no se extingue; su lluvia y sus nieblas no son opresivas, sino que son una rosa entreabierta y un reír; “su oscuridad, su luz son bellezas iguales”. Además, no es posible decir que el sur de Cernuda sea un paisaje mental, como el Oeste de Charry. Sin embargo, en ambos poemas el país lejano es el polo utópico, inalcanzable, que por su lejanía tiene un carácter sagrado: él es el repositorio de la belleza, precisamente porque es algo perdido (Benjamin, 2001b, 31).

En poemas más tardíos de Charry, este polo utópico no es un país lejano, o un recuerdo, sino un fantasma o una presencia que se intuye, pero que quizá sea sólo algo que el poeta imagina. Con el correr de los años, el escritor colombiano tendió a acentuar el peligro que implica el hecho de que el país soñado sea sólo constructo de la mente, e insistió mucho más en la incertidumbre del consuelo, en las dudas acerca del poder de la visión. “Fantasma” pertenece a su tercer libro, *Los adioses*, publicado casi quince años después de *Nocturnos y otros sueños*. Comienza con la descripción de una presencia inefable que irrumpe en la existencia del yo como una iluminación súbita. No obstante, ese encuentro, que es fundamental, también es en cierta medida insatisfactorio, pues es sólo la intuición de una realidad más plena:

Esbelta sombra dulce, sombra que lenta te entregas,
Cuerpo en forma de cielo y sueño, reposas en el aire,
Rompes el silencio con el corazón a borbotones,
Pero me dejas en suspenso, extraña,
Sólo palpitación, sólo deseo,

Hallazgo imprevisto de mi destino ignorado. (1986, 70)

En la siguiente estrofa, además, se descubre que el encuentro sólo existe en el espacio cerrado de la mente. Asimismo, es parte de un recuerdo, pero no un recuerdo de un encuentro anterior sino de una carencia, de la privación más profunda de la vida emotiva: la muerte de un ser querido:

Como distancia enlunada y desierta
Así de soledad y palidez te imagino, así
Te construye mi pensamiento, me llegas, te amo.
Lo impenetrable de mi ser creas a tu imagen misma,
Mas sólo existes
En el temblor y fascinación ante tu llamarada oscura
En esta nube en desvelo o cárcel solitaria de mi frente,
Y en el recuerdo también
De aquel salón con alas en que duerme el hermano muerto
Y un vuelo repentino, esas alas, esa ráfaga fría. (70)

Así pues, no hay una nostalgia por una experiencia al abrigo de toda crisis, sino el recuerdo de una crisis. La construcción del pensamiento se defiende frente al vacío convirtiéndolo en la razón de ser del yo. No obstante, el yo sostiene que es su única posibilidad de plenitud, aquello que lo constituye como sujeto, a pesar de ser consciente de este mecanismo de defensa:

Yo no sé descender sino a ti misma, viva,
Sin hallar jamás la huella bajo tus pies de otra música
Sino solamente el trote, la desesperación de desencadenados caballos
nocturnos.

¿Es sólo un lamento que huye
Ese cuerpo tuyo por el que sueño y muero?
¿La luz que te ciñe y persigue
Es esa sombra por la que vaga desierta mi caricia?
Sin embargo tu desnuda sombra es dulce,
Fantasma, como yo, de polvo y nostalgia,
Y si aparte de esta avidez en llamas
Fueras leve criatura al lado,
Junto a ti el aire a tu paso como ángeles serían blancas,
blandas espadas,
Un diluvio, a lo lejos, un caer de invisibles, inmóviles
relámpagos. (70-71)

El yo sostiene que su razón de ser es la búsqueda de esa presencia femenina; a él lo constituye “esta avidez en llamas”. A pesar, pues, de que es probable que el cuerpo deseado sea sólo una expresión de la carencia del aquí y el ahora, es decir, apenas un lamento que huye y la sombra por la que vaga el movimiento de la mano, el sujeto afirma el carácter positivo del deseo. También manifiesta que la naturaleza esencial del encuentro consiste en la posibilidad de que no sea sólo construcción mental, pues si “aparte de esta avidez en llamas / fueras leve criatura al lado” el universo entero sufriría una serie de transformaciones espléndidas. Y no obstante, descubre que él mismo comparte el carácter problemático de su anhelo. Él es igualmente un fantasma “de polvo y nostalgia”. Quizá los poderes imaginativos del hombre no sean suficientes para cambiar el mundo y sean únicamente cenizas de la propia voluntad.

La última estrofa reitera, una vez más, la fuerza del deseo, pero ese ímpetu desemboca en una comprobación de la nulidad de la existencia. No se trata ya sólo de la posibilidad de que la presencia plena sea una construcción del pensamiento, un “desdeñoso juego de espejos”. Ahora el yo es consciente de que él mismo pierde toda sustancia, y la voz poética termina anulándose:

Yo no sé, yo no sé por qué mi mano anhelante,
Por qué la obstinación de mi mano como un mar de noche y sin reposo,
No te encuentra finalmente, o mi beso, al rozar esta sombra,
Al contemplarte a solas, oh tú creada de pensamiento mío,
Sino en el atardecer de un desdeñoso juego de espejos,
Rodeada por la música del día y soles y avenidas,
Pero de pronto la evidencia
De no ser ni haber sido,
De sólo ser silencio,
Solamente vacío. (71)

La conciencia de la mortalidad corroe desde dentro la posibilidad de establecer una conexión íntima entre el yo y el universo, así sea como expresión de una nostalgia o un sueño. Éste es quizá, el polo más negativo de la poesía de Charry, cuyos poemas suelen caminar, como sucede en el resto de “Fantasma”, el delgado hilo entre la afirmación del anhelo utópico y la formulación de toda clase de dudas sobre su existencia.

“En invierno” plantea un contraste entre la fuerza del sueño, el deseo o la intuición y un presente limitado y pobre: una ciudad gris, cuyos habitantes no pueden resguardarse del frío.

En este poema, el yo también duda de la validez del deseo de hallar una existencia más plena. De hecho, toda la composición oscila repetidas veces entre la comprobación del frío y la soledad, por una parte, y la búsqueda insistente del momento de iluminación, por otra. La ambigüedad entre la afirmación del sueño y la posibilidad de que éste sea una construcción de la mente se mantiene más firmemente que en “Fantasma”, pues “En invierno” no concluye con la anulación del yo y la utopía, sino con el recuerdo de un encuentro. Se trata de un encuentro que no es del todo positivo, pues aunque ella es un “reflejo aún más hermoso que la vida”, no se entrega en una serie de metamorfosis, como el aire que se convierte en ángeles, en relámpagos, en espadas y en rayos distantes de “Fantasma”, sino que está yerta y es esquiva como la sombra:

Mas sólo una noche de lluvia, al cruzar una esquina,
Voz como llanto única y sin término hasta el corazón,
Eco perdido en la calma espectral de mi memoria,
Te hallé, en la ciudad desierta,
Imagen sola, melancólico sueño,
Reflejo aún más hermoso que la vida,
En tu mudez, yerta, esquiva como la sombra. (1986, 58)

Éstos son los últimos versos del poema, que plantean el carácter maravilloso de la visión y su fracaso. Es probable que este final, más que dar expresión a la nostalgia por algo ya irremediadamente perdido, esté dando forma a otro tipo de experiencia, la del encuentro fugaz en medio de la ciudad y que no conduce a una comunicación plena, sino a la conciencia inmediata de haber perdido la posibilidad de establecer un vínculo con el otro. Se trata, como dice Walter Benjamin, de un amor a última vista, el testimonio de una crisis, no de la experiencia al abrigo de ella.⁴

Esta conmoción de la imaginación contrasta con una realidad carente de sentido en la que el atardecer, la lluvia y el frío son una “desolación inmensa para un pecho / que nada comprende” (138). Se trata de una aguda conciencia del paso del tiempo que es opuesta al estado de plenitud en el que el yo y las cosas se encuentran. En vez de tener lugar en un

⁴ Benjamin habla de este tipo de experiencia, en la que la mirada del otro se convierte en un *shock* para la conciencia, con respecto al soneto “À une passante”: “la aparición que fascina al habitante de la metrópolis —lejos de tener en la multitud sólo su antítesis, sólo un elemento hostil— le es traída sólo por la multitud. El éxtasis del ciudadano no es tanto un amor a primera vista como a ‘última vista’. Es una despedida para siempre, que coincide en la poesía con el instante del encanto. Así el soneto presenta el esquema de un *shock*, incluso el esquema de una catástrofe” (2001b, 19). Esta catástrofe, en el poema de Baudelaire, atañe a la naturaleza del sentimiento amoroso. La vida en las grandes ciudades impone estigmas al amor y lo transforma. En el de Charry, estos estigmas los sufre la imaginación. Ella ya no se ejerce libremente y reclama para sí sus poderes de transformación del mundo, como en la poesía de Lezama. Se experimenta más bien como un instante de turbación del deseo, vivido por la mente solitaria.

momento fuera del tiempo a causa de su intensidad, la del deseo cumplido, aquí se trata de la desolación del tiempo vacío que Benjamin describía como el *spleen* baudeleriano y que se opone a las correspondencias, que proporcionan la fuerza del recuerdo.⁵ En el poema de Charry, la lividez del aire y la inmovilidad de los cuerpos en el frío es sucedida, de repente, por una noche igualmente helada: este paso súbito del día a la noche es, en realidad, un paso de lo mismo a lo mismo, pero se siente como un golpe emocional. El presente, vivido como catástrofe, da pie, luego, a un recuerdo:

Hay una desierta palidez en el aire
Translúcido como en una mañana de la infancia.
Recuerdo entonces pensativo
Callar ante la invasora soledad del invierno
Bajo la desesperada ira
Del agua y del relámpago.

Mi cielo, apagado horizonte sin fulgor,
El cielo mío, la obstinación de lo blanco,
El repetido caer de la lluvia sobre la región.
Un paraje que debiera tenderse en agonía
Que debiera cruzar un ave triste,
Hundirse bajo el anochecer
O que debiera yo
Amar hasta morir u olvidar. (56)

Este recuerdo no evoca un pasado más intenso o más vital, o una unión del yo con los objetos del universo. Es la memoria de otros instantes igualmente vacíos de la infancia, en los que el yo calla y sufre el embate de la lluvia. Ante la imposibilidad de huir de ese estado de deyección que comparte con los otros hombres, el sujeto poético rememora otro momento en el que, por medio de la ensoñación, fue en busca de la iluminación:

Junto al extendido invierno
Una vez, sonámbulo,
Me perdí frente a un paisaje
De verdes ruinas alrededor de las casas.

(...)

Lleno de obstinación sombría quise

⁵ “En el *spleen* el tiempo se cosifica; los minutos cubren al hombre como copos (...) en el *spleen* la percepción del tiempo se halla sobrenaturalmente aguzada; cada segundo encuentra a la consciencia dispuesta para parar su golpe” (Benjamin, 2001b, 33).

Recorrer una ciudad sin hombres hecha para la lluvia.
Las plazas vacías, sin la respiración
Del amor y del dolor.
El verdor creciendo entre la piedra de las calles,
La sollozante palpitación bajo los pasos.
Nada más en el imperio desolador de la blancura.
Sobre los blancos muros abandonados, ni el débil
Peso del aire, ni los reflejos sobre las ventanas.
Sólo un viento cruel de extremo a extremo como un grito.

Una ciudad así para encontrarte, imagen tuya,
Imagen rescatada de un antiguo tiempo secreto,
Sola habitante de una ciudad vencida por la lluvia. (57)

En este estado de ensueño, se recorre una geografía de ruinas, donde la naturaleza ha reconquistado el espacio: la hierba crece entre las piedras de las calles y la lluvia ha vencido a la ciudad. No obstante, esta reconquista no es la victoria de una naturaleza sagrada. El poema no celebra el carácter intemporal de ésta en contraste con el tiempo histórico de las construcciones humanas. Se trata de una nueva forma de vacío: es el imperio desolador de la blancura, recorrido por un viento cruel. Se espera entonces que un encuentro redima de esa condición de abyección. Es una reunión con una “imagen rescatada de un antiguo tiempo secreto”: una presencia cuyo carácter remoto la consagra como cualitativamente distinta de la desolación exterior e interior. Pero la esperanza queda planteada como tal. Inmediatamente después se reitera el recuerdo del niño que, hundido en la ciudad invernal, intentaba escapar de ella por medio de la fantasía, imaginándose un encuentro con un ser incorpóreo, “surgida de los países cálidos”, “viva, con un relámpago de estío en los cabellos”. El poema concluye con la estrofa citada más arriba, en la que el yo poético afirma que el encuentro se dio. No obstante, esa iluminación, instantánea y fugaz, se pierde justo después de haberse experimentado, y no consiste, enteramente, en una experiencia de plenitud.

La soledad de la conciencia

Como la obra de Charry es un intento radical de interiorización, está sujeta a la duda acerca de si la poesía, en lugar de ser una exploración del misterio de la conciencia, no es sino la reducción de la experiencia humana, y si la vida psíquica del hombre no es más que una serie de pensamientos azarosos y pasajeros, o un efecto de la escritura. En Charry, como en Paz, existe la obsesión del tiempo vacío, pero, al contrario de lo que sucede en la obra del mexicano, en la que el correr de los minutos trae consigo la multiplicación del yo, en Charry

el problema primordial es vivir el tiempo como un bloque compacto de instantes sin sentido: “Me paso el tiempo, vengo y voy, / Tiempo muerto o perdido. Qué unidad / De tardes, de noches, de agonías calladas” (1986, 50). El tiempo se solidifica en un solo momento que no acaba de pasar: “No existe sino un día, un solo día, / Existe un día inextinguible, / Lento taladro sin fin royendo sombras” (68). Es una vida no vivida y, además, impide el recuerdo. Por eso, su signo es el olvido:

La trémula sombra ya te cubre.
Sólo existe el olvido,
Desnudo,
Frío corazón deshabitado.

Y ya nada son en ti las horas,
Las taciturnas horas que son tu vida.
Ni siquiera como ceniza
Oculta que trajeran
Los transparentes
Silencios de un recuerdo.

Nada. Ni el crepúsculo te envuelve,
Ni la tarde te llena de viajes,
Ni la noche conmueve tu obstinada
Nostalgia del amor, cuando
Una tácita doncella surge de la sombra.

Oh corazón, cielo deshabitado de los sueños. (35)

Este enfrentamiento a la nada, que aniquila la conciencia del sujeto y convierte su mente en un inmenso espacio deshabitado, aparece en muchos pasajes de la poesía de Charry, a veces en contrapunto con breves momentos de iluminación:

Si al contemplar el día
El reino del olvido silencioso se cumple
En las rosas de sueño pálidas y extintas,

No recordar el campo, la soledad,
La amargura de la tierra
Entre el fatigado verdor tibio
Llamándome.

Así la vida será venir la muerte lentamente. (55)

Este poema se titula “Sin deseo”: el tiempo vacío, el ver la muerte que se aproxima, implica, como en “Olvido”, el poema anterior, la muerte del recuerdo y también la de todo anhelo. Sin ellos, el sujeto percibe la existencia como un proceso de erosión: “todo en el cuerpo es un exterminio de jardines” (35), o como un intenso aislamiento: “en soledad, a solas” (55). La soledad, que era necesaria para el ensueño o el recuerdo, muestra su cara oscura: la de la pérdida de la vida por la pérdida de contacto con los otros. Los poemas de Charry suceden en medio de ciudades desiertas, en las que no hay nadie o donde los otros son presencias fugitivas o cuerpos dormidos. Este aislamiento tiene implicaciones distintas de las que tenía la soledad en la poesía de Cernuda. En ésta existe igualmente la conciencia aguda de la vida no vivida, pero el sujeto encuentra en su destierro un motivo de orgullo pues, a pesar de sentir la “fatiga de estar vivo, de estar muerto”, no cesa en su búsqueda del deseo, y en la satisfacción de saber que la aurora lo encontrará todavía persistiendo en su empeño (Cernuda, 1995, 44). Charry insiste más bien en el peso de la separación. En uno de sus últimas composiciones, dedicada a José Eustasio Rivera, el autor de *La vorágine*, la voz poética envidia la certeza del escritor que supo que su destino no era el de un abogado o un funcionario rural, “sino el de hombre soleado que sólo al juntar palabras / Poblaba de sueño y de seres sus días”, y que no tenía dudas “de para qué ni para quién se escribe / Sino la obstinación de un torrente verbal inundando / Llegando con historias que eran de carne y hueso”. Por el contrario, el yo del poema, que era un niño cuando el cadáver de Rivera fue repatriado a Bogotá, apenas si puede “traer efímeras al recuerdo estas cosas” (1986, 107-109).

En “Viajero”, publicado en *Los adioses* (1963), el aislamiento es parte de la conciencia del carácter efímero del sujeto, compartido con sus contemporáneos, pues todos ellos están de paso. El poema está situado en el comedor de un hotel, “vasto como el hastío”, “un sitio siempre ajeno”, por el que cruzan “fantasmas del viaje, en bandadas”. Al contrario de lo que sucede en la mayoría de poemas de Charry, la descripción del comedor se da en términos concretos. Los objetos cotidianos aparecen en toda su desnudez: “Una cucharada / A los labios con un remordimiento / Y sobre la mesa, inmóvil, desconocida, / La desolada blancura de sus manos”. La soledad ha hecho que el yo se sienta extraño a sí mismo y que sea incapaz de reconocer su propio cuerpo. En este estado de enajenación, es prisionero del tiempo: “Obstinada la hora / Le encierra, solitario, y al hermano / Que llora bajo sus pensamientos” (172), y aunque “quisiera despertar de entre los muertos”, tan sólo puede formular este deseo para sí mismo,

mientras a su alrededor
La mosca del sueño, el periódico,
El volumen ardiente de una falda,
No importa
Qué cuerpos o miradas, la tenaz
Ola de melancolía también
Les llega,
Y en procesiones nocturnas
Los huéspedes no duermen sino avanzan
Con equipajes, entre espejos y blancos uniformes,
Sonrientes, solos, sonámbulos,
Por carrileras, a pie, enlunados,
Al subterráneo final de los trenes sin nadie. (84-85)

Aquí, la melancolía no es la nostalgia por una experiencia al abrigo de toda crisis. El recuerdo no implica el deseo de una existencia mejor. Se trata de la evocación de la pérdida del hermano que, además, encierra al yo y al hermano en un espacio mental. Así pues, el sujeto está en un estado de aislamiento, como todos los otros viajeros, que sonríen por reflejo, sin que el gesto suponga la posibilidad o la voluntad de entablar un contacto, pues todos son sonámbulos que, en una procesión, se dirigen a un mismo fin.⁶

Y, sin embargo, esta desolación de la existencia tiene su contraparte en la terquedad del sueño, que no siempre es terquedad del sujeto en busca de su deseo. Uno de los poemas más jubilosos de Charry se titula “Versos del anochecer” y pertenece al mismo libro que “Viajero”. Aquí, el atardecer no implica una herida. No es el recordatorio del hermano muerto y de que el tiempo corre y los seres humanos, en cuanto seres del ocaso, también nos dirigimos a la sombra. Por el contrario, el anochecer es el momento en el que llega un rumor de lo profundo de la naturaleza, que promete una vida más rica y más plena:

⁶ Este tipo de aislamiento no habría sido posible sin el surgimiento de las grandes ciudades y las multitudes, de acuerdo con Walter Benjamin: “Valéry, dotado de una mirada muy aguda para el complejo de síntomas que es la ‘civilización’, describe de la siguiente forma uno de los elementos en cuestión. ‘El habitante de las grandes ciudades —escribe— vuelve a caer en un estado salvaje, es decir en estado de aislamiento. La sensación de estar necesariamente en relación con los otros, antes estimulada en forma continua por la necesidad, se embota poco a poco por el funcionamiento sin roces del mecanismo social. Cada perfeccionamiento de este mecanismo vuelve inútiles determinados actos, determinadas formas de un sentir’. El *comfort* aísla. Mientras que por otro lado asimila a sus usuarios al mecanismo” (2001b, 24). Podría decirse que los viajeros del poema de Charry sonríen mecánicamente. Así, el sonambulismo muestra su aspecto negativo: no es el estado de duermevela que le permite al sujeto recordar o anhelar, y finalmente tener una visión, aunque pasajera, de una presencia plena o misteriosa que se celebra en el poema. Aquí es, simplemente, síntoma de enajenación.

Cuando la nube del anochecer definitivamente se borra
Oyes girar
Leves árboles verdes por la espesura
De hojas que son lentas respiraciones amorosas.

El aire como vaga sucesión de montañas
Que de noche confunden con su peso
Tibias lámparas encendidas por no se sabe
Qué mano dulce resbalada en la sombra. (1986, 79)

Estas dos estrofas, con la sorprendente presencia de una naturaleza que atestigua un tipo de existencia más armoniosa, evocan la poesía de Aurelio Arturo. El rumor que llega a los oídos del sujeto es el de las hojas que, a su vez, es uno con la respiración amada. Hay una unión entre el mundo y los hombres, una red de correspondencias. Y esta red viene a través del oído, pues el ritmo de la naturaleza es el mismo que el de la voz del hombre. “Y así solo, salvado de la sombra / junto a la biblioteca donde vaga / rumor de añosos troncos, oigo alzarse / como el clamor ilímite de un valle”, dice uno de los poemas más conocidos de Arturo (142). Esta familiaridad entre la palabra humana y la natural, que atestigua una vida alegre y plena, aparece como un primer momento del poema de Charry. Luego, éste da un giro y se acerca de nuevo al anhelo o el resplandor que no vienen de la naturaleza, sino que son iluminación interior, nube que navega por la frente, imagen apenas vislumbrada un instante y, finalmente, recuerdo.

Cuando a solas el anochecer te cerca
Amor a la ventana de amante solitario
Navega soñolienta la nube por la frente,
Visos de luz, brisa, presencia insistente
Que existe, ya sin cuerpo, en la memoria.

Cuando hacia el anochecer hubieras querido
En triste cansancio, ser otro,
Ser una nueva imagen distinta de ti mismo,
Volvería del tiempo pasado, su cielo,
La mariposa sonámbula que viva aletea
Dentro del pecho, tuya, sin fin,
Aunque en vano, callando, la destierres. (1986, 79)

El recuerdo en este poema no es evocado por el yo. No obedece a un anhelo subjetivo de traer a la mente un tiempo más pleno o más feliz. Sumido en la melancolía y el sinsentido de su

propia existencia, el sujeto experimenta la llegada del tiempo pasado espontáneamente, como un don. Una mariposa viva y terca, que lo acompañará incluso cuando él la rechace. Esta imagen es una reescritura de una de José Asunción Silva. El texto en la que aparece se titula, significativamente, “Infancia”: “Como el recuerdo vago de las cosas / Que embellecen el tiempo y la distancia, / Retornan a las almas cariñosas / Cual bandadas de blancas mariposas, / Los plácidos recuerdos de la infancia” (Silva, 8). La mariposa es, como otras imágenes de Silva (el lirio, las cartas viejas, el rayo de luna), metáfora de lo infinitamente frágil pero esplendoroso. Darle voz a esas presencias misteriosas y fugaces es la tarea de la poesía.⁷ El poema de Charry da un giro a la imagen: sigue indicando la fragilidad y gracia del recuerdo, pero, al ser una presencia interior, viva, y al persistir en el sujeto, se transforma en algo sagrado que garantiza, en forma secreta y preciosa, la permanencia del yo. Sin embargo, la supervivencia en “Versos del anochecer” no es sólo la del recuerdo personal. En los ecos de otros versos, el poema vuelve a la vida la obra de otros.

⁷ Véase “La voz de las cosas” (Silva, 36).

Jaime Gil de Biedma: la historia, corrección de las correspondencias

Obra breve y crisis imaginativa

Jaime Gil de Biedma y Fernando Charry Lara comenzaron su carrera literaria publicando artículos críticos en la prensa y breves *plaquettes* de poemas. La de Charry apareció en 1944 como parte de una colección dedicada a promover la obra de poetas jóvenes, traducciones de poesía hechas por ellos y antologías de poesía hispanoamericana. Los cuadernos *Cántico*, que así se llamaba la colección, iniciaron una polémica en la prensa colombiana a mediados de los años cuarenta. Fueron acompañados de una serie de notas de presentación de este grupo de poetas que aspiraba a reemplazar el grupo dominante en la escena literaria en el momento: Piedra y Cielo. Charry Lara y sus compañeros sólo tuvieron un éxito relativo en su maniobra de relevo. En los años cuarenta y cincuenta nunca se los distinguió claramente de los piedracielistas y, como no compartían un estilo literario tan uniforme como el de éstos, no se los vio como un grupo consolidado. No obstante, a largo plazo lograron imponer sus criterios estéticos por encima de los de sus contendores (Jiménez Panesso, 2002, 145-158). La primera *plaquette* de Gil de Biedma fue financiada por él mismo y publicada en honor a Carlos Barral. La segunda, *Según sentencia del tiempo* (1953), apareció en ediciones Laye en una colección similar a *Cántico*. En ella también publicaron sus versos Carlos Barral y Jaime Ferrán. Durante esos años, Gil de Biedma, Barral, José Agustín Goytisolo, Juan Ferraté, Gabriel Ferrater y José María Castellet editaron, en la revista *Laye*, varios artículos críticos que exponían sus criterios estéticos en una campaña de legitimación bastante parecida a la del grupo de Charry (Riera, 132-134). Aparentemente, este intento inicial de darse a conocer no tuvo tanto eco como tuvieron los cuadernos *Cántico* en Colombia. Quizá esto se debiera al cierre de la revista en 1954 por problemas con la censura (Riera, 130). Años después de haber publicado estas *plaquettes*, Charry Lara y Gil de Biedma incorporaron parte de los poemas allí incluidos a sus primeros libros, *Nocturnos y otros sueños* (1949) y *Compañeros de viaje* (1959).

Aparte de esta coincidencia en sus comienzos literarios, más bien significativa de la forma en que un escritor joven iniciaba su carrera poética hacia mediados de siglo, Gil de Biedma y Charry compartieron la brevedad de sus obras, y la idea general que tenían de las mismas. Ambos las concibieron, no en términos de una unidad, como hicieron Cernuda, Guillén y Paz, sino más bien como una serie de poemas sueltos, de textos independientes en los que

resolvieron problemas concretos de composición, objetos de coherencia interna que producen un efecto determinado en el lector.¹ En este sentido, los dos son herederos del simbolismo. Imaginaron el poema como un sistema de resonancias musicales, esto es, un objeto que, a través de los ritmos auditivos, crea y mantiene cierto estado (Valéry, 1939/1998, 92). Charry hablaba del poema como de algo que nace “de la fuerza de un ritmo que se impone”, e intentaba que los suyos se desarrollaran a partir de períodos, como organismos unitarios o estructuras significativas sin cortes (Charry Lara, 1990/2012, 587; García Maffla, 67). En una carta de 1956, Gil de Biedma escribió a Carlos Barral, celebrando una de sus más recientes composiciones: “¡Estoy escribiendo un poema sobre España y, por si fuera poco, es un romance! ¡Imagina! Y el caso es que es bueno: la primera parte —tiene tres— resulta desde el punto de vista técnico lo más satisfactorio que he escrito, lo más cercano a una estructura musical, en toda mi carrera” (1956/1986, 43). “El poema es”, dijo veinticinco años más tarde, “una unidad melódica perfecta, en que cada verso sólo tiene sentido poético donde está y sólo tiene melodía en ese contexto, de modo que fuera de él dejaría de tener sentido poético y melodía verbal” (1979/2002, 122).

Y sin embargo, a pesar de compartir con el simbolismo esta idea del poema como un objeto verbal de resonancias internas, la actitud de Gil de Biedma con respecto a la herencia simbolista siempre fue ambivalente. Por una parte, rechazó ciertos aspectos de la misma, como la abstracción de la experiencia individual en la poesía de Mallarmé.² Además, desconfiaba de la creencia en la capacidad de la musicalidad del verso para sugerir. La insistencia en la sugestión poética, sostuvo, es signo de una entrega a potencias irracionales que nada tienen que ver con la composición, que se hace en forma dialéctica, sometiendo los efectos rítmicos y emotivos a un proceso consciente en el que se les da forma. Cabe anotar que este énfasis en la escritura razonada es, también, un rasgo simbolista que Gil de Biedma

¹ Al respecto, dijo Charry: “Nunca escribí un libro como hizo, por ejemplo, don Jorge Guillén en *Cántico*, un libro con mucha unidad; o, en el caso más reciente Vicente Aleixandre, que hacía sus poemas alrededor de una temática o de una atmósfera especial, y con ellos armaba un volumen” (2003/2012, 618). “Los poemas de mis tres libros han ido surgiendo separadamente, sin asuntos ni propósitos que los vinculen” (1990/2012, 584). Gil de Biedma siempre se refirió, en cartas, entrevistas, conferencias y artículos críticos, a cada uno de sus poemas como una composición independiente, en la que había resuelto una serie de problemas específicos. Véase, por ejemplo, la carta a Juan Ferraté del 9 de noviembre 1962 sobre “Apología y petición” (1994a, 73), su descripción sobre la forma de componer un poema en la entrevista con E. Sylvester en junio de 1979 (Gil de Biedma, 1979/1986), o sus comentarios sobre “A una dama muy joven, separada”, “Albada” y “Apología y petición”, en su ensayo “La imitación como mediación, o de mi Edad Media” (1994b, 274-285).

² En “El ejemplo de Luis Cernuda” Gil de Biedma valora la poesía de éste por encima de la de los otros miembros de la generación del 27, que, según él, seguían el ejemplo de Mallarmé al someter la experiencia a un proceso de abstracción y formalización “que la anula en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia” (1994b, 66). Véase también la conferencia de 1983 “Escribir poesía” (Gil de Biedma, 1983/2006, 94).

admiraba profundamente en la obra de Baudelaire. Charry tenía una relación menos problemática con el simbolismo. Pensaba que el poder de sugestión de la poesía es una manera de dar expresión, o de inducir, estados de duermevela que implican una forma de conocimiento del propio yo.

Tanto Gil de Biedma como Charry Lara concibieron la poesía como una forma de conocimiento creador y, a este respecto, ambos eran conscientes de ser herederos del romanticismo. Además, los dos pensaban que el objeto de dicho conocimiento es el sujeto. No obstante, el saber que buscó Gil de Biedma era de un orden distinto al que buscó el poeta colombiano. Para el primero, la poesía no era un ejercicio de progresivo ahondamiento en el individuo. No se trata de descubrir emociones o nuevos estadios de conciencia, ni de provocarlos en el lector. La poesía es una manera de esclarecer la experiencia humana, pero esa elucidación sólo puede llevarse a cabo si evita el peligro, que Gil de Biedma consideraba un legado del simbolismo y algo muy vigente en su época, de hipostasiar el yo lírico, esto es, de elevar la experiencia personal a una norma universal, de manera que se olviden las limitaciones históricas del sujeto. Sólo a través de un contrapunto entre la expresión lírica y la distancia irónica, que pone al individuo en sus circunstancias y muestra que su punto de vista no es un arquetipo de la experiencia humana sino una visión limitada de la realidad, es posible llegar a un verdadero conocimiento del yo. Por esta razón, Gil de Biedma prefería hablar del yo poético como un personaje, y del poema como el simulacro de una experiencia. “La voz que habla en un poema, aunque sea la del poeta, no es nunca una voz real, es sólo una voz posible, no siempre imaginaria, pero siempre imaginada. La persona poética es precisamente eso, impersonación, personaje”, sostuvo en su segundo ensayo sobre Luis Cernuda (1994b, 348). Y, en cuanto personaje literario, el yo poético debe entenderse, a la manera del personaje novelesco, no como un sujeto genérico cuyos enunciados son válidos en cualquier situación, sino como uno limitado por circunstancias históricas: “sólo una vez que en el poema estén claramente expresos los límites subjetivos de la integración de valores y significaciones con objetos y hechos, el poema será válido” (1994b, 227). Esta limitación crítica de la subjetividad, este contrapeso irónico al arranque lírico, es uno de los componentes fundamentales de la poesía de Gil de Biedma, y uno de los aspectos más comentados por la crítica.³ Es, también, la manera en que Lukács define la ironía en *Teoría de la novela*, como autoconocimiento y autolimitación de la subjetividad:

³ Carlos Barral y Guillermo Sucre señalaron la presencia de la ironía en la poesía de Gil de Biedma y la relacionaron con la ironía novelesca. En 1961, al comentar *Compañeros de viaje*, Carlos Barral indicó que en

la ironía significa una escisión interior del sujeto normativamente poético en una subjetividad que, como interioridad, se contrapone a los complejos de poder ajenos e intenta imponer al mundo externo los contenidos de su nostalgia, y una subjetividad que comprende la abstracción y con ella, la limitación de los mundos subjetivo y objetivo que se son extraños, los comprende en sus límites entendidos como necesidades y condiciones de su existencia y, con esa penetración de su mirada, aunque ciertamente deja subsistente la dualidad del mundo, sin embargo, descubre un mundo unitario y le da forma en el recíproco condicionamiento de los elementos que se son esencialmente extraños. (341-342)

Es interesante señalar esta presencia de la ironía novelesca en la poesía. Indica una tensión problemática en la obra de Gil de Biedma. Por una parte, hay una atracción por el impulso lírico, por dar paso a un tipo de experiencias personales que sugieren o preservan lo sagrado; por otra, existe una conciencia crítica de los límites de dichas experiencias que tiende a anular este impulso. Lo sagrado no es tal si se descubre que es histórico, y que depende de una serie de circunstancias hasta cierto punto azarosas.⁴

Además de coincidir en la idea de que el poema es la unidad artística fundamental de su quehacer, Gil de Biedma y Charry Lara compartieron algunas razones por las cuales escribieron poco. Aparte de motivos puramente biográficos, pues los dos ejercieron una profesión alejada de los círculos literarios (los dos estudiaron derecho y fueron ejecutivos en empresas durante toda su vida), consideraron que la sobriedad literaria era una forma importante de reaccionar contra la tendencia retórica de sus antecesores inmediatos: la generación del 27, en el caso de Gil de Biedma, y poetas hispanoamericanos de obra abundantísima como Pablo Neruda, en el caso de Charry Lara.⁵ No obstante, la

los poemas de la sección “Por vivir aquí” era como si hubiera “una distancia entre la versión ‘lírica’ de una determinada situación y el hecho de contarla, y esa conciencia narrativa actuase de segundo plano, crítico, a lo largo del texto” (75). En una de las primeras reseñas sobre *Las personas del verbo*, Guillermo Sucre planteó que el yo poético de Gil de Biedma era “un ser cambiante que se pone y quita máscaras, que se desdobla en otro para analizarse a sí mismo con nostalgia e ironía, que, sobre todo, sabe insertar el tiempo en la experiencia viva para hacer de ésta una multiplicidad de relaciones y puntos de vista”. La capacidad de la poesía de Gil de Biedma de ver la experiencia como algo relativo es afín, dijo, a la técnica de distanciamiento de la narrativa de Kafka (1976, 67).

⁴ Carme Riera señala que el interés por la crítica de Lukács permeó el grupo literario de Jaime Gil de Biedma y de muchos otros poetas de la época, preocupados por comprender el presente como producto de un proceso histórico concreto (252-254). En una entrevista de 1981, Gil de Biedma sostuvo que “nuestra intención era hacer una poesía de la experiencia social, el mismo tipo de experiencia que se puede recoger en la novelística o en la prosa” (Gil de Biedma, 1981/2002, 135).

⁵ En una conferencia de 1981 sobre la escritura de poesía, Gil de Biedma sostuvo que sus contemporáneos habían producido obras breves debido al ejemplo negativo de los autores de la generación del 27 que, a excepción de Luis Cernuda, habían seguido escribiendo largo tiempo después de que sus potencias imaginativas se hubieran agotado. Guillén era un poeta “que murió en 1945”, y se podría prescindir de buena parte de la obra

conformación de ambas obras y la forma en que dejaron de escribir son muy diferentes, y obedecen a la manera en que cada uno concebía la poesía. La confianza de Charry en los poderes imaginativos para ahondar en las profundidades del yo y su convicción de que esas profundidades son insondables hicieron que, aunque durante los últimos veinte años de su vida no publicó libros de poemas, no viviera el silencio como una crisis. Y, a pesar de que sus composiciones buscan una profundización en la propia subjetividad, y de que sentía una admiración irrestricta por el trabajo de Cernuda, sus libros no son biografías poéticas. En ellos no aparecen las distintas etapas vitales de un sujeto, ni tienen ellos una estructura narrativa que siga el curso de una vida. Gil de Biedma sostuvo repetidamente que el yo poético no es sino un personaje o una multitud de personajes (de ahí que titulara el volumen de sus obras completas *Las personas del verbo*), pero veía la escritura de poesía como una forma de esclarecimiento de su experiencia personal. Al principio de su carrera dijo:

vine a descubrir que un poema podía tener cierta función dentro de la economía interior de mi vida. En general, sospecho que esa es la razón por la cual todos los adolescentes escriben. A esa edad uno está desbordado por las propias emociones, que son muy superiores a los estímulos que las originan; y, por otro lado, uno no tiene otra conciencia de identidad que sus emociones. La poesía es una forma de crear una cierta equivalencia entre el estímulo y la emoción. Responde a un instinto de orden y equilibrio. (1987/2002, 222)

Y, aunque en la época en la que compuso *Moralidades* la preocupación fundamental de la escritura ya no era la de regular o comprender las propias emociones sino, más bien, la de experimentar con ciertas formas y ciertas sensaciones poéticas, “descubrir que puedes lograr determinados efectos es una afirmación de uno mismo y una forma de crearte una identidad” (1992, 33-34). Asimismo, Gil sostuvo que la composición y publicación de *Poemas póstumos* fue un modo de superar una crisis del final de la madurez a la que no habría podido sobrevivir sin la escritura (1972/2002, 33-34).

Por eso, y por el hecho de que, aun cuando Gil de Biedma recopiló sus poemas completos en dos ediciones distintas de *Las personas del verbo*, no reescribió de forma radical ninguno de

de Alexandre y Alberti “sin ningún disgusto” (Gil de Biedma, 1983/2006, 89). Charry afirmó que la obra de Luis Cernuda había sido capital, para él, como ejemplo de sobriedad: “Ojalá hubiera logrado aprenderle una de sus mayores virtudes: la reticencia, el ascetismo poético, una cualidad sobresaliente, en contraste con la habitual verbosidad hispánica. En su obra se combinaron asombrosamente el temperamento poético y la conciencia artística” (1990/2012, 587).

ellos, es posible leer sus tres libros de poesía como tres etapas de una biografía poética.⁶ Ahora bien, la expresión “biografía poética” tiene, por lo menos, dos sentidos distintos. En primer lugar, puede indicar que, aunque el personaje de la obra no sea el autor, comparte muchos de sus rasgos y de los hechos de su vida. Así, la biografía poética es, en realidad, una transformación creativa de la experiencia. El otro sentido de la expresión es la creación de un personaje independiente del autor, cuya biografía, enteramente imaginada, aparece de manera fragmentaria en los poemas. Gil de Biedma siempre nadó entre estas dos aguas: por una parte, sostuvo que el yo poético no es el yo del escritor, que la literatura es una forma de construirse una identidad, de imaginar otro yo. Por otra, también jugó con el hecho de que existe una relación fuerte entre el yo del poema y su propio yo. Por ejemplo, dijo que “De ahora en adelante” es “una especie de autobiografía sintética” que explica el itinerario vital de *Compañeros de viaje* (1987/2002, 225). La siguiente afirmación es típica de las ambigüedades de Gil de Biedma con respecto a esta relación entre obra y biografía: “cuando un poeta habla en un poema, quizá no hable como personaje imaginario, pero como personaje imaginado siempre” (1994b, 226). El “quizá” implica que a lo mejor el yo no es enteramente ficticio, aunque siempre haya un grado de separación entre él y el yo biográfico. Rastros de esta vaguedad deliberada es el hecho de que Gil de Biedma iniciara *Las personas del verbo* con una nota autobiográfica. Aún más importantes son las alusiones a su vida en sus poemas, y el que, a pesar de admirar profundamente la obra heteronímica de Antonio Machado y Fernando Pessoa, nunca escribió un poema que se pudiera adscribir a un heterónimo distinto del personaje llamado “Jaime Gil de Biedma”.⁷

Así pues, la poesía de Gil de Biedma participó en forma equívoca de su decurso vital, y esa ambigüedad fue uno de los rasgos que quiso destacar. Por esta razón, incorporó el hecho de dejar de escribir a sus poemas. Su silencio, al contrario del de Charry, fue a un tiempo producto de una crisis de la imaginación, una crisis de su economía vital y una crisis de su yo poético. Quizá los dos textos de Gil de Biedma que han sido más comentados por la crítica literaria sean aquéllos en los que éste se menciona a sí mismo como personaje literario y declara su propia muerte: “Contra Jaime Gil de Biedma” y “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”. Precisamente a ellos dos se refirió el autor en 1981 como ejemplos de la crisis que condujo al fin de su escritura:

⁶ Guillermo Sucre (1976, 66-67), James Valender (2010, 15-29), Juan Egea (12-22) y Pedro Aullón de Haro (36-37) son algunos de los críticos que interpretan su obra de esta manera.

⁷ Carme Riera da cuenta de algunos de los hechos de la vida de Gil de Biedma y de las personas reales que evocan sus poemas (90-91).

una gran parte de la poesía moderna, y desde luego también la mía, consiste en la búsqueda de una identidad. Y llega un momento que, en mi caso, esa identidad es reconocida y asumida; finalmente me reconozco en una identidad, después de muchos años creándola a través de mis poemas. Si buceamos en los poemas que he escrito, encontramos dos claros ejemplos de lo que digo: “Contra Jaime Gil de Biedma” y “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”. Ahora bien, escribir poesía es, por encima de todo, imaginación, lo cual implica cierto distanciamiento. En el instante en que una identidad inventada es de verdad asumida, el ciclo se cierra. Es decir, uno de los motivos por los que no escribo poesía es porque el personaje de Jaime Gil de Biedma que yo inventé y logré asumir ya no me lo puedo imaginar. (2000/2002, 126-127)

Gil de Biedma insistió en esta identificación de la muerte del personaje imaginario y una suerte de muerte personal en otras entrevistas: la escritura de “Después de la muerte...” fue, decía, una forma de salir de una crisis depresiva que había sufrido en 1966. El poema era, a un tiempo, el suicidio de una parte de sí mismo y el proceso de duelo por esa parte que había muerto (Gil de Biedma, 1972/2002, 34; Gil de Biedma, 1988/2010, 1320-1321; Payeras Grau, 13-14). Inmediatamente después de éste, que había sido, para utilizar la expresión de Lord Byron, una erupción de la “lava de la imaginación”, escribió la mayor parte de *Poemas póstumos*, pero a comienzos de 1967, en medio de la composición de “No volveré a ser joven”, que era un intento de imaginar a su personaje poético (o a sí mismo) como un hombre mayor, volvió la crisis, que duró hasta 1970. Entonces se dio cuenta de que escribir de viejo implica domar una serie de impulsos devastadores: “la rabia impotente de envejecer, el miedo a la muerte tuya, específicamente tuya, no a una abstracción dócilmente simbólica, la conciencia del fracaso de tu vida...” . Sólo unos cuantos poetas muy fuertes, como el Eliot de los *Cuatro cuartetos* o W. B. Yeats, pueden soportar esos impulsos y mantener la energía imaginativa suficiente como para superar las innumerables dificultades que implica escribir un poema (1988/2010, 1321-1323).

En todas las entrevistas citadas anteriormente, Gil de Biedma asocia la imaginación a una energía vital, o a una compulsión, que permite entrar en un régimen mental distinto que requiere de una enorme concentración para solucionar múltiples problemas a un mismo tiempo. El poeta catalán suscribía, aparte del convencimiento romántico de que la poesía es una forma de conocimiento creador, la teoría romántica de que la imaginación es la facultad mental que lo posibilita. En varias ocasiones citó la distinción de Coleridge entre imaginación

y fantasía, y señaló que la segunda implica un saber mnemotécnico (propio de la edad madura) mientras que la primera es un poder de conocimiento inventivo, más amplio (1978/2002, 89-90; 1994b, 221). Es más, la imaginación es un intento de “conocer amorosamente”, ligado al deseo. Por eso, a partir de cierta edad se produce menos, porque la sensualidad disminuye, y escribir poesía “es pura sensualidad del verbo” (1977/2002, 78-79). La crisis por la que pasó Gil de Biedma implicó, pues, la pérdida de la energía imaginativa, lo que también supuso la pérdida de la fe en la literatura para dar una imagen unitaria del yo, es decir, para expresar la conexión del yo con lo sagrado, para ser “abreviatura universal de la experiencia”. Por eso, el poeta catalán insistió en que la crisis del fin de la escritura fue una desilusión de los poderes de la poesía:

en el momento de la crisis, que fue una crisis de identidad, de ponerte en cuestión todo lo que ha sido tu vida desde los 18 años, (...) perdí la fe en la poesía como actividad que le ayuda a uno mismo a construirse y a llegar a ser; creo que no fue un proceso formulado ni consciente; al cabo de los años, me he dado cuenta de eso: que debí decepcionarme mucho de la poesía en aquella crisis. (1990/2002, 238)

Gil de Biedma incorporó esta crisis imaginativa en las composiciones de *Poemas póstumos*, incluso en aquéllas en las que deliberadamente no hay referencias autobiográficas, o en las que no se habla del personaje “Jaime Gil de Biedma”. En “Príncipe de Aquitania en su torre abolida”, por ejemplo, retoma la figura del soneto de Nerval, “El Desdichado”, y lo contempla desde fuera. Ya no se trata de un yo lírico que habla de sí mismo, sino de un personaje del que se habla. No obstante, la distancia con respecto este último no es irónica ni crítica. La voz que habla de él lo sigue de cerca en su decurso diario. Lo acompaña mientras “discurre por estancias / en donde sordamente duele el tiempo / que se detuvo” y comparte el abatimiento que experimenta el personaje al comprobar que el pasado, el “reino suyo dorado” por el que pregunta todos los días, “con el temor de olvidar algo”, ya no existe. Sólo es “un instante preferido, / un tesoro en imágenes” que ayuda a soportar una existencia, que es una muerte en vida. Uno podría preguntarse por qué, si el poema guarda esa cercanía con el personaje, no está en boca de él mismo, como el soneto de Nerval. La respuesta está en el último verso, que cierra, desde fuera, la existencia de aquél, dejando en claro que su existencia individual no fue más que eso, una breve duración, tan breve como el poema: “Y el

final de la historia es esta pausa” (232). La composición da forma, simultáneamente, a la inanidad de la vida y a la nostalgia por ella. Se cierra sobre sí misma en una conciencia del paso del tiempo muy parecida a la de “Pequeña variación”, de Octavio Paz. Este poema le muestra al lector que la existencia del príncipe es “un paréntesis de piedra” en el que por un instante el personaje es, como el lector, el primer hombre y el último (Paz, 2004, 136).

Ahora bien, lo interesante de la crisis imaginativa de Gil de Biedma es que implica una conclusión vivida como involuntaria, pero incorporada a la obra como algo deliberado. El poeta catalán no sólo dedicó buena parte de *Poemas póstumos* a ella, sino que la convirtió en el colofón de su obra. Es decir, la crisis imaginativa es parte del principio compositivo de *Las personas del verbo*. Como se ha mencionado antes, Gil de Biedma abrió este libro con una nota autobiográfica en la que le dio un lugar preeminente al hecho de haber dejado de escribir. Hay muchas respuestas posibles a la pregunta de por qué ya no escribía, dijo. Las dos que a él más le gustan son las siguientes: una, que sus composiciones fueron un intento de inventarse una identidad. Una vez inventada, ya no puede apostarse “entero en cada poema que me ponía a escribir, que es lo que me apasionaba”. La otra, que él no quiso ser poeta, sino poema. Al convertirse en objeto artístico, la identidad poética se convirtió en una especie de *Big Brother* que vigila cada uno de sus pasos, y que cuestiona sus motivos, no sólo de escritura, sino de existencia (2010, 82). La nota autobiográfica da cuenta tanto de las relaciones ambiguas entre el yo lírico y el yo biográfico como de los alcances de aquél. Tan pronto como son agotadas todas las posibilidades de existencia del personaje, no queda otra cosa que dar por terminada la obra que se refiere a él. Por eso, la colección termina con un poema titulado “Canción final”, que Gil de Biedma había eliminado de la edición de *Las personas del verbo* de 1975, pero que rescató en la de 1982. De esta manera, todo el libro adquiere un carácter cerrado, una cierta unidad narrativa (Blesa, 1877). El lector comprende que el volumen es una unidad con un principio y un fin, como quería Baudelaire que reconocieran los lectores de *Las flores del mal*. El principio del libro de Gil de Biedma es un epígrafe de Antonio Machado, con el que “Canción final” entra en diálogo. En ésta, el poeta catalán traza una breve reflexión sobre el papel de la literatura:

Las rosas de papel no son verdad
y queman
lo mismo que una frente pensativa
o el tacto de una lámina de hierro.

Las rosas de papel son, en verdad,
demasiado encendidas para el pecho. (2010, 252)

En cuanto “rosa de papel”, la poesía imita la verdadera rosa, viva y efímera.⁸ Gil de Biedma subraya el carácter ficticio del poema, pero también su efectividad emocional. “Las rosas de papel no son verdad”, pero queman. Así sean falsas, son más intensas que las verdaderas. Además, no se marchitan, permanecen a salvo de la corrupción (Blesa, 1874). El poema podría leerse, así, como una celebración de la poesía. Ésta se eleva por encima de la mera existencia: “Las rosas de papel son, en verdad, / demasiado encendidas para el pecho”. Pero el adverbio “demasiado” tiene otras implicaciones: quizá las rosas de papel, al ser demasiado encendidas para el pecho, no puedan experimentarse como se vive la vida. A lo mejor pertenecen a otro orden, fuera del alcance de los seres humanos, y es inútil perseguirlas.

El epígrafe de Machado dice:

Sabe esperar, aguarda que la marea fluya,
—así en la costa un barco—
sin que al partir te inquiete.
todo el que aguarda sabe que la victoria es suya;
porque la vida es larga y el arte es un juguete.
Y si la vida es corta
y no llega la mar a tu galera,
aguarda sin partir y siempre espera,
que el arte es largo y, además, no importa.

A los “Consejos” de Antonio Machado, que no son tales pues no proponen un curso de conducta determinado, Gil de Biedma contrapuso la propia “Canción final”, que tampoco es una simple canción, pues plantea uno de los dilemas claves de la poesía moderna: su importancia con respecto a la existencia desnuda. En el poema de Machado se sostiene que, frente a la certeza de la muerte, el arte resulta insignificante: o es un juguete, o no importa en absoluto. La respuesta de Gil de Biedma puede leerse como una terca afirmación del arte

⁸ Túa Blesa señala que este poema alude al famoso dístico de Juan Ramón Jiménez titulado “El poema” (“¡No le toques ya más, / que así es la rosa!”), y a “No me fio de la rosa...” de Pedro Salinas. El poema de Jiménez subraya la similitud entre vida y poesía. Aboga por una poesía espontánea, no construida. El de Salinas contrapone literatura (“la rosa de papel, / tantas veces que la hice / yo con mis manos”) y vida (“la otra / rosa verdadera, / hija del sol y sazón”) pero las descarta a ambas para enaltecer el azar, la mera circunstancia (“de ti me fio, redondo / seguro azar”) (Blesa, 1873-1874).

frente al transcurso del tiempo y la certeza de la muerte, o también como un ideal inalcanzable y, por ello, quizá sólo una quimera.

Lo sagrado y la historia

En la idea de lo sagrado reside una de las diferencias fundamentales de Gil de Biedma con respecto a Paz y Lezama Lima. Éstos fueron fervientes eclécticos (Bloom, 2002, 7). Fascinados por los mitos y las religiones (precolombinos, budista, hinduista, el neoplatonismo, los escritos de los padres de la Iglesia), su poesía tiene un ánimo ecuménico que busca restaurar lo sagrado por medio de la incorporación de figuras míticas y alusiones al arte y la literatura. Aunque en sus obras hay momentos de crítica o de crisis, las antiguas creencias sirven de contrapeso a la contingencia o el vacío. Una de las ideas obsesivas de Gil de Biedma fue la de que a partir del siglo XVIII, la sacralidad sólo podía rescatarse en el plano individual. El poeta moderno la encuentra sólo a través de su experiencia personal. La idea lezamiana de que los escritores, lo largo de la historia, van acercando gradualmente el universo al reino de la imagen, a Gil de Biedma le habría parecido una exageración desmesurada. El único tipo de rescate que puede pretender el poeta posterior al romanticismo es el de su propio pasado y el de su propio yo: “El tema fundamental de toda poesía moderna es intentar explicar la relación con lo sagrado personal. Es un intento de restauración absolutamente privado del sentido religioso” (1981/2002, 140-141). Por eso, la definición de Gil de Biedma de lo sagrado implica la restauración del yo individual, no la disolución (momentánea o no) de éste en unas potencias mayores: “Lo sacral es cualquier relación, cualquier persona o cualquier lugar que te devuelva una imagen de ti mismo única y coherente desde el nacimiento hasta la muerte” (141). Implica, también, encontrarse: “Recuerdo con verdadero placer esa época maravillosa de juventud cuando salía del trabajo y me iba a casa a sentarme frente a una hoja en blanco y pensaba: ahora, finalmente, soy yo mismo, mi proyecto de yo. Era la contraposición entre mi proyecto de yo y el yo que representaba en la oficina” (2000/2002, 130).

Este intento de encontrar una imagen unitaria de sí, para ponerlo en términos de Gil de Biedma, o de explorar ese vasto complejo de intuiciones, sentimientos y sensaciones, para ponerlo en los de Charry Lara, es una empresa que ambos comparten con Luis Cernuda. No obstante, para Gil de Biedma la necesidad de situar los límites subjetivos e históricos de su búsqueda fue mucho más fuerte que para Cernuda y para Charry. El sevillano creyó en que el

poeta es un yo iluminado cuyas facultades de imaginación lo separan de la mayoría de seres humanos. Charry tuvo plena confianza en el carácter inagotable del hombre, que lo convierte en objeto de infinito interés. Gil de Biedma no tuvo ninguno de estos dos consuelos. Procuró distinguir su labor poética de la de Cernuda, pues consideró que la fe de éste en sus poderes imaginativos es una hipóstasis del yo. Cernuda, dijo, cree que es hijo de Dios, pero no se reconoce como hijo de vecino. Sólo la contraposición entre la convicción de ser unigénito, irrepetible (y, por lo tanto, sagrado) y la conciencia de ser uno entre tantos (es decir, producto de los azares de la historia) puede servir “como supuesto básico de todo poema contemporáneo” (1994b, 341-342). Si Gil de Biedma hubiera conocido la poesía de Charry, habría dicho que éste divinizó el complejo de emociones, sentimientos, sensaciones que nos conforman, y que ese complejo tiene un carácter histórico que Charry no reconoce. Precisamente, la empresa poética de Gil de Biedma consiste, a un tiempo, en el intento de salvar el yo poético y en el de dar cuenta de que ese rescate es imposible. De esta paradoja surgen las composiciones de *Las personas del verbo*.

Algunos de los poemas más famosos de *Moralidades* (1966), como “Ribera de los alisos” o “Intento formular mi experiencia de la guerra”, yuxtaponen el recuerdo de un momento sagrado, aquél en el que una percepción particular de las cosas se revela como un esquema normativo de la imaginación, y la conciencia de que ese momento tuvo causas históricas concretas, que no surgió puro y de una vez, y que por eso quizá no sea una verdad que el sujeto comparta con todos los hombres. El tono de ambos poemas es ligeramente distinto. En “Ribera de los alisos” se vuelve a visitar el lugar de la infancia y se lo contempla con melancolía, notando que, a pesar de los cambios, aún se lo puede reconocer. Incluso las cosas que antes no eran visibles en el paisaje, como las raíces de los pinos, implican una conexión con el pasado: están “sucias de arena y rozaduras / igual que mis rodillas cuando niño” (2010, 206). El poema celebra los momentos de la niñez en los que la naturaleza tuvo un impacto en la vida emotiva:

(...) son estas imágenes
—una noche a caballo, el nacimiento
terriblemente impuro de la luna,
o la visión del río apareciéndose
hace ya muchos años, en un mes de setiembre,
la exaltación y el miedo de estar solo
cuando va a atardecer—,
antes de que otras ningunas,

las que vuelven y tienen un sentido
que no sé bien cuál es. (206-207)

Los lugares de la infancia resultan importantes porque fueron consagrados por una emoción cuyo significado no se esclarece del todo. Su efectividad radica en el misterio que reverbera aún en el presente, y que tiene “la intensidad de un fogonazo”. No obstante, inmediatamente después, Gil de Biedma matiza la importancia de este sentimiento: puede que sea, tan sólo, la inclinación humana por “confundir belleza y significación”. Quizá lo sagrado no sea tal, y no sea una de las verdades de la experiencia. Y también es posible que el recuerdo de esos lugares y lo que se vivió en ellos sea apenas una parte de la historia, que esa percepción del lugar nos ciegue frente a una verdad de otro orden. En la segunda mitad del poema se vuelve sobre estas experiencias desde otro punto de vista: formaron parte de la vida familiar, un “orden artificioso y rústico / como los personajes / en el papel de la pared” (207). Es decir, fueron un mito, una leyenda: tienen algo de artificioso e implican una mentira. Sólo pudieron darse en el seno de una familia burguesa, poseedora de una gran finca, cuyo sueño de prolongación de la propiedad familiar sirvió como resguardo, a cada uno de sus miembros, de la desposesión o la soledad. No son naturales, ni universales. Sin embargo, al final del poema, el yo piensa de nuevo en su posible valor:

(...) acaso también algo más hondo
traigan al corazón.

Como el latido
de los pinares, al pararse el viento,
que se preparan para oscurecer.

Algo que ya no es casi sentimiento,
una disposición
de afinidad profunda
con la naturaleza y con los hombres,
que hasta la idea de morir parece
bella y tranquila. Igual que este lugar. (207-208)

A pesar de saber que sus sentimientos frente al paisaje son producto de un momento histórico y de una educación determinados, el yo poético no puede dejar de tener ese presentimiento de lo sagrado, que ahora define como algo de alcances universales, que trasciende la mera ideología de clase. Esta disposición de afinidad, tanto con la naturaleza como con los otros, va más allá, o mejor dicho, *se siente* como algo que va más allá de lo determinado por las circunstancias históricas. Y con esta nota termina el poema: el paisaje se abre a los ojos como

algo autoevidente, que simplemente está, y las experiencias de conexión con lo natural y con el resto de los hombres recuperan parte de su poder sagrado. El silencio del final de la composición es el de la muerte, pero al ser, también, el silencio del paisaje contemplado en la infancia, deja de ser una mera nada, una interrupción de la existencia individual.⁹

Los contrastes entre lo sagrado y lo histórico en “Intento formular mi experiencia de la guerra” son mucho más fuertes, y el efecto de distanciamiento crítico es mayor. En lugar del tono nostálgico con el que se cierra “Ribera de los alisos”, este poema termina con una reflexión de carácter personal:

Quien me conoce ahora
dirá que mi experiencia
nada tiene que ver con mis ideas,
y es verdad. Mis ideas de la guerra cambiaron
después, mucho después
de que hubiera comenzado la posguerra. (2010, 199)

Ésta es la última de una serie de cavilaciones, algunas de carácter general, que sirven de contrapunto a los recuerdos de la infancia y que desmitifican los momentos de contacto con la naturaleza:

Las víctimas más tristes de la guerra
los niños son, se dice.
Pero también es cierto que es una bestia el niño:
si le perdona la brutalidad
de los mayores, él sabe aprovecharla,
y vive más que nadie
en ese mundo demasiado simple,
tan parecido al suyo.

Como comenta Carme Riera, este niño en particular vivió momentos de libertad, en soledad, porque la situación de provisionalidad de la guerra hizo que se rompiera la disciplina familiar y, además, estuvo protegido de la guerra misma, a causa de su clase social (324). Así, las

⁹ Algo similar sucede en el poema de Goethe “Canción nocturna del caminante”: “En todas las cumbres / hay sosiego. / En las copas de los árboles / se siente apenas / el silbido del viento. / Silenciosas están las aves en el bosque. / Espera, que pronto / también tú descansarás en paz”. Theodor Adorno comenta que promete una segunda inmediatez frente a la separación del yo y la naturaleza: “lo humano, el lenguaje mismo, aparece como si fuera otra vez la creación, mientras que todo lo externo se apaga en el eco del alma. Pero, más que apariencias, se convierte en la entera verdad (...): para el ‘Espera, que pronto...’ la vida entera, con la enigmática sonrisa de la tristeza, se convierte en el breve instante que precede al sueño. El tono de paz atestigua que la paz no se ha conseguido, sin que no obstante el sueño se rompa” (Adorno, 2003, 53-54). Al final de “Ribera de los alisos”, el sueño de lo sagrado no se ha conseguido del todo, pero tampoco se ha roto y en el poema reverbera el hecho de que este sueño es, a un mismo tiempo, una mentira y una verdad.

experiencias de contacto con lo natural, que se describen con imágenes tan vívidas y concretas como las de “Ribera de los alisos”, están limitadas de antemano por la conciencia del privilegio social y por una explicación lógica: la naturaleza que el niño percibe como algo inmediato y vacío en realidad es un espacio creado históricamente: ha sido despoblado por la conflagración (Egea, 55-56). Las otras dos reflexiones también desmitifican los momentos de iluminación de una forma tajante: “Mi amor por los inviernos mesetarios / es una consecuencia / de que hubiera en España casi un millón de muertos”; los discursos de victoria del bando nacionalista “nos ofrecían / un billete de vuelta al siglo diez y seis. / Qué niño no lo acepta?” (Gil de Biedma, 2010, 198-199). El poema contrasta así dos registros. Por una parte, están los instantes de percepción aguda de la naturaleza; por otra, las reflexiones.

La crítica en estos versos también ataca los momentos de iluminación desde otro frente. La imaginación del niño no sólo se aviva ante los páramos con viento, los pinares o las tardes relucientes, que dan la sensación, irracional pero profunda, de pertenecer a un lugar. Su imaginación se enciende igualmente ante las anécdotas tremendistas y emocionantes, parte de las crueldades de la guerra vividas como una aventura: los tenientes con el brazo en cabestrillo en Segovia y la arena removida junto al puente de Uñés, que indica la tumba de los fusilados. Es más, uno de los instantes de contacto pleno con la naturaleza fue producto de las celebraciones del día de la victoria nacionalista. Sin ellas, “la nítida imagen de la felicidad / retratada en un cielo / hacia el que se apresura la torre de la iglesia, / entre un nimbo de pájaros” (198) no existiría. Paradójicamente, este poema lírico, que abjura de cualquier lirismo, es decir, de la sacralización de un momento de la experiencia individual, nos lo hace sentir con toda intensidad.¹⁰

En otros poemas de Gil de Biedma, la limitación de los momentos privilegiados viene por el paso del tiempo. Éste no es una sucesión de instantes vacíos, vida no vivida, a la manera de Charry. Tampoco aparece como un proceso de caída, de fragmentación de la conciencia del yo, como en la obra de Octavio Paz. En la poesía de Gil de Biedma hay una división de la conciencia que atañe a etapas previas de la vida: el adulto recuerda al niño o al adolescente que fue, pero entre ellos hay un abismo. Uno de los mayores peligros del paso del tiempo aquí es el del reconocimiento de que el recuerdo no vuelve, o que su significado ya no es el

¹⁰ Para comentar este poema se pueden citar las palabras de Seamus Heaney, que habla de una composición de Zbigniew Herbert titulada “El aldabón”: “El poema nos hace sentir que deberíamos preferir la formulación moral a la imaginaria paliativa, pero es exactamente lo que hace, hacernos sentir, y mediante esta emoción hace que la verdad penetre viva en nuestro corazón —tal y como los románticos querían que fuese” (168).

de lo que se vivió en realidad, sino que se ha convertido en una imagen, quizá igualmente bella, pero que nada tiene que ver con la experiencia.

De noche,
cuando descieras.

Pero es inútil, nunca
he de volver donde tú
nacías ya con forma de recuerdo.

Quizá súbitamente crece
la sangre. Crece la sangre
hasta mucho más lejos que aquel brazo.

Nadie más que la mano desarmada,
la tenue palma
y este dolor. (2010, 103-104)

En el poema V de “Las afueras”, una de las composiciones más tempranas de Gil de Biedma, el momento de la experiencia plena es el momento amoroso. El amado es elevado a una altura casi divina, pues desciende, como un dios o como la noche. No obstante, ese instante de contacto no sucede en realidad, sino que es un deseo: “de noche, cuando *descieras*”. El sujeto es consciente de que su anhelo es irreal y que no va a cumplirse. El tiempo corre y el yo nunca habrá de volver “donde tú / nacías ya con forma de recuerdo”. El momento de plenitud es tan fugaz aquí que ni siquiera aparece su imagen, como la visión del río en “Ribera de los alisos” o los “páramos con viento” y “los sembrados de gleba pegajosa” de “Intento formular mi experiencia de la guerra”. El encuentro es ya el nacimiento del recuerdo, y el poema no lo trae de regreso, sino que expresa el dolor por el intento de evocar, o por saber que no hay manera de volver atrás. Ese dolor se manifiesta en las dos imágenes más físicas en este caso: la sangre que crece “hasta mucho más lejos de aquel brazo” y la mano desnuda que se levanta con la palma hacia arriba. Ambos son gestos de un intento de prolongación del yo más allá de sí mismo, que, al contrario de lo que sucedía en los poemas de Guillén dedicados a los árboles, no puede expandirse hasta fusionarse con el universo, sino que sólo se prolonga en el vacío.

En “Arte poética”, que inicia la segunda parte de *Compañeros de viaje*, los recuerdos de momentos privilegiados, la imagen del sol en los terrados y del calor de los labios queridos, se contraponen al vértigo del tiempo, “el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma /

mientras arriba sobrenadan promesas / que desmayan, lo mismo que si espumas” (113). Frente a una existencia vacía que segundo a segundo se consume en la nada, el poeta se propone moldear esos recuerdos, humildes cosas comunes, “materia terrestre”, con las “palabras de familia gastadas tibiamente”. En este poema aún hay confianza en la capacidad de la poesía para salvaguardar de la pérdida, para evocar la vida pasada. Otros poemas más tardíos, como “Príncipe de Aquitania en su torre abolida” o “Una despedida”, presentan una imagen del recuerdo, no como algo que se rescata a través de la palabra, sino como algo que no puede revivir la experiencia original.

Tardan las cartas y son poco
para decir lo que uno quiere.
Después pasan los años, y la vida
(demasiado confusa para explicar por carta)
nos hará más perdidos.
Los unos en los otros, iguales a las sombras
al fondo de un pasillo desvayéndonos,
viviremos de luz involuntaria
pero sólo un instante, porque ya el recuerdo
será como un puñado de conchas recogidas,
tan hermoso en sí mismo que no devuelve nunca
las palmeras felices y el mar trémulo. (2010, 204)

El transcurso de la vida en “Arte poética” es un torbellino que se precipita en el interior del alma, mientras en la superficie flota y desaparece la espuma de las promesas. En “En una despedida” la vida es algo confuso que hace que los seres humanos vayan perdiendo su carácter corpóreo y se desvanezcan como sombras. Se trata de una imagen muy apta para describir los efectos de la ausencia en la representación que nos hacemos de los otros. El recuerdo, que podría haber sido un antídoto contra esa gradual desaparición, no es tal, pues no rescata al otro, sino una efigie que se tiene de él. Así, las conchas no rescatan la playa ni las palmeras.

Ocasionalmente, los poemas de Gil de Biedma sí sostienen que el recuerdo es un refugio, algo más sustancioso que una imagen, o la ilusión de que belleza y significación son una misma cosa. Cada una de las composiciones breves que conforman el ciclo que se abre con “Mañana de ayer, de hoy” y concluye con “*Happy ending*” gira alrededor de una figura. Cada uno es un fognazo, la breve iluminación de una reminiscencia. “Días de Pagsanján” proclama que la fuerza de la memoria es tal que va más allá de “la idea del tiempo” y que

realmente rescata el pasado y lo trae, vivo e inmediato, al presente: “en el calor, tras la espesura, / vuelve el río a latir / moteado, como un reptil”. El final del poema vuelve a enviar el recuerdo al pasado, aunque éste mantiene su poder. No es el reemplazo de la experiencia ya abolida, sino su encarnación en la memoria: “Y en la atmósfera oscura / bajo los árboles en flor / —relucientes, mojados, / cuando a la noche nos bañábamos— / los cuerpos de los dos” (174). “Mañana de ayer, de hoy” realiza el mismo movimiento: rescate del momento trascendido como si fuera actual, descubrimiento de su carácter pretérito, en medio del presente de la evocación:

Es la lluvia sobre el mar.
en la abierta ventana,
contemplándola, descansas
la sien sobre el cristal.

Imagen de unos segundos,
quieto en el contraluz,
tu cuerpo distinto, aún
de la noche desnudo.

Y te vuelves hacia mí
sonriéndome. Yo pienso
en cómo ha pasado el tiempo,
y te recuerdo así. (173)

La confusión de pasado y presente tiene una carga expresiva muy fuerte. El poema está escrito en presente, y muestra una imagen detallada del amado, desnudo de espaldas, frente a la ventana. Cuando el amado se vuelve al yo poético, éste reconoce, en los últimos versos, que esa imagen sólo existe en su interior. En apenas tres estrofas, se interioriza un instante pleno, y se lo sitúa en los límites de la memoria.¹¹

Esta necesidad de poner límites al momento lírico es también una corrección de los poemas de *Cántico* que, en su mayoría, celebraban la correspondencia entre el yo y un universo

¹¹ Gil de Biedma escribió una carta detallada a Juan Ferraté sobre este ciclo de poemas. Se trata de una serie de breves epitafios a su relación con D., las imágenes claves de toda la relación. Poco después de compuestos, Gil comenta las dificultades que aún ve en ellos. De acuerdo con él, había querido condensar la forma meditativo-dramática que había empleado en poemas más extensos en una serie de imágenes, y aún no estaba seguro de haber logrado el efecto que quería, pues veía en algunos de ellos dos problemas: la “interferencia de tiempos” y la indecisión mental y sentimental, un complejo de atracción y repulsión por el otro (1994a, 103-106; la carta está fechada el 16 de noviembre 1963). No obstante, la fuerza expresiva de “Mañana de ayer, de hoy” surge, precisamente, de esa confusión de tiempos, y de la falta de límites aparentes entre presente y pasado, entre imagen vista e imagen mental.

natural, intemporal, pleno.¹² “Sábado”, que hace parte de *Compañeros de viaje*, celebra, como los poemas de *Cántico*, un instante de correspondencia entre el yo y el universo:

El cielo que hace hoy, hermoso como el río
y rumoroso como él, despacio va
sobre las aguas que ennoblece el tiempo
y lentas como el cielo que reflejan.

Es ésta la ciudad. Somos tú y yo.
Calle por calle vamos hasta el cielo.
Toca —para creer— la piedra mansa,
la presencia del pretil. (2010, 125)

La primera estrofa festeja un mundo en el que cielo y río corresponden: ambos son hermosos y fluyen lentamente. El tiempo, en este poema, no es el torrente violento que todo lo arrastra. Por el contrario, ennoblece cielo y río que corren con él pausadamente, pero que permanecen. La segunda estrofa sitúa, en ese entorno armonioso, a la ciudad y al yo lírico, que va acompañado. Al caminar por las calles, los dos personajes rebasan sus propios límites, y entran en contacto con el cosmos: alcanzan el cielo. Los últimos dos versos tienen un tono guilleniano muy fuerte: para comprobar la realidad de este contacto con el cosmos, el yo urge a su compañero a tocar la piedra, que dócilmente se ofrece al tacto. Los objetos, con su simple presencia, afianzan al sujeto en el presente, le aseguran que su sensación de entrar en conexión con ellos no es una visión subjetiva.

Si “Sábado” fuera una composición aislada, sería una bonita versión de un poema al estilo de Jorge Guillén. Pero forma parte de un ciclo. Viene acompañado de “Domingo” y “Lunes”. La sucesión de los tres ya indica que el vínculo con el cosmos no es pleno, y no eleva al sujeto por encima del tiempo. En “Domingo”, aún hay una comunicación con el mundo circundante:

No más que este pequeño esfuerzo por vivir,
por respirar igual como respiran

¹² Gil de Biedma leyó *Cántico* a principios de la década del cincuenta. Entre 1951 y 1952, a instancias de José María Castellet, publicó un artículo en *Laye* y dio un cursillo en el Instituto de Cultura Hispánica sobre la poesía de Guillén. En la segunda mitad de la década del cincuenta escribió su libro sobre *Cántico*, que apareció en 1960, un año después de *Compañeros de viaje*. Gil de Biedma describió su relación con la obra de Guillén como una posesión y un aprendizaje. *Cántico*, dijo, le enseñó a salir de sí mismo, a reconocer que existe un mundo objetivo por fuera del yo (Barón Palma, 1986, 132-133; Riera, 59; Rovira, 74-75). Este reconocimiento del mundo objetivo, en la poesía de Gil de Biedma, implica también el reconocimiento de que éste no es un cosmos armónico con el que el yo se puede fundir, sino que es producto de la historia.

esas otras parejas más allá, dejadas
bajo los suaves pinos en pendiente,

y que parecen empañar el aire
tan quietas como el humo de la ciudad, al fondo,
entre tanto pasan exhalándose
carretera hacia abajo los raudos autobuses. (126)

El yo, todavía en compañía, entra en contacto con el universo y con aquellas otras parejas que, como ellos, están tendidos sobre la hierba mediante el respirar. Toman una porción de aire y la exhalan, participando todos del mismo bien. No obstante, esta acción no implica una participación sostenida en una realidad que encumbra al yo por encima de sí mismo, como sucedía en “Mientras el aire es nuestro”, el primer poema de *Cántico*. Es más precaria y más ambigua que el respirar sostenido de Guillén. Es sólo un “pequeño esfuerzo por vivir” y no supone formar parte de la “aireada claridad enorme”, como la llama Guillén (1994, 7), sino una corrupción de esas inmensidades. Las parejas empañan el aire, así como la ciudad produce humo y los autobuses pasan, exhalándose. La sensación de insuficiencia aumenta cuando se piensa que estos últimos son imagen de la fugacidad no sólo de las parejas que yacen bajo los pinos, sino también del domingo.

El tercer poema, “Lunes”, acentúa este carácter precario de la existencia, e introduce una nota de desamparo:

Pero después de todo, no sabemos
si las cosas no son mejor así,
escasas a propósito... Quizá,
quizá tienen razón los días laborables.

Tú y yo en este lugar, en esta zona
de luz apenas, entre la oficina
y la noche que viene, no sabemos.
O quizá, simplemente, estamos fatigados. (Gil de Biedma, 2010, 127)

Al contrario de los dos poemas anteriores, éste no tiene imágenes visuales: plantea, en lugar del cielo y del río, de la solidez de la piedra del pretil, de las parejas tendidas sobre el prado y el humo de la ciudad a lo lejos, una duda, una vacilación del sujeto y de su pareja. Ambos no saben, y están como suspendidos en un trecho de tiempo limitado y efímero, “apenas una zona de luz”. Su compañía no es suficiente para reconciliarlos el uno con el otro y con el cosmos. Gil de Biedma hace un comentario a los límites de los instantes privilegiados de

contacto con el universo que, en una sociedad moderna, siempre están cercados por las exigencias del trabajo.

La precariedad del instante pleno, es decir, la plenitud del presente que se enmarca en el peso y el cansancio de la vida cotidiana también aparece en “Idilio en el café”. Las dos primeras estrofas ponen en escena, a un mismo tiempo, una sensación de agotamiento muy similar a la del final de “Lunes” y un destello de un momento de experiencia vital, como los que se celebran en *Cántico*.

Ahora me pregunto si es que toda la vida
hemos estado aquí. Pongo, ahora mismo,
la mano ante los ojos —qué latido
de la sangre en los párpados— y el vello
inmenso se confunde, silencioso,
a la mirada. Pesan las pestañas.

No sé bien de qué hablo. ¿Quiénes son,
rostros vagos nadando como en un agua pálida,
éstos aquí sentados, con nosotros vivientes?
La tarde nos empuja a ciertos bares
o entre cansados hombres en pijama. (114)

El presente, en este poema, parece haberse prolongado infinitamente, de manera que ha vencido el paso del tiempo. El latido de la palma de la mano que cubre los ojos sugiere un sentimiento de plenitud vital que se reitera con la contemplación de los otros clientes del café, pues ellos están “aquí sentados, con nosotros vivientes”. No obstante, también hay una nota de fatiga y de incertidumbre. El yo poético se pregunta si ese instante se ha alargado toda la vida, y se pregunta también de qué está hablando. Además, los rostros de los que comparten el espacio con él y su pareja son vagos, se diluyen. Y ambos parecerían no participar del todo voluntariamente de esta corriente, como sucede con el yo de los poemas de Guillén, que recibe el don de la naturaleza con los brazos abiertos. Ellos han sido empujados al café. Esta primera parte vacila entre la sugerencia del momento pleno y la certeza de que se trata tan sólo de la vida cotidiana, hecha de cansancio y situaciones efímeras. La última estrofa trae consigo el instante de plenitud.

Ven. Salgamos fuera. La noche. Queda espacio
arriba, más arriba, mucho más que las luces
que iluminan a ráfagas tus ojos agrandados.
Queda también silencio entre nosotros,

silencio,
y este beso igual que un largo túnel. (114)

Al salir del café, el yo siente que él y su pareja de pronto acceden a un espacio inmenso; sucede entonces un instante parecido a los de *Cántico*, en el que se participa de la vastedad del universo. Los espacios abiertos, por encima de las luces de la ciudad, se corresponden con los ojos agrandados del amado, y con el silencio que hay entre los dos, que preludia el beso, el contacto final y pleno que redime la vida de su inanidad y de su carácter efímero. No obstante, el poema celebra el beso tan sólo de forma equívoca: es “igual que un largo túnel”, es decir, un paso hacia algo situado más allá. No es un instante de revelación total, completo en sí mismo, sino que conduce, oscuramente, a otra cosa, y quizá sólo sea posible, furtiva y precariamente, en esa oscuridad momentánea del túnel que es la de la noche que, aunque inmensa, también acaba.

La historia, la naturaleza, la visión

En los poemas de *Las personas del verbo* la historia es el límite necesario que reduce el instante lírico a sus verdaderas proporciones. Ella es una cortapisa a las promesas de contacto pleno con una naturaleza anterior o perenne. También sirve de cortapisa a las pretensiones proféticas del momento de plenitud. Gil de Biedma no es un poeta visionario como Lezama Lima u Octavio Paz. En su obra no hay momentos de reivindicación absoluta del poder redentor del poema. No hay un enfrentamiento entre poesía e historia, como sucede, por ejemplo, en “Piedra de sol” y en “Nocturno de San Ildefonso”, de Octavio Paz. En su poesía la historia tampoco se convierte en imagen poética, como ocurre en la de Lezama Lima.

En “*Barcelona ja no és bona*, o mi paseo solitario en primavera” y “Nocturno de San Ildefonso”, Gil de Biedma y Paz contrastan una ciudad vista, presente, con una evocada. En el caso de Gil de Biedma, el recuerdo es más bien una invención, apoyada en las fotografías familiares: se trata de sus padres, jóvenes, paseando por la Exposición Universal justo antes de que nazca el yo poético. En el caso de Paz, la memoria se remonta a una noche de 1931 en la que, adolescente, vagaba entre el colegio de San Ildefonso y el Zócalo en la ciudad de México. No obstante, Paz va a un pasado más remoto y luego a uno más reciente: de los muros de San Ildefonso, construido en el siglo XVI, y la ciudad criolla a los canales de la ciudad precolombina y, de vuelta, a los adolescentes que discuten en la noche y a las décadas posteriores, en las que algunos de ellos se convirtieron en los “secretarios de los secretarios

El conocimiento de la historia sirve para dejar de aceptar las visiones familiares como única realidad, y a pesar de que el yo poético experimenta un cierto sentimiento compartido con sus mayores, que surge de su formación emotiva en el seno de la burguesía, es asimismo capaz de pensar en otro futuro posible, más justo que el orden histórico burgués. Se trata de un orden que entregue la ciudad a esos “chavas nacidos en el Sur”, hijos de inmigrantes obreros y campesinos. Con este deseo acaba el poema. El ascenso por el monte no es sólo físico, sino también simbólico: al subir, el yo sacrifica una parte de sí, la parte que sugiere una conexión previa a la razón y de la que surge la nostalgia por una edad de oro aprendida en los recuerdos de los padres. Este sacrificio da pie a un segundo nacimiento: el de la conciencia crítica, que renueva al yo, pues le permite salir de la ambivalencia de los sentimientos no explicados y que, además, consagra el futuro a los jóvenes inmigrantes (Armisen Abós, 27-29).¹³

Otra cosa sucede en “Nocturno de San Ildefonso”: la historia es un proceso de destrucción ciego, que arrasa primero con la ciudad precolombina pues la ciudad criolla se erige sobre “el canal cegado y el ídolo enterrado”, y luego con esta última, pues ha caído bajo la “proliferación rencorosa de casas enanas” (Paz, 2004, 64-65). La historia no deja tras de sí sino ecos y fragmentos: “andamos por galerías de ecos, / entre imágenes rotas”. Pero ésta también es una culpa compartida. El poema se refiere, en su tercera parte, a las esperanzas de la revolución que la generación de Paz compartió con la generación inmediatamente anterior y a la caída de dichas esperanzas por los acontecimientos inmediatamente posteriores: la Guerra Civil española, el pacto germano-soviético, la guerra mundial, el asesinato de Trotski y la era de Stalin (Gimferrer, 98). Estos desastres históricos, que aún continúan, son la culpa:

todos hemos sido,
en el Gran Teatro del Inmundo,
jueces, verdugos, víctimas, testigos,
todos
hemos levantado falso testimonio
contra los otros
y contra nosotros mismos.
Y lo más vil: fuimos

¹³ Tanto Juan Egea como Antonio Armisen Abós señalan que Gil de Biedma evoca a Montjuïc no sólo como el escenario de los fastos de la burguesía durante la Exposición Universal de 1929, sino también de las ejecuciones que siguieron al final de la Guerra Civil (Armisen Abós, 38; Egea, 79).

el público que aplaude o bosteza en su butaca. (Paz, 2004, 67)

Frente al desastre continuado de la historia, la culpa y el “enredo circular” (67), que surge de la sustitución del hombre concreto por las ideas abstractas, la poesía implica una fijación del hombre concreto y un rescate del “tiempo sin historia”. “La retención de la fijeza que define el poema tiene por objeto (...) hacernos habitable ese ‘presente perpetuo’ (...) en el que la poesía, al llevar a cabo ‘la resurrección de las presencias’ abre el camino a ‘la historia / transfigurada en la verdad del tiempo no fechado’” (Gimferrer, 100-101). Sólo después de haber descubierto el contraste entre historia y poesía el yo poético de Paz es capaz de volver de su visión y contemplar a su mujer dormida, que encarna otro tipo de verdad de la experiencia: “La verdad / es el oleaje de una respiración / y las visiones que miran unos ojos cerrados: / palpable el misterio de la persona”.

El poema de Paz surge de un impulso visionario y condena a la historia por ser un proceso abstracto y sin sentido, que traiciona cualquier posible verdad. El de Gil de Biedma ve en la historia un recurso del que el yo, en medio de su meditación, puede echar mano para distanciarse de los sentimientos oscuros y ambivalentes, y acceder a una verdad más crítica y más amplia. En “*Barcelona ja no és bona*”, además, Gil de Biedma se distancia del sentimiento de comunión con la naturaleza, un sentimiento que había sido para el Guillén de *Cántico*, el Paz de “Piedra de sol” y en ocasiones también para Cernuda, un consuelo frente a la destrucción de la historia, o del tiempo. En “*Barcelona ja no és bona...*” no hay una evocación de un lugar natural que encarne un momento de contacto entre el mundo y la imaginación. El yo admite, por el contrario, que “más aún que los árboles y la naturaleza / o que el susurro de agua corriente / furtiva, reflejándose en las hojas”, “yo busco en mis paseos los tristes edificios, / las estatuas manchadas con lápiz de labios, / los rincones del parque pasados de moda / en donde, por la noche, se hacen el amor...” (2010, 156). No es el tiempo de la naturaleza, cíclico y ajeno a la historia, lo que atrae al yo, sino, precisamente, “el tiempo histórico y lineal de una perceptible degradación ambiental y corpórea, de un deterioro quizá irreversible que le permite identificarse más estrechamente con el espacio físico, creado como él treinta y un años antes” (Armisen Abós, 28). Gil de Biedma ha dado la vuelta, aquí, a uno de los temas fundamentales que atraviesan la poesía de sus antecesores y, por momentos, la suya propia: el contacto con el cosmos, que salva al sujeto de la contingencia de la vida personal y de la historia. En “*Barcelona ja no és bona...*” la contingencia de esta vida y la

comprensión de la historia permiten reflexionar sobre los lugares comunes acerca de la naturaleza que son, en realidad, una segunda naturaleza artificiosa.

Conclusiones

Cinco hipótesis sobre poesía moderna

Poesía lírica, poesía moderna

De acuerdo con Theodor W. Adorno la poesía, desde finales del siglo XVIII hasta nuestros días, es predominantemente lírica. Y no porque la lírica sea “una especie de juego que supone el reconocimiento de la apariencia de un sujeto que habla” (Aviram, 61), sino porque los cambios históricos de los que surgieron las sociedades modernas, sociedades individualistas y, en último término, atomistas, afectaron nuestra forma de comprender la poesía. La idea común hoy en día de que ésta es la expresión íntima de un sujeto individual y que, por lo tanto, da forma a algo no tocado, no mancillado por las relaciones sociales es producto del carácter particular de nuestras sociedades. Pero, al mismo tiempo, a través de la absoluta individuación, la lírica se resiste a la presión social. Sólo a través de la expresión estética de un sujeto cuya existencia se debe a las fuerzas objetivas de la sociedad es posible criticar esas fuerzas (Adorno, 2003, 55).

El yo que habla en la poesía moderna no es, pues, un artificio formal o un efecto textual. Es una de las razones por las cuales la lírica nos dice algo hoy en día. El yo de la lírica no es el del poeta, pero tampoco es un personaje ficticio. De ahí surge la ambigüedad que le permite al lector equipararlo al autor e identificarse con él. El sujeto del poema es visto como algo universal, como un yo que pertenece a nadie y a todos a un mismo tiempo (Brewster, 32). La obra lírica espera alcanzar lo universal a través de la inmersión en lo individual, a través de la “individuación sin reservas” (Adorno, 2003, 50). Al comentar la poesía de Octavio Paz, Charry Lara lo puso así: “El poeta, condenado al destierro, adivina que en el punto extremo de su soledad termina su condena. Porque allí (...) donde parece que no hay nadie, surge el otro, surgen todos” (1956/2012, 106). Quizá a esto se refería Cernuda cuando sostuvo que en el poema no debe aparecer el yo biográfico sino uno elevado por encima de los accidentes personales. A través de esta redención imaginativa, la poesía expresaría al hombre completo, redimido, un ser menos dividido, más original y más puro que aquél que somos ahora. Paradójicamente, a esto también se refería Gil de Biedma cuando afirmó que la única manera

de dar forma a una experiencia universal era, precisamente, fijar los accidentes personales en el poema, para no convertir a este yo en una fórmula abstracta ni en una voz fastuosa que se arroga el poder de hablar por los demás.

El yo de la poesía moderna

“Podemos interpretar la lírica como una forma poética autorreflexiva en un doble sentido: es una reflexión sobre la relación entre la poesía y la subjetividad (...) y, a menudo, produce construcciones inciertas o contradictorias del yo” (Brewster, 34). Una de las consecuencias de la inmersión irrestricta en lo individual de la poesía moderna es descubrir que uno está encerrado en sí mismo, que, como dice Harold Bloom, “morimos de soledad a causa de nuestras dualidades espectrales, morimos diariamente porque el yo no se soporta a sí mismo” (1971, 336). Baudelaire la llamó *spleen*, y Benjamin la describió de esta manera:

El nuevo fermento decisivo que se infiltra en el *taedium vitae* y lo convierte en spleen es la alienación de sí mismo. En la melancolía de Baudelaire, todo lo que queda de la infinita regresión de la reflexión —que en el romanticismo expandió alegremente el espacio de la vida en círculos cada vez más amplios y la redujo dentro de marcos cada vez más estrechos— es el *tête-à-tête* sombrío y lúcido del sujeto consigo mismo. (2006, 136)

Bloom y Benjamin coinciden en que, durante el romanticismo, hubo aún un cierto optimismo, un cierto júbilo ante las energías imaginativas que, aunque delimitan el yo en marcos estrictos, al mismo tiempo expanden la vida en círculos cada vez más anchos. En palabras de Bloom: el romanticismo encontró que el remedio al solipsismo es el poder constructivo de la mente, capaz de imaginar un sujeto más pleno que nosotros mismos. Los dos también sostienen que, luego del romanticismo, este ingrediente del espíritu, alegre o juguetón, ha tendido a desaparecer. Compensar los destrozos del autoanálisis con la imaginación se hace cada vez más difícil.

Octavio Paz fue, entre los seis poetas de los que trata esta tesis, quien más fijamente contempló la devastación de la autoconciencia. El yo se mira a sí mismo; se ve y no se reconoce; a cada instante se convierte en otro que, en el momento de nacer, ya agoniza para ceder paso a un tercero; cae y se quiebra, como un espejo, en mil pedazos, que reflejan otras

mil imágenes de sí; ve a su mano que, obstinada, escribe palabras circulares en la página; anda por baldíos y corredores, asediado por los ecos; transformado en un eco de otro poeta, se pierde en galerías transparentes y no se encuentra; sabe que el final de la línea, el final de la página, será su propio final.

Cántico es una resistencia heroica a las devastaciones del autoanálisis, o quizá sea una fuertísima represión del solipsismo de la conciencia. Como bien notó Jaime Gil de Biedma, uno de los temas recurrentes del libro es la realidad, el mundo, o los objetos que salvan al yo sacándolo de sí mismo. La realidad sostiene, encumbra, supera, asombra y se ofrece; se entrega, se impone al yo. Muy de vez en cuando, vuelve el recuerdo reprimido. El sujeto se asoma a un estanque: “Comienza a estremecerse un testigo, / Dentro aún de mi propia soledad. / ¿O es otro quien pretende así, tan torpe, / Desafiar mi vista y mi palabra / Desde fuera de mí, que le contengo?” (1994, 164-165). Pero justo cuando la imagen se aclara y el yo se reconoce como algo ajeno a sí mismo, el universo interviene: el viento hace ondular las aguas y la imagen del individuo se borra. La voz del poema acepta, agradecida, esta intromisión: “Aquí, mi bosque cierto, desenlace / De realidad crujiente en las afueras / De este yo que a sí mismo se descubre / Cuando bien os descubre: mi horizonte, / Mis fresnos de corteza gris y blanca, / A veces con tachones de negrura” (166).

Guillén propone el esplendor del cosmos y la unión extática del yo con la naturaleza como remedio al encierro de la conciencia en sí misma y a los poderes corrosivos del autoanálisis. Lezama propone otro yo, uno que es emanación de la conciencia y que la supera imaginativamente: el sujeto cognoscente. El remedio no es subordinar al individuo ni a un poder superior ni al mundo objetivo, sino liberar la imaginación, que es una energía creativa capaz de superar el aislamiento del intelecto y de intervenir en el mundo. El último poema que escribió Lezama se llama “Pabellón del vacío”. Su punto de partida es ese estado acrecentado de la conciencia en el que el pensamiento da vueltas sobre sí mismo, hasta sentir que se desvanece: “vacilo y momentáneamente ciego, / apenas puedo sentirme” (1994, 491). Otro nombre para este estado es el de *spleen*: “Estoy en un café / multiplicador del hastío, / el insistente *daiquirí* / vuelve como una cara inservible / para morir”. El yo de Lezama se recupera, en este poema, creando un pequeño vacío en cuyo centro comienzan a surgir las creaciones de la imaginación. El vacío es “la compañía insuperable, / la conversación en una esquina de Alejandría”, “una ronda / de patinadores por el Prado”, “un gato / que nos rodea todo el cuerpo, / con un silencio lleno de luces” (492).

Analogía y utopía

Los seis poetas de los que trata esta tesis son de estirpe romántico-simbolista. Todos ellos creyeron que la poesía es más que una artesanía, una ocupación cuyo fin es producir objetos bellos. Sostuvieron que es una vía de acceso a una realidad superior, el descubrimiento de una verdad, el esfuerzo de expansión de la conciencia que destruye la barrera que separa el mundo espiritual del material y proclama la verdad esencial de las analogías universales y la inmortalidad del propio ser. Esto implica elevar la poesía al nivel de lo sagrado, e intentar convertirla en mito, creativo y creador. Este mito, llámeselo “deseo”, en el caso de Cernuda, “universo” en el de Guillén, o “imagen” en el de Lezama, es una imagen utópica que critica una situación social, oprimida y opresora, y la impulsa más allá de sí misma, hacia una sociedad digna del hombre (Adorno, 2003, 55). Así se reconozca, como hizo Jaime Gil de Biedma, que lo sagrado hoy día ha retrocedido a una condición residual, y que sólo sobrevive bajo la forma del recuerdo personal, éste sigue teniendo el poder de cuestionar las fuerzas objetivas, de afirmar que las cosas, tal como son, están mal.

La lírica se convierte en el género literario de la visión utópica (...). Podríamos decir que la lírica es el reflejo de las condiciones sociales, pero sólo en tanto un negativo fotográfico es un reflejo. La lírica busca revertir los registros de la realidad, tal y como existe en este momento. Es una expresión y una formulación del impulso humano hacia la utopía. (McGrady, 551)

El lector y la supervivencia de la obra

La fe en esta empresa, la de convertir a la poesía en una hacedora de mitos, una visión utópica, no es una fe que se mantenga incólume, sin resquebrajaduras. Guillén, Cernuda, Lezama, Paz, Charry y Gil de Biedma se plantearon, en su obra poética y sus escritos críticos, una o varias versiones de las siguientes preguntas: ¿Qué pasa si el principio de expansión de la poesía se encuentra con que el universo no tiene sentido? ¿Qué hacer si se llega a un punto en el que la conciencia no pueda salir de sí misma por medio de la imaginación? ¿Qué hacer con una visión utópica que no tiene un efecto en la realidad? ¿Basta simplemente con que haya quien lea la obra?

Aparentemente, la fe de Lezama Lima en los poderes transformadores de la imaginación fue la más firme de todos los seis. La obra literaria altera la realidad al insertar algo nuevo donde antes había sólo un vacío. Pero además, al ser leída, la obra es transfigurada creativamente por el lector. Un lector la reelabora según su idea; un segundo lector la enriquecerá otra vez, y así la masa deviene finalmente en parte del espíritu activo, sujeto y objeto de infinitas transformaciones que, al cabo, acabarán por realizar el reino de la imagen en el mundo inmanente. Charry propone una versión más modesta de la visión mesiánica lezamiana. Escribir poemas tiene sentido porque implica el cambio interior del que los escribe, y porque también causa la metamorfosis interior de los lectores, al ampliar su conocimiento de sí mismos. La riqueza del reino de la imagen de Lezama es, aquí, la riqueza de la psique humana. Gil de Biedma propuso una figura aún más modesta de la posible relación de su poesía con sus lectores futuros. La transformación de la obra que voluntariamente hacen los lectores se convierte en este caso en una transformación del lenguaje que termina afectando la obra. El poema, dijo, es como la mesa de madera de una cocina, de ésas que antaño se fregaban con sosa. Ésta corroe las partes blandas de la madera y las vetas duras forman un relieve. Ese relieve, esa superficie rugosa, es el poema años después de haberse escrito. Los versos más blandos han sido corroídos por el tiempo y los cambios en el habla. Hay otros que se mantienen y duran. Saber cuáles versos han pasado y cuáles han durado, sin embargo, no es sino un placer solitario (1977/2002, 76). Así, la tarea de enriquecimiento del poema, que en el caso de Lezama y Charry es como una empresa espiritual colectiva, aquí se reduce a obra del azar y del tiempo, a los que se pliega, porque no tiene otra opción, el sujeto.

Tradicción

Para todos estos poetas, la tradición (la tradición de la poesía lírica) era algo que podía ser debatido, modificado, alterado, pero que, sin lugar a dudas, tenía una existencia objetiva. Hoy en día, cuando la tradición aparentemente es algo devaluado en todas partes, incluso en la academia, cuando los colegas insisten en que es algo que debe desecharse, suena un poco anacrónico estudiarla. Se tiene la sensación de que seguir creyendo en la literatura (y en la poesía) como un arte de la memoria, como un todo inclusivo que abre los brazos al nuevo escritor, o como una serie de obras que plantean respuestas que no se pueden repetir y de desafíos que el nuevo escritor tiene que enfrentar, o incluso, tal cual la veía Gil de Biedma, como una exploración interminable de distintas lecturas que se puede compartir con los amigos, parece pasado de moda. Y, sin embargo, aún quedan las mismas preguntas sin

responder: ¿elegimos una tradición o ella nos elige? ¿Por qué es necesario que haya una elección o que algo nos elija? ¿Qué sucede si uno intenta escribir, o enseñar, o leer sin tener en cuenta la tradición? (Bloom, 1974, 532).

Milan Kundera diría que no pasa nada. Literalmente. Es decir, que leer sin conciencia de la continuidad histórica, sin poder referir una obra a las que la antecedieron y a las que la siguieron, implica no entenderla, no captar su valor estético. No obstante, la posición contraria, la que dice que es más importante leer un libro y relacionarlo inmediatamente a la experiencia personal, es quizás más fuerte actualmente. El dictamen de Adorno según el cual la obra tiene valor porque hace que el sujeto se olvide de sí mismo y enfrente, en cambio, lo que expresa y esconde la obra, de manera que ésta le permite comprender lo otro, lo que es radicalmente distinto de sí mismo, parece hoy día mandado a recoger. La obra de arte, y en especial la poesía lírica, aparentemente está condenada a habitar los apretados márgenes de la cultura. Otros objetos, de consumo y gratificaciones más inmediatas, ocupan el centro. Quizá la tradición poética no muera por lo que pensaba Harold Bloom y que angustiaba ocasionalmente a los poetas aquí estudiados: por exceso de vitalidad. Al haber más libros originales, únicos, es más difícil escribir algo único y original. Cada vez hay menos espacio que ocupar. Es probable que la tradición, por el contrario, muera por exceso de actualidad. Sería ideal, decía Calvino, oír la actualidad

como el rumor que nos llega por la ventana y nos indica los atascos del tráfico y las perturbaciones meteorológicas, mientras seguimos el discurrir de los clásicos, que suena claro y articulado en la habitación. Pero ya es mucho que para los más la presencia de los clásicos se advierta como un retumbo lejano, fuera de la habitación invadida tanto por la actualidad como por la televisión a todo volumen. (18)

Bibliografía

- Abrams, M. H. [1971] *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. Nueva York, W.W. Norton & Company.
- Adorno, Theodor. [1962] *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel.
- _____. [2003] *Obra completa, 11. Notas sobre literatura I*. Madrid, Akal.
- Aldrich, Mark. [1991] “Vehemencia incesante: configurando lecturas de la parte III de *Maremágnum* de Jorge Guillén”, en *Anales de literatura contemporánea* 16 (1), págs. 91-99.
- Allain-Castrillo, Monique. [1995] *Paul Valéry y el mundo hispánico*. Madrid, Gredos.
- Alonso, Amado. [1975] “Jorge Guillén, poeta esencial”, en *Jorge Guillén. El escritor y la crítica*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė. Madrid, Taurus, págs. 117-122. Publicado originalmente en *La Nación*, Buenos Aires, 21 de abril de 1929.
- Areta Marigó, Gema. [2008] “Política, poética: Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima”, en *Caravelle: Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien* (CMHLB) 91, págs. 179-199.
- Armisen Abós, Antonio. [1999] *Jugar y leer: el verbo hecho tango de Jaime Gil de Biedma*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Arturo, Aurelio. [2003] *Obra poética completa*. Edición crítica. Coord. de Rafael Humberto Moreno Durán. Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, Lima, Guatemala, San José, Caracas: ALLCA XX.
- Asún Escartín, Raquel. [1991] “1927 y la literatura clásica: presencia de fray Luis de León”, en *Estudios y ensayos*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, págs. 461-489.
- Aullón de Haro, Pedro. [1991] *La obra poética de Gil de Biedma. Las ideaciones de la tópica y del sujeto*. Madrid, Verbum.
- Aviram, Amittai. [2001] “Lyric Poetry and Subjectivity”, en *Intertexts* 5 (1), primavera, págs. 61-86.
- Azorín. [1975] “La lírica española: época”, en *Jorge Guillén. El escritor y la crítica*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė. Madrid, Taurus, 1975, págs. 107-109. Publicado originalmente en *ABC*, 17 de enero de 1929.
- Barón Palma, Emilio. [1986] “Cernuda, Gil de Biedma y la poesía irónica moderna”, en *Litoral: Revista de la Poesía y el Pensamiento* 163-165, págs. 130-137.
- _____. [1995] “Retrato del poeta. Baudelaire visto por (Eliot y) Cernuda”, en *Revista Hispánica Moderna* XLVIII (2), diciembre, págs. 335-348.
- _____. [1996] *T. S. Eliot en España*. Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones.

- _____. [2002] *Luis Cernuda, poeta*. Sevilla, Alfar.
- Barral, Carlos. [1961] “Apostillas a *Compañeros de viaje* de Jaime Gil de Biedma”, en *Papeles de Son Armadans* t. 20, vol. 6 (58), Madrid-Palma de Mallorca, págs. 73-82.
- Baudelaire, Charles. [1975] *Œuvres complètes*. Vol. I. Ed. de Claude Pichois. París, Gallimard.
- _____. [1994] *Poemas en prosa*. Trad. de Álvaro Rodríguez Torres. Bogotá, El Áncora Editores.
- Beaupied, Aída M. [1992] “La madre y el nacimiento del poeta en la obra de José Lezama Lima”, en *Chasqui* 21 (2), noviembre, págs. 53-64.
- Beckett, Samuel. [1999] *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. Londres, John Calder.
- Bejel, Emilio. [1984] “Imagen y posibilidad en Lezama Lima”, en *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Volumen I Poesía*, comp. de Eugenio Suárez Galván y Cristina Vizcaíno, Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers, Francia. Madrid: Editorial Fundamentos, págs. 133-142.
- _____. [1987] “Lezama o las equiprobabilidades del olvido”, en *Lezama Lima*, ed. de Eugenio Suárez Galbán. Madrid, Taurus, págs. 359-375.
- _____. [1994] *José Lezama Lima, poeta de la imagen*. Madrid, Huerga y Fierro Editores.
- _____. [1995] “El ritmo del deseo y la ascensión poética en Lezama Lima”, en *La Palabra y el Hombre* 95, julio-septiembre, págs. 103-122.
- Beltrán Almería, Luis. [1994] “Voces y personas en la poesía de Jaime Gil de Biedma”, en *Notas y Estudios Filológicos* 9, págs. 47-63.
- Benjamin, Walter. [1988] *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Trad. de Jesús Aguirre. Madrid, Taurus.
- _____. [2001a] “Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte”, en *Ensayos escogidos*, trad. de H. A. Murena. México, Ediciones Coyoacán. Publicado originalmente en 1934.
- _____. [2001b] “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Ensayos escogidos*, trad. de H. A. Murena. México, Ediciones Coyoacán. Publicado originalmente en 1939.
- _____. [2006] “Central Park”, en *The Writer of Modern Life. Essays on Charles Baudelaire*, ed. de Michael W. Jennings. Cambridge, Belknap Press, págs. 134-169.
- Bergamín, José. [1975] “La poética de Jorge Guillén”, en *Jorge Guillén. El escritor y la crítica*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė. Madrid, Taurus, 1975, págs. 101-105. Publicado originalmente en *La Gaceta Literaria* 49, 1 de enero de 1929.
- Bersani, Leo. [1988] *Baudelaire y Freud*. Trad. de Cristina Múgica Rodríguez. México, Fondo de Cultura Económica. Publicado originalmente en 1977.

- Bianchi Ross, Ciro. [1981] Prólogo a *Imagen y posibilidad*, de José Lezama Lima. Selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- Blanch, Antonio. [1976] *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*. Madrid, Gredos.
- Blecuá, José Manuel. [1970] Introducción a *Cántico [1936]*, de Jorge Guillén. Labor, Barcelona, págs. 7-62.
- Blesa, Túa. [2002-2004] “La poesía de Jaime Gil de Biedma, leída desde ‘Canción final’”, en *Archivo de Filología Aragonesa* 59-60 (2), págs. 1869-1880.
- Bloom, Harold. [1971] *The Ringers in the Tower. Studies in Romantic Tradition*. Chicago, University of Chicago.
- _____. [1974] “The Dialectics of Literary Tradition”, en *boundary 2* 2 (3), primavera, págs. 528-538.
- _____. [1975] *A Map of Misreading*. Oxford, Oxford University Press.
- _____. [1977] *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Ávila. Publicado originalmente en 1973.
- _____. [2002] Introducción a *Octavio Paz. Modern Critical Views*. Philadelphia, Chelsea House Publishers, págs. 3-7.
- Borges, Jorge Luis. [1974] “El escritor argentino y la tradición”, en *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, págs. 267-274. Publicado originalmente en 1932.
- Breton, André. [1993] “Primer manifiesto surrealista”, en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, de Mario de Micheli. Trad. de Ángel Sánchez Guijón. Madrid, Alianza, págs. 313-337. Publicado originalmente en 1924.
- Brewster, Scott. [2009] *Lyric*. New York, Routledge.
- Calvino, Italo. [1999] *Por qué leer los clásicos*. Barcelona, Tusquets.
- Cano Ballesta, Juan. [1972] *La poesía española entre pureza y revolución 1930-1936*. Gredos, Madrid.
- Cascardi, Anthony J. [1977] “Reference in Lezama Lima’s Muerte de Narciso”, en *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* 5 (1), primavera, págs. 5-11.
- Cerda, Kristov. [2005] “Aporías de la mirada: ‘Tapiz del ciego’ de José Lezama Lima”, en *Verba Hispanica: Anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana* 13, págs. 69-78.
- Cernuda, Luis. [1929/1994] “Pedro Salinas y su poesía”, en *Obras completas*, vol. III, “Prosa II”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 18-21. Publicado originalmente en *Revista de Occidente* XXV, Madrid, agosto de 1929.
- _____. [1931/1994a] “Federico García Lorca”, en *Obras completas*, vol. III, “Prosa II”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 40-43. Publicado originalmente en *Heraldo de Madrid*, 26 de noviembre de 1931.

- ____. [1931/1994b] “José Moreno Villa o los andaluces en España”, en *Obras completas*, vol. III, “Prosa II”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 25-29. Publicado originalmente en *El sol*, Madrid, 18 de septiembre de 1931.
- ____. [1931/1994c] “Málaga-París. Líneas con ocasión de un poeta”, en *Obras completas*, vol. III, “Prosa II”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 30-33. Publicado originalmente en *Heraldo de Madrid*, 10 de septiembre de 1931.
- ____. [1933/1994] “Unidad y diversidad”, en *Obras completas*, vol. III, “Prosa II”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 53-59. Publicado originalmente en *Los Cuatro Vientos* 1, Madrid, febrero de 1933.
- ____. [1935/1994a] “Bécquer y el romanticismo español”, en *Obras completas*, vol. III, “Prosa II”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 66-81. Publicado originalmente en *Cruz y Raya* 26, Madrid, mayo de 1935.
- ____. [1935/1994b] “Palabras antes de una lectura”, en *Obras completas*, vol. II, “Prosa I”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 601-606.
- ____. [1936/1994a] “Divagación sobre la Andalucía romántica”, en *Obras completas*, vol. III, “Prosa II”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 82-102. Publicado originalmente en *Cruz y Raya* 37, Madrid, abril de 1936.
- ____. [1936/1994b] “Sonetos clásicos sevillanos”, *Obras completas*, vol. III, “Prosa II”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 106-109. Publicado originalmente en *Cruz y Raya* 36, Madrid, marzo de 1936.
- ____. [1937/1994] “Federico García Lorca. *Romancero gitano*”, en *Obras completas*, vol. III, “Prosa II”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 127-130. Publicado originalmente en *Hora de España* IX, Valencia, septiembre de 1937.
- ____. [194?/1994] “Robert Browning”, en *Obras completas*, vol. III, “Prosa II”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 235-240.
- ____. [1941/1994] “Poesía popular”, *Obras completas*, vol. II, “Prosa I”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 471-487. Publicado originalmente en *Bulletin of Spanish Studies* 72, Liverpool, octubre.
- ____. [1942/1994] “Juan Ramón Jiménez”, en *Obras completas*, vol. III “Prosa II”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 155-174. Publicado originalmente en *Bulletin of Spanish Studies* 76, Liverpool, octubre.
- ____. [1945/1994] “Tres poetas clásicos”, *Obras completas*, vol. II, “Prosa I”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 488-501. Publicado originalmente en *El Hijo Pródigo* 28, México, julio de 1945.
- ____. [1948/1994] “Tres poetas metafísicos”, *Obras completas*, vol. II, “Prosa I”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 502-516. Publicado originalmente en *Bulletin of Spanish Studies* 98, Liverpool, abril de 1948.
- ____. [1953/1994] “Antonio Machado”, en *Obras completas*, vol. III “Prosa II”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 211-217. Publicado originalmente en *México en la Cultura* 244, 22 de noviembre de 1953.

- ____. [1954/1994a] “El crítico, el amigo y el poema”, *Obras completas*, vol. II, “Prosa I”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 607-624. Publicado originalmente en *Orígenes* 35 (11), La Habana, págs. 18-30.
- ____. [1955/1994] “Pedro Salinas y Jorge Guillén”, *Obras completas*, vol. II, “Prosa I”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 195-205. Publicado originalmente en *México en la Cultura* 320, 10 de julio.
- ____. [1957/1994] *Estudios sobre poesía española contemporánea*, en *Obras completas*, vol. II, “Prosa I”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 65-251.
- ____. [1958/1994] *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)*, en *Obras completas*, vol. II, “Prosa I”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 253-463.
- ____. [1959/1994] “Historial de un libro (*La realidad y el deseo*)”, en *Obras completas*, vol. II, “Prosa I”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 625-661. Publicado originalmente en *Papees de Son Armadans XXXV*, Palma de Mallorca, febrero de 1959.
- ____. [1960/1994a] “Experimento en Rubén Darío”, en *Obras completas*, vol. II, “Prosa I”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 711-721. Publicado originalmente en *Papeles de Son Armadans XXXV*, Palma de Mallorca, noviembre de 1960.
- ____. [1960/1994b] *Poesía y literatura*, en *Obras completas*, vol. II, “Prosa I”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 465-661.
- ____. [1962/1994] “Cervantes, poeta”, en *Obras completas*, vol. II, “Prosa I”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 692-701. Publicado originalmente en *La Gaceta* 99-100, México, noviembre-diciembre de 1962.
- ____. [1963/1994] “Gérard de Nerval”, en *Obras completas*, vol. II, “Prosa I”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 737-748. Publicado originalmente en *Eco* 4 (6), Bogotá, abril de 1963.
- ____. [1975] *Prosa completa*. Ed. de Luis Maristany. Barcelona, Seix Barral.
- ____. [1990] *Variaciones sobre tema mexicano. Desolación de la quimera*. México, Dirección General de Publicaciones.
- ____. [1994a] *Obras completas*, vol. II, “Prosa I”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela.
- ____. [1994b] *Obras completas*, vol. III, “Prosa II”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela.
- ____. [1995] *La realidad y el deseo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- ____. [2002] *Epistolario: 1924-1963*. Ed. de James Valender. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

- Ciplijauskaitė, Biruté. [1997] “Un comentarista moderno: Jorge Guillén y su contexto”, en *Da Góngora a Góngora*, ed. de Giulia Poggi. Pisa, Edizione ETS, págs. 253-269.
- Coleridge, S. T. [1973] “Biographia Literaria”, en *Romantic Poetry and Prose*, ed. de Lionel Trilling y Harold Bloom. Nueva York, Oxford University Press, págs. 634-656.
- Correa Rodríguez, Pedro. [1994] *La poética de Lezama Lima: muerte de Narciso*. Granada, Universidad de Granada.
- Cortázar, Julio. [2010] “Para llegar a Lezama Lima”, en *José Lezama Lima. Valoración múltiple*, ed. de Roberto Méndez Martínez. La Habana, Casa de las Américas, págs. 265-285.
- Couture, Mark Richard. [1997] “El agua más recordada: Golden Age Poetry in Lezama’s ‘Ah, que tú escapes’”, en *Hispania* 80 (1), marzo, págs. 21-30.
- Curtius, Ernst Robert. [1975] “Jorge Guillén”, en *Jorge Guillén. El escritor y la crítica*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė. Madrid, Taurus, págs. 207-213. Publicado originalmente en 1951.
- Charry Lara, Fernando. [1940] “Tomás Vargas Osorio”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, agosto 11, pág. 2.
- _____. [1940/2012] “Los poemas de T. S. Eliot”, en *Vida y obra de Fernando Charry Lara*, t. II, *Obra crítica 1940-1986*. Ed. de Nancy Rozo Melo, Margarita Valencia Vargas, José Eduardo Jiménez, et. al. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, págs. 17-19. Publicado originalmente en *Revista de las Indias* XVII (22), octubre, págs. 472-474.
- _____. [1941a] “Ellas, los días y las nubes, de Eduardo Carranza”, en *Revista de las Indias* XII (36), diciembre, págs. 129-131.
- _____. [1941b] “Realidad y sueño de la poesía”, en *Suplemento Literario Generación de El Colombiano*, febrero 4, pág. 7.
- _____. [1941/2012] “Introducción a Neruda”, en *Vida y obra de Fernando Charry Lara*, t. II, *Obra crítica 1940-1986*. Ed. de Nancy Rozo Melo, Margarita Valencia Vargas, José Eduardo Jiménez, et. al. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, págs. 21-24. Publicado originalmente en *Revista de las Indias* X (30), junio, págs. 130-133.
- _____. [1942/2012] “Valéry en la polémica por la poesía”, en *Vida y obra de Fernando Charry Lara*, t. II, *Obra crítica 1940-1986*. Ed. de Nancy Rozo Melo, Margarita Valencia Vargas, José Eduardo Jiménez, et. al. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, págs. 27-30. Publicado originalmente en *Revista de las Indias* XII (37), enero, págs. 278-281.
- _____. [1943/2012] “Polémica imposible”, en *Vida y obra de Fernando Charry Lara*, t. II, *Obra crítica 1940-1986*. Ed. de Nancy Rozo Melo, Margarita Valencia Vargas, José Eduardo Jiménez, et. al. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, págs. 40-42. Publicado originalmente en *Revista de las Indias* 49, enero, págs. 276-278.
- _____. [1945] “Presentación y defensa de los post-piedracielistas”, en *Sábado* 79, enero 13, pág. 4A.

- ____. [1946/2012] “Poesías de Aurelio Arturo”, en *Vida y obra de Fernando Charry Lara*, t. II, *Obra crítica 1940-1986*. Ed. de Nancy Rozo Melo, Margarita Valencia Vargas, José Eduardo Jiménez, et. al. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, págs. 45-50. Publicado originalmente en *Revista de las Indias XXVII*, enero, págs. 143-148.
- ____. [1947a] “El escritor y su obra”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 4 de mayo, pág. 3.
- ____. [1947b] “Espadas como labios”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 21 de diciembre, pág. 3.
- ____. [1947c] “Examen de la poesía”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 14 de septiembre, pág. 1.
- ____. [1947d] “La poesía neorromántica de Vicente Aleixandre”, en *Cuatro poetas del siglo XX*. Bogotá, Ediciones de la Universidad Nacional de Colombia, págs. 12-36.
- ____. [1947e] “Vida y poesía de T. S. Eliot”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 27 de julio, págs. 1 y última.
- ____. [1948a] “Los nuevos poetas colombianos”, en *El Espectador*, 22 de febrero, pág. 9.
- ____. [1948b] “Un poeta y su generación”, en *El Espectador*, 3 de octubre, pág. 5.
- ____. [1948c] “Poética de Paul Valéry”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 26 de septiembre, pág. 2.
- ____. [1948/2012] “Luis Cernuda. Un poeta de la soledad (I)”, en *Vida y obra de Fernando Charry Lara*, t. II, *Obra crítica 1940-1986*. Ed. de Nancy Rozo Melo, Margarita Valencia Vargas, José Eduardo Jiménez, et. al. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, págs. 61-65. Publicado originalmente en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 21 de marzo, pág. 1, 2.^a sección.
- ____. [1949] “El último libro de Luis Cernuda. El profundo romanticismo”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 20 de marzo, pág. 4.
- ____. [1956/2012] “Tres poetas mexicanos”, en *Vida y obra de Fernando Charry Lara*, t. II, *Obra crítica 1940-1986*. Ed. de Nancy Rozo Melo, Margarita Valencia Vargas, José Eduardo Jiménez, et. al. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, págs. 82-108. Publicado originalmente en *Mito 2* (10), octubre-diciembre, págs. 244-262.
- ____. [1959/1975] “La crisis del verso en Colombia”, en *Lector de poesía*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, págs. 63-74.
- ____. [1960/2012] “Orozco y Cardoza y Aragón”, en *Vida y obra de Fernando Charry Lara*, t. II, *Obra crítica 1940-1986*. Ed. de Nancy Rozo Melo, Margarita Valencia Vargas, José Eduardo Jiménez, et. al. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, págs. 122-126. Publicado originalmente en *Mito 5* (30), mayo-junio, págs. 374-376.
- ____. [1962] “Sentido del modernismo en Colombia”, en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 1 de abril, pág. 5.
- ____. [1965] “Rubén Darío en Oxford”, en *Eco 14* (6), abril, págs. 663-667.

- _____. [1967/1975] “Jorge Gaitán Durán”, en *Lector de poesía*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, págs. 43-56.
- _____. [1968/1975] “Octavio Paz”, en *Lector de poesía*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, págs. 129-139.
- _____. [1968/2012] “Recordación de Apollinaire”, en *Vida y obra de Fernando Charry Lara*, t. II, *Obra crítica 1940-1986*. Ed. de Nancy Rozo Melo, Margarita Valencia Vargas, José Eduardo Jiménez, et. al. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, págs. 225-235. Publicado originalmente en *Eco* 18 (1), noviembre, págs. 98-113.
- _____. [1969/1975] “Borges en su poética”, en *Lector de poesía*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, págs. 141-155.
- _____. [1970/1975] “Jorge Guillén: *Lenguaje y poesía*”, en *Lector de poesía*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, págs. 115-120.
- _____. [1974/1975a] “Aurelio Arturo”, en *Lector de poesía*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, págs. 33-36.
- _____. [1974/1975b] “Cardoza y Aragón”, en *Lector de poesía*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, págs. 161-169.
- _____. [1975a] “Divagación sobre Silva”, en *Lector de poesía*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, págs. 17-31.
- _____. [1975b] *Lector de poesía*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- _____. [1977] “León de Greiff: la creación de un lenguaje”, en *Eco* 31 (188), junio, págs. 181-192.
- _____. [1979/2012] “Poesía colombiana del siglo XX”, en *Vida y obra de Fernando Charry Lara*, t. II, *Obra crítica 1940-1986*. Ed. de Nancy Rozo Melo, Margarita Valencia Vargas, José Eduardo Jiménez, et. al. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, págs. 311-44. Publicado originalmente en *Eco* 35 (4), agosto, págs. 337-370.
- _____. [1983/2012] “Eduardo Carranza en la poesía colombiana”, en *Vida y obra de Fernando Charry Lara*, t. II, *Obra crítica 1940-1986*. Ed. de Nancy Rozo Melo, Margarita Valencia Vargas, José Eduardo Jiménez, et. al. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, págs. 402-420. Publicado originalmente en *Eco* 43 (6), abril, págs. 561-579.
- _____. [1986] *Llama de amor viva*. Bogotá, Procultura.
- _____. [1987/2012] “El oficio del escritor”, en *Vida y obra de Fernando Charry Lara*, t. III, *Obra crítica 1987-2005*. Ed. de Nancy Rozo Melo, Margarita Valencia Vargas, José Eduardo Jiménez, et. al. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, págs. 607-617. Publicado originalmente en *Revista de Estudios Colombianos* 3, págs. 1-5.
- _____. [1990] “Fernando Charry Lara o el temperamento poético” (entrevista con Edgar O’Hara), en *Boletín Cultural y Bibliográfico* 27 (24-25), Bogotá, <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol2425/fernando.htm>>. Consultado el 10 de febrero de 2013.

- _____. [1990/2012] “Poeta recatado y nocturno” (entrevista con Óscar Torres Duque), en *Vida y obra de Fernando Charry Lara*, t. IV, *Valoración crítica y varia*. Ed. de Nancy Rozo Melo, Margarita Valencia Vargas, José Eduardo Jiménez, et. al. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, págs. 581-588. Publicado originalmente en *Lecturas Dominicales* de *El tiempo*, 5 de diciembre, Bogotá.
- _____. [2003/2012] “Fernando Charry Lara” (entrevista con Piedad Bonnett), en *Vida y obra de Fernando Charry Lara*, t. IV, *Valoración crítica y varia*. Ed. de Nancy Rozo Melo, Margarita Valencia Vargas, José Eduardo Jiménez, et. al. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, págs. 607-631. Publicado originalmente en *Imagen y oficio. Conversaciones con seis poetas colombianos*. Medellín, Universidad de Antioquia.
- _____. [2004] “Entrevista a Fernando Charry Lara” (entrevista con Samuel Serrano), en *Cuadernos Hispanoamericanos* 651-652, septiembre-octubre, págs. 237-244.
- _____. [2012] *Vida y obra de Fernando Charry Lara*, t. I, *Poesía*. Ed. de Nancy Rozo Melo, Margarita Valencia Vargas, José Eduardo Jiménez, et. al. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Chiarini, Giorgio. [1975] “La crítica literaria de Jorge Guillén”, en *Jorge Guillén. El escritor y la crítica*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė. Madrid, Taurus.
- Darío, Rubén. [1998] *Poesía*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Dehennin, Elsa. [1994] “Jorge Guillén o la tensión de los complementarios”, en *Jorge Guillén. Recuerdo y homenaje*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.
- Debicki, Andrew. [1973] *La poesía de Jorge Guillén*. Madrid, Gredos.
- De Armas, Emilio. [1992] “La poesía del Eros cognoscente”, introducción a *Poesía*, de José Lezama Lima. Madrid, Cátedra, págs. 13-64.
- Delgado, Agustín. [1968] “Cernuda y los estudios literarios”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 74 (220), abril, págs. 87-115.
- De la Peña, Luis. [1994] “Cernuda. Ensayos críticos de un gran lector”, en *Quimera* 128, págs. 39-43.
- De Man, Paul. [1984] *The Rhetoric of Romanticism*. Nueva York, Columbia University Press.
- Díaz de Castro, Francisco. [1999] “Introducción: la prosa de Jorge Guillén”, en *Obra en prosa*, de Jorge Guillén. Ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 11-43.
- Durán, Manuel. [1982] “Hacia la otra orilla: la última etapa en la poesía de Octavio Paz”, en *Octavio Paz. El Escritor y la crítica*, ed. de Pere Gimferrer. Madrid, Taurus, págs. 118-127.
- Egea, Juan. [2004] *La poesía del nosotros: Jaime Gil de Biedma y la secuencia lírica moderna*. Madrid, Visor.
- Eliot, T. S. [1917/1967a] “Ezra Pound: su métrica y su poesía”, en *Criticar al crítico y otros escritos*. Trad. de Manuel Rivas Corral. Madrid, Alianza, págs. 215-242.

- ____. [1917/1967b] “Reflexiones sobre el *vers libre*”, en *Criticar al crítico y otros escritos*. Trad. de Manuel Rivas Corral. Madrid, Alianza, págs. 243-252.
- ____. [1919/1944] “La tradición y el talento individual”, en *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, t. I. Buenos Aires, Emecé, págs. 11-23.
- ____. [1919/1976a] “Hamlet and His Problems”, en *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Londres, Methuen, págs. 95-103.
- ____. [1919/1976b] “The Local Flavour”, en *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Londres, Methuen, págs. 32-38.
- ____. [1919/1976c] “A Romantic Aristocrat”, en *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Londres, Methuen, págs. 24-32.
- ____. [1920/1976a] “Dante”, en *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Londres, Methuen, págs. 159-171.
- ____. [1920/1976b] Introducción a *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Londres, Methuen, págs. xi-xvii.
- ____. [1920/1976c] “The Perfect Critic”, en *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Londres, Methuen, págs. 1-16.
- ____. [1920/1976d] “Swinburne as Poet”, en *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Londres, Methuen, págs. 144-150.
- ____. [1923/1944] “La función de la crítica”, en *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, t. I. Buenos Aires, Emecé, págs. 24-39.
- ____. [1928/1976] “Preface to the 1928 Edition”, en *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Londres, Methuen, págs. vii-x.
- ____. [1933/1999] *Función de la poesía y función de la crítica*. Trad. de Jaime Gil de Biedma. Barcelona, Tusquets.
- ____. [1934/1936] “Religion and Literature”, en *Essays Ancient and Modern*. Nueva York, Harcourt Brace and Company, págs. 92-115.
- ____. [1936] *Essays Ancient and Modern*. Nueva York, Harcourt Brace and Company.
- ____. [1943/1959] “Función social de la poesía”, en *Sobre la poesía y los poetas*. Trad. de María Raquel Bengolea. Buenos Aires, Sur, págs. 7-18.
- ____. [1944] *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, t. I. Buenos Aires, Emecé.
- ____. [1944/1959] “¿Qué es un clásico?”, en *Sobre la poesía y los poetas*. Trad. de María Raquel Bengolea. Buenos Aires, Sur, págs. 50-69.
- ____. [1953/1959] “Las tres voces de la poesía”, en *Sobre la poesía y los poetas*. Traducción de María Raquel Bengolea. Buenos Aires, Sur, págs. 89-105.

- _____. [1953/1967] “La literatura norteamericana y el idioma norteamericano”, *Criticar al crítico y otros escritos*. Trad. de Manuel Rivas Corral. Madrid, Alianza, págs. 51-77.
- _____. [1959] *Sobre la poesía y los poetas*. Trad. de María Raquel Bengolea. Buenos Aires, Sur. Publicado originalmente en 1957.
- _____. [1967] *Criticar al crítico y otros escritos*. Trad. de Manuel Rivas Corral. Madrid, Alianza. Publicado originalmente en 1965.
- _____. [1976] *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Londres, Methuen.
- Enjuto Rangel, Cecilia. [2007] “Broken Presents: The Modern City in Ruins in Baudelaire, Cernuda, and Paz”, en *Comparative Literature* 59 (2), primavera, págs. 140-157.
- Florit Durán, Francisco. [1993] “Guillén y la crítica de la divinidad áurea”, en *Ínsula* 554-555, febrero-marzo, págs 45-46.
- Friedrich, Hugo. [1974] *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral. Publicado originalmente en 1956.
- García Maffla, Jaime. [2012] “Fernando Charry Lara y la creación poética”, en *Vida y obra de Fernando Charry Lara*, t. IV, *Valoración crítica y varia*. Ed. de Nancy Roza Melo, Margarita Valencia Vargas, José Eduardo Jiménez, et. al. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, págs. 54-70. Publicado originalmente en 1987.
- García Marruz, Fina. [2010a] “La poesía es un caracol nocturno”, en *José Lezama Lima*, ed. de Roberto Méndez Martínez. La Habana, Fondo Editorial Casa de Las Américas, Centro de Investigaciones Literarias, págs. 352-378. Publicado originalmente en 1982.
- _____. [2010b] “Por *Dador* de José Lezama Lima”, en *José Lezama Lima*, ed. de Roberto Méndez Martínez. La Habana: Fondo Editorial Casa de Las Américas, Centro de Investigaciones Literarias, págs. 215-232. Publicado originalmente en 1961.
- Geist, Anthony Leo. [1980] *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Guadarrama, Madrid.
- Gil de Biedma, Jaime. [1955/2010] “Prólogo a *Función de la poesía y función de la crítica*, de T. S. Eliot”, en *Obras. Poesía y prosa*. Edición de Nicanor Vélez. Introducción de James Valender. Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs. 497-509.
- _____. [1956/1986] Carta de Jaime Gil de Biedma a Carlos Barral (Nava de la Asunción, Segovia, 10 de agosto de 1956), en *Litoral Revista de la Poesía y el Pensamiento* 163-165, pág. 43.
- _____. [1957/2010] “De artes poéticas”, en *Obras. Poesía y prosa*. Edición de Nicanor Vélez. Introducción de James Valender. Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs. 511-515. Publicado originalmente en *Ínsula* 130.
- _____. [1959/2010] “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta”, en *Obras. Poesía y prosa*. Edición de Nicanor Vélez. Introducción de James Valender. Barcelona, Galaxia

Gutenberg, págs. 529-532. Publicado originalmente bajo el título “Infancia y poesía” en *Ínsula* 147.

- _____. [1960] *Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén*. Barcelona, Seix Barral.
- _____. [1960/2010] “*Cántico*”: *el mundo y la poesía de Jorge Guillén*, en *Obras. Poesía y prosa*. Edición de Nicanor Vélez. Introducción de James Valender. Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs. 551-665.
- _____. [1961/2010] “Emoción y conciencia en Baudelaire”, en *Obras. Poesía y prosa*. Edición de Nicanor Vélez. Introducción de James Valender. Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs. 533-544. Publicado originalmente bajo el título “Intuición y conciencia en Baudelaire” en *Revista de Filología Moderna* 4.
- _____. [1962/2010] “El ejemplo de Luis Cernuda”, en *Obras. Poesía y prosa*. Edición de Nicanor Vélez. Introducción de James Valender. Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs. 545-550. Publicado originalmente en *La caña gris* 6-8.
- _____. [1966/2010] “El mérito de Espronceda”, en *Obras. Poesía y prosa*. Edición de Nicanor Vélez. Introducción de James Valender. Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs. 749-758. Publicado originalmente como prólogo a *El diablo mundo*, de José de Espronceda. Madrid, Alianza.
- _____. [1972/2002] “Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo” (entrevista con Federico Campbell), en *Conversaciones*, de Jaime Gil de Biedma. Edición y prólogo de Javier Pérez Escohotado. Barcelona, El Aleph, págs. 29-43. Publicado originalmente en *Infame turba*. Barcelona, Editorial Lumen, págs. 243-258.
- _____. [1976/2010] “Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades”, en *Obras. Poesía y prosa*. Edición de Nicanor Vélez. Introducción de James Valender. Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs. 714-727. Publicado originalmente bajo el título “Coloquio: Carlos Barral, Beatriz de Moura, Juan Marsé y Jaime Gil de Biedma” en *Camp de l’Arpa* 37-39.
- _____. [1977/2002] “Gil de Biedma o la palabra sentida, sufrida y gozada” (entrevista con Biel Mesquida y Leopoldo María Panero), en *Conversaciones*, de Jaime Gil de Biedma. Edición y prólogo de Javier Pérez Escohotado. Barcelona, El Aleph, págs. 71-81. Publicado originalmente en *El Viejo Topo* 7, abril.
- _____. [1977/2010a] “Como en sí mismo, al fin”, en *Obras. Poesía y prosa*. Edición de Nicanor Vélez. Introducción de James Valender. Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs. 804-820. Publicado originalmente en *3 Luis Cernuda*, de varios autores. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- _____. [1977/2010b] “Luis Cernuda y la expresión poética en prosa”, en *Obras. Poesía y prosa*. Edición de Nicanor Vélez. Introducción de James Valender. Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs. 791-803. Publicado originalmente en *Ocnos seguido de Variaciones sobre un tema mexicano*, de Luis Cernuda. Madrid, Taurus.
- _____. [1978/2002] “Jaime Gil de Biedma con conciencia de lunes” (entrevista con Joaquín Galán), en *Conversaciones*, de Jaime Gil de Biedma. Edición y prólogo de Javier Pérez Escohotado. Barcelona, El Aleph, págs. 83-92. Publicado originalmente en *La Estafeta Literaria* 632, 15 de marzo.

- ____. [1979/2002] “Con Jaime Gil de Biedma: el lenguaje de la poesía y de la conversación” (entrevista con E. Sylvester), en *Conversaciones*, de Jaime Gil de Biedma. Edición y prólogo de Javier Pérez Escohotado. Barcelona, El Aleph, págs. 113-122. Publicado originalmente en *La prensa*, Buenos Aires, 22 de julio.
- ____. [1981/2002] “La poesía es una empresa de salvación personal” (entrevista con Lola Díaz), en *Conversaciones*, de Jaime Gil de Biedma. Edición y prólogo de Javier Pérez Escohotado. Barcelona, El Aleph, págs. 135-142. Publicado originalmente en *El Correo Catalán*, 11 de enero.
- ____. [1983/2002] “Con Jaime Gil de Biedma, colgados de la poesía” (entrevista con Jesús Fernández Palacios), en *Conversaciones*, de Jaime Gil de Biedma. Edición y prólogo de Javier Pérez Escohotado. Barcelona, El Aleph, págs. 163-174. Publicado originalmente en *Fin de Siglo 5*, marzo-abril.
- ____. [1983/2006] *Leer poesía, escribir poesía*. Comp. De Eugenio Maqueda Cuenca. Madrid, Visor Libros.
- ____. [1984/2010] “*Four Quartets*”, en *Obras. Poesía y prosa*. Edición de Nicanor Vélez. Introducción de James Valender. Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs. 1044-1061. Publicado originalmente como prólogo a *Quatre Quartets*, de T. S. Eliot. Trad. de Àlex Susanna. Barcelona, Laertes.
- ____. [1985/2010a] “*Los conjurados de Borges*”, en *Obras. Poesía y prosa*. Edición de Nicanor Vélez. Introducción de James Valender. Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs. 1061-1063. Texto leído en Barcelona el 5 de junio.
- ____. [1985/2010b] “La imitación como mediación o de mi Edad Media”, en *Obras. Poesía y prosa*. Edición de Nicanor Vélez. Introducción de James Valender. Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs. 1063-1081. Publicado originalmente en *Edad Media y literatura contemporánea*. Ed. de Fernando Valls. Madrid, Trieste.
- ____. [1986/2002] “La perfección y el gozo” (entrevista con Adolfo García Ortega), en *Conversaciones*, de Jaime Gil de Biedma. Edición y prólogo de Javier Pérez Escohotado. Barcelona, El Aleph, págs. 205-213. Publicado originalmente en *El País*, 10 de julio.
- ____. [1987/2002] “Entrevista a Jaime Gil de Biedma” (entrevista con la redacción de la revista *Thesaurus*), en *Conversaciones*, de Jaime Gil de Biedma. Edición y prólogo de Javier Pérez Escohotado. Barcelona, El Aleph, págs. 221-231.
- ____. [1988/2010] “Jaime Gil de Biedma, como en sí mismo, al fin” (entrevista con José María Cobos), en *Obras. Poesía y prosa*, de Jaime Gil de Biedma. Ed. de Nicanor Vélez. Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs. 1319-1330. Publicado originalmente en *Ajoblanco 5*, febrero, págs. 63-68.
- ____. [1990/2002] “‘Escribir fue un engaño’. Palabras póstumas del poeta seriamente enfermo” (entrevista con Carme Riera y Miguel Munárriz), en *Conversaciones*, de Jaime Gil de Biedma. Edición y prólogo de Javier Pérez Escohotado. Barcelona, El Aleph, págs. 233-238. Publicado originalmente en *El País*, 14 de enero.
- ____. [1991] *Retrato del artista en 1956*. Barcelona, Lumen.

- _____. [1991/2010] *Retrato del artista en 1956*, en *Obras. Poesía y prosa*. Edición de Nicanor Vélez. Introducción de James Valender. Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs. 383-483.
- _____. [1992] “Memoria, experiencia, poesía: Jaime Gil de Biedma” (entrevista con Danubio Torres Fierro), en *Vuelta* 16, págs. 30-35.
- _____. [1994a] *Jaime Gil de Biedma: cartas y artículos*. Comp. de Joan Ferraté. Barcelona, Sirmio, Quaderns Crema.
- _____. [1994b] *El pie de la letra. Ensayos completos*. Barcelona, Crítica.
- _____. [2000/2002] “Sobre la edad madura de Jaime Gil de Biedma” (entrevista con Arcadi Espada y Ramón Santiago), en *Conversaciones*, de Jaime Gil de Biedma. Edición y prólogo de Javier Pérez Escohotado. Barcelona, El Aleph, págs. 123-133.
- _____. [2010] *Obras. Poesía y prosa*. Edición de Nicanor Vélez. Introducción de James Valender. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Gimferrer, Pere. [1980] *Lecturas de Octavio Paz*. Barcelona, Anagrama.
- Giraud, Paul-Henri. [2007] “La transfiguración del tiempo: ‘Piedra de sol’”, en *Lecturas de ‘Piedra de sol’*, ed. de Hugo Verani. México, Fondo de Cultura Económica, págs. 106-140.
- Goetzinger, Judith. [1982] “Evolución de un poema. Tres versiones de ‘Bajo tu clara sombra’”, en *Octavio Paz. El escritor y la crítica*, ed. de Pere Gimferrer. Madrid, Taurus, págs. 168-193.
- Guillén, Jorge. [1921/1999a] “1921”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 45-46. Publicado originalmente en *La Libertad* 351, 18 de enero, pág. 4.
- _____. [1921/1999b] “La invitación a la soledad”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 116-117. Publicado originalmente en *La Libertad* 591, 25 de octubre, pág. 4.
- _____. [1922/1999a] “Anatole France”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 128-129. Publicado originalmente en *España* 303, 14 de enero, pág. 12.
- _____. [1922/1999b] “El gorro, la pipa y la pluma”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 97-100. Publicado originalmente en *Índice* 4, págs. 15-17.
- _____. [1922/1999c] “Un pintor nuevo”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 136-138. Publicado originalmente en *La Libertad* 707, 9 de marzo, pág. 4.
- _____. [1923/1999a] “Un caso escandaloso”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 152-153. Publicado originalmente en *El Norte de Castilla* 32.868, 1 de mayo, pág. 1.

- ____. [1923/1999b] “Notas sobre Gabriel Miró I”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 247-250. Publicado originalmente en *El Norte de Castilla* 32.990, 24 de octubre, pág. 1.
- ____. [1924/1999a] “El 102”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 252-254. Publicado originalmente en *El Norte de Castilla* 33.068, 23 de enero, pág. 1.
- ____. [1924/1999b] “Cartas de Mallarmé”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 160-162. Publicado originalmente en *El Norte de Castilla* 33.073, 29 de enero, pág. 1.
- ____. [1924/1999c] “El centenario de Ronsard”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 166-169. Publicado originalmente en *El Norte de Castilla* 31.320, 23 de marzo, pág. 1.
- ____. [1924/1999d] “La fama de Bécquer”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 205-207. Publicado originalmente en *El Norte de Castilla* 33.098, 27 de febrero, pág. 1.
- ____. [1924/1999e] “La novela de moda”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 169-171. Publicado originalmente en *La Libertad* 1.269, 19 de abril, pág. 3.
- ____. [1924/1999f] “La poesía española en 1923”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 279-283. Publicado originalmente en *La Libertad* 1.188, 16 de enero, pág. 5.
- ____. [1924/1999g] “El premio de los postergados”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 164-166. Publicado originalmente en *El Norte de Castilla* 31.313, 15 de marzo, pág. 2.
- ____. [1927/1999] “Su originalidad”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 184-186. Publicado originalmente en *La Gaceta Literaria* 11, Madrid, 1 de junio, pág. 2.
- ____. [1928/1999a] “Matilde Pomés”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 172-173. Publicado originalmente en *La Libertad* 2.619, 11 de agosto, pág. 6.
- ____. [1928/1999b] “La profesión del poeta”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 291-292. Publicado originalmente en *La Libertad* 2.634, 29 de agosto, pág. 5.
- ____. [1929/1999a] “Estudios Gongorinos”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 186-188. Publicado originalmente en *El Norte de Castilla* 33.605, 17 de mayo, pág. 5.
- ____. [1929/1999b] “Poesía francesa: Jules Supervielle”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 174-176. Publicado originalmente en *El Norte de Castilla* 32.551, 19 de marzo, pág. 5.

- ____. [1936/1999] “Prólogo a *Cantar de los cantares* de fray Luis de León”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 415-424. Publicado originalmente en *Cantar de los cantares*. Signo, Madrid, 1936.
- ____. [1940/1999] “La poesía de Figueroa”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 425-432. Publicado originalmente en *Revista Cubana XIV*, La Habana, págs. 100-109.
- ____. [1946/1999] “Jardines españoles: Antonio Machado, Pedro Salinas, Dámaso Alonso y García Lorca”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 469-480. Publicado originalmente en *Universidad Nacional de Colombia 6*, Bogotá, págs. 153-165.
- ____. [1951/1999] “Vida poética de Herrera”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 433-448. Publicado originalmente en *The Boston Public Library Quarterly III* (2), págs. 91-107.
- ____. [1952/1999a] “El atento”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 526-530. Publicado originalmente en *Asomante VIII* (2), San Juan de Puerto Rico, págs. 27-31.
- ____. [1952/1999b] “Profesión y oficio”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 522-525. Publicado originalmente en *Número IV* (18), Montevideo, págs. 5-10.
- ____. [1953/1999] “Poesía de Pedro Salinas”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 534-543. Publicado originalmente en *Buenos Aires Literaria 13*, págs. 41-54.
- ____. [1954/1999] “Federico en persona”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 591-624. Publicado originalmente en Federico García Lorca, *Obras completas*. Madrid, Aguilar, págs. xiii-lxxv.
- ____. [1957/1999] “Prólogo a *Confianza. Poemas inéditos (1942-44)*, de Pedro Salinas”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 544-547. Publicado originalmente en *Confianza. Poemas inéditos (1942-44)*. Madrid, Aguilar, págs. 13-18.
- ____. [1962] *Cántico*. París, Centre de Recherches de L’Institut D’Études Hispaniques. Publicado originalmente en 1928.
- ____. [1962/1999] *Lenguaje y poesía*, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 293-412.
- ____. [1965/1999] “Poesía integral”, en *Obra en prosa*, ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets, págs. 743-746. Publicado originalmente en *Revista Hispánica Moderna XXXI* (1-4), enero-octubre, págs. 207-209.
- ____. [1970] *Cántico [1936]*. Ed. de José Manuel Blecua. Barcelona, Labor. Publicado originalmente en 1936.
- ____. [1992] *Pedro Salinas / Jorge Guillén. Correspondencia (1923-1951)*. Ed. de Andrés Soria Olmedo. Barcelona, Tusquets.

- _____. [1994] *Cántico*. Ed. de Francisco J. Díaz de Castro. Barcelona, Anaya y Mario Muchnik. Publicado originalmente en 1950.
- _____. [1999] *Obra en prosa*. Ed. de Francisco Díaz de Castro. Barcelona, Tusquets.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. [1984] “Poesía y crítica literaria en Fernando Charry Lara”, en *Revista Iberoamericana* 50 (128-129), julio, págs. 839-852.
- _____. [1987] *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México, Fondo de Cultura Económica.
- _____. [2004] “La poesía de Fernando Charry Lara”, en *Hererodoxias*. Bogotá, Alfaguara, págs. 297-315.
- Harris, Derek. [1992] *La poesía de Luis Cernuda*. Granada, Universidad de Granada.
- Hart, Stephen. [1984] “‘Poésie Pure’ in Three Spanish Poets: Jiménez, Guillén and Salinas”, en *Forum for Modern Language Studies* XX (2), abril, págs. 165-185.
- Havard, Robert. [1986] *Jorge Guillén. Cántico*. Londres, Grant & Cutler, Tamesis Books.
- Heaney, Seamus. [1996] *De la emoción a las palabras*. Trad. de Francesc Parcerisas. Barcelona, Anagrama.
- Heller, Ben. [1997] *Assimilation, Generation, Resurrection: Contrapuntal Readings in the Poetry of José Lezama Lima*. Cranbury, NJ, Associated University Presses.
- Henríquez Ureña, Pedro. [1994] *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Irby, James. [2010] “Speaking to the Living and the Dead: Lezama’s Ode to Casal”, en *La Habana Elegante*, primavera-verano, <<http://www.habanaelegante.com>>. Consultado el 23 de julio de 2013.
- Jiménez Panesso, David. [1996] “Los inicios de la poesía moderna en Colombia: Pombo y Silva”, en *Gaceta* 32-33, abril, págs. 32-40.
- _____. [2002] *Poesía y canon: los poetas como críticos en la formación del canon en la poesía moderna en Colombia*. Bogotá, Norma.
- Koch, Dolores M. [1984] “Dos poemas de Lezama Lima: el primero y el postrero”, en *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Volumen I Poesía*, comp. de Eugenio Suarez Galván y Cristina Vizcaíno, Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers, Francia. Madrid: Editorial Fundamentos, págs. 143-155.
- Kushigian, Julia A. [2002] “Flowing Rivers and Contiguous Shores: The Poetics of Paz”, en *Octavio Paz. Modern Critical Views*. Ed. de Harold Bloom. Broomall, Pensilvania, Chelsea House Publishers, págs. 79-103.
- Lázaro Carreter, Fernando. [1990] “Jorge Guillén. Años veinte (Sobre la formación de su poética)”, en *De poética y poéticas*. Madrid, Cátedra.

- Levinson, Brett. [1993] “Possibility, Ruin, Repetition: Rereading Lezama Lima’s *American Expression*”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 18 (1), otoño, págs. 49-66.
- Lezama Lima, José. [1937/1977] “El secreto de Garcilaso”, en *Obras completas. Tomo II. Ensayos / Cuentos*. México, Aguilar, págs. 11-43. Publicado originalmente en *Verbum* I (1), junio, págs. 9-41.
- _____. [1939/1977] “Doctrinal de la anémona”, en *Obras completas. Tomo II. Ensayos / Cuentos*. México, Aguilar, págs. 228-231. Publicado originalmente en *Espuela de Plata* N° 1, agosto-septiembre, págs. 3-4.
- _____. [1945/1977a] “Sobre Paul Valéry”, en *Obras completas. Tomo II. Ensayos / Cuentos*. México, Aguilar, págs. 100-117. Publicado originalmente en *Orígenes* 2 (7), otoño, págs. 16-27.
- _____. [1945/1977b] “X y XX”, en *Obras completas. Tomo II. Ensayos / Cuentos*. México, Aguilar, págs. 135-151. [Publicado originalmente en *Orígenes*, N°5, Año 2, Primavera de 1945, págs. 16-27]
- _____. [1945/1981] “Después de lo raro, la extrañeza”, en *Imagen y posibilidad*. Selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross. La Habana, Editorial Letras Cubanas, págs. 163-171. Publicado originalmente en *Orígenes* 2 (6), verano, págs. 51-55.
- _____. [1948/1977a] “Las imágenes posibles”, en *Obras completas. Tomo II. Ensayos / Cuentos*. México, Aguilar, págs. 152-182. Publicado originalmente en *Orígenes* 5 (17), primavera, págs. 3-13, y 5 (18), verano, págs. 25-35.
- _____. [1948/1977b] “Un libro de Lorenzo García Vega”, en *Obras completas. Tomo II. Ensayos / Cuentos*. México, Aguilar, págs. 736-741. Publicado originalmente en *Orígenes* 5 (17), primavera, págs. 43-46.
- _____. [1950/1977] “Exámenes”, en *Obras completas. Tomo II. Ensayos / Cuentos*. México, Aguilar, págs. 214-227. Publicado originalmente en *Orígenes* 7 (25), primavera, págs. 61-73.
- _____. [1951/1977] “Sierpe de don Luis de Góngora”, en *Obras completas. Tomo II. Ensayos / Cuentos*. México, Aguilar, págs. 183-213. Publicado originalmente en *Orígenes* 8 (28), 1951, págs. 10-30.
- _____. [1953/1977] *Analecta del reloj*, en *Obras completas. Tomo II. Ensayos / Cuentos*. México, Aguilar, págs. 9-275.
- _____. [1953/1981] “Guy Pérez Cisneros”, en *Imagen y posibilidad*. Selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross. La Habana, Editorial Letras Cubanas, págs. 161-163. Publicado originalmente en *Orígenes* 10 (34), págs. 77-78.
- _____. [1954/1977] “Introducción a un sistema poético”, en *Obras completas. Tomo II. Ensayos / Cuentos*. México, Aguilar, págs. 393-427. Publicado originalmente en *Orígenes* 11 (36), págs. 35-58.
- _____. [1955/1977a] “El no rechazar teresiano”, en *Obras completas. Tomo II. Ensayos / Cuentos*. México, Aguilar, págs. 495-499. Publicado originalmente en *Diario de la Marina*, 4 de octubre, pág. 4A.

- ____. [1955/1977b] “Plenitud relacionable”, en *Obras completas. Tomo II. Ensayos / Cuentos*. México, Aguilar, págs. 475-479. Publicado originalmente en *Diario de la Marina*, 4 de junio, pág. 4A.
- ____. [1956/1977a] “La dignidad de la poesía”, en *Obras completas. Tomo II. Ensayos / Cuentos*. México, Aguilar, págs. 760-792. Publicado originalmente en *Orígenes* 13 (40), págs. 48-68.
- ____. [1956/1977b] “Pascal y la poesía”, en *Obras completas. Tomo II. Ensayos / Cuentos*. México, Aguilar, págs. 563-566. Publicado originalmente en *Diario de la Marina*, 8 de septiembre, pág. 4A.
- ____. [1956/1977c] “Tres visibles”, en *Obras completas. Tomo II. Ensayos / Cuentos*. México, Aguilar, págs. 533-536. Publicado originalmente en *Diario de la Marina*, 7 de abril, pág. 4A.
- ____. [1956/1977d] “Variantes del gusto”, en *Obras completas. Tomo II. Ensayos / Cuentos*. México, Aguilar, págs. 547-550. Publicado originalmente en *Diario de la Marina*, 26 de junio, pág. 4A.
- ____. [1957/1977] *La expresión americana*, en *Obras completas. Tomo II. Ensayos / Cuentos*. México, Aguilar, págs. 277-390.
- ____. [1958/1977] *Tratados en La Habana*, en *Obras completas. Tomo II. Ensayos / Cuentos*. México, Aguilar, págs. 391-792.
- ____. [1958/2000] “Oscuridad vencida”, en *La posibilidad infinita: archivo de José Lezama Lima*. Ed. de Iván González Cruz. Madrid, Verbum, págs. 251-253. Publicado originalmente en *Diario de la Marina*, 23 de agosto.
- ____. [1959/1981] “Gritémosle: ¡Emilio!”, en *Imagen y posibilidad*. Selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross. La Habana, Editorial Letras Cubanas, págs. 36-40. Publicado originalmente en *Lunes de Revolución*, La Habana, 14 de septiembre.
- ____. [1965/1977] “Prólogo a una antología”, en *Obras completas. Tomo II. Ensayos / Cuentos*. México, Aguilar, págs. 995-1038. Publicado originalmente en *Antología de la poesía cubana*, 3 t. La Habana, Consejo Nacional de la Cultura.
- ____. [1967/1977] “Paralelos: La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)”, en *Obras completas. Tomo II. Ensayos / Cuentos*. México, Aguilar, págs. 929-971. Publicado originalmente en *Revista Casa de las Américas* VII (41), marzo-abril, págs. 46-65.
- ____. [1967/1981] “Rubén Darío”, en *Imagen y posibilidad*. Selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross. La Habana, Editorial Letras Cubanas, págs. 50-55. Publicado originalmente en *Boletín del Instituto de Literatura y Lingüística*, La Habana, abril-diciembre.
- ____. [1969/1981] “Momento cubano de Juan Ramón Jiménez”, en *Imagen y posibilidad*. Selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross. La Habana, Editorial Letras Cubanas, págs. 66-71. Publicado originalmente en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, octubre.

- _____. [1970] “Interrogando a Lezama Lima” (colección de fragmentos de entrevistas con Ciro Bianchi Ross, Tomás Eloy Martínez, Eugenia Neves, Jean-Michel Fossey, Elsa Claro, Margarita García Flores y Juan Miguel de Mora), en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, ed. de Pedro Simón. La Habana, Casa de las Américas, págs.
- _____. [1970/1977] *La cantidad hechizada*, en *Obras completas. Tomo II. Ensayos / Cuentos*. México, Aguilar, págs. 793-1228. Publicado originalmente en *Revista Casa de las Américas* VII (41), marzo-abril, págs. 46-65.
- _____. [1970/1981] “Al llegar la poesía a su identidad”, en *Imagen y posibilidad*. Selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross. La Habana, Editorial Letras Cubanas, págs. 130-131. Publicado originalmente en la solapa de *Poesía completa*. La Habana, Instituto Cubano del libro.
- _____. [1977] *Obras completas. Tomo II. Ensayos / Cuentos*. México, Aguilar.
- _____. [1981] *Imagen y posibilidad*. Selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- _____. [1988] *Paradiso*. Edición crítica coordinada por Cintio Vitier. Buenos Aires, Bogotá, México, Madrid, Colección Archivos, ALLCA XX.
- _____. [1994] *Poesía completa*. La Habana, Letras Cubanas.
- _____. [2009] “Entre la magia y la infinitud. Conversación con el autor de *Paradiso*”, en *Lezama revisitado*, de Reynaldo González. La Habana, Editorial Letras Cubanas, págs. 125-165.
- Lukács, Georg. [1985] *El alma y las formas. Teoría de la novela*. Trad. de Manuel Sacristán. México, Grijalbo. Publicado originalmente en 1920.
- Lupi, Juan Pablo. [2012] *Reading Anew: José Lezama Lima's Rhetorical Investigations*. Madrid, Iberoamericana.
- Machado, Antonio. [1981] *Poesía*. Barcelona, Bruguera.
- Mainer, José Carlos. [1997] “Alrededor de 1927. Historia y cultura en torno a un canon”, en *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*, ed. de Cristóbal Cuevas García. Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, págs. 185-202.
- Mallarmé, Stéphane. [1987] “Crisis de versos”, en *Prosas*. Trad. de Javier del Prado y José Antonio Millán. Madrid, Alfaguara, págs. 231-240. Publicado originalmente en 1896.
- Maristany, Luis. [1994] “El ensayo literario de Luis Cernuda”, en *Obras completas*, de Luis Cernuda, vol. II, “Prosa I”. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, págs. 17-63.
- Martín Hernández, Evelyne. [1984] “Reflejos, reflexiones”, en *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Volumen I Poesía*, comp. de Eugenio Suarez Galván y Cristina Vizcaíno, Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers, Francia. Madrid: Editorial Fundamentos, págs. 157-170.

- Mas, José L. [1980] “Las claves estéticas de Octavio Paz en *Piedra de Sol*”, en *Revista Iberoamericana* XLVI (112-113), págs. 471-485.
- Mataix, Remedios. [2000] *La escritura de lo posible. El sistema poético de José Lezama Lima*. Instituto Cervantes, Biblioteca Virtual Universal, <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/155212.pdf>>. Consultado el 17 de mayo de 2013.
- Mayhew, Jonathan. [1994] *The Poetics of Self-Consciousness. Twentieth Century Spanish Poetry*. Lewinsburg, Bucknell University Press; Londres and Toronto, Associated University Presses.
- McGrady, Hugh H. [1981] “Notes on Marxism and the Lyric”, en *Contemporary Literature* 22 (4), otoño, págs. 544-555.
- Molinero, Rita Virginia. [1989] *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*. Madrid, Editorial Playor.
- Morán, Francisco. [2011] “Lezama Lima y Julián del Casal en el pabellón del vacío”, en *José Lezama Lima: la palabra extensiva*, comp. de Gema Areta Marigó. Madrid, Editorial Verbum, págs. 239-276.
- Olmos Gil, Miguel Ángel. [2006] “Autour de la filiation poétique de Jaime Gil de Biedma”, en *Pandora: Revue d'Etudes Hispaniques* 6, págs. 121-144.
- Ortega, Julio. [2010] “José Lezama Lima y la teoría cultural trasatlántica”, en *Casa de las Américas* 50 (261), La Habana, octubre-diciembre, págs. 6-13.
- Ortiz, Fernando. [1993] “Eliot en Cernuda”, en *La casa china*. Valencia, Pre-textos, págs. 151-161.
- Oviedo, José Miguel. [1982] “Return to the Beginning: Paz in His Recent Poetry”, en *The World Literature Today* 56, otoño, págs. 612-618.
- Pacheco, José Emilio. [1982] “Descripción de *Piedra de sol*”, en *Octavio Paz. El Escritor y la crítica*, ed. de Pere Gimferrer. Madrid, Taurus, págs. 69-79. Publicado originalmente en 1971.
- _____. [1999] “Libertad bajo palabra cincuenta años después”, en *Letras Libres*, abril, págs. 22-24. <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/libertad-bajo-palabra-cincuenta-anos-despues>>. Consultado el 28 de agosto de 2012.
- Pastén, Agustín. [1999] *Octavio Paz: crítico practicante en busca de una poética*. Madrid, Editorial Pliegos.
- Pavese, Cesare. [1970] *El oficio de poeta*. Trad. de Rodolfo Alonso y Hugo Gola. Buenos Aires, Nueva visión.
- Payeras Grau, María. “Los *Poemas póstumos* y la significación del tiempo en la poesía de Jaime Gil de Biedma”, *Caligrama* t. 1, vol. 1 (1-2), págs. 11-42.
- Paz, Octavio. [1931/1998] “Ética del artista”, en *Obras completas*, t. 13, *Miscelánea I. Primeros escritos*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 185-188. Publicado originalmente en *Barandal* 2 (5), diciembre.

- ____. [1938/1998] “Cultura de la muerte: Xavier Villaurrutia”, en *Obras completas*, t. 13, *Miscelánea I. Primeros escritos*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 264-267. Publicado originalmente en *Sur* 47, agosto, págs. 81-85.
- ____. [1939/1991] “Una obra sin joroba: Juan Ruiz de Alarcón”, en *Obras completas*, t. 4, *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 141-143. Publicado originalmente en *Taller* 5, octubre.
- ____. [1939/1998] “Razón de ser”, en *Obras completas*, t. 13, *Miscelánea I. Primeros escritos*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 197-201. Publicado originalmente en *Taller* 2, abril, págs. 30-34.
- ____. [1942/1998] “Absurdo y misterio: José Moreno Villa”, en *Obras completas*, t. 13, *Miscelánea I. Primeros escritos*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 299-302. Publicado originalmente en *Cuadernos Americanos* 1 (5), septiembre, págs. 236-239.
- ____. [1943/1998a] “Antonio Castro Leal, Juan Ruiz de Alarcón”, en *Obras completas*, t. 13, *Miscelánea I. Primeros escritos*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 314-316. Publicado originalmente en *Sur* 106, agosto, págs. 107-110.
- ____. [1943/1998b] “El corazón de la poesía”, en *Obras completas*, t. 13, *Miscelánea I. Primeros escritos*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 374-375. Publicado originalmente en *Novedades*, 30 de agosto, pág. 4.
- ____. [1943/1998c] “Poesía de soledad y poesía de comunión”, en *Obras completas*, t. 13, *Miscelánea I. Primeros escritos*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 237-245. Publicado originalmente en *El Hijo Pródigo* 5, agosto, págs. 271-278.
- ____. [1943/1998d] “Los presocráticos. Jenófanes, Parménides y Empédocles”, en *Obras completas*, t. 13, *Miscelánea I. Primeros escritos*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 328-331. Publicado originalmente en *El Hijo Pródigo* 1 (7), octubre, págs. 60-61.
- ____. [1949] *Libertad bajo palabra*. México, Tezontle.
- ____. [1952/1991] “Introducción a la historia de la poesía mexicana”, en *Obras completas*, t. 4, *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 35-52.
- ____. [1956/1991] *El arco y la lira*, en *Obras completas*, t. 1, *La casa de la presencia. Poesía e Historia*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 33-297.
- ____. [1957/1985] “Advertencia a la primera edición (1957)”, en *Las peras del olmo*. Bogotá, Seix Barral, págs. 5-6.
- ____. [1957/1991a] “Antonio Machado”, en *Obras completas*, t. 3, *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 339-344. Publicado originalmente en *Las peras del olmo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ____. [1957/1991b] “Muerte sin fin: José Gorostiza”, en *Obras completas*, t. 4, *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 243-249.

Publicado originalmente en *Las peras del olmo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- _____. [1960] *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1958)*. México, Fondo de Cultura Económica.
- _____. [1961/1991] “Literatura de fundación”, en *Obras completas*, t. 3, *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 43-48. Publicado originalmente en *Lettres Nouvelles*.
- _____. [1964/1991] “El caracol y la sirena: Rubén Darío”, en *Obras completas*, t. 3, *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 137-171. Publicado originalmente en *Revista de la Universidad*, México, diciembre.
- _____. [1965/1991a] “El camino de la pasión: Ramón López Velarde”, en *Obras completas*, t. 4, *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 172-219. Publicado originalmente en *Cuadrivio*. México, Joaquín Mortiz.
- _____. [1965/1991b] “La palabra edificante”, en *Obras completas*, t. 3, *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 237-259. Publicado originalmente en *Cuadrivio*. México, Joaquín Mortiz.
- _____. [1966/1991a] “Horas situadas de Jorge Guillén”, en *Obras completas*, t. 3, *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 185-191. Publicado originalmente en *Puertas al campo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____. [1966/1991b] “Un poema de John Donne”, en *Obras completas*, t. 2, *Excursiones / Incursiones. Dominio extranjero*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 93-99.
- _____. [1966/1991c] “Poesía en movimiento”, en *Obras completas*, t. 4, *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 112-135. Publicado originalmente en *Poesía en movimiento, México, 1915-1966*. México, Siglo XXI.
- _____. [1967/1991a] “Apuntes sobre *La realidad y el deseo*”, en *Obras completas*, t. 3, *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*. Barcelona: Círculo de lectores, págs. 233-236. Publicado originalmente en *Corriente alterna*. México, Siglo XXI.
- _____. [1967/1991b] *Corriente alterna* en *Obras completas*, t. 2, *Excursiones / Incursiones. Dominio extranjero*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 439-450.
- _____. [1973/1991a] “La flor saxígrafa: W. C. Williams”, en *Obras completas*, t. 2, *Excursiones / Incursiones. Dominio extranjero*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 295-303.
- _____. [1973/1991b] “Literatura y literalidad”, en *Obras completas*, t. 2, *Excursiones / Incursiones. Dominio extranjero*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 65-74.
- _____. [1973/1991c] “El signo y el garabato: Salvador Elizondo”, en *Obras completas*, t. 4, *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*. Barcelona, Círculo de lectores, págs. 384-389. Publicado originalmente en *El signo y el garabato*. México, Joaquín Mortiz.

- ____. [1973/1992] “Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte”, en *Obras completas*, t. 6, *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*. Barcelona, Círculo de lectores, págs. 43-55. Publicado originalmente en *El signo y el garabato*. México, Joaquín Mortiz.
- ____. [1974/1991] *Los hijos del limo*, en *Obras completas*, t. 1, *La casa de la presencia. Poesía e Historia*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 321-484.
- ____. [1979/1991a] “Alrededores de la literatura hispanoamericana”, en *Obras completas*, t. 3, *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 49-57. Publicado originalmente en *In/Mediaciones*. Barcelona, Seix Barral.
- ____. [1979/1991b] “¿Es moderna nuestra literatura?”, en *Obras completas*, t. 3, *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 58-66. Publicado originalmente en *In/Mediaciones*. Barcelona, Seix Barral.
- ____. [1979/1991c] “Islas y puentes”, en *Obras completas*, t. 4, *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 304-308. Publicado originalmente en *In/Mediaciones*. Barcelona, Seix Barral.
- ____. [1979/1991d] “El Más allá de Jorge Guillén”, en *Obras completas*, t. 3, *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 192-211. Publicado originalmente en *In/Mediaciones*. Barcelona, Seix Barral.
- ____. [1979/1992] “Un catálogo descalabrado”, en *Obras completas*, t. 6, *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 303-306. Publicado originalmente en *In/Mediaciones*. Barcelona, Seix Barral.
- ____. [1983/1991] “Poesía e historia: Laurel y nosotros”, en *Obras completas*, t. 3, *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 80-120. Publicado originalmente en *Sombras de obras*. Barcelona, Seix Barral.
- ____. [1986/1991] “Contar y cantar (sobre el poema extenso)”, en *Obras completas*, t. 2, *Excursiones / Incursiones. Dominio extranjero*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 75-88. Publicado originalmente en *Vuelta* 115, junio.
- ____. [1988a] “Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*” (entrevista con Anthony Stanton), en *Vuelta* 145, diciembre, págs. 15-21.
- ____. [1988b] *Libertad bajo palabra (1935-1957)*. Ed. de Enrico Mario Santí. Madrid, Cátedra. Publicado originalmente en 1979.
- ____. [1988c] *Primeras letras (1931-1943)*. Ed. de Enrico Mario Santí. México, Vuelta.
- ____. [1988/1991a] “La pregunta de Cernuda”, en *Obras completas*, t. 3, *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 272-275. Publicado originalmente en *Vuelta* 144, noviembre.
- ____. [1988/1991b] “T.S. Eliot: mínima evocación”, en *Obras completas*, t. 2, *Excursiones / Incursiones. Dominio extranjero*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 290-294. Publicado originalmente en *Vuelta* 142, septiembre.

- ____. [1988/1998a] “Distancia y cercanía de Marcel Proust”, en *Obras completas*, t. 13, *Miscelánea I. Primeros escritos*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 251-259. Publicado originalmente *Primeras letras*. Barcelona, Seix Barral
- ____. [1988/1998b] “Noticia de la poesía mexicana contemporánea”, en *Obras completas*, t. 13, *Miscelánea I. Primeros escritos*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 260-263. Publicado originalmente *Primeras letras*. Barcelona, Seix Barral.
- ____. [1990] *In/mediaciones*. Barcelona, Seix Barral.
- ____. [1990/1991] *La otra voz*, en *Obras completas*, t. 1, *La casa de la presencia. Poesía e Historia*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 489-592.
- ____. [1991] “La búsqueda del presente”, en *Obras completas*, t. 3, *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*. Barcelona, Círculo de Lectores, págs. 31-41.
- ____. [1992] “Rescate de Enrique Manguía”, en *Al paso*. Barcelona, Seix Barral, págs. 23-25.
- ____. [1996] *Reflejos: réplicas. Diálogos con Francisco de Quevedo*. México, El Colegio Nacional; Vuelta.
- ____. [1997] *Obras completas*, t. 11, *Obra poética I (1935-1970)*. México, Fondo de Cultura Económica.
- ____. [1998] *Obras completas*, t. 13, *Miscelánea I. Primeros escritos*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- ____. [2004] *Obras completas*, t. 12, *Obra poética II (1969-1998)*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Bazo, Javier. [2005] “‘Se me han caído, verdaderamente, las alas del corazón’: Cernuda mortificado (en torno a la primera crítica de *Perfil del aire*)”, en *100 años de Luis Cernuda*. Actas del simposio internacional celebrado en mayo de 2002 en la Residencia de Estudiantes de Madrid y en el Paraninfo de la Universidad de Sevilla, coordinado por Nuria Martínez de Castilla Muñoz. Madrid, Amigos de la Residencia de Estudiantes, págs. 397-416.
- Pérez Firmat, Gustavo. [1986] “Propiedad y palabra en un trébol de Jorge Guillén”, *Modern Language Notes* 101 (2), págs. 389-394.
- Phillips, Rachel. [1976] *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Poulet, Georges. [1975] “Jorge Guillén y el tema del círculo”, en *Jorge Guillén. El escritor y la crítica*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė. Madrid, Taurus, págs. 241-245. Publicado originalmente en 1961.
- Pozuelo Yvancos, José María. [1995] “La poética y la crítica literaria de Jorge Guillén”, en *Jorge Guillén, el hombre y la obra. Actas del primer symposium internacional sobre Jorge Guillén*. Valladolid, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, págs. 195-219.
- Prats Sariol, José. [1984] “La revista *Orígenes*”, en *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Volumen I Poesía*, comp. de Eugenio Suarez Galván y

- Cristina Vizcaíno, Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers, Francia. Madrid, Editorial Fundamentos, págs. 37-57.
- Prieto, Abel Enrique. [1979] “Poesía póstuma de José Lezama Lima”, *Casa de las Américas* 112, págs. 143-149.
- _____. [1984] “*Fragmentos a su imán* (Notas sobre la poesía póstuma de Lezama)”, en *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Volumen I Poesía*, comp. de Eugenio Suarez Galván y Cristina Vizcaíno, Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers, Francia. Madrid, Editorial Fundamentos, págs. 209-223.
- Rama, Ángel. [1985] *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas, Alfaldil Editores.
- Riccio, Alessandra. [1984] “Los años de ‘Orígenes’”, en *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Volumen I Poesía*, comp. de Eugenio Suarez Galván y Cristina Vizcaíno, Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers, Francia. Madrid, Editorial Fundamentos, págs. 21-33.
- Riera, Carme. [1988] *La escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*. Barcelona, Anagrama.
- Rilke, Rainer Maria. [2000] *Poemas a la noche*. Traducción y notas de Jaime Ferreiro Alemparte. Bogotá, Editorial Panamericana.
- _____. [2001] *Las elegías del Duino*. Traducción y notas de Otto Dörr Zegers. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Ríos-Ávila, Rubén. [1980] “The Origin and the Island: Lezama and Mallarmé”, en *Latin American Literary Review* 8 (16), primavera-verano, págs. 242-255.
- _____. [1984] “La imagen como sistema”, en *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Volumen I Poesía*, comp. de Eugenio Suarez Galván y Cristina Vizcaíno, Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers, Francia. Madrid, Editorial Fundamentos, págs. 125-131.
- _____. [1992] “Las vicisitudes de Narciso: Lezama, Sor Juana y la poesía del conocimiento”, en *Revista de Estudios Hispánicos* 19, Río Piedras, Puerto Rico, págs. 395-410.
- Robyn, Ingrid. [2012] *José Lezama Lima en la encrucijada vanguardista*. Tesis doctoral de la Universidad de Texas en Austin.
- Roman-Odi, Clara. [1996] “Eros retrospectivo / Eros visionario: el sujeto dividido de *Piedra de sol*”, en *Hispania* 79 (1), marzo, págs. 28-35.
- Rovira, Pere. [1986] *La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona, Sant Boi de Llobregat, Edicions del Mall.
- Salgado, César. [2001] *From Modernism to Neobaroque: Joyce and Lezama Lima*. Lewisburg, Londres, Bucknell University Press.
- Sanín Cano, Baldomero. [1978] “De lo exótico”, en *El oficio de lector*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, págs. 85-93. Publicado originalmente en 1894.

- Santí, Enrico Mario. [1988] Introducción a *Libertad bajo palabra 1935-1957*, de Octavio Paz. Madrid, Cátedra.
- _____. [1997] *El acto de las palabras. Estudios y conversaciones con Octavio Paz*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Sarlo, Beatriz. [2003] *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. Publicado originalmente en 1988.
- Schärer-Nussberger, Maya. [1989] *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Schiller, Friedrich. [1985] “Sobre poesía ingenua y poesía sentimental”, en *Sobre la gracia y la dignidad; Sobre poesía ingenua y poesía sentimental; Una polémica Kant, Schiller, Goethe y Hegel*. Barcelona, Icaria, págs. 67-157. Publicado originalmente en 1795.
- Serrano Ajenjo, José Enrique. [1996] “El intérprete enajenado: clásicos o modernos en la prosa crítica de Gerardo Diego”, en *Ínsula* 597-598, septiembre-octubre, págs. 22-23.
- Servera Baño, José. [1991] “La crítica literaria de la generación del 27 sobre San Juan de la Cruz”, en *Ínsula* 537, septiembre, págs. 33-34.
- Shelley, Percy B. [1986] *La defensa de la poesía*. Barcelona, Editorial Península, Ediciones 62. Publicado originalmente en 1840.
- Sheridan, Guillermo. [2004] *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*. México, Era.
- Sibbald, Kathleen M. [1980] Prólogo a *Hacia “Cántico”*. *Escritos de los años veinte*, de Jorge Guillén. Ed. de Kathleen M. Sibbald. Barcelona, Ariel, págs. 8-18.
- _____. [1993] “Guillén y Eliot, irónica confluencia”, en *Ínsula* 554-555, febrero-marzo, págs. 41-42.
- Silva, José Asunción. [1996] *Obra completa*. Ed. de Héctor H. Orjuela. Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, Lima, Guatemala, San José, Caracas, Colección Archivos, ALLCA XX.
- Soria Olmedo, Andrés. [1993] “Versiones de prosa crítica: Guillén y San Juan de la Cruz”, en *Ínsula* 554-555, febrero-marzo, págs. 46-47.
- _____. [1995] “Jorge Guillén y la ‘joven literatura’”, en *Jorge Guillén, el hombre y la obra. Actas del primer symposium internacional sobre Jorge Guillén*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Fundación Jorge Guillén, págs. 257-278.
- Soufas, Christopher. [2007] *The Subject in Question. Early Contemporary Spanish Literature and Modernism*. Washington, The Catholic University of America Press.
- Spender, Stephen. [1977] *Eliot*. Glasgow, Fontana.
- Stanton, Anthony. [1995] “Luis Cernuda y Octavio Paz: Convergencias y divergencias”, en *Poesía y exilio: Los poetas del exilio español en México*, ed. de Rose Corral,

- Arturo Souto Alabarce y James Valender. México, Colegio de México, págs. 231-243.
- _____. [1998] *Inventores de tradición. Ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México, Fondo de Cultura Económica.
- _____. [2001a] “Octavio Paz como lector crítico de la poesía mexicana moderna”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica* XLIX (1), págs. 53-79.
- _____. [2001b] *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*. México, Conaculta.
- Stevens, Wallace. [1997] *Collected Poetry and Prose*. Nueva York, The Library of America.
- Sucre, Guillermo. [1976] “La poesía del personaje. Sobre Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*”, en *Plural* 56, págs. 66-68.
- _____. [1982] “La fijeza y el vértigo”, en *Octavio Paz. El Escritor y la crítica*, ed. de Pere Gimferrer. Madrid, Taurus, págs. 45-68.
- _____. [1985] *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- _____. [2010] “Lezama Lima: el logos de la imaginación”, en *José Lezama Lima*, ed. de Roberto Méndez Martínez. La Habana, Fondo Editorial Casa de Las Américas, Centro de Investigaciones Literarias, págs. 163-185.
- Talens, Jenaro. [1975] *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*. Barcelona, Anagrama.
- Torres Bodet, Jaime. [1929/1975] “Poetas nuevos de España: Jorge Guillén”, en *Jorge Guillén. El escritor y la crítica*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė. Madrid, Taurus, págs. 111-114. Publicado originalmente en *Excelsior*, México, 20 de enero.
- Urdanivia Bertarelli, Eduardo. [1991] “Acerca del concepto de poesía en Lezama Lima”, *Revista Iberoamericana* 57 (154), enero-marzo, págs. 25-32.
- Valender, James. [1988] “Cernuda y Lezama Lima”, en *Vuelta* 12 (144), noviembre, págs. 65-67.
- _____. [2010] Introducción a *Obras. Poesía y prosa*, de Jaime Gil de Biedma. Edición de Nicanor Vélez. Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- Valéry, Paul. [1920/1998] “Introducción al conocimiento de la diosa”, en *Teoría poética y estética*. Madrid, Visor, págs. 11-24.
- _____. [1921/1995] “A propósito de Adonis”, en *Estudios literarios*. Madrid, Visor, págs. 58-77.
- _____. [1923/1995] “Variación sobre un pensamiento”, en *Estudios literarios*. Madrid, Visor, págs. 42-57.
- _____. [1924/1995] “Situación de Baudelaire”, en *Estudios literarios*. Madrid, Visor, págs. 172-184.

- _____. [1926/1995] “Oración fúnebre por una fábula”, en *Estudios literarios*. Madrid, Visor, págs. 78-80.
- _____. [1927/1995] “Stendhal”, en *Estudios literarios*. Madrid, Visor, págs. 132-157.
- _____. [1937/1998] “Necesidad de la poesía”, en *Teoría poética y estética*. Madrid, Visor, págs. 157-171.
- _____. [1939/1998] “Poesía y pensamiento abstracto”, en *Teoría poética y estética*. Madrid, Visor, págs. 61-103.
- _____. [1942/2002] “Cánticos espirituales”, en *Reflexiones*. México, Universidad Autónoma de México, págs. 43-61.
- _____. [1956] *Variedad II*. Buenos Aires, Losada.
- _____. [1995] *Estudios literarios*. Madrid, Visor.
- _____. [1998] *Teoría poética y estética*. Madrid, Visor.
- _____. [2000] *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*. Madrid, Visor.
- Valverde, José María. [1975] “Plenitud crítica de la poesía de Jorge Guillén”, en *Jorge Guillén. El escritor y la crítica*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė. Madrid, Taurus, págs. 215-230. Publicado originalmente en 1951.
- Vendler, Helen. [1982] “El arco y la lira”, en *Octavio Paz*, ed. de Pere Gimferrer. Madrid, Taurus, págs. 86-90.
- Verani, Hugo. [1987] “El acorde y la disonancia: de Jorge Guillén a Octavio Paz”, en *Cuadernos Americanos* 6 (6), noviembre-diciembre, págs. 111-120.
- _____. [2007] “‘Piedra de sol’: cincuenta años de eternidad”, en *Lecturas de ‘Piedra de sol’*. Ed. de Hugo Verani. México, Fondo de Cultura Económica.
- Vigée, Claude. [1975] “Jorge Guillén y la tradición simbolista francesa”, en *Jorge Guillén*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė. Madrid, Taurus, págs. 79-92. Publicado originalmente en 1960.
- Vitier, Cintio. [1984] “De las cartas que me escribió Lezama”, *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima, Volumen I Poesía*, comp. de Eugenio Suarez Galván y Cristina Vizcaíno, Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers, Francia. Madrid, Editorial Fundamentos, págs. 277-292.
- _____. [2002] “Crecida de la ambición creadora. La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular”, en *Lo cubano en la poesía*. La Habana, Letras Cubanas, págs. 309-330.
- _____. [2010] “Introducción a la obra de José Lezama Lima”, en *José Lezama Lima*, ed. de Roberto Méndez Martínez. La Habana, Fondo Editorial Casa de Las Américas, Centro de Investigaciones Literarias, págs. 105-139.
- Wahnón, Sultana. [1997] “La crítica literaria de la generación del 27. La formación de una minoría literaria”, en *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y*

cine, ed. de Cristóbal Cuevas García. Málaga, Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, págs. 131-161.

Wilson, Jason. [1980] *Octavio Paz. Un estudio de su poesía*. Bogotá, Editorial Pluma.

Wordsworth, William. [1978] *Poetical Works*. Oxford, Oxford University Press.

Xirau, Ramón. [1970] *Octavio Paz: el sentido de la palabra*. México, Joaquín Mortiz.

_____. [1975] “Lectura a *Cántico*”, en *Jorge Guillén. El escritor y la crítica*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė. Madrid, Taurus, págs. 129-140. Publicado originalmente en 1962.

_____. [2007] “Notas a ‘Piedra de sol’”, en *Lecturas de “Piedra de sol”*, ed. de Hugo Verani. México, Fondo de Cultura Económica, págs. 11-35. Publicado originalmente en 1958.

Yurkiévich, Saúl. [2010] “La risueña obscuridad o los emblemas emigrantes”, en *José Lezama Lima*, ed. de Roberto Méndez Martínez. La Habana, Fondo Editorial Casa de Las Américas, Centro de Investigaciones Literarias, págs. 233-253.