

teismo”, “adecúa”, “espectativas”, “autoreflexión”, “ésto”, “aquéllo”, “repitiría”, “infelíz”, “perpétua”, “heróica” y muchas otras que pululan por los volúmenes comentados), aparte del frecuente uso inadecuado de preposiciones y la falta de criterio en el empleo de los diacríticos. Pero es todavía más censurable la confusión de nombres, ya por error, ya por prisa del capturista: “Sylvia Ocampo” por “Silvina Ocampo” (t. 2, p. 63) o, bien, “La búsqueda de Averroés” (t. 2, p. 224) por “La busca de Averroes”. Esto, sin embargo, apenas empaña la valiosa labor de quienes se han esforzado por hacer más aprehensible a un autor tan vasto, de ahí el optimismo de Regazzoni: “A Borges se le entiende más hoy que en el pasado porque lo que ha madurado es el lector, gracias también a todas las teorías literarias y lingüísticas que se han desarrollado” (t. 2, p. 10). Después de todo, *El siglo de Borges* contribuirá, seguramente, a que el lector siga madurando frente a una obra que apela, más que a la complicidad, a la participación.

ANTONIO CAJERO  
El Colegio de México

EMILIO BARÓN, *Odi et amo. Luis Cernuda y la literatura francesa*. Ediciones Alfar, Sevilla, 2000. 194 pp.

Emilio Barón es uno de los críticos que con mayor empeño se han ocupado, en los últimos años, de la vida y obra de Luis Cernuda. Además de una biografía, *Luis Cernuda. Vida y obra* (1990), ha publicado un volumen (que por desgracia no he podido consultar) titulado *Después de Cernuda y otros ensayos* (1991) y también ha editado un libro colectivo sobre un tema más especializado: *Traducir poesía. Cernuda, traductor* (1998). Ahora entrega una nueva obra en la que se propone trazar las huellas que dejara la literatura francesa en la obra del poeta sevillano. Si bien es cierto que ya contábamos con trabajos de estudiosos como Derek Harris, José María Capote Benot, Gustavo Correa, Terence McMullan y Manuel Ulacia para lo que corresponde a la influencia francesa en los dos primeros libros de Cernuda, y si bien es cierto que todo un batallón de críticos (que incluye a Octavio Paz, Manuel Durán, Paul Ilie, Luis Antonio de Villena, Brian Morris, además de los ya citados Harris, Ulacia y Capote Benot) se ha ocupado de la etapa surrealista del poeta, este nuevo libro de Barón constituye, en efecto, el primer intento por ofrecer una visión de conjunto de lo que podríamos llamar la educación francesa de Cernuda.

El trabajo se divide en dos partes principales, que pretenden abarcar dos lapsos claramente diferenciables: “De la Universidad

[de Sevilla] a Toulouse (1919-1928)” y “Surrealismo y neorromanticismo (1928-1936)”. En la primera parte, basándose sobre todo en referencias que el poeta hiciera años más tarde, el crítico identifica las lecturas que Cernuda realizó, al principio de su carrera, de escritores como Valéry, Claudel, Gide, Lautréamont, Apollinaire, Baudelaire, Mallarmé y Reverdy. Según Barón, los que mayor influencia ejercieron en Cernuda durante estos años fueron Baudelaire, Mallarmé, Reverdy y Gide. Curiosamente, en la segunda parte de su libro, sin explicarnos por qué, Barón de repente adopta una aproximación crítica muy distinta. En lugar de pesar, poeta por poeta, las repercusiones que los surrealistas franceses ejercieran en la poesía de Cernuda, el crítico dedica la mayor parte de su tiempo a debatir cuestiones históricas de orden más general: a trazar las diversas repercusiones del surrealismo en España; a establecer diferencias y similitudes entre el surrealismo y el creacionismo; a poner a André Breton en relación con Vicente Huidobro; y sobre todo a resumir con bastante detalle la biografía personal y literaria de Cernuda durante los años 1928-1936. Este último trabajo, un extenso relato biográfico, sólo se abandona hacia el final del libro, cuando Barón decide brevemente retomar la metodología inicial, para hablarnos de la relación de Cernuda con dos poetas, ninguno de ellos, por cierto, surrealista (aunque muy admirados los dos, eso sí, por la escuela de Breton): Rimbaud y Nerval.

El libro tiene indudables virtudes. El lector de la poesía de Cernuda encontrará en él un útil resumen de las opiniones que el poeta expresara sobre tal o cual escritor francés, acompañado muchas veces por inteligentes valoraciones formuladas por Barón. Me parece un señalamiento importante, por ejemplo, la trascendencia que éste atribuye a la obra de Baudelaire (pp. 70-90), poeta cuya influencia en el sevillano ha sido, efectivamente, subestimada hasta ahora. Como ejemplo de las muchas aproximaciones que cabría establecer entre los dos poetas, me parece especialmente ilustrativa la lectura comparativa que Barón brinda de “L’ examen de minuit” de Baudelaire y el “Nocturno yanqui” de Cernuda. Muy atinada también me parece la relación que Barón establece entre la “Elegía” de Cernuda (de *Égloga, elegía y oda*) y el poema “Hérodíade” de Mallarmé (p. 102). O también entre el “Divertimento” de Cernuda y el “Sonnet avec la manière de s’en servir” de Corbière (pp. 94-96). En cuanto a Reverdy: sospecho que Barón es el primero en señalar la influencia en los poemas surrealistas de Cernuda, no sólo de *Les épaves du ciel* (1924), sino también de dos libros posteriores: *La balle au bond* (1928) y *Sources du vent* (1929). Cabe subrayar asimismo lo sugerente que resulta la tesis, propuesta por Barón, de que, a pesar del importante antecedente de Reverdy, “el surrealismo francés (Breton, Aragon, Eluard y otros) sirve, ante todo, para actualizar en Cernuda la semi-

lla dejada por Rimbaud” (p. 179). (Por cierto, de haber utilizado la edición de Siruela de la poesía de Cernuda, 1994, en lugar de la ya rebasada edición de Barral, 1974, hubiera encontrado muchos elementos interesantes que apoyaban dicha tesis.)

Pero a pesar de estas y otras observaciones igualmente agudas que se podrían citar, el libro al final resulta algo decepcionante. Y esto por tres razones fundamentales. En primer lugar, hay que señalar las insuficiencias del marco histórico dentro del cual se pretende trabajar. Al reducir sus comentarios a dos períodos de la juventud del poeta (1918-1928, 1928-1936), Barón excluye la posibilidad de trazar los cambios evidentes en las lecturas de la literatura francesa que el poeta hiciera ya en su madurez. Porque si bien es cierto que, a partir de 1935, Cernuda empezara a interesarse más por la poesía alemana y (sobre todo) la inglesa, que por la francesa, tampoco hay que perder de vista la fidelidad inquebrantable que mostrara hasta el final de su vida hacia grandes poetas como Baudelaire, Rimbaud y Nerval; de ahí por ejemplo, *Birds in the night*, el estupendo poema dedicado a Rimbaud y Verlaine que Cernuda diera a conocer en su última colección, *Desolación de la quimera* (1962). Por limitar su estudio a los años 1918-1936, Barón se ve obligado a omitir este importante texto (y otros más de última hora y de significación parecida) de los materiales examinados por él. Especialmente lamentable en este sentido es la escasísima referencia hecha a los dos libros de poemas en prosa de Cernuda, *Ocnos* (1942) y *Variaciones sobre tema mexicano* (1952), ya que es en estas dos colecciones, según creo, donde la influencia de la literatura francesa consigue sus mejores frutos; por lo menos es aquí donde Baudelaire y Gide (el Baudelaire de *Le spleen de Paris* y el Gide de *Si le grain ne meurt* y de *Les nourritures terrestres*) han dejado su huella más entrañable. Cabe agregar que es asimismo en las *Tres narraciones* (1948) de Cernuda, a la vez que en otros relatos contemporáneos suyos, donde el lector descubre el eco más nítido de las constantes lecturas que hiciera el sevillano no sólo de Gide, sino también de Proust, e incluso de algunos prosistas del siglo XIX para quien Cernuda siempre expresaba una admiración muy grande, como Mérimée, Chateaubriand y Stendhal. Por todo ello, el lector no puede sino lamentar que en su estudio Barón no haya tomado en cuenta también la prosa poética y narrativa de nuestro autor.

El cambio que se hizo evidente en la obra de Cernuda a partir de la Guerra Civil no consistía en un abrupto abandono de la literatura francesa, tal y como el marco historicista del libro de Barón nos daría a entender, sino más bien en un largo y sosegado proceso de relectura y de revisión, mediante el cual el sevillano matizaba su visión de la literatura francesa a partir de nuevos criterios descubiertos en la obra (poética y crítica) de poetas de lengua inglesa como Eliot, Wordsworth y Yeats. Curiosamente, en ciertos momentos Barón tam-

bién da señales de entender el asunto de esta manera. Pero, por desgracia, su conciencia de ello sólo sirve para complicar y enturbiar el orden de su análisis. Y así llegamos al segundo defecto que me siento obligado a señalar: la indecisión en que cae y recae Barón a la hora de pretender definir lo que Cernuda debía *específicamente* a tal o cual autor. El problema, desde luego, no era fácil de resolver. “Tejido de relaciones es la poesía”, reconoce Barón en algún momento, “y las influencias no suelen presentarse solas sino filtradas y enmarañadas unas con otras. Pues todo texto remite a una pluralidad de textos anteriores, con los cuales mantiene un diálogo singular: parodia o negación, prolongación o amplificación o, en fin, rescate y modificación del significado tradicionalmente acordado a este texto o textos anteriores” (pp. 43-44). La observación resulta muy cierta, pero por desgracia el crítico no parece haber sabido evitar los escollos, sobre todo el peligro de enmarañarse, que aquí identifica. Así, por ejemplo, en el capítulo sobre Cernuda y Baudelaire, Barón decide emprender un camino doble, al comparar un ensayo de Cernuda sobre Baudelaire del año 1959 con otro de Eliot publicado en 1930 que podría haber sido un intertexto suyo. Es decir partimos de una situación triangular: Baudelaire-Eliot-Cernuda. Pero las complicaciones no paran ahí. Casi enseguida, Barón nos invita a hacer una digresión para considerar el papel que desempeñara el inglés Swinburne (poeta leído tanto por Cernuda como por Eliot) en la introducción de Baudelaire en Inglaterra; para recordar la presencia de Baudelaire en los modernistas hispánicos; para explorar la posibilidad (sin llegar a ninguna conclusión firme) de que Bécquer hubiera leído a Baudelaire; para en seguida volver a Swinburne y a las muy diversas valoraciones que formularan de él Eliot y Cernuda; y, para, finalmente demostrar que Cernuda, sin duda alguna, tuvo presente el ensayo de Eliot a la hora de escribir el ensayo suyo, de 1959, sobre Baudelaire (pero quién sabe si a la hora de escribir sus libros de poesía de los años treinta). Es decir la mayor parte de las páginas dedicadas a la relación de Cernuda con Baudelaire se ha ido en especular, sin gran provecho, sobre una larga lista de figuras que hubieran podido mediar entre la lectura y la interpretación que el sevillano formulara del poeta francés. La mediación es una cuestión importante, pero aquí las digresiones se vuelven, además de ineficaces, tan extensas que casi llegan a sustituir al análisis propiamente dicho. Y otro tanto ocurre en otras partes del libro. La valoración de la influencia ejercida por Reverdy, por ejemplo, empieza a perderse en la bruma creada por el crítico al emparentar a Reverdy con otros poetas. Señala Barón, refiriéndose a la influencia de Reverdy en Cernuda: “Influjo, conviene recordarlo, diluido y enmarañado con el de otros poetas más permanentes en la obra de Cernuda, tales como Mallarmé y, sobre todo, Baudelaire. Pero también, como acabamos de adelantar y

enseguida veremos, con influencia —no señalada hasta ahora— de otros poetas: entre ellos, Vicente Huidobro y Juan Larrea, que también escribieron y publicaron poesía en francés” (p. 121). Pero, ¿realmente lo veremos? “Huidobro, Reverdy, Larrea... y Cernuda”, concluye Barón más adelante. “Bizantino sería sin duda intentar trazar lo que este último debe en sus primeros libros (desde 1924 a 1933) a cada uno de los tres primeros” (p. 128). Bizantina o no, se trata de una tarea que tocaba emprender al crítico.

Finalmente, a la hora de juzgar el libro, se echa de menos una mayor articulación entre las diferentes secciones que lo componen. Más que una monografía escrita a partir de un proyecto global, el libro se antoja una compilación de estudios escritos en diversos momentos, bajo impulsos diferentes, con el resultado de que se incurre en reiteraciones innecesarias. Falta, por otra parte, una conclusión que ofrezca una visión de conjunto. Quedamos con un mosaico de fragmentos citados y de opiniones varias formuladas sobre aspectos generales y específicos de la poesía de Cernuda. Pero ¿cuál es el resultado final de las investigaciones llevadas a cabo? ¿Qué lugar ocupa la literatura francesa en la obra (primera) de Cernuda? ¿En qué medida dicha valoración coincide con la valoración hecha por otros poetas de su generación y en qué medida se diferencia de ella? Desde el título de su libro (*Odi et amo*), Barón sugiere que la actitud de Cernuda hacia la literatura francesa fue bastante ambigua. Pero, ¿a qué criterios o principios obedecía esta ambigüedad? Lamentablemente, nunca llegamos a saberlo. Y es que, con excesiva frecuencia, Barón tiende a despachar como fobia “personal” del poeta (es decir como simple capricho) una valoración que, por muy tajante, casi siempre está hablándonos de los valores literarios defendidos por el poeta. Barón escribe, por ejemplo: “cuantas veces surge el nombre de Valéry en los escritos de Cernuda lo hace aureolado por esa peculiar inquina que éste reservaba para sus fobias más íntimas” (p. 25). Pero repito: ¿de qué nos están hablando estas fobias? Si en 1942, en un ensayo sobre J. R. Jiménez, Cernuda afirma que “la poesía francesa es, y siempre ha sido, desde Racine a Mallarmé, aunque con raras excepciones, una poesía retórica...” (p. 93); si en 1946, en su trabajo sobre Gide, reitera que “no es raro en Francia la confusión del lirismo con la pompa expresiva” (p. 36); si en 1954, en un estudio sobre Unamuno, insiste que para los poetas franceses “tradicionalmente la poesía consiste sólo en el halago de la dicción” (p. 28); y si Barón está consciente de todo ello, consciente de que, para Cernuda, la poesía francesa (con Mallarmé a la cabeza) es “una poesía donde la palabra tiene un valor elocuente, por sutil que esa elocuencia sea, más que un valor expresivo. Dicción antes que expresión —pudiéramos resumir” (p. 93), entonces lo que como lectores tenemos el derecho a esperar es una reflexión sobre este asunto de la dicción y

sobre la forma en que los diversos poetas franceses se acercaban o se alejaban del ideal que Cernuda se iba forjando al respecto. Desde luego, en cuestiones de influencia no se trata de justicia o de injusticia, sino de afinidades electivas. Como cualquier poeta auténtico, Cernuda no buscaba resaltar en su poesía la obra de los poetas “objetivamente” mejores, sino reescribir el pasado y el presente en términos de sus aspiraciones como poeta. Y entre sus aspiraciones pocas llegaron a tener tanta importancia para él como lograr la dicción adecuada.

Para terminar, unos cuantos detalles. Me sorprende que Barón encuentre en varios versos de *Los placeres prohibidos* “una mezcla del peor Espronceda y la oratoria de Quintana” (p. 166), pero, en fin, en gustos se rompen géneros... Otras observaciones son menos una simple cuestión de gustos. En otro momento dice Barón que en *Los placeres prohibidos* “Cernuda hace ahora profesión de fe, proclama su verdad: «Que no se llama gloria, fortuna o ambición, / Sino amor o deseo». Y la forma de su deseo: homosexual y con preferencia —de raíz narcisista— por los adolescentes. *El medio literario madrileño en que Cernuda se mueve favorece esta confesión*, aunque otros poetas (Lorca, Aleixandre, etc.) guarden más prudencia en sus escritos” (p. 166, las cursivas son mías). No creo que nada, absolutamente nada, en ese momento “favorecía” una confesión de esta índole. Por el diario de Juan Guerrero Ruiz se sabe, por ejemplo, que J. R. Jiménez se escandalizó al leer tal o cual poema de Cernuda dedicado a cantar los muslos de un marinero o los labios de un muchacho. Otro punto: cuando Neruda llegó a España en 1934, no pudo ser “símbolo de este surrealismo comprometido ahora con el comunismo”, como sugiere Barón (p. 170), y esto por la simple y sencilla razón de que Neruda no se hizo comunista sino hasta después de la muerte de Lorca, en agosto de 1936; de hecho, en los dos años inmediatamente anteriores a la guerra civil una de las grandes frustraciones sufridas por Rafael Alberti consistió precisamente en la renuencia de Neruda a acercarse al Partido Comunista. Tampoco creo muy probable que *Residencia en la tierra* (1935) “influirá en la poesía surrealista de Cernuda”, es decir en *Un río, un amor* (1929) y *Los placeres prohibidos* (1931), tal y como señala Barón (p. 106), por mucho que el manuscrito inédito del libro de Neruda haya circulado en Madrid, de mano en mano, en la década de 1930. Como tampoco estoy de acuerdo con la interpretación negativa que Barón llega a atribuir a la relación entre Cernuda y Huidobro, al referirse al “menosprecio” que el sevillano habría sentido por “la figura y la poesía del chileno Vicente Huidobro” (p. 122); si Barón hubiese leído la carta que Cernuda enviara a Lorca en marzo de 1935, en la que toma partido con Huidobro y en contra de Neruda en el conflicto que en ese momento separaba a los dos chilenos (la carta se publicó en *El ojo de la aguja*,

Barcelona, 7, 1996, pp. 41-47), entonces sabría que la situación, en realidad, era algo distinta. Y en otro orden de cosas ¿es realmente cierto que, a mediados de los años treinta, Cernuda haya adoptado “un compromiso revolucionario de corte político” semejante al de Breton (p. 171)? Su breve flirteo con el comunismo ¿no tuvo mucho más en común con la conducta adoptada entonces por Gide, autor de un libro, por cierto, que Barón pasa por alto, pero que sin duda influyó más que ningún otro en las ideas políticas de Cernuda: su *Retour de l'U.R.S.S.* (1936)?...

En fin, el proyecto que se propuso Emilio Barón fue sumamente ambicioso. Si bien su estudio desvela algunos de los secretos de la educación francesa de Cernuda, aportando datos nuevos a las importantes investigaciones hechas por otros, por desgracia no llega a ser el libro definitivo sobre el tema que algunos esperábamos.

JAMES VALENDER  
El Colegio de México

MAX AUB, *Campo de los almendros*. Ed. de Francisco Caudet. Castalia, Madrid, 2000; 787 pp.

*El laberinto mágico* de Max Aub es un conjunto de textos que el autor publicó entre 1943 y 1968. Se trata de una obra testimonial que remite tanto a los acontecimientos históricos como a las vicisitudes que sufrieron los personajes a unos años de la guerra civil española. En *Campo de los almendros* Aub narra la parte final de la guerra civil española: desde el golpe al gobierno de Negrín hasta la reclusión de millares de republicanos vencidos en un campo de almendros cercano a Alicante.

Este libro que, a decir de Aub, fue lo último que escribió acerca de la guerra civil, se publicó por primera vez en 1968 en la editorial Joaquín Mortiz. Años después, entre 1978 y 1981, Alfaguara se dio a la tarea de publicar las cinco novelas y el guión cinematográfico que constituyen la parte medular del *Laberinto*. Sin embargo, la edición que me ocupa, realizada por Francisco Caudet en la colección Clásicos Castalia, es la primera que aparece con un buen aparato de notas y con un estudio introductorio.

Esta nueva edición es loable en varios sentidos: en primer lugar por el hecho de que la novela se había convertido en inasequible en las librerías, pero también, y sobre todo, porque las notas y el estudio con que viene acompañada permiten al lector, lego o no, tener una visión más clara de los hechos que ahí se reproducen novelescamente.