

LUIS CERNUDA Y *AGÓN* O LUCHA LITERARIA. LUIS CERNUDA AND LITERARY AGON

Jae Won Chang
Universidad de Corea

ABSTRACT

The present study aims to examine aspects of the *agon* (ἀγών) or literary struggle using Luis Cernuda as a reference. The *agon* is a Greek word that means struggle and was spread by Harold Bloom to refer to the literary struggle that occurs between the young poet and his predecessors. In this study I will extend the concept to understand the interpretive struggle that is perceived in the evaluations of Cernuda's works.

Key words: Agon, Luis Cernuda, strong poet, Harold Bloom.

RESUMEN

El presente estudio tiene como objetivo examinar los aspectos del *agón* (ἀγών) o lucha literaria tomando como referencia a Luis Cernuda. El *agón* es una palabra griega que significa lucha y que fue difundida por Harold Bloom para referirse a la lucha literaria que se produce entre el joven poeta y sus predecesores. En este estudio ampliaré el concepto hasta comprender la lucha interpretativa que se percibe en las evaluaciones de las obras de Cernuda.

Palabras clave: *agón*, Luis Cernuda, poeta fuerte, Harold Bloom.

Fecha de recepción: 26 de septiembre de 2017.

Fecha de aceptación: 16 de noviembre de 2017.



Cómo citar: Chang, Jae Won: «Luis Cernuda y *agón* o lucha literaria», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1 (2017): 137-152.
DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2017.1>

INTRODUCCIÓN

El presente estudio tiene como objetivo examinar los aspectos del *agón* (ἀγών), o lucha literaria, tomando como referencia a Luis Cernuda, poeta de la Generación del 27. El *agón* es una palabra griega que significa lucha y que fue difundida por Harold Bloom para referirse a la lucha literaria que se produce entre el joven poeta y sus predecesores. En este estudio ampliaré el concepto hasta comprender la lucha interpretativa que se percibe en las evaluaciones de las obras de Cernuda. No es usual que los efebos o poetas jóvenes reciban grandes aplausos de aquellos críticos o autores que tienen gran influencia en el mundo literario de la época, cuando publican sus primeros poemas. Por ello, los poetas jóvenes que aspiran tener voz propia, optan por desafiar constantemente a los críticos o poetas influyentes para crear así su mundo literario.

Por ello los poetas jóvenes que aspiran a tener su voz propia constantemente desafían a los críticos o poetas influyentes para crear su mundo literario. Es el principio del *agón*, una lucha que se lleva a cabo a lo largo de su vida. De hecho, Luis Cernuda vivió en continua tensión y conflicto con sus compañeros y demás críticos reputados. Los motivos fueron tanto literarios como no, pero esto lo convirtió en persona non grata en el círculo intelectual.

Sin embargo, unas décadas más tarde los nuevos lectores, de los cuales la mayoría eran poetas de nueva generación, empezaron a sentir una gran atracción por la poesía cernudiana. Y, de este modo, empezó así otro tipo de *agón*; una nueva batalla interpretativa entre los jóvenes lectores y los críticos maduros alrededor de la obra de nuestro autor., Luis Cernuda.

EL AGÓN O LUCHA LITERARIA DE LOS NUEVOS LECTORES Y LOS MADUROS

Luis Maristany empieza su estudio acerca de la poesía de Luis Cernuda con una anécdota interesante. Según este cernudista, en 1956 en un conocido texto panorámico de literatura, un renombrado crítico español valoró a Luis Cernuda de la siguiente forma: “No participamos en esa poesía, no nos importa.” Pero apenas cinco años después, al publicar una nueva edición de su libro, lo eliminó rápidamente e insertó otra *incorrectamente elogiosa*. Y después Luis Maristany dio la explicación pertinente:

¿Qué motivos debieron de inducirle a cambiar radicalmente de opinión en un plazo tan breve? Creo que fue el interés creciente que la obra de Cernuda despertaba ya entonces entre los jóvenes lectores y poetas españoles. De forma que, si el aludido crítico anduvo algo errado en la valoración de aquélla, supo al menos recoger la onda del lector, la trayectoria del gusto literario. Porque, en efecto, desde 1958, año en que apareció la edición tercera de *La realidad y el deseo...* (Maristany, 1977: 185)

Es un ejemplo simbólico del cambio de opinión del crítico por la influencia de los lectores y del ambiente social. Como diagnosticó Maristany, la publicación del libro de poemas en 1958 despertó un grande interés entre los lectores, que resultó una presión para que el reputado crítico cambiase su opinión a favor del poeta. Lo sorprendente no es tal cambio sino un camaleónico cambio extremo en un corto plazo, que nos hace sospechar y desconfiar de la crítica literaria. Es necesario prestar atención a las corrientes culturales del momento y observar bien sus demandas. Sin embargo, si la expresión *No participamos en esa poesía, no nos importa* puede reducirse a *poeta inútil*, ¿cómo es posible cambiar tan bruscamente el veredicto literario para llegar al elogio, aunque este sea nada más que una retórica vacía? ¿Tendrá ese crítico un juicio cabal e imparcial para enjuiciar a los autores? Si no tiene un criterio ni una filosofía bien fundamentada de la poesía, entonces su llamada crítica sería nada más que una técnica automatizada sin sentido, con una habilidad retórica para la adulación, a la que llamé antes retórica vacía. Eso es lo que criticaban contundentemente desde la Antigüedad los auténticos pensadores como Sócrates, Platón y Aristóteles. Lamentablemente aquel reconocido crítico no sería un caso excepcional de retórica vacía. El mundo secularizado está lleno de este tipo de falsos críticos. Es sabido que la palabra «crítica» proviene del griego *krínein* (κρίνειν) que significa «discernir», «analizar», «separar», «distinguir» o «decidir», de donde proceden la palabra crisis y criterio también. En castellano, en la palabra ‘criba’ —utensilio de selección rigurosa—, se conserva bien esa forma etimológica. Así la crítica se basa en el acto de enjuiciar y dar una sentencia como un Tribunal en un juicio, lo que para un poeta debutante tiene un poder decisivo, casi absoluto. Si llama la atención de los críticos, probablemente será la nueva promesa del mundo literario, pero si no, a lo mejor no será fácil su futura carrera poética. Pero un juicio temerario como el caso indicado puede perjudicar aún la propia vida del autor. La tendencia a ver a la literatura como una de las instituciones sociales obliga a ponernos en guardia. Entonces una crítica injusta siempre corre el riesgo de degradarse en un medio de violencia institucionalizada y dañar a la institución.

De hecho, Cernuda puede verse como víctima de la llamada crítica impresionista e

intuitiva desde *Perfil del aire*, su primer libro de poemas. Derek Harris sintetiza esta situación con claridad:

En 1927 había recibido una poca generosa acogida crítica. A criterio de algunos, el libro resultaba un poco anticuado y con falta de vitalidad emocional: se aceptaba, con condescendencia, como libro de alguien que prometía. El desengaño que esta recepción le causó a un Cernuda ilusionado con su primer libro, se convirtió en rencor agudo frente a la acusación de algunas reseñas (...) el énfasis de los críticos al hacer hincapié en las semejanzas superficiales vino a ser para Cernuda prueba, de entonces y de siempre, de la incompreensión que su poesía podía esperar. La amargura de aquel contratiempo juvenil nunca le abandonó. (Harris, 1977: .22-23)

Lo que quiero señalar con el texto citado no es solamente el peligro que constituyen un juicio temerario y una crítica irreflexiva y superficial con respecto a la poesía de Cernuda en sí, sino al *agón* o la lucha literaria entre el poeta nuevo y su precursor, el poeta y los críticos y, por último, el *nuevo* lector y el *viejo* lector.

En consecuencia, se perfilan tres líneas de batalla en *agón* o la lucha literaria en relación con Luis Cernuda:

1. El efebo o poeta joven y su precursor,
2. El poeta perseguido y el crítico renombrado,
3. Un nuevo lector provocativo y otro lector convencional.

Para Bloom, el joven literato recibe la influencia de un precursor y lo reta a un duelo literario, consciente o inconscientemente, a su precursor para superarlo y construir su propio mundo poético. Mientras él mantenga esta lucha, será un poeta fuerte.

Strong poets are infrequent; (...) Poetic strenght comes only from a triumphant wrestling with the greatest of the dead, and from an even more triumphant solipsism. (...) Poetic strength, in this sense, rises only from a particular kind of catastrophe... (Bloom, 1975: 9)

Aunque Harold Bloom lo explicó en los procesos formativos de la conciencia de un joven, voy a utilizar este término llamativo en sentido más amplio. A mi entender toda lectura es, en cierto modo, una resistencia a las lecturas de los otros. Cuanta más resistencia tenga una lectura en relación con otras, tanto más fuerte y creativa será su lectura. Apropiarse del estilo de su precursor es el punto de partida para ser un gran poeta. Por eso es inevitable

que contiendan con fuerza el efebo y su poeta precursor o crítico influyente. Por consiguiente, una lectura de este tipo ya lleva implícita la lucha literaria con triple sentido.

A partir de lo expresado, se puede hacer la siguiente clasificación:

1. La resistencia de un poeta a la influencia de otros poetas más influyentes;
2. La resistencia a las lecturas rutinarias;
3. La resistencia a la violencia institucionalizada o a lo establecido en la literatura.

Volvamos al tema de Cernuda. El caso del crítico indicado por Luis Maristany es un buen ejemplo del segundo tipo de la resistencia literaria entre los nuevos lectores y el reconocido crítico, en otras palabras, entre una nueva lectura provocativa y otra convencional. Y el conflicto de Cernuda con los críticos influyentes se encuadra en el tercer tipo de la resistencia literaria.

EL AGÓN LITERARIO ENTRE EL POETA Y SUS PRECURSORES.

Ahora bien, el primer modo de resistencia es mucho más complicado. La verdad es que Harold Bloom explicó *agón* solamente en la relación del joven con los poetas muertos, por ejemplo, los clásicos, esa relación espiritual del joven sevillano con unos grandes poetas a quienes se debió mucho, como Bécquer, Hölderlin, Blake, Baudelaire. No obstante, el poeta fuerte no se contenta con las sombras de sus precursores sino aspira a tener su propia voz y su propio mundo. El crítico norteamericano apunta lo inconsciente del poeta fuerte:

Poets tend to think of themselves as stars because their deepest desire is to be an influence, rather than to be influenced. (Bloom, 1977:12)

Como un adolescente que quiere independizarse de sus padres, el poeta fuerte tiene que resistir y aún oponerse a sus precursores para formar su propio mundo poético. Así Cernuda mantuvo constantemente duelos literarios tanto con los grandes poetas como con la tendencia de su época. El propio Cernuda dice:

Mi disgusto ante los manierismos entonces habituales entre los escritores jóvenes, me libró de caer en no pocos de sus riesgos consiguientes. Hoy sé que el seguir ciegamente las maneras literarias de la época, tanto como la

complacencia para consigo mismo, dan pronto ocasión a las primeras arrugas, y que nada como ambas cosas hace vulnerable ante el tiempo a una obra literaria. “aquello que te censuren, cultívalo, porque eso eres tú.” (OC, II, p.631)¹

En este texto se reconoce que el poeta sevillano no temía ir a contracorriente, lo cual le evitó caer en la trampa de seguir ciegamente las modas literarias de su tiempo. Solamente el poeta fuerte se confronta, consciente o inconscientemente, tanto con su tiempo como con sus precursores históricos, y termina por construir su propio mundo y voz inconfundible. En este sentido el poeta fuerte es un intempestivo. Por eso es poco frecuente en nuestro siglo tan orientado al conformismo y el convencionalismo.

Pero a diferencia de la idea de Harold Bloom de *agón* o la lucha literaria con los poetas muertos, el punto más interesante en la de Cernuda se halla en la influencia o huella de otros poetas como Jorge Guillén, que le provocaban al sevillano una enorme humillación, así como el conflicto subsiguiente con los otros literatos. En consecuencia, en toda su trayectoria literaria tenía que luchar contra la angustia de las influencias poéticas. Según propone Harold Bloom, la angustia ante las influencias literaria es uno de los determinantes de un poeta fuerte, dado que ésta es la «reacción del efebo ante la fuerza del precursor. Esa reacción es, siempre, un poema: el poema es la realización de la angustia de las influencias». (Gomerra, 2003: 121) En cuanto Cernuda como poeta fuerte, sus obras son también producto de duelos extremadamente penosos. Esta lucha por ser poeta empezó desde su primera etapa, en 1927, cuando publicó con gran ilusión su primer libro, *Perfil del aire*, y unos críticos que lo leyeron superficialmente lo acusaron de ser un imitador de Jorge Guillén, lo que fue repitiéndose a lo largo de su vida, a sus espaldas sin ser cuestionado seriamente. Así el poeta andaluz se convirtió en una víctima de este tipo de crítica irreflexiva e impresionista, a causa de lo cual quiso enterrar su primer libro.² Leamos dos comentarios sucesivos de los críticos de aquel momento:

...discípulo de Guillén, discípulo fiel, formado en la admiración y estudio, devoto del maestro... Pero, después de este libro, su más urgente trabajo sería el de buscarse con mayor ahínco a sí mismo, el de escuchar su íntima voz, para crear con ella su poesía verdadera. (Chabás, en Silver, 1995: 29)

¹ Todas las referencias a las obras de Luis Cernuda remiten a la edición de las *Obras Completas* de Siruela, citada de ahora en adelante con las iniciales OC.

² En «Historial de un libro» Cernuda confiesa su trauma y resentimiento de aquel momento: *Cuando los versos de Perfil del Aire volvieron a publicarse, con algunas supresiones y correcciones, en la edición primera de La Realidad y el Deseo, el año 1936, les quité el título original, porque ya para entonces mi antipatía a lo ingenioso en poesía me lo había hecho poco agradable.* OC, II, p.630.

Cernuda ha elegido el verso de Guillén como arquetipo... Pero hay que convenir en que Cernuda no supera, ni siquiera, a su tipo o arquetipo. Se queda en la buena imitación. (Salazar y Chapela, en Silver, 1995: 29)

Aunque la crítica no debe dirigirse, en sentido estricto, a *finding faults* sino al valor inmanente de la obra en potencia, unos críticos llamaron a Cernuda «discípulo de Guillén», «urgente (...) buscar (...) su íntima voz (...) su poesía verdadera», «buena imitación». El pobre joven no sabía resistir la tiranía de los críticos ni tenía ninguna fuerza, sino que se convirtió en víctima. En *Historial de un libro*, su autobiografía literaria, Cernuda recuerda el ambiente de aquel momento:

Y en abril de 1927, llegó a mis manos el delgado volumen con su título de Perfil del Aire... Poco después cayeron sobre mí, una tras otra, las reseñas acerca de Perfil del Aire: todas atacaban el libro. Pero lo que más me dolió fueron las cortas líneas evasivas con las cuales Salinas me acusó recibo desde Madrid. Las críticas giraban, más o menos, sobre dos puntos: uno, que yo no era «nuevo», o, como algunos decían entonces, con dos términos ridículos que me excuso por repetir ahora, «novimorfo» ni «porvenirista»; el otro era el de imitar a Guillén. (...)³(OC, II, p.629)

Así su primer poemario fue criticado severamente a causa de la novedad o por la imitación de Guillén. Sin embargo, Cernuda no pudo convencerse de estas críticas y, más tarde, contó que: «algo en el fondo de mí comenzó a decirme que aquellos ataques no eran justos, que mi libro era otra cosa de lo que aquella gente decía» (OC, II, p.629). De cualquier modo, por muy simple que parezca, el problema de la influencia u originalidad literaria es un tema complicado. T.S. Eliot, en su ensayo comentado, criticó el mito de la originalidad literaria generalizada en la literatura moderna, de la siguiente forma:

One of the facts that might come to light in this process is our tendency to insist, when we praise a poet, upon those aspects of his work in which he least resembles anyone else. In these aspects or parts of his work we pretend to find what is individual, what is the peculiar essence of the man. We dwell with satisfaction upon the poet's difference from his predecessors, especially his immediate predecessors; (...) No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. (Eliot 1991: 13-15)

³). Derek Harris hizo un comentario comprensivo, de modo modesto y sutil, sobre la situación que le produjo al poeta un trauma incurable: *El desengaño que esta recepción le causó a un Cernuda ilusionado con su primer libro, se convirtió en rencor agudo frente a la acusación de algunas reseñas de ser un imitador de Jorge Guillén, acusación que se convertiría en tópico en todos los manuales. La presencia de Guillén en estos poemas primerizos es indudable, y sin importancia, pero el énfasis de los críticos al hacer hincapié en las semejanzas superficiales vino a ser para Cernuda prueba, de entonces y de siempre, de la incomprensión que su poesía podía esperar. La amargura de aquel contratiempo juvenil nunca le abandonó.* (Harris, 1994:23)

Según Eliot advierte, la diferencia entre un poeta y sus predecesores inmediatos, en otras palabras, su originalidad, suele atraer el interés de los críticos, pero el significado de un poeta o de su obra no se determina solamente por esta diferencia en un momento dado sino por su sentido histórico, *no sólo de lo pasado, sino de su presente*. Por lo tanto, no se le debe tachar de imitador por la semejanza superficial, como el cuento de Borges, «Pierre Menard, autor del *Quijote*». No obstante, ésta es para un crítico poco reflexivo una prueba contundente de plagio. Así como Manuel Ulacia señala el aspecto creador de la influencia literaria:

Su enojo se debió, seguramente, no sólo al hecho que los críticos no apreciaban toda la riqueza... no entendían el aspecto verdaderamente creador de la asimilación y transformación que hacía Cernuda de modelos poéticos ajenos. (...) todo esto unido a la incapacidad de los críticos de reconocer la lectura de otros poetas que Cernuda había hecho por estas fechas. (Ulacia, 1984: 17-31)

Más tarde, casi veinte años después, Cernuda refutó rotundamente las críticas de sus contrincantes literarios con respecto a la influencia guilleniana sobre él en un ensayo titulado *El crítico, el amigo y el poeta* (1948):

Pero Cernuda no las conoció así, sino aisladas. Inútil añadirle cómo dudo de que Cernuda, al leer dichas composiciones, pudiera, no ya quedar influido por ellas, sino suponer la importancia que su autor tendría pocos años después. (OC, II, p.615.)

En este ensayo apologético el poeta sevillano rechazó en definitiva la posibilidad de estar influenciado por Guillén e insistió en otra genealogía literaria a la que él perteneció:

Nadie ha mencionado a Mallarmé en relación con los versos primeros de Cernuda. (...) Cierta lectura de Mallarmé no está de más para un crítico, aunque sea español. Pero voy a indicarle algunos pasajes de Mallarmé, conectándolos con otros de Perfil del Aire; tal vez comprenda que la mención de Mallarmé no es un subterfugio mío. (...) Si Guillén y Cernuda se relacionan, acaso sea sólo por su relación respectiva con Mallarmé, indirecta a través de Valéry, en el caso del primero.... Y directa en el caso del segundo.. (OC, II, pp.617-619)

En este ensayo Cernuda, o su doble, propuso que el poeta sevillano nunca había recibido la influencia de Guillén conscientemente, pero si había una semejanza estilística entre los dos poetas, sería probablemente por la presencia de Mallarmé en ambos españoles. Entonces Cernuda debería ser el primogénito español del precursor francés, y Guillén nada más que un primo o un descendente indirecto. En este momento ya no nos importa si

Cernuda imitó a Guillén o no, sino cómo funciona la psicología del sevillano y cómo se forma la conciencia del poeta a través de esta negación. De hecho, Derek Harris insiste, en su estudio ya indicado, en que la presencia de Guillén en estos poemas primerizos es indudable, pero sin importancia. (Harris, 1994:23) Sin embargo debido a esta influencia parcial y superficial el poeta sevillano tuvo que sufrir «la letra escarlata» de imitador, y le era inevitable negar y aun matar a su presunto padre que impedía que se independizara de su sombra y valorar su propio mundo poético como el parricidio o el complejo de Edipo en el psicoanálisis. Sobre la negación de ser influenciado, Harold Bloom opinó, desde el punto de vista de lo inconsciente del creador:

Poet need not look like their fathers, and the anxiety of influence more frequently than not is quite distinct from the anxiety of style. (Bloom, 1975: 20)

Es evidente que la angustia por las influencias poéticas que sentía Cernuda es, paradójicamente, uno de los motores de su mundo poético. De este modo en la conciencia del poeta sevillano se empeña violentamente *agón* o la lucha literaria con su rival literario. Conviene resaltar que este ensayo de autodefensa también apareció en el mismo año en que publicó la «Carta abierta a Dámaso Alonso», con quien mantiene una relación adversa. Aunque Harold Bloom no incluyó el conflicto del poeta con el crítico, en sentido amplio, sobre todo en el caso de Cernuda esta relación antagónica ha de considerarse como una parte de la angustia de las influencias poéticas, ya que en aquel momento Dámaso Alonso tenía gran importancia en el mundo literario hispánico y por ello Cernuda tenía que resistir a su fuerte poder, sobre todo, por haberle hecho menos. Como he expuesto en el apartado anterior, Dámaso Alonso describió a Cernuda como «todavía un muchacho, casi aislado en Sevilla», «su *Perfil del aire*, que tampoco representa su arte maduro» y «Ni Cernuda ni Alexandre son más que promesas en su primer libro».⁴ (Alonso, 1965: 168) Y el poeta sevillano se lo reprochó, como hemos visto antes, diciendo que: «Lo importante no es si yo estaba o no estaba maduro entonces, sino si en mis versos había una floración poética» (OC, III, p.199). Así Cernuda enfrenta a un gran crítico para defender y perseverar en su valor poético.

⁴ Dámaso Sería conveniente retomar el texto del crítico: *Cernuda es todavía un muchacho, casi aislado en Sevilla, en ese año de nuestra excursión sevillana, en el que en Málaga aparecerá su Perfil del aire, que tampoco representa su arte maduro. (..) Ni Cernuda ni Alexandre son más que promesas en su primer libro.*

Y encima, durante su exilio la poesía es la fuerza para sobrevivir y superar su miseria de exilio, por eso no pudo aguantar el desprecio y la burla tanto hacia su personalidad como hacia su poesía. En «A sus paisanos», último poema de *La realidad y el deseo*, podemos entrever su resentimiento incurable e incontrolable:

No me queréis, lo sé, y que os molesta
Cuanto escribo. ¿Os molesta? Os ofende.
¿Culpa mía tal vez o de vosotros?
Porque no es la persona y su leyenda
Lo que ahí, allegados a mí atrás os vuelve.
Mozo, bien mozo era, cuando no había brotado
Leyenda alguna, caísteis sobre un libro
Primerizo lo mismo que su autor: yo, mi primer libro.
Algo os ofende, porque sí, en el hombre y su tarea. (OC, I, p.546)

En este poema aparece una clara alusión a *Perfil del Aire*: «un libro primerizo» y «mi primer libro». El poeta se identificó con esta obra, que es sorprendentemente un doble de su ser perseguido. Aquí se ve obviamente la línea de enfrentamiento entre el perseguido y el perseguidor, entre vosotros y yo, entre víctima y victimario, entre el individuo y la sociedad, y entre el inocente y el astuto. El yo poético en este poema se enfrenta a todo lo que le impide su ser de poeta, que es la condición necesaria del poeta fuerte. Así el poeta fuerte resiste tanto a otros poetas como a los críticos que minimizan su floración creadora. Llegado a este punto es necesario ampliar el concepto de poeta fuerte hasta el nivel de lectura. Entonces la resistencia literaria es, en efecto, la resistencia de una lectura a otra.

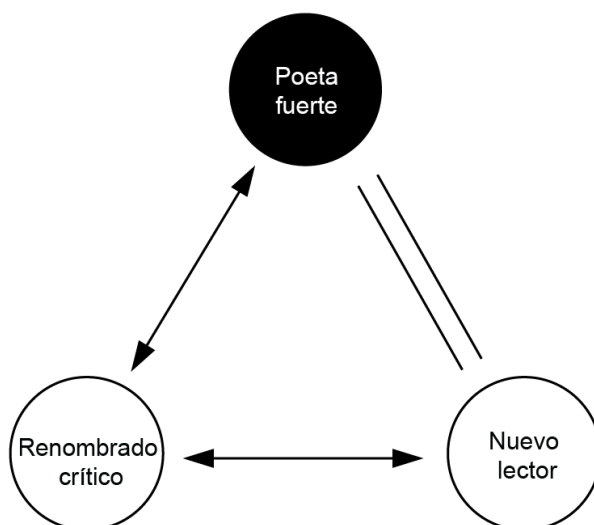
Aunque los críticos imponen arbitraria y unilateralmente su lectura tanto al poeta como a los lectores, como si fuera una verdad absoluta, la lectura es ya, por naturaleza, una resistencia porque no hay un último significado en los textos literarios y, en consecuencia, hay solamente lecturas diferentes. Así la historia literaria refleja los diferentes conflictos dialécticos entre una visión convencional y otra provocativa, entre una *buena lectura* y otra *mala lectura*, entre una lectura rutinaria y otra, no rutinaria. Según Harold Bloom, la llamada buena lectura es buena porque es «lectura fiel y respetuosa, que por tanto no puede introducir sentidos nuevos en el texto o realizar un poema nuevo u original», mientras que una mala lectura «implica realizar alguno de los cocientes revisionistas en la lectura del precursor» (Gamerro, 2003: 121-123). En el caso de Cernuda entre 1956 y 1962, es decir, en el período en que el crítico indicado por Luis Maristany cambió radicalmente de opinión, también la

estimación de Cernuda en España cambió a gran escala. En 1958 Luis Felipe Vivanco escribió con vigor su impresión acerca de la poesía de Cernuda del siguiente modo:

Su palabra poética es naturalmente y hasta corporalmente triste, indolente, pesimista, y, desde luego, más desengañada y desdeñosa que francamente desesperada... una palabra fría y anti-creadora, quiero decir: palabra de poeta al que no le interesa demasiado crear nada⁵ (Vivanco, 1957: 296).

Para un poeta o artista, sea quien sea, el calificativo «anti-creadora» sería una de peores estimaciones posibles, porque la producción anti creadora es, dicho con un solo adjetivo, «inútil». Además, los calificativos «triste», «indolente», «desengañada» y «desdeñosa» son repertorios habituales de los señalados colegas de Luis Cernuda. La única diferencia es que los primeros se refieren a la persona de Cernuda, mientras Vivanco hace mención de la palabra poética del poeta sevillano. Pero, Francisco Brines vio la «fidelidad a un destino, el cual es conocido por una vigilancia y desvelamiento personal implacables: el resultado de esto es la formulación de una verdad, la suya, a la que se debe; de aquí su sentido de la dignidad» (Brines, en *La Caña Gris*, 1962: 137). Si Luis Felipe Vivanco es un símbolo de los reputados críticos Francisco Brines es el de los nuevos lectores que vieron otro valor en la poesía de Cernuda. Lo importante no es Cernuda sino el nuevo valor poético. Los jóvenes lectores o poetas lo hallaron en su poesía, pero los renombrados poetas o críticos no lo vieron, porque la lectura de los segundos era relativamente rutinaria como para enfrentarse a un cambio literario. El contacto de los nuevos lectores o poetas jóvenes de la generación del 50 con la poesía de Cernuda es un buen ejemplo de la sinergia en la recepción de la obra de un poeta y la dialéctica de la historia literaria. Pero en el fondo tanto Cernuda como los jóvenes tenían un gran anhelo por una nueva expresión poética y los poetas de la nueva generación encontraron en los versos del poeta exiliado una de las experiencias líricas más hondas, depuradas y coherentes de la poesía española contemporánea. Teniendo en cuenta lo dicho propongo un modelo triangular para explicar la resistencia literaria y el cambio literario. Veamos el triángulo de la resistencia literaria en Cernuda.

⁵ A pesar de algunos comentarios ácidos, la crítica de este autor no puede verse solamente como despectiva.



«La relación triangular entre el poeta fuerte, el crítico y el nuevo lector»

En la contienda de *agón* o la lucha literaria el poeta queda situado en el centro de las polémicas. Y el reputado crítico representa lo establecido, una buena lectura o una convencional, mientras el nuevo lector, como poeta fuerte, aspira a lo novedoso, por ejemplo, otra forma de expresión, un nuevo valor, una nueva lectura. Entonces entre el poeta fuerte y el renombrado crítico se establece una relación antagónica, y entre el poeta y sus nuevos lectores, la resistencia y la colaboración. El reconocido crítico puede ejercer su fuerza y reprimir a los inocentes poetas o ingenuos lectores, cuando ellos no saben resistir. Pero una vez que empieza la resistencia en la que se refleja, en cierta medida, la necesidad de su tiempo, por muy prestigioso que sea el crítico, no puede oprimirlos como antes. Esta es la inercia en la historia literaria. Pero la polémica y el conflicto con respecto al valor poético sigue desarrollándose, con lo cual ante otro desafío literario el poeta fuerte y sus nuevos lectores pueden caer en cualquier momento en la posición donde se situaba el renombrado crítico. Así se cambia, dinámica y dialécticamente, el criterio o el fundamento de la apreciación literaria, como el valor poético, cuando una lectura se enfrenta a otra. Esto lo hace posible la resistencia literaria del poeta fuerte.

CONCLUSIÓN

Como he expuesto anteriormente, la historia literaria representa una contienda y querrela continua entre los literatos que buscan establecer y defender su propia e inconfundible poética como poetas fuertes, así como para garantizar su valor en generaciones posteriores.

Es muy habitual hablar de la tradición literaria o su herencia. Pero como dice T.S. Eliot, la tradición nunca llega de forma pasiva y automática, sino que se alcanza de manera activa y dialéctica. Esto significa que, en la historia de la literatura, la posición o evaluación literaria de los autores y de sus obras no es absoluta ni está determinada, sino que se encuentra en el camino del permanente *agón*. En este sentido, el *agón* literario no ha de limitarse al de los poetas, tal y como señalaba Harold Bloom, sino que debe extenderse hasta la lucha interpretativa entre los nuevos lectores y los maduros.

BIBLIOGRAFÍA

- Cernuda, Luis (1993): *Poesía completa*, en *Obra Completa* vol. I (eds. por Derek Harris y Luis Maristany), Madrid, Siruela.
- Cernuda, Luis (1994): *Prosa completa*, en *Obras Completas*, vol. II y III (eds. por Derek Harris y Luis Maristany), Madrid, Siruela.
- Alonso, Dámaso (1965): *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos.
- Bloom, Harold (1975): *A map of misreading*, New York, London, Oxford University Press.
- Brines, Francisco (1962): “ante unas poesías completas» en *La Caña Gris*, núm. 6-8: pp**
- Chabás, Juan: «Luis Cernuda: Perfil del aire», *La Libertad*, 30 de abril de 1927, tomado de E. Salazar y Chapela, *El Sol*, 18 de mayo de 1927, p.2, tomado en Philip Silver (1995).
- Harris, Derek (1977): *Luis Cernuda* (editado por Derek Harris), Madrid, Taurus.
- Harris, Derek (1992): *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad de Granada.
- Eliot, Tomas Stern (1991): *Selected Essays*, London, Farber and Faber.
- Gamero, Carlos (2003): *Harold Bloom y el Canon Literario*, Madrid, Campo de Ideas.
- Maristany, Luis (1977): «La poesía de Luis Cernuda», en D. Harris (1977).
- Silver, Philip (1995): *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Madrid, Castalia.
- Ulacia, Manuel(1984): *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*, Barcelona, Laia.
- Vivanco, Luis Felipe (1957): *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.



SOBRE EL AUTOR

Jae Won Chang

Jae Won Chang es Doctor en Estudios Artísticos, literarios y de Cultura por la Universidad de Autónoma de Madrid, desde 2017. Actualmente trabaja como Profesor adjunto de la Universidad de Corea.

Contact information:

Universidad: Universidad de Corea

Dirección: Universidad de Corea, An Ahm Ro, SeongBukgu, Seúl, Corea del Sur.

Teléfono: (82)010-9059-7477

Correo electrónico: jaewonie@gmail.com