

ACTAS

**V SIMPOSIO REGIONAL
DE ACTUALIZACIÓN CIENTÍFICA Y
DIDÁCTICA
DE LENGUA ESPAÑOLA Y LITERATURA**

**«LITERATURA CULTA Y POPULAR
EN ANDALUCÍA»**

(Huelva, del 4 al 7 de marzo de 1999)



**Asociación Andaluza
de Profesores de Español
«Elio Antonio de Nebrija»**



**Excma. Diputación Provincial
de Huelva**

**Sevilla
2002**

ÍNDICE

Organizan: ASOCIACIÓN ANDALUZA DE PROFESORES DE ESPAÑOL
«ELIO ANTONIO DE NEBRIJA».
CENTROS DE PROFESORADO DE LA PROVINCIA DE HUELVA.

Colaboran: CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CIENCIA DE LA JUNTA DE
ANDALUCÍA.
CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA.
UNIVERSIDAD DE HUELVA.
SEDE IBEROAMERICANA DE LA UNIVERSIDAD
INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA.
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE HUELVA.
AYUNTAMIENTO DE HUELVA.
AYUNTAMIENTO DE MOGUER.
AYUNTAMIENTO DE PALOS DE LA FRONTERA.
FUNDACIÓN JUAN RAMÓN JIMÉNEZ.
FUNDACIÓN EL MONTE.
UNICAJA.
EDITORIAL AKAL.
EDITORIAL BRUÑO.
EDITORIAL CÁTEDRA.
EDITORIAL ESPASA-CALPE.
EDITORIAL SM.
OXFORD EDUCACIÓN.

Edita: ASOCIACIÓN ANDALUZA DE PROFESORES DE ESPAÑOL
«ELIO ANTONIO DE NEBRIJA»
Apartado de Correos 3114
41080 SEVILLA
nebrija@averroes.cec.junta-andalucia.es

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE HUELVA.

Edición a cargo de: Josefina Prado Aragonés
Antonio Castro Díaz

Portada: Cayetano Blanco Polo

Fotos: Manuel López Castilleja

Imprime: Imprenta Sand S.L.
Mercedes Barris, 6
41900 CAMAS (SEVILLA)

Depósito Legal: SE-3188-2002

	Autor: Título	Pág.
I. Introducción:		
	Emilio Fontanilla Debesa: <i>Presentación</i>	11
	<i>Carta de Francisco Ayala</i>	17
	Francisco Ayala: <i>Efectividad de la ficción literaria</i>	19
II. Conferencias de apertura y clausura:		
Apertura:		
	Humberto López Morales: <i>América en el «Diccionario» académico: 1992-2001</i>	25
Clausura:		
	Manuel Alvar Ezquerra: <i>El léxico de las hablas andaluzas a través de sus repertorios</i>	35
III. Ponencias:		
	José Manuel Camacho Delgado: <i>«Crónica de una muerte anunciada», La reescritura de la historia</i>	59
	Fernando Campos: <i>A literatura portuguesa actual</i>	79
	Luis Gómez Canseco: <i>Garcilaso en Cernuda. Crítica y poesía</i>	83
	Ricardo Senabre: <i>La visión dual en Juan Ramón Jiménez</i>	101
	José María Vaz de Soto: <i>El amor y la muerte en la poesía de Luis Cernuda</i>	109
	Manuel Ángel Vázquez Medel: <i>Semiótica y comunicación</i>	123
	Concepción Zayas: <i>Leer literatura: Una experiencia placentera</i>	135
IV. Comunicaciones:		
	José Aguilar Jurado: <i>¿Para qué sirve la nueva asignatura de Bachillerato «Literatura culta y oral en Andalucía»?</i>	149
	Alberto Alonso Fernández: <i>La abreviación en los libros de texto y en los medios de comunicación</i>	157
	José Andújar Almansa: <i>1900: «Ninfeas» y «La copa del rey de Thule». La batalla de Juan Ramón y Villaespesa por el Modernismo español</i>	167
	Manuel Célio Conceição: <i>Breve caracterização lexical do Português</i>	177

GARCILASO EN CERNUDA. CRÍTICA Y POESÍA

LUIS GÓMEZ CANSECO
Universidad de Huelva

Luis Cernuda, atento siempre a su singularidad, en el momento en que el resto de los jóvenes poetas del 27 coincidían en prestar su atención y su homenaje a Góngora, publicó su *Égloga, Elegía, Oda* siguiendo la trayectoria poética de Garcilaso. Eso no impidió, sin embargo, que, diez años después, desde el exilio y ya pasada la fiebre gongorina, dirigiera un espléndido homenaje a Góngora en su libro *Como quien espera el alba*. Y es que la mirada atenta de Cernuda a la historia de la poesía española determinó en gran manera el rumbo de su obra poética y su continuada reflexión teórica.

Entre los poetas del Siglo de Oro fue sin duda Garcilaso quien mantuvo una presencia más viva en la obra de Cernuda, tanto en sus versos, como en las directrices de sus ensayos teóricos y eruditos. Esa presencia se materializa, al menos, en tres dimensiones: en primer lugar, la elaboración de un programa poético basado en la revisión del lenguaje literario y la construcción de un nuevo esquema para la historia de la poesía española, en el que Garcilaso juega un papel fundamental; en segundo lugar, la adopción de temas procedentes de la poesía garcilasiana e incluso la búsqueda de una voz, un modo y un lenguaje poéticos similares a los de Garcilaso; y, por último, la adopción de versos y fragmentos literales de Garcilaso en sus propios poemas.

1. Hacia un nuevo modo poético: Garcilaso y la lengua literaria.

En el ensayo «Poesía popular» (1941) y sobre las ideas que formuló William Wordsworth en el «Prefacio» a sus *Lyrical Ballads*, Cernuda propuso una redefinición del concepto de poesía o de arte popular. Siguiendo a Juan Ramón Jiménez, defendía que el único valor de la poesía popular es el de la «imitación o tradición inconsciente de un arte refinado que se ha perdido» (*Prosa I*, 482)¹. Sobre esta premisa, negaba la

¹ L. Cernuda, *Prosa I, Obra Completa*, vol. II, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994; en adelante, *Prosa I*.

existencia de una poesía popular, «porque la esencia misma de la poesía y del arte están en contradicción con lo que el pueblo representa; el pueblo es pueblo de un modo indistinto y colectivo, y la poesía exige como condición previa para acercarse a ella: la singularidad, lo cual es incompatible con lo colectivo» (*Prosa I*, 483-484). Y nos da un ejemplo de todo ello con dos versos tomados del precioso romance de la «Misa de amor»: «Cuando los enamorados / Van a servir al amor». Al hilo de estos versos comenta: «Un Garcilaso, un Góngora no se hubieran expresado de manera más sutil, y ni Garcilaso ni Góngora son poetas populares» (*Prosa I*, 480). Y es que lo que Cernuda proponía como poesía popular es una comunidad espiritual entre el público y el poeta, de la que habría de nacer un nuevo lenguaje poético, próximo al hombre y a su vida real.

Dieciséis años después, en 1957, y desde otra perspectiva, Cernuda volvió sobre este asunto en las «Observaciones preliminares» de sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*, donde establece tres estilos poéticos en la lírica española: «cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito coinciden, como ocurre en las *Coplas* de Manrique»; «cuando empiezan a divergir, como ocurre en Garcilaso»; y, por último, «cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito se oponen, como ocurre en Góngora» (*Prosa I*, 72). Es esta última forma la que más gravemente censura Cernuda, por alejada de la realidad y del lenguaje hablado por el hombre, por los lectores o por el pueblo. Y así opone la frialdad y el convencionalismo poético de Fernando de Herrera al latir del mundo y de la vida real en la poesía de Garcilaso:

Hasta en Garcilaso —escribe Cernuda, y no sin escándalo—, maestro del lenguaje más sutil y penetrante que haya en nuestra lírica (sin que por eso pierda de vista la realidad de las cosas), halla Herrera palabras y expresiones «vulgares» a reprochar. (*Prosa I*, 73)

Por extraño que pueda parecer, buena parte de esta propuesta Luis Cernuda la tomó de Campoamor, con quien compartió una similar conciencia artística y una intensa atención a las razones del propio quehacer poético². Ramón de Campoamor dejó constancia de esa preocupación en su *Poética*, publicada en 1883, pero iniciada en 1875 al hilo de unas acusaciones de plagio salidas en el periódico *El Globo* y firmadas por Joaquín Vázquez y Muñoz. Las diversas respuestas, réplicas y contraréplicas de don Ramón tomaron forma definitiva en la *Poética*. Y es en el

capítulo X de esta obra donde Campoamor se pregunta: «¿Debe haber para la poesía un dialecto diferente del idioma nacional?». La respuesta, obviamente, es no; y, ateniéndose a ese planteamiento, Campoamor define la poesía como «la representación lírica de un pensamiento por medio de una imagen y expresado en un lenguaje que no se pueda decir en prosa ni con más naturalidad ni con menos palabras»³. La idea ni siquiera es original de Campoamor y no sólo puede leerse en Wordsworth, sino que, en último término, tiene su antecedente en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, que había creado un modelo estilístico basado en la lengua hablada, aunque sobre una elegancia ajena a las formas vulgares: «Y siendo assí que la gentileza del metro castellano consiste en que de tal manera sea metro que parezca prosa, y que lo que se scrive se dize como se diría en prosa»⁴.

Pero la coincidencia va más allá. Cuando Campoamor pretende ejemplificar el alojamiento del lenguaje poético de lo que él llama la auténtica lengua nacional, acude a Fernando de Herrera y a «las extravagancias del culteranismo». A ellos opone otro camino seguido en la lírica española:

¡Cuánto más popular —escribe don Ramón— y cuánto más nacional sería nuestra poesía, si, en vez de la locución artificiosa de Herrera, se hubiese cultivado este lenguaje natural de Jorge Manrique, que es la dirección que siguieron después Garcilaso, Fray Luis de León y Lope de Vega! (*Prosa I*, 127)

A esa relación de poetas que «cultivan un lenguaje natural» Cernuda sólo añade el nombre de san Juan de la Cruz. Y es que es de Campoamor de quien Cernuda toma el argumento. En realidad, fue hacia 1941 y tras la lectura de la *Poética*, cuando Garcilaso empezó a presentarse sistemáticamente como un modelo de poesía sencilla y certera frente a los excesos del cultismo o del conceptismo. Esa lectura estimuló la reflexión poética de Cernuda en los años siguientes y, sobre todo, al hilo de la preparación y composición de sus dos ensayos más ambiciosos, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, de 1957, y *Pensamiento poético en la lírica inglesa*, de 1958. Cernuda y Campoamor compartieron la búsqueda de un modelo poético que aunara lo culto y lo popular o, para

² R. de Campoamor, *Poética*, ed. de José L. García Martín, Gijón, Universos, 1995, pág. 128.

⁴ J. de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. de Cristina Barbolani, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 244. También Cernuda acude a la autoridad de Juan de Valdés y su diálogo para establecer su modelo literario. Cfr. *Prosa I*, pág. 503.

² Sobre la conciencia y la contemplación de la propia obra en Cernuda, vid. L. Maristany, «La conciencia ante la obra», *Vuelta*, 144 (1988), págs. 72-75.

ser más exactos, que intentara superar esa dicotomía. No otra cosa parece pretender Campoamor cuando en 1872, en el prólogo de las *Humoradas*, definía la poesía surgida del entorno becqueriano como popular: «Esos "suspirillos germánicos" siempre serán los cantos populares de las clases ilustradas»⁵.

Del mismo modo y a partir de 1941, Cernuda se propuso de modo más o menos explícito redefinir el concepto de «literatura popular», y sustituirlo por el de una literatura escrita en un lenguaje cercano al coloquial. Ahí es donde la obra de Garcilaso de la Vega cobra un nuevo sentido. Hasta entonces las referencias a Garcilaso se limitan a ser simples encomios de lector aficionado o, cuando más, alguna pequeña reflexión más ambiciosa, como la de una nota sobre Paul Éluard de 1929, en la que califica a Garcilaso como poeta romántico, o las del ensayito «Unidad y diversidad», de 1932, donde establece una conexión entre Garcilaso, san Juan de la Cruz y Bécquer, como parte de un modo romántico, original en la historia de la poesía española (*Prosa II*, 16 y 54)⁶. Sin embargo, en todos los ensayos posteriores a 1941 Garcilaso se presenta como modelo estilístico de una poesía alejada de los cultismos y próxima a la realidad de la existencia y del lenguaje común. Ese modo poético, que para Luis Cernuda se abre con Jorge Manrique, tendría su culminación en la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer.

Con esta reconstrucción de la historia de la poesía en España, Cernuda se está fabricando una tradición para su propia poesía, un marco que justifique su espacio como escritor. Así, cuando en su ensayo *Tres poetas metafísicos*, fechado en 1946, trata del lenguaje poético, se interroga sobre las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique: «¿Son brote final de una época que desaparece? ¿Son punto de partida para una época que comienza?». E inmediatamente amplía el sentido de su pregunta: «¿Conocía Garcilaso las *Coplas*?». Con esa pregunta está tratando de establecer una línea continuada y consciente en la literatura española para una poesía que, según él mismo apunta, «representa una forma estilística para la cual la palabra es sobre todo revelación directa de un pensamiento, sin complacerse, como ya se complace Garcilaso, en las asociaciones que la imaginación puede efectuar con la palabra, prescindiendo de su significado inmediato» (*Prosa I*, 503).

⁵ R. de Campoamor, *Obras Completas*, I, Barcelona, Luis Tasso, 1900, pág. 191.

⁶ L. Cernuda, *Prosa II*, *Obra Completa*, vol. III, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994; en adelante, *Prosa II*.

De ese mismo año, 1946, conservamos unas notas tituladas «Acerca de mis versos». Se trata del borrador de una conferencia que impartió el 8 de marzo en el King's College de Londres, invitado por el profesor Edward Wilson. Las anotaciones no tienen desperdicio, al menos para la historia literaria del poeta, y confirman las preocupaciones poéticas a las que Cernuda atendía por esos años. En lo que corresponde al lenguaje literario y a los estilos poéticos, apunta:

Popularismo y barroquismo: dos aspectos de un mismo fenómeno literario. Barroco: expresión artística semiadulta de una mentalidad primitiva [...]. [Mi deseo: armonizar, no exagerar (Manrique, Garcilaso, Aldana, fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Bécquer)]. Materia sobre la cual trabaja el poeta: el lenguaje [...] Lenguaje hablado y lenguaje escrito. Equilibrio necesario entre ambos. [Y al margen anota: «Riesgo del lenguaje escrito, pedantería. Riesgo del lenguaje hablado, vulgaridad. Decadencia del primer extremo: Rubén Darío. Decadencia del segundo extremo: Campoamor»]. Necesidad de una raíz ancestral en el lenguaje («Escribo como mi madre hablaba», J. R. Jiménez) (*Prosa II*, 772-773).

Resulta especialmente interesante su propuesta poética —«armonizar, no exagerar»— y la ejemplificación que encuentra para ese modo poético en la tradición española: «Manrique, Garcilaso, Aldana, fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Bécquer», nombres entre los que aparece uno nuevo, el del capitán Francisco de Aldana, autor de la «Epístola a Arias Montano» y del que Cernuda se había ocupado ese mismo año de 1946 en su trabajo «Tres poetas metafísicos»⁷. La negación del popularismo, su identificación con el barroquismo y las menciones de Rubén, Campoamor y Juan Ramón Jiménez terminan de definir toda una propuesta poética.

Todavía en 1957, y al escribir sobre la obra de Antonio Machado, manifestaba los mismos reparos ante lo popular y lo oponía al modelo poético garcilasiano: «Que Machado no mencione a Garcilaso y en cambio se extasie ante cualquier coplilla andaluza es un ejemplo extremo de los disparates en que pueden incurrir hasta las gentes más razonables y sensatas» (*Prosa I*, 134).

⁷ No hay que olvidar que, hacia 1943, había estado preparando un curso sobre poesía española del Siglo de Oro. Cfr. E. Barón Palma, *Luis Cernuda. Vida y obra*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1990, pág. 146, y R. Martínez Nadal, *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, Madrid, Hipérior, 1983, pág. 125.

Esta propuesta crítica y su materialización en la misma poesía cernudiana abrió desde muy pronto una brecha en los críticos y estudiosos de su obra. Apenas vio la luz la edición de 1958 de *La Realidad y el Deseo*, se publicó en la *Revista Mexicana de Literatura* una reseña en la que Tomás Segovia cargaba duramente contra el pretendido coloquialismo de secciones como *Vivir sin estar Viviendo* o, sobre todo, *Como quien espera el Alba*: «... lo que domina en estos libros es un tipo de poesía que ni siquiera es agresivamente prosaico, sino de una irremediable vulgaridad»⁸. Octavio Paz y José Olivio Jiménez volvían a señalar como rasgo distintivo de la última poesía cernudiana el «gusto por un lenguaje sencillo, pretendidamente conversacional pero que nunca llega al prosaísmo»⁹.

En esa búsqueda de una nueva expresión poética tuvo un papel esencial Garcilaso de la Vega. Y así vemos cómo su figura va definiéndose progresivamente en la obra crítica de Cernuda. Si en 1941 lo presentaba como un «poeta culto y refinado», en 1957 afirmaba que «Garcilaso... es sobre todo artista consumado antes que poeta inspirado» (*Prosa I*, 491 y 247). Pero donde más detalladamente se detuvo a reflexionar sobre sus versos fue en el ensayo «Tres poetas clásicos». Allí presenta a un Garcilaso vivo en su memoria («A veces vuelve a nuestra memoria algún verso suyo cuando contemplamos el campo iluminado por la primavera o una fresca cara juvenil» [*Prosa I*, 490-491]) y, sobre todo, subraya la fuerza de su estilo y su capacidad de estar vivo para el hombre contemporáneo:

Gracias al estilo las palabras del poeta son al mismo tiempo idea y emoción; es decir, no son meros sonidos elocuentes o melodiosos, sino expresión que contiene en sí una realidad, ofreciéndola clara y pura como la luz tras el cristal [...]. Es la obra de Garcilaso delicada y resistente como una sutil lámina de acero que un doble fuego templara: el fuego de la inteligencia y de la imaginación. La hoja podrá romperse, pero aun rota nos queda el renombre de ella y de la pasión con que fue blandida; porque la pasión, si es pura, como el poeta mismo nos dice en una de sus elegías, puede sobrevivir a la ausencia y a la muerte. (*Prosa I*, 490 y 492).

Cuando Cernuda se acercó a Garcilaso no fue sólo con la devoción de un lector agradecido o con la asepsia de un historiador de la literatura. Su intención era mucho más personal, mucho más próxi-

⁸ T. Segovia, «La Realidad y el Deseo», en D. Harris (ed.): *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 1977, pág. 53. La reseña se publicó en el número 1 de 1959, correspondiente al primer trimestre del año.

⁹ J. Olivio Jiménez, «Desolación de la Quimera», en D. Harris (ed.), *op. cit.*, pág. 334.

ma a su propia actividad como poeta. No de otro modo puede explicarse la labor crítica de Cernuda, sino como una indagación en sí mismo. La sostenida atención a Garcilaso tiene su explicación en un interés muy concreto para Cernuda: el de crearse una tradición literaria para su obra basada en su peculiar interpretación del lenguaje poético, esto es, la búsqueda de precursores para su propia lírica en la historia de la poesía española. Él mismo nos lo explica en «Tres poetas clásicos»:

Gracias a Garcilaso los poetas más opuestos y diferentes, un Aldana y un Góngora, encontraron su propio camino; gracias a él pudo existir la obra de un Francisco de la Torre, un Francisco de Rioja. Sin esa tradición, que Garcilaso instaura en la mañana de nuestro Renacimiento, mucha hermosa parte de la lírica española no hubiera hallado base sobre la cual asentarse. Porque hay dos tipos de poetas: el poeta que crea su propia tradición, como Garcilaso, y el poeta que refina lo ya creado por otros, como Herrera (*Prosa I*, 489)¹⁰.

También Cernuda se consideró creador de una nueva tradición en la poesía española, para la que quiso buscar raíces en la historia literaria. Tanto en *Historial de un libro* como en el diálogo satírico *El crítico, el amigo y el poeta*, de 1948, se confiesa heredero de «Manrique y Garcilaso y Aldana y fray Luis de León y San Juan de la Cruz y Quevedo y Calderón» (*Prosa I*, 620-621)¹¹; y en una carta escrita desde Toulouse a su amigo sevillano Higinio Capote la nómina aparece aún más reducida: «¡Qué penetrante melancolía resulta ahora para mí al hojear un libro castellano...! Por gusto y por necesidad tengo algunos conmigo: Romancero, Garcilaso...»¹².

Y es que fue en Garcilaso donde Cernuda encontró buena parte de su camino poético. Así lo señalaba Fernando Charry Lara, cuando marcaba la línea que situaba su obra en la historia de la poesía española: «Dentro de la poesía española tradicional adivinamos la obra de Cernuda en una línea en la que la delicadeza de la expresión está simultáneamente alentada por la llama de la emoción y por la austeridad del pensamien-

¹⁰ Lo mismo vuelve a repetir varios años después y ahora refiriéndose a Bécquer: «Bécquer desempeña en nuestra poesía moderna un papel equivalente al de Garcilaso en nuestra poesía clásica: el de crear una nueva tradición» (*Prosa I*, 97).

¹¹ En *Historial de un libro* (1958) escribe: «Leía entonces por primera vez, y digo por primera vez porque sólo en aquellos días percibí el sentido de lo que dejaron escrito, aunque en algunos casos fuera relectura, a los poetas españoles clásicos: Garcilaso, Fray Luis de León, Góngora, Lope, Quevedo, Calderón» (*Prosa I*, 627).

¹² Carta del 17 de noviembre de 1929. Cit. por E. Barón Palma, *op. cit.*, pág. 81.

to. Garcilaso, por cuyo verso declara especial predilección, aún, a su juicio, lo poético y lo artístico»¹³.

La aspiración de Luis Cernuda, al menos a partir de *Como quien espera el Alba*, fue crear una poesía en la que el lenguaje y la retórica literarios no se interpusieran entre el texto y el lector. Probablemente fue esto lo que consideró como poesía popular, es decir, una poesía inserta en la historia, viva y atenta a la realidad de las cosas y al lenguaje vivo de los hombres; y para ello encontró un ejemplo eficaz en Garcilaso, que no sólo dejó rastro en su obra crítica, sino que se incorporó de forma profunda a la misma creación poética cernudiana.

2. Temas y modos garcilasianos.

Como señala Luis Maristany, en la obra de Cernuda «cabe rastrear más huellas —reminiscencias vivas, me refiero y no apropiaciones o préstamos eruditos— de autores espiritualmente afines»¹⁴. La presencia y el uso consciente de diversos autores en su propia obra es una de las claves con que caracterizar la poética cernudiana. Desde muy pronto, en realidad desde *Égloga*, *Elegía*, *Oda* y los libros del período surrealista, la utilización de fragmentos, versos y referencias de otros autores o de diversa procedencia, como el cine, la música o la historia, se convirtió en un recurso sistemático de composición, que va evolucionando a lo largo de su trayectoria poética.

La influencia de Garcilaso en la obra poética de Cernuda es especialmente compleja, ya que abarca casi todas las secciones de *La Realidad y el Deseo* y alcanza hasta los poemas en prosa de *Ocnos*. En realidad, toda la poesía de Cernuda está impregnada de Garcilaso de un modo difícil de concretar, pues se trata de una presencia viva, continua y en transformación. Esa presencia global, la comunidad de voces y la similitud en el modo poético se materializan en varios temas que llegan de Garcilaso a Cernuda.

La primera materia literaria para la que Cernuda encontró una fórmula literaria en la poesía de Garcilaso fue el amor. Como señala Carlos Otero, ambos son poetas centrados en el amor como eje de su creación: «Cernuda es, como Garcilaso, un gran poeta del amor: tanto

del amor como presentimiento (*Los placeres prohibidos*), como del amor como plenitud (*Poemas para un cuerpo*) y como desolación angustiosa (*Donde habite el olvido*)»¹⁵. Toda esa tipología amorosa no corresponde sólo a distintos momentos biográficos, sino a un modo literario de resolver la autobiografía sentimental. El petrarquismo, que a Cernuda le llegó primero en la poesía de Garcilaso y, más tarde, en la de los poetas isabelinos ingleses, significó una novedad radical para la lírica europea. La clave de esa novedad no residía en los recursos técnicos y métricos, ni en una temática ya formulada casi en su totalidad por la poesía provenzal y *el dolce stil nuovo*, ni en la incorporación del arsenal mitológico o del neoplatonismo florentino; lo más original y trascendente fue la conversión del poema en cauce para el análisis de los efectos de la pasión amorosa y del propio individuo. Es ése el aspecto que más claramente retoma Cernuda del mundo amoroso de Garcilaso. Así lo afirma Octavio Paz («La obra de Cernuda es una exploración de sí mismo») y, con más precisión, Fernando Charry Lara, cuando escribe respecto a *La Realidad y el Deseo*: «La investigación de las propias emociones es método preferido en la creación de esta obra»¹⁶. Y a ese afán de autoconocimiento amoroso responden series como *Donde habite el Olvido*, «Cuatro poemas a una sombra» o «Poemas para un cuerpo».

Junto a la imagen melancólica y dolorosa del amor o de su concepción cancioneril como servicio y prisión¹⁷, en Garcilaso, y más concretamente en su *Égloga I*, pudo encontrar Cernuda un modelo para la divinización de los seres amados. La visión de la persona amada entre los bienaventurados tiene antecedentes en Virgilio, Dante o Petrarca¹⁸, aunque es probablemente Garcilaso quien surte el antecedente cernudiano, que va a continuarse en poemas como la «Oda» de *Égloga*, *Elegía*, *Oda*, «Por unos tulipanes amarillos», «El joven marino», «A un muchacho andaluz» de *Invocaciones* o «A un poeta muerto» de *Las Nubes*.

El segundo tema que hunde sus raíces en los versos de Garcilaso es el paganismo. Ambos poetas ignoran (acaso más intensamente el toledano) el mundo de creencias cristiano y optan por crear una realidad literaria de reminiscencias mitológicas. La crítica suele atribuir la incorpora-

¹³ C. Otero, «Poeta de Europa», en D. Harris (ed.), *op. cit.*, pág. 135.

¹⁴ O. Paz, «La palabra edificante», en D. Harris (ed.), *op. cit.*, pág. 139, y F. Charry Lara, *art. cit.*, pág. 62.

¹⁷ Sobre el tema del servicio y la prisión amorosos, vid. M^a V. Utrera Torremocha, *Luis Cernuda: Una poética entre la realidad y el deseo*, Sevilla, Diputación Provincial, 1995, págs. 238-239.

¹⁸ Cfr. *Bucólicas*, V; *Comedia*, «Purgatorio», XXVIII; *Canzoniere*, CCCII, 1-8.

¹³ F. Charry Lara, «Luis Cernuda», en D. Harris (ed.), *op. cit.*, pág. 66.

¹⁴ L. Maristany, «La poesía de Luis Cernuda», en D. Harris (ed.), *op. cit.*, pág. 201.

ción del mundo mitológico grecolatino a la influencia de Hölderlin durante el período de composición de *Invocaciones*. Si bien es cierto, en *Égloga*, *Elegía*, *Oda* y en algunos poemas de *Donde habite el Olvido* ya se apunta ese mismo mundo mítico. Por otro lado, el poema «El poeta y los mitos», incluido en *Ocnos*, escrito en 1940 y reescrito entre 1946 y 1947, nos habla de un temprano contacto con la mitología griega, y en «Helena», recogido por primera vez en la tercera edición de *Ocnos*, se identifica a Garcilaso con unos valores ajenos al tradicional cristianismo de la literatura española y surgidos de un concepto de belleza que Cernuda atribuye a la Grecia antigua y al Renacimiento:

Garcilaso es uno de los muy raros escritores nuestros a quien podemos llamar artista. Libre de compromisos mundanos y sobre-humanos (nunca habló del Imperio ni de Dios), busca la hermosura, con todo lo que esa búsqueda implica, y en esa búsqueda no necesita sino de los medios y de las facultades terrenas humanas, que poseyó tan plenamente.

Tuvo la fortuna de vivir cuando el Renacimiento quema y disipa con la luz antigua de Grecia tantas caliginosas nieblas medievales (...). De aquella luz y de aquel momento se beneficia Garcilaso y se vivifica su poesía. Para ambos, el hombre es de esta tierra y en ella procuran, conocen y reverencian, como deidad única, a la hermosura (*Poesía*, 608-609)¹⁹.

De esa misma concepción mitológica del mundo como fuerza viva y generadora de vida forma parte la imagen de la naturaleza. La naturaleza en Cernuda, como en Garcilaso, se presenta por sí misma, descargada de significación simbólica. No es tanto un «paisaje anímico», como señala Agustín Delgado²⁰, como una poderosa presencia que acompaña al hombre: «... la Naturaleza —apunta Carlos Otero— no es 'estado del alma', sino realidad radical y trasunto de la Divinidad: *Natura sive Deus*. De ahí que la trascendencia metafísica de la Naturaleza desemboque en Cernuda, como es usual en la poesía española desde Garcilaso, en un hondo sentimiento panteísta»²¹.

El propio Cernuda ensalza en Garcilaso esa cualidad de su poesía, por la que la naturaleza aparece inalterada, ajena a cualquier otro sentido trascendente o metafórico: «Garcilaso [...], en sus versos, [...]

nos refleja la naturaleza sin deformarla» (*Prosa I*, 490). Eso mismo pretende Cernuda en poemas como «La fuente», «Vereda del cuco», «El árbol», «Otros aires» o «*Clearwater*». Y si en algún momento encontramos en *La Realidad y el Deseo* algo de la idealización platónica de las églogas garcilasianas, es porque ambos poetas comparten la voluntad de presentar a la naturaleza como algo permanente frente a la contingencia humana.

Si la imagen de la naturaleza como *Natura naturans* y la visión pagana de la belleza física implican una invitación epicúrea al goce, conllevan, por otro lado, la conciencia de la fugacidad del placer y de la hermosura del mundo, del paso inexorable del tiempo. Se trata de la misma melancolía de los versos finales del soneto XXIII de Garcilaso o de las églogas I y III, donde la belleza y la tristeza se aúnan indisolublemente. Es en esa unión donde Cernuda encontró el origen de la poesía garcilasiana:

La obra de Garcilaso es resultado de un conflicto espiritual: la belleza que tiene el mundo en sus versos brota más pura por contraste con la apariencia que ese mundo mismo presentaba para las gentes entre las cuales vivía. En sus versos, atemperando la gracia y voluptuosidad mundana, sentimos siempre, visible o invisible, la presencia de la muerte (...) Su visión poética del mundo supone, por tanto, el rescate del mismo (*Prosa I*, 491)²².

El último de los temas que Cernuda pudo tomar de las églogas de Garcilaso es el de la imagen reflejada sobre el agua, que enlaza directamente con temas trascendentales en la poética de Cernuda como el desdoblamiento, el otro, el reflejo, el mito de Narciso o la imagen de sí mismo²³. En Garcilaso este motivo aparece al menos dos veces, en la *Égloga I*, vv. 175-178 («No soy, pues, bien mirado / tan disforme ni feo, / que aun ahora me veo / en esta agua que corre clara y pura»), y en la II, vv. 910-915 («¿Sabrásme decir dél, mi clara fuente? ... / Allí dentro en el fondo está un mancebo, / de laurel coronado y en la mano / un palo, propio como yo, d'acebo»). El tema se continúa en un número considerable de poemas de Cernuda, como la «Oda» de *Égloga*, *Elegía*, *Oda*, para cuyo joven dios narcisista Philip Silver encontró un antecedente en el Albano

¹⁹ L. Cernuda, *Poesía Completa, Obra Completa*, vol. I, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1993; en adelante, *Poesía*.
²⁰ A. Delgado, *La poética De Luis Cernuda*, Madrid, Editora Nacional, 1975, pág. 110.
²¹ C. Otero, *art. cit.*, pág. 134.

²² A este respecto escribe Emilia Zuleta: «El poeta debe, pues, fijar la belleza transitoria del mundo que percibe, en relación con la belleza invisible o 'idea divina del mundo', como la llama, para completar su formulación de este programa platónico», en *Cinco poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1971, pág. 408.
²³ Sobre estos temas, vid. M. Ulacia, «El teatro de Narciso: Luis de Baviera escucha *Lohengrin*», *Vuelta*, 144 (1988), págs. 68-72, y M. Schärer, «Luis Cernuda y el reflejo», en D. Harris (ed.), *op. cit.*, págs. 314-325.

de la *Égloga* II²⁴, «Cuerpo en pena», «El joven marino», «La fuente», «El retraído», «El éxtasis», «Luis de Baviera escucha *Lohengrin*» o «Vereda del cuco», donde el motivo reaparece con la misma sencillez de la primera égloga garcilasiana:

Cuántas veces has ido en otro tiempo
Camino de esta fuente,
Buscando por la senda oscura
Adonde mana el agua,
Para quedar inmóvil en su orilla,
Mirando con asombro mudo
Cómo allá, en la hondura,
Con gesto semejante aunque remoto,
Surgía otra apariencia
De encanto ineludible,
Propicia y enemiga (*Poesía*, 375, vv. 1-11).

3. Garcilaso en el texto de Cernuda.

El impacto de Garcilaso sobre *La Realidad y el Deseo* se inició en su segunda sección, *Égloga, Elegía, Oda*. Fue el mismo Cernuda quien puso en antecedente a la crítica sobre la deuda de su «Égloga» con Garcilaso, cuando escribía en *Historial de un libro*: «Mi amor y mi admiración hacia Garcilaso (el poeta español que más querido me es) me llevaron con alguna adición de Mallarmé, a escribir la «Égloga»» (*Prosa I*, 631)²⁵. Pedro Salinas, a quien Cernuda envió su poema, apuntaba las mismas fuentes en carta del 9 de agosto de 1937: «Garcilaso y Mallarmé ¿Cree usted que me equivoco?»²⁶. La crítica ha amplificado ese mismo esquema. Derek Harris habla de la creación de «un paisaje erótico sobre la base del *locus amoenus* de la égloga renacentista» y apunta el paralelismo temático entre la imagen narcisista de la «Elegía» y la alucinación que Albanio tiene ante la fuente en la *Égloga* II. Emilio Barón subraya cómo

²⁴ «No hay por qué insistir sobre ésta o la otra fuente particular en cuanto a la utilización del mito de Narciso, aunque tanto Mallarmé como Gide, a quienes Cernuda había leído ya en 1927, deben ser mencionados. Aún más pertinente es la mención de Garcilaso: su «Égloga II» suministra un prototipo para el Narciso de Cernuda en la figura de Albanio, cuyo nombre adopta Cernuda como propio en *Ocnos*» (Ph. Silver, *Luis Cernuda: El poeta en su leyenda*, Madrid, Castalia, 1996, pág. 119, n. 5).

²⁵ Según la cronología editada por Derek Harris, la «Égloga» se escribió el 27-7-1927; la «Elegía» el 15-12-1927; y la «Oda» el 23-7-1928. Cfr. D. Harris, *Luis Cernuda. A Study of the Poetry*, London, Tamesis Books, 1973, pág. 181.

²⁶ Cit. Por E. Barón Palma, *op. cit.*, pág. 60.

la «Égloga» «une la imaginería y el lenguaje de Mallarmé (*L'après midi d'un faune*) al mundo arcádico de Garcilaso». Gustavo Correa precisa más y señala como antecedente directo la *Égloga* III. Agustín Delgado señala la compartida importancia del agua en este paisaje ideal²⁷.

Pero la presencia de Garcilaso no se limita a marcos paisajísticos, la «Égloga» está escrita en el esquema estrófico que aparece en los versos 38-76 de la *Égloga* II y la «Oda», por su parte, responde a la estancia utilizada en la *Égloga* I de Garcilaso. El lenguaje también pretende reproducir en tono, en vocabulario y en sintaxis la lengua poética garcilasiana. Así se deduce del uso del epíteto («claro son», «humana vena», «divina soledad»), de palabras convencionales de la poesía petrarquista (como «mármol», «hielo» o «nieve»), de fórmulas sintácticas trimembres, del encabalgamiento o del hipérbaton. Hasta la estructura temporal de ambos poemas, que se abren al amanecer y acaban a la llegada de la noche, tiene su antecedente en el modo virgiliano de la *Égloga* I:

Cuando, elevado monte,
La sombra va negando el horizonte (*Poesía*, 139, vv. 116-117).
.....
La sombra misteriosa ya suplanta,
Entre el bosque ávido y sombrío,
A la luz tan diáfana que huye (*Poesía*, 139, vv. 116-118).

Las ninfas de los versos 33-35 de la «Égloga» («Rosados torbellinos / De ninfas verdaderas / En fuga hacia el bosque») corresponden a las de la *Égloga* III y hasta el salto del dios nadador de la «Oda»:

Mas en tumulto alzándose, en revuelo
De rota espuma, al nadador ostenta
Ingrávido en su fuga a la deriva.
Y la forma se aviva
con reflejos de plata (*Poesía*, 139, vv. 102-106).

tiene un antecedente en la huida de las ninfas al final de la misma *Égloga* III:

juntas s'arrojan por el agua a nado,
y de la blanca espuma que movieron
las cristalinas ondas se cubrieron²⁸.

²⁷ Cfr. D. Harris, *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad de Granada, 1992, págs. 55 y 53; E. Barón Palma, *op. cit.*, pág. 61; G. Correa, «Mallarmé y Garcilaso en Cernuda: De *Primeras Poesías* a la *Égloga* y a la *Oda*», en D. Harris (ed.), *op. cit.*, pág. 238; y A. Delgado, *op. cit.*, págs. 110-111.

²⁸ *Égloga* III, 374-376. Todas las citas de Garcilaso están tomadas de Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.

Los rastros intertextuales pueden seguirse a lo largo de todo el libro. El v. 13 de la «Égloga», «Como el silencio solo y sin acento?», remeda el 79 de la *Égloga* III, «en el silencio sólo se escuchaba»; la tristeza y el «dulce acento» del pájaro en los vv. 55-60 de la «Elegía» enlaza con el rui-señor de los vv. 326-343 de la *Égloga* I; los «tristes cuidados amorosos» del verso 71 de la «Oda» aparecen regularmente en toda la lírica garcilasiana²⁹; también «el tierno lamentar» del v. 74 de la «Oda», «La natural crudeza» del 92 y «El fatigado bosque rumoroso» del v. 131 son un homenaje a distintos fragmentos de la primera égloga de Garcilaso, concretamente al famosísimo verso primero, al v. 198 del cantar de Salicio en la *Égloga* I, «su natural dureza», o al de los vv. 17-19: «andes a caza, el monte fatigando / en ardiente ginete, que apresura / el curso tras los ciervos temerosos».

Incluso entre los libros correspondientes al período surrealista se encuentra alguna huella de Garcilaso, pues no hay que olvidar que era una de sus escasas lecturas españolas durante su estancia en Toulouse, cuando comienza *Un río, un amor*. Emilio Barón advierte en este libro el uso de «un molde formal rígido para una visión caótica, onírica y emocional. (¿No es ésta la fórmula de algunos sonetos de Garcilaso, como el que empieza: ¡Oh dulces prendas por mi mal halladas!?»³⁰. E incluso en versos como el 12 de «Cuerpo en pena», «un cuerpo sin luz, sin aire, muerto», se escucha el eco de los vv. 294-295 de la *Égloga* I, «solo desamparado, / ciego, sin lumbre en cárcel tenebrosa». Lo mismo ocurre en el v. 45 del poema «Dans ma péniche» de *Invocaciones*, «Fertilizáis con lágrimas la tumba de los sueños», que se remonta a los tercetos del soneto XIII, donde Garcilaso trata el mito de Apolo y Dafne³¹; o en «Soñando la muerte» de *Las Nubes*, cuyo verso 15, «De vivir olvidados con su sueño y su locura», mantiene la estructura sintáctica del v. 6 de la *Égloga* I, «de pacer olvidadas».

Es precisamente en esos años de gestación de *Las Nubes*, cuando la presencia intertextual de Garcilaso comienza a hacerse mucho más selectiva. En *Ocnos*, que vio su primera edición en 1942, el nombre del protagonista y *alter ego* del propio Cernuda, «Albanio», está tomado de la *Égloga* II. El voluntarismo amoroso de Garcilaso se continúa en toda la serie «Poemas para un cuerpo», incluida en *Con las Horas contadas*, pero acaso sea en el cuarto poema de la serie, «Sombra de mí», donde se mani-

²⁹ Cfr. A. Delgado, *op. cit.*, págs. 107-108.

³⁰ E. Barón Palma, *op. cit.*, pág. 126.

³¹ «A fuerza de llorar crecer hacia / este árbol, que con lágrimas regaba. / ¡Oh miserable estado, oh mal tamaño, / que con llorarla crezca cada día / la causa y la razón por que lloraba!» (vv. 10-14).

fieste más claramente la voluntad de imitar a Garcilaso, en concreto los versos finales del soneto V:

Yo no nascí sino para quereros [...]
 por vos nací, por vos tengo la vida,
 por vos he de morir y por vos muero.

El poema de Cernuda se cierra también con la misma declaración de voluntad amorosa:

Para esto vine al mundo, y a esperarte;
 Para vivir por ti, como tú vives
 Por mí, aunque no lo sepas,
 Por este amor tan hondo que te tengo.

Un caso peculiar es el del v. 14 del poema «Urania» de *Como quien espera el alba*, «Domando el corazón, y la tormenta», que reconstruye el verso cuarto del soneto XXIII de Garcilaso. Pero la misma peculiaridad de este endecasílabo es indicio de que Cernuda probablemente intentó unificar dos variantes de la tradición textual del soneto, la que corresponde a la lectura de la *editio princeps*, «con clara luz la tempestad serena», y la que transmite Fernando de Herrera en sus *Anotaciones* de 1580, «enciende el corazón y lo refrena».

En ese proceso de selección que Cernuda realiza entre la poesía de Garcilaso, el caso más significativo sea acaso el de la penúltima estrofa de la *Égloga* I:

Y en la tercera rueda
 Contigo mano a mano,
 Busquemos otro llano,
 Busquemos otros montes y otros ríos,
 Otros valles floridos y sombríos,
 Donde descanse y siempre pueda verte
 Ante los ojos míos
 Sin miedo y sobresalto de perderte?

Desde *Un Río, un Amor* hasta *Desolación de la Quimera* se puede establecer el recorrido que siguen estos versos a lo largo de *La Realidad y el Deseo*. Pedro Salinas señala «una fraterna afinidad» de los versos finales del poema «Todo esto por amor» de *Un río, un Amor* con esta estrofa final de la canción de Nemoroso:

Hacia el último cielo
 Donde estrellas
 Sus labios dan a otras estrellas,

Donde mis ojos, estos ojos
Se despierten en otros³².

De modo complementario habría que añadir otra influencia superpuesta, la del último terceto del soneto XXV:

hasta que aquella eterna noche oscura
Me cierre aquestos ojos que te vieron,
Dejándome con otros que te vean.

En el poema «A un poeta muerto», dedicado a Federico García Lorca y recogido en *Las Nubes*, la deuda es, si cabe, más intensa. El poeta desea para su amigo muerto el encuentro con «el puro amor de un dios adolescente» en un paraíso ultraterreno. Los elementos que conforman ese paraíso futuro son los de una naturaleza platónica e inalterable («Entre el verdor de las rosas eternas»), trasunto perenne de la hermosura de este mundo y similar al edén ideado por Garcilaso en la *Égloga* I; y casi literalmente, acudiendo también al subjuntivo como manifestación de la esperanza en una vida futura, Cernuda reproduce los versos de Garcilaso en los suyos:

Tenga tu sombra paz,
Busque otros valles,
Un río donde el viento
Se lleve los sonidos entre juncos
Y lirios y el encanto
Tan viejo de las aguas elocuentes.

Incluso en el poema «Despedida» de *Desolación de la Quimera* se repite esa misma voluntad de reencuentro amoroso y edénico «en alguna otra vida». En las estrofas finales del poema no sólo se encuentra la reconstrucción del prólogo de Cervantes a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, sino también, como pretende Emilio Barón Palma, «reminiscencias de Garcilaso»³³; y es que, en realidad, el texto cervantino también participa de la misma devoción por Garcilaso y por la penúltima estrofa de la *Égloga* I.

Pero es en «El éxtasis» de *Vivir sin estar viviendo* donde Cernuda hace una lectura más hermosa del modelo original. En el poema reaparecen temas fundamentales de la poesía cernudiana, como el reflejo, el mito de Narciso, el reencuentro con el amado y consigo mismo o la imagen idí-

lica de un paraíso pagano. El propio Cernuda explicó las claves del poema en una carta dirigida a Philip Silver el 21 de febrero de 1951:

El éxtasis (el título viene de *The Extasie*, de Donne) es ejemplo flagrante de *whisful [sic] thinking*. Muerte y resurrección tras la muerte, resucitar y encontrarse uno y desdoblado, ¿en quién? En uno mismo y su amor [...] La reunión y el paraje recuerdan deliberadamente el final de una égloga de Garcilaso: «Busquemos otros montes y otros ríos, / Otros valles floridos y sombríos», etc.³⁴.

Si para Garcilaso ese paisaje une la belleza inalterable de la naturaleza (los «otros» ríos y montes platónicos y eternos) a la ausencia del dolor y de la muerte por la presencia de la amada, para Cernuda la dicha consiste en el fin y la satisfacción del deseo. Así lo apunta Philip Silver, que ve en el poema «la unión definitiva después de la muerte, la definitiva fusión con su juventud y la juventud de los demás: la cesación del deseo y el fin de la búsqueda anhelante»³⁵:

La hermosura que el haber vivido
Pudo ser, unirá al alma
La muerte así, en un presente inmóvil,
Como el fauno en su mármol extasiado
Es uno con la música.
E iremos por el prado a las aguas, donde olvido,
Sin gesto el gozo, muda la palabra,
Vendrá desde tu labio hasta mi labio,
Fundirá en una sombra nuestra sombra (*Poesía*, 406, vv. 16-24).

Como en el poema de Donne, Cernuda acude al sentido etimológico de éxtasis como enajenamiento y salida de sí mismo, en este caso, para reencontrarse en una vida ultraterrena y celeste. Frente a los otros textos que acuden al mismo referente, la textualidad de Garcilaso se ha disuelto, aunque, sin embargo, el espíritu de sus versos sigue latente en los de Cernuda. La simple referencia al prado y a las aguas, el uso del futuro como anticipación de una vida nueva o la sustitución del «contigo mano a mano» por «vendrá desde tu labio hasta mi labio» son suficientes para recrear la belleza y la intensidad del texto original. Como si Luis Cernuda hubiera ya asumido como vida, y no sólo como literatura, los versos de Garcilaso de la Vega.