

Luis Cernuda en dos poetas futuros: Jaime Gil de Biedma y Luis García Montero

Graciela Ferrero¹

Resumen: Luis Cernuda es un hito imprescindible tanto de las prácticas poéticas, cuanto de las reflexiones estéticas de dos poetas, Jaime Gil de Biedma (promoción del 60) y Luis García Montero (poesía de la experiencia de las décadas del 80 y 90). Los dos últimos se vinculan por varias razones: se definen antes como lectores, que como poetas; inscriben su lírica en lo que llaman, siguiendo a Laungbam, poesía de la experiencia, y reconocen como el iniciador de esta tendencia que atraviesa la literatura española contemporánea a Cernuda, de cuyo magisterio se sienten herederos.

Palabras clave: Cernuda; Gil de Biedma; García Montero; poesía de la experiencia

Abstract: Luis Cernuda is an essential milestone both in poetic practices terms and the aesthetic reflections of two poets, Jaime Gil de Biedma (generation of the 60s) and Luis García Montero (poetry of experience of the 80s and 90s). These two poets are linked for several reasons: they define themselves as readers, rather than poets; they include their lyric poetry in what they call, following Langbaum, poetry of experience, and they acknowledge Cernuda, whose teachings they feel heirs to, as the initiator of this poetry in Spanish literature.

Keywords: Cernuda; Gil de Biedma; García Montero; poetry of experience

1 Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina); Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Católica de Córdoba; SECYT (Secretaría de Ciencia y Técnica) de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Correo electrónico: grafer@hotmail.com

(...)

Cuando en días venideros, libre el hombre
del mundo primitivo al que hemos vuelto
de tiniebla y de horror, lleve el destino
tu mano hacia el volumen donde yazan
olvidados mis versos, y lo abras,
yo sé que sentirás mi voz llegarte,
no de la letra vieja, mas del fondo
vivo en tu entraña, con un afán sin nombre
que tú dominarás. Escúchame y comprende.
En sus limbos mi alma quizá recuerde algo,
y entonces en ti mismo mis sueños y deseos
tendrán razón al fin, y habré vivido.
(CERNUDA, "A un poeta futuro", 1993: 341)

En el tantas veces citado poema "A un poeta futuro", de *Como quien espera el alba*, Luis Cernuda asume para sí los atributos de **frío y raro**—"...Disgusto a unos por frío y a otros por raro..." (1993: 341)— sin imaginar que esas cualidades se transformarían en uno de los principales argumentos para su reivindicación por poetas que no sólo marcaron rumbos en las sucesivas generaciones de la posguerra española, sino que trazaron sus propias genealogías poéticas a partir de sus lecturas del sevillano. Es el caso de Gil de Biedma y García Montero —quienes tienen en común pensarse a sí mismos como lectores primero y sólo después como poetas— cuyos itinerarios de lectura convergen en Cernuda; sus **intimidades** con la obra del autor de *La realidad y el deseo* son dialécticas y recíprocas: "leen los libros y, quizás más profundamente, los libros los leen" (STEINER 2007: 63).

1. Los ensayos de Gil de Biedma: el reconocimiento argumentado

Aunque la crítica coincide en incluir a Jaime Gil de Biedma dentro de la llamada promoción del sesenta, no nos cuesta asumir el criterio de Carme Riera, quien lo ha identificado como uno de los más conspicuos miembros de la **Escuela de Barcelona**, en varios de cuyos integrantes (Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Gabriel Ferrater) también actuó la palabra edificante de Luis Cernuda (RIERA 1988). Si bien tuvimos en cuenta las tres vertientes por las que discurre la escritura del poeta catalán: sus ensayos, recopilados en *El pie de la letra*, su diario: *Retrato del artista en 1956*, y su poesía completa, *Las personas del verbo*, seleccionamos su obra ensayística por advertir en ella más claramente sus fundamentos para incluirse en la tradición del poeta del 27.

Dice Gil de Biedma de su particular concepción de la crítica en la “Nota preliminar” de *El pie de la letra*: “A medias disfrazado de crítico y a medias de lector, estaba en realidad utilizando la poesía de otros para discurrir sobre la poesía que estaba yo haciendo, sobre lo que quería y no quería hacer...” (GIL DE BIEDMA 2001: 16). Y más adelante, en “El ejemplo de Luis Cernuda” (2001: 78), “... Cernuda no influye, enseña”. A partir de esta rotunda aserción, no nos ocuparemos de procedimientos de intertextualidad, sino del fenómeno de la apropiación por parte del catalán, del magisterio ético y estético de Cernuda en términos de **reconocimiento** y a partir de su experiencia de lector-crítico.

Gil de Biedma no vacila en admitir que a veces se proponía la imitación como un modo de componer, y en ese sentido hay que entender la elección del título de su ensayo acerca de la literatura medieval “La imitación como mediación, o de mi Edad Media” (2001: 303-313), en el cual explica la imitación poética como un ejercicio esencialmente lúdico y formativo. Asimismo, el poeta barcelonés trazaba una distinción entre sus relaciones con otros libros como simple lector (hablaría de su sensibilidad de espontáneo lector que lee por gusto y por pasión de leer) y como escritor, en especial con respecto a la poesía medieval: “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” (2001: 303). Así, al reconocer lo pragmático de sus lecturas, el autor de *El pie de la letra* explica la naturaleza reflexiva y meditativa de su aprendizaje del oficio, del que no era ajena la voluntad de distanciamiento irónico (que a veces suele confundirse con la levedad de lo lúdico) con el objeto de asimilar críticamente la tradición. En el mismo ensayo, también afirma, siguiendo muy de cerca la poética de Eliot: “Como todo poeta joven y adiestrado en el arte de hacer poemas, vacilaba entre la vocación de llegar a ser contemporáneo de mí mismo y el halago de seguir sintiéndome idealmente contemporáneo de mis maestros” (2001: 305).

La lectura que Gil de Biedma hace de la obra de Cernuda debe advertirse como un proceso desplegado a través del tiempo: quince años median desde el primero hasta el último de los ensayos sobre el autor; quince años desde la fundada apología al no menos argumentado distanciamiento crítico en momentos de la madurez poética del catalán.

El primero de los ensayos (“El ejemplo de Luis Cernuda”) fue publicado por primera vez en otoño de 1962, en un número homenaje de la revista

valenciana *La caña gris* –dirigida por Jacobo Muñoz– en el que participan también Vicente Aleixandre, Juan Gil-Albert, María Zambrano, Rosa Chacel, Vicente Gaos, José Hierro, Francisco Brines, José Ángel Valente, José María Castellet, José Olivio Jiménez, Carlos Peregrín Otero y los hispanistas Derek Harris y Newman. Los poetas del 60 (Gil de Biedma, Valente y Brines) aportan una interpretación crítica que descubre en la poética cernudiana una clave para entender el cambio de perspectiva en la poesía española de posguerra de la cual ellos se sienten agentes: la tibetización cultural impuesta por el franquismo se quiebra a partir de la gradual asimilación de la tradición inglesa de Wordsworth, Coleridge, Browning, Hopkins y T.S. Eliot en la que habían sido precedidos por el sevillano. Al respecto, decía el propio Cernuda en *Historial de un libro*:

Pronto hallé en los poetas ingleses algunas características que me sedujeron: el efecto poético me pareció mucho más hondo si la voz no gritaba ni declamaba, ni se extendía reiterándose, si era menos gruesa y ampulosa. La expresión concisa daba al poema contorno exacto, donde nada sobraba ni faltaba, como en aquellos epigramas memorables de la antología griega (1993: 646).

En el ensayo de Gil de Biedma, éste no sólo se refiere al aporte cernudiano en lo atinente a la tradición inglesa, sino que insiste en otro aspecto de su singularidad en el marco de la generación del 27: sin dejar de reconocer el significado de aquella trascendente generación en cuanto a la revolución del lenguaje poético (recuérdese su exhaustivo ensayo sobre el *Cántico* de Guillén), Jaime Gil se rebela contra la poética dominante en algunos de sus miembros. La originalidad de Cernuda está cifrada –según el catalán– en que se distancia, y hasta reniega, del principio estético que desde Mallarmé parecía indiscutible: el proceso de formalización o de abstracción de la experiencia, que convierte a esta última “en categoría formal del poema” y la anula “en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia” (GIL DE BIEDMA 2001: 76). Las experiencias a la que aluden los enunciados poéticos cernudianos son, por el contrario, casi inseparables de sus experiencias personales concretas. Cernuda se implica siempre en la vida y para mejor comprenderla y comprenderse a sí mismo, la convierte en materia poética, la sujeta a las convenciones de un género y crea así una voz ética y reflexiva.

En su lectura de *Historial de un libro*, Gil de Biedma advierte la piedra angular de esa **diferencia** en palabras del propio poeta:

En *Ocnos*, "Aprendiendo olvido" me he rebelado contra la anécdota personal que está tras los versos de "Donde habite el olvido". La historia era sórdida y así lo vi después de haberla sobrepasado; en ella mi reacción había sido demasiado cándida y demasiado cobarde (...) Si la sección segunda de *La realidad* y el deseo es una de las que menos me satisfacen en el libro, también es de éstas la sección quinta, "Donde habite el olvido", aunque no por motivos estéticos (...) sino éticos, y su relectura me produce rubor y humillación.

Y concluye el poeta catalán: Cernuda parte de la **realidad** de la experiencia personal y no de una **visión poética** de la experiencia personal. Es tal la proximidad entre el personaje poético creado y el sujeto histórico-biográfico autor, que toda su obra no es sino la historia de una intimidad expuesta y evaluada y, en segunda instancia, una meditación sobre la vida ("*a criticism of life*") (2001: 74).

Resulta obvio que Jaime Gil afirma esto desde la perspectiva de su sólida instalación en una de las premisas de su propia promoción, que él asume plenamente. No en vano fueron llamados, **poetas de la experiencia** por el descubrimiento y difusión dentro del grupo de *The poetry of experience*, de Langbaum por parte del anglófilo Gil de Biedma. A partir de esta recepción se produce en los miembros de la promoción del 60 un desplazamiento del modelo poético (no sólo en cuanto a la constitución del sujeto, sino de la referencia): parten de los presupuestos de la poesía social dominante en los 50, pero pronto se inclinan más a la construcción de la subjetividad, ponen más énfasis en lo personal que en lo colectivo: parten del yo para poetizar la circunstancia.

Desde esas **condiciones de recepción**² el poeta catalán lee a Cernuda y lo reconoce como poeta de la experiencia *avant la lettre*, a partir de la sola lectura de los románticos y victorianos ingleses. La "enseñanza" de Cernuda equivale a la apertura de un nuevo camino, Gil de Biedma lleva más allá el legado de su maestro: no le interesa de qué experiencia **proviene** el poema sino qué experiencia **produce** el poema en el lector, es decir, la experiencia desborda lo dicho y se asocia, en el poeta de Barcelona, a una visión de la poesía como acto.

² Utilizamos esta categoría sólo por analogía con la de Bourdieu, referida a las condiciones de producción.

Volvamos a los restantes ensayos sobre Cernuda. En la cuarta sección de *El pie de la letra*, que reúne trabajos escritos entre 1966 y 1984 hay dos nuevos textos sobre el poeta de Sevilla, ambos del año 1977. El primero sirvió de estudio previo a la edición de *Ocnos y Variaciones sobre un tema mexicano*, y se titula “Luis Cernuda y la expresión poética en prosa”. Tres son los núcleos de ese trabajo: el primero corresponde a la formulación de este “inasible” espacio genérico (el poema en prosa) y fundamentalmente a su autonomía textual (“...sino que a menudo se ofrece disfrazada, o hibridada, de breve narración poética, de ensayo divagatorio o incluso de artículo periodístico (...)” (2001: 373); el segundo realiza la metacrítica de un ensayo cernudiano incluido en *Poesía y literatura II: “Bécquer y el poema en prosa español”*. El tercer punto se refiere a la inserción del poeta del 27 en la tradición del poema en prosa a partir del posromanticismo.

Pero por su particular relación con el tema que nos ocupa nos centraremos especialmente en “Como en sí mismo, al fin” (2001: 383-398), título extraído del verso de Mallarmé (“*tel qu’en lui-même enfin, l’éternité le change...*”) y con el que quiere aludir a la cristalización de su personaje poético.

El ensayo fue publicado por primera vez en 1977, y se trata ya no de un gesto de gratitud al maestro todavía vivo –caso de “El ejemplo de Luis Cernuda”– sino del homenaje de un poeta maduro al maestro muerto, con quien disiente desde la lucidez crítica de la re-lectura y trata de mejor comprender desde el distanciamiento. Por otra parte, en este último ensayo dedicado a su figura, nuestro lector-crítico ofrecería la siguiente reflexión sobre la madurez, valor esencial para él (2001: 384).

La rabia del amor y la perenne frustración ansiosa del deseo son pasión de juventud y son de todos, aunque nadie haya logrado expresarlas como él lo hizo. La madurez, en cambio, es solitario empeño en uno mismo, y cada cual tiene la madurez que merece (GIL DE BIEDMA 2001: 339).

Durante esos quince años Gil de Biedma ha tomado plena conciencia de la distancia entre lo que en 1962 era sólo un programa poético personal y grupal y su escritura de madurez en la que la temporalidad se ha insertado reciamente no sólo como tema, sino como preocupación existencial; plena es la conciencia de la lejanía entre aquellas declaraciones suyas del sesenta, afectadas por un punto de intransigencia, en aras de marcar su gesto emancipatorio personal frente a la

poética de la ya anquilosada poesía social de posguerra, redundante en los temas y altisonante por el tono redentorista de algunos de sus cultores.

En el ensayo que analizamos, Gil de Biedma se centra en la **figura de poeta** construida por Cernuda, que responde al canon hegemónico durante la modernidad (modernismo-simbolismo-vanguardias), constituido por tres matrices: concepción trascendentalista del arte, ideología carismática del artista (el demiurgo) y autonomía de la obra, con la consecuente postulación de un lector minoritario y la desvinculación de la praxis artística y de la vital (SCARANO 1994: 22).

Si en otros aspectos es un adelantado, en éste, el poeta sevillano es radicalmente moderno y, como exasperado por ese desajuste, en “Como en sí mismo...”, Gil cuestiona la segunda de esas matrices, la radical **otredad del artista**, desde la leyenda de malditismo y marginación cultivada por el propio Cernuda, es decir, la proyección del poeta como personaje, su “desmesura absorbente” que contrastaba con “su manera de concebir y realizar el poema, muy contemporánea, muy próxima” (2001: 383).

Porque lo cierto es que a la creciente acritud que desemboca en *Desolación de la Quimera* corresponde una condición nada complaciente en el lenguaje, progresivamente más seco, más duro, por lo que Cernuda nos impone otra forma de leer la poesía, abierta a vías de la contemporaneidad literaria distintas y fecundas.

Si alguna falta le señala el crítico en el lenguaje, es la ironía; ese gesto distanciador que constituye uno de los dispositivos de configuración del sujeto poético contemporáneo (y que tan importante es en su propia escritura) está ausente en Cernuda que sólo se reconoce en su “dimensión de hijo de dios”:

Todos tardamos un tanto en aprender a reconocernos en nuestra filiación vecinal, pero Cernuda no aprendió, ni quiso aprender nunca (...) en cuanto hijo de dios, Cernuda definitivamente se reconoce en esa concepción del poeta al que una razón fatal y anterior a su propia existencia le mueve a escribir versos, según palabras suyas (2001: 390).

En síntesis, aunque Cernuda fuera un punto de referencia ineludible en su genealogía, porque reunía casi todos los elementos de discordancia con la España oficial que sentía Gil de Biedma –su homosexualidad, su liberalismo– y fuera su antecedente directo en su anglofilia literaria y, de manera muy especial, en su admiración por la obra de Eliot, lo que el poeta barcelonés le reprocha

es su voluntad excluyente de sentirse hijo de Dios en detrimento de su segura pertenencia a la categoría de hijo de vecino.

Sobre cierto poema cernudiano, “A sus paisanos”, quizás una de las composiciones más amargas escritas por un español sobre España –“Contra vosotros y esa vuestra ignorancia voluntaria, / vivo aún, sé y puedo, si así quiero, defenderme” (CERNUDA, “Desolación de la Quimera”, 1993: 495)–, Jaime Gil de Biedma traza también el recorrido que va de la admiración –“Leído en vida de él me pareció espléndido por el orgullo desabrido, por la autenticidad no encubierta del resentimiento, por la sarcástica humildad –tan verdadera...”– a la crítica al poema como ejemplo de una tendencia exagerada al tremendismo autocomplaciente del sevillano.

Pero al margen de la distancia que el autor de *Moralidades* mantiene respecto a esa imagen sacralizada, romántica en su origen, del poeta, sus consideraciones sobre la enseñanza de Cernuda sobre los poetas del 60 (y los venideros) son muy precisas (2001: 388): a su adhesión a los modos mesurados y reflexivos del romanticismo inglés se suma el haber sabido ver la importancia del *monólogo dramático* como matriz estructurante de la modernidad de tal movimiento, a partir de su lectura minuciosa de Browning y sin conocer, al menos en ese momento, el hoy clásico libro de Langbaum *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna* publicado en inglés en 1957, casi al mismo tiempo que Cernuda concluía su *Pensamiento poético en la lírica inglesa*.

A Gil de Biedma, esta poesía de la experiencia de anticipación no deja de asombrarle: recordemos que ya había esbozado el punto en el primero de sus ensayos cernudianos; vuelve a esto en el último, como final reconocimiento: “Ocurre así que en *Invocaciones*, bastante antes de que Cernuda hubiera leído a Browning, encontramos dos espléndidos monólogos dramáticos: “Soliloquio del farero” y “La gloria del poeta” (2001: 391).

La dialéctica de la relación maestro-discípulo atraviesa esos discursos en los que la distancia crítica del discípulo crecido, no puede disimular el asombro que generaron las primeras lecturas ni la sobriedad efectiva de los últimos versos.

2. Cernuda en el homenaje intertextual de García Montero

Luis García Montero (Granada, 1958) es el poeta más representativo de una de las tendencias (para muchos, la hegemónica) por donde discurre la lírica española de los últimos veinticinco años: la llamada **poesía de la experiencia**.

Su lírica, inscrita en un paradigma *realista*, parte de la concepción de la poesía como una práctica social de carácter histórico e ideológico, la voluntad de comunicación y el acento puesto en la inteligibilidad del mensaje con el objeto de incidir sobre el lector; a eso se añade la atribución de naturaleza ficcional al género y el carácter narrativo y coloquial de la escritura. Esa fue su poética inicial, compartida por los miembros de la Otra sentimentalidad, grupo surgido a comienzos de la década del 80 en la ciudad de Granada, para defender la posibilidad de una poesía de corte materialista que pudiera enfrentar al culturalismo decadente de los Novísimos y al mismo tiempo mantuviera una vigilancia dialéctica respecto al realismo al uso (WAHNÓN 2003: 499).

Promediada la década y sin abdicar de nada de lo precedente, García Montero integra lo que dio en llamarse también poesía de la experiencia: esa tendencia, más vasta, más heterogénea y menos radicalizada, lo reconoce como poeta modélico, teorizador y referente. En efecto, es el poeta granadino quien reflexiona teóricamente sobre la categoría que dio nombre a la formación poética: la **experiencia**, a la que define como “una versión literaria de la realidad, hecha a partir de los elementos de una experiencia común (...) que involucra al lector, complica su ánimo y funciona literariamente” (GARCÍA MONTERO 1993: 122-123).

Esa tendencia, que traspone el cambio de siglo y perdura hasta hoy, aunque con contornos menos nítidos, tuvo el mérito de galvanizar a poetas de toda la Península con un rótulo que terminó por imponerse, aunándose en esta formación discursiva nuevas voces y otras anteriores que parecieron alinearse en torno a un programa estético que coincide en estas afirmaciones programáticas: la poesía como esencia intemporal no existe, sólo existen los textos y estos no enuncian verdades preexistentes, las inventan; no expresan nada ni a nadie en particular al modo de un “reflejo”, sino que buscan construir un personaje verosímil y crear una experiencia que afecte al lector, provoque su adhesión y reconocimiento. ¿Cómo se fabrica esta ficción? A través del oficio, de la técnica, pero sobre todo mediante un análisis ideológico de los sentimientos. Al poner el poeta del 80 la clave en la experiencia como núcleo articulador de la palabra y la

realidad, instituye una tradición que vincula a los nuevos poetas experienciales con sus precursores de la promoción del 60 y con Cernuda, atento lector de la poesía inglesa del posromanticismo victoriano.

Como en *mise en abîme*, García Montero en su último libro *Vista cansada* (2008) rinde su homenaje a Cernuda a través del uso muy particular de la intertextualidad, en poemas que –a su vez– involucran a Gil de Biedma como lector de Cernuda y como su maestro personal en el *juego de hacer versos*. Esa original forma de *apropiación* del legado de sus antecesores nos hizo optar por su discurso poético y no por sus ensayos cernudianos. Según ya dijimos, definirse “primero como lector” es un gesto que García Montero comparte con Gil de Biedma. Ni uno ni otro hacen referencia a la lectura apasionada (aunque la incluyen) sino a la lectura analítica y reflexiva de quien sabe que las escrituras precedentes son su *caja de herramientas*, en el sentido que da Foucault (1985: 85) a la expresión: no sistemas, sino instrumento para futuras construcciones.

La intertextualidad como sedimento de voces ajenas leídas es la estrategia destinada a filiarse dentro de una tradición, la inserción de citas y alusiones, la táctica del poeta que sabe que el suyo es un oficio meditado, en cuanto ha de dar cuenta de una vida moral. El texto resulta entonces una urdimbre, una mirada interpretativa de la experiencia y, simultáneamente, de lo ya dicho por otros sobre experiencias similares (2003: 64 y ss.). Es frecuente en toda su obra el motivo de la biblioteca como repertorio, como cifra de posibles literarios; la biblioteca ideal de un escritor está recogida y bien ordenada en su propia obra, a veces con los nombres al descubierto, otras, con los libros al revés para ocultar los títulos del lomo. Para conocer a alguien es importante saber los libros que lee y la postura que toma ante ellos (2003: 83).

De *Vista cansada* puede decirse que es una autoficción lírica destinada a realizar una revisión y balance de lo vivido y de lo escrito a lo largo de la trayectoria del personaje poético; el procedimiento discursivo dominante es la intertextualidad, como estrategia destinada a rendir homenaje a ciertos poetas que reconoce como maestros, pero subsidiariamente, a filiarse dentro de la tradición a la que ellos pertenecen.

El epígrafe de Eliot, que encabeza la primera de las seis partes en que se divide el libro, pertenece a los *Cuatro Cuartetos*:

*And on the deck of the drumming liner
Watching the furrow that widens behind you,
You shall not think the past is finished
Or the future is before .³*

La sola inclusión del texto de Eliot, no sólo actúa como indicador catafórico de uno de los ejes semánticos del texto, el paso del tiempo y la memoria, sino que nos remite a un referente común a los tres poetas que vinculamos en el presente trabajo.

El título del primer poema de *Vista cansada*, "Preguntas a un lector futuro" remite de inmediato al de Luis Cernuda "A un poeta futuro" de *Como quien espera el alba*. Los dos poemas tienen un destinatario explícito, ya prefigurado en el título, que habrá de dar sentido a la creación, a través del acto de lectura. Sin embargo, los dos ilustran concepciones poéticas radicalmente opuestas. Cernuda concibe al poeta como un ser diferente en naturaleza y función, que cifra en el arte la pasión y razón de su existir. Su fe en la poesía como auténtica forma de vivir se proyecta hacia el porvenir; en el cierre del enunciado, el yo es conclusivo: "Y entonces en ti mismo mis sueños y deseos / tendrán razón al fin, y habré vivido". Su mito personal de la *diferencia y la incompreensión* le había llevado a dudar de la valoración de su obra por los lectores de su tiempo, por lo tanto la suya es una apuesta a la plena inteligibilidad por los lectores futuros. En su poema introductorio a *Vista cansada*, Montero manifiesta una poética diferente: el yo-poeta se muestra agradecido a quien rescate sus versos, pero su vitalismo no puede sino condolerse por la imposibilidad del rescate de su vida. "Pero no me consuela, / si yo no puedo recordar mi vida". Quien ha centrado su programa autorial en la comunicabilidad, y contado con el reconocimiento del lector cómplice, no cifra sus dudas sino en el paso del tiempo y su fin inexorable: nadie habrá de rescatarlo personalmente de la muerte.

Esta diferencia no anula la admiración del granadino por Cernuda, como lo demuestra en intertextos tomados del poeta del 27 a lo largo de toda su trayectoria. En *El jardín extranjero* el homenaje a García Lorca que le sirve de cierre, "A Federico con unas violetas" toma el título del poema cernudiano "A Larra con unas violetas", de *Las nubes*. La cita de Cernuda aparece no sólo en el título, sino con leves modificaciones en el interior del texto, según técnica aprendida por Montero en Jaime Gil de Biedma.

³ "Y sobre la cubierta del ruidoso navío / mirando la estela que detrás se va ensanchando/ No pensarás que el pasado ha terminado / o que el futuro está por delante" (traducción nuestra).

También en *Habitaciones separadas* hay citas del poeta sevillano: “Fotografías veladas de la lluvia” lleva un epígrafe de Cernuda que se reproduce al final del texto en una cita ampliada “Cuando la muerte quiera / una verdad quitar de entre mis manos / las encontrará vacías...” por último, *La intimidad de la serpiente* se abre con la cita del último párrafo del poema en prosa “Lo nuestro” de *Variaciones sobre un tema mexicano*: “¿Riqueza a costa del espíritu? ¿Espíritu a costa de la miseria? Ambos, espíritu y riqueza, parece imposible reunirlos”.

Centrándonos en el poemario elegido, “Democracia”, de *Vista cansada*, el canto exultante por la libertad conseguida tras la muerte de Franco incluye a los poemas de Cernuda, como símbolos de todo lo proscrito por la censura y de todos los muertos en el exilio:

Por los libros de Freud y de Marx
por las guitarras de los cantautores
por los que salen a las calles
y no se sienten vigilados.
.....
Por las banderas libres en las plazas,
igual que peces de colores,
por un país altivo,
mayor de edad, pero con veinte años,
por los viajes a Londres y París
por los poemas de Cernuda
venga a mí tu palabra.
(2008: 68)

En la sección siguiente hay otro poema-homenaje: el dedicado a Jaime Gil de Biedma, titulado familiarmente “Jaime”, en el que se fundamenta, poéticamente, todo un programa de escritura. Este poema cumple la misma función de reconocimiento de un magisterio: que el rotundo “...Cernuda no influye, enseña” biedmaniano.

Que la vida y los libros
son brazadas de un mismo nadador
resulta fácil de entender.
A la luz del recuerdo
la lluvia sucedida en una página
suele caer en los tejados
de la ciudad más nuestra.

De mil formas se puede comprender
la existencia real
de lo que vive a cuenta de las nubes,
Yo lo aprendí leyendo a Jaime Gil de Biedma

El poema comienza con una cita muy transformada de “Que la vida iba en serio...” verso inicial de “No volveré a ser joven”, de *Poemas póstumos*. Sólo las tres primeras palabras se repiten textualmente; “uno lo empieza a comprender más tarde”, el segundo verso de Biedma, se transforma en “resulta fácil de entender” en el poema de García Montero. El objeto de ese ‘comprender’ / ‘entender’ varía sólo formalmente en ambas composiciones: “que la vida iba en serio” “que la vida y los libros / son brazadas del mismo nadador”, ya que en definitiva, en ambos casos, se hace alusión a una cuestión existencial.

El aprendizaje al que alude el verso consiste en lo que Gil de Biedma llamaba **operaciones de lectura**, es decir: escribir como poeta que lee y traducir esa lectura previa en citas, explícitas algunas e implícitas o no marcadas otras, pero de versos muy conocidos, que serán inmediatamente reconocidos por el lector.

A partir de la tercera estrofa de “Jaime” se evoca, por alusiones sostenidas a los temas de la poesía del catalán y a la “apropiación” personal de una poética: “A cuenta de aquel joven que buscaba / la civilización de las noches de junio, y de una Barcelona de posguerra (...) yo habité los poemas / que me fueron haciendo como soy”. Y a continuación aparece el motivo de la personalidad desdoblada y la conciencia de ser otro y otros, tan frecuente en la lírica de Biedma.

Creemos que ese desdoblamiento empleado como procedimiento de remisión a la lírica del maestro, también puede tener una segunda lectura: aludir al sentimiento de proximidad del discípulo, que duplica en sus poemas la voz heredada:

con dos llaves, dos ropas y una luz
que viene de otra parte.
He llegado al espejo de una casa
vestido con las ropas del otro domicilio.

La conclusión precisa el carácter de la deuda contraída:

La herencia literaria
se pide como un crédito.
Yo lo aprendí en Granada, meditando
palabras de familia

con Jaime Gil de Biedma.
(2008: 80, 81)

Tres ideas queremos destacar en el cierre del poema, en relación con el tema del artículo: la primera es la imagen que utiliza para referirse al acto de apropiarse de una tradición (“La herencia literaria / se pide...”) y que puede considerarse como una réplica del tópico **préstamo literario**, puesto que el concepto de herencia supone para el heredero tomar el lugar de, representar al causante de la heredad, algo mucho más extenso y honroso que el simple préstamo. La segunda idea está marcada por el gerundio **meditando** que hace referencia a la actitud de lucidez crítica y de conciencia del creador, nunca pospuesta a favor de la espontaneidad expresiva. Y por último, la cita del último verso de “Poética”, de *Compañeros de viaje* (GIL DE BIEDMA 2001: 42) transformada por sustitución: “palabras de familia gastadas tibiamente” se convierte en “Yo lo aprendí en Granada meditando / palabras de familia / con Jaime Gil de Biedma”. En el texto de llegada: el atributo (“gastadas tibiamente”) es reemplazado por el circunstancial de compañía que además contiene el nombre completo del poeta homenajeado.

3. Conclusiones

Retornemos al comienzo: los versos transcritos de “A un poeta futuro” de Cernuda, fueron escritos durante el transcurso de la Segunda Guerra Mundial; en un momento en que se renovaba la pregunta de Hölderlin sobre la función de la poesía en tiempos de miseria, el yo lírico mantiene su fe en la poesía como forma de vida, se proyecta hacia el porvenir e imagina al poeta que pasados muchos años, abra su libro y se emocione con sus versos.

Esta confianza en su posteridad, que contrasta llamativamente con su prevención ante los lectores de su tiempo, encuentra pleno sentido en la recepción de su obra en la poesía española de posguerra y en la contemporánea. Jaime Gil de Biedma y García Montero representan un aspecto de la tradición cernudiana: el vinculado con la poesía de la experiencia y su raíz inglesa. En el reconocimiento ético y estético de la moral solitaria del sevillano coinciden con otros tantos lectores futuros de Cernuda: los poetas del grupo Cántico de Córdoba; contemporáneos de Gil de Biedma, como Francisco Brines y José Ángel Valente; el novísimo, Luis Antonio de Villena. Poeta éste que en libros como *Hymnica*, *Huir del invierno* o *La muerte únicamente* (título extraído del poema cernudiano “La gloria del poeta”) actualiza el hedonismo del primer Cernuda, no por eso descuida su dimensión ética de maestro:

¿Y qué es lo que atrae en Cernuda, talvez el poeta de ese grupo que hoy más apetecen los jóvenes? En primer lugar la perfección de su poesía, y después –íntimamente anudado a eso– la verdad de su vida reseñada por su palabra. El haberse sabido mantener siempre fiel a su ideal, su ser él mismo contra viento y mareas (DE VILLENA, 1999: 56).

Referencias bibliográficas

CERNUDA, Luis. *Poesía completa*. Madrid: Siruela, 1993. (Obra Completa, 1).

DE VILLENA, Luis Antonio. *Introducción a Las nubes y Desolación de la Quimera*. Madrid: Cátedra, 1999.

GARCÍA MONTERO, Luis. *Poesía (1980-2005)*. Barcelona: Tusquets, 2006.

_____. *Vista cansada*. Madrid: Visor, 2008. (Palabra de Honor).

GIL DE BIEDMA, Jaime. *Obra Completa*. Barcelona: Biblioteca Gil de Biedma; Mondadori, 2001. 3 v.

LANGBAUM, Robert. *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Granada: Comares, 1971.

RIERA, Carme. *La escuela de Barcelona*. Barcelona: Anagrama, 1988.

SCARANO, Laura. *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos, 1994.

STEINER, George. *Los logócratas*. México: Fondo de Cultura Económica-Siruela, 2007.