

contexto cultural. Cairo explica que, durante los primeros años de la década de 1880, Martí hizo amistad con el pintor Guillermo Collazo Tejada, cubano exiliado en Nueva York desde 1868, y con los miembros del taller de Sarony. La autora relaciona el interés de Martí de hacer crítica de arte con la necesidad de desarrollar convicciones propias sobre el género de la semblanza. Estudia las reflexiones explícitas de Martí sobre la biografía y comenta las notas que sobre las biografías leídas registró el prócer cubano. El taller de la escritura martiana se revela: Martí pensaba que la semblanza (concebida como una biografía incompleta) era mejor que la biografía para lograr el efecto estilístico del ocultamiento de la voz autorial, ya que estaba muy influido por el concepto de biografía que desarrolló el historicismo positivista.

Si bien en algunas partes del libro pueden apreciarse saltos que aparentemente alteran la continuidad de los acontecimientos presentados, quizá por los prolijos detalles que la estudiosa quiere brindar, *José Martí y la novela de la cultura cubana* es un libro que contiene información abundante acerca de la época en que vivió Martí, y también abarca los antecesores y los continuadores del pensamiento martiano. Es un estudio que se manifiesta en contra de los trabajos inmanentistas y revalora la necesidad de documentar los contextos biográfico-anecdóticos e históricos, lo cual permite comprender mejor a una figura cimera como la de José Martí, quien desempeñó muchas funciones culturales: fue periodista, crítico, cronista, poeta, politólogo, propagandista y orador, conspirador y estratega, representante consular y guerrero. Bien vale la pena el homenaje de Ana Cairo a uno de los hombres más emblemáticos de Latinoamérica, por haber transitado de las palabras a la acción.

CELENE GARCÍA ÁVILA  
El Colegio de México

RENATA LONDERO (ed.), *I mondi di Luis Cernuda*. Forum, Udine, 2002; 173 pp.

El volumen reúne los trabajos presentados en el congreso que, para conmemorar el centenario de la muerte de Luis Cernuda, se llevó a cabo en Udine el 24 y 25 de mayo de 2002. Se trata de doce ensayos que recorren la producción cernudiana y dan cuenta de los intereses que la crítica ha adquirido recientemente por la obra del sevillano. Sobre todo, son un indicio de lo que la crítica hispanista italiana desarrolla en la actualidad sobre Cernuda: además de que siete de los doce ponentes trabajan en instituciones transalpinas, la editora sub-

raya con orgullo en su “Presentación” al volumen que se trata de “la única iniciativa italiana dedicada al gran escritor” (p. 7), en un año tan abundante en homenajes. En consonancia con este interés sobre Cernuda en Italia se destacan las intervenciones de Laura Silvestri (“Note d’apertura: perché la poesia?”, pp. 13-19) y sobre todo el de Ilide Carmignani quien pormenoriza el trabajo de traducción que recientemente ha llevado a cabo un grupo que ella encabeza de *Variaciones sobre tema mexicano* (“Tradurre Cernuda: *Variazioni su tema messicano*”, pp. 167-172); labor que, a decir de la autora, contribuye —junto con la pionera traducción de Francesco Tentori de una selección de poemas de *La realidad y el deseo*, publicada en 1962 (Lerici, Milano), todavía en vida del poeta— a la difusión de la obra del sevillano en ese país.

Uno de los temas que atrae cada vez mayor atención es la formación del poeta y sus primeros años de escritura. Sus lecturas juveniles, su preparación para publicar sus primeras obras, su reacción frente a la crítica son las cuestiones que tratan tres de los trabajos, aunque no todos ellos ofrecen novedades en las perspectivas o en la interpretación. En “Poesia e ricenzone del primo Cernuda” (pp. 21-30), Gabriele Morelli hace un repaso de la manera en que el sevillano comienza a escribir, sus primeras publicaciones en revistas, la aparición de su primera colección, *Perfil del aire* (1927), para centrarse luego en la respuesta crítica que los poemas recibieron y en las reacciones del poeta. Morelli se apoya en el testimonio de “Historial de un libro” y en los documentos que recoge Derek Harris en *Perfil del aire. Con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario* (Tamesis, London, 1971). La influencia de Guillén y la falta de novedad del libro son las principales críticas que Cernuda resiente, incluso hasta el final de su vida. Morelli subraya que estas críticas fueron determinantes para que el sevillano rehiciera *Perfil del aire* y, en la primera edición de *La realidad y el deseo*, transformara ese libro en la sección *Primeras poesías*. Precisamente, Francisco Díez de Revenga se ocupa, en “Luis Cernuda y la edición de 1936 de *La realidad y el deseo* (clasicismo en el primer Cernuda)” (pp. 43-53), de enumerar las fuentes clásicas de *Égloga*, *elegía*, *oda* y sugiere de paso cómo esas primeras reseñas negativas de *Perfil del aire* influyeron en la escritura de lo que a la postre sería la segunda sección del libro de 1936.

Es James Valender quien aporta nuevas pistas sobre las lecturas y la formación poética del sevillano. En “Luis Cernuda y el surrealismo: primeras lecturas (1925-1928)” (pp. 31-41), Valender descubre algunos datos que de manera inmediata obligan a reconsiderar el inicio de la relación que el poeta establece con el surrealismo. Hasta ahora, dice Valender, se ha dicho —y hay muchos indicios al respecto— que el período en el que Cernuda escribió bajo la influencia del movimiento francés es el que va de 1928 a 1931. Valender recuerda

que el sevillano, en su “Historial de un libro”, habla ya de que para la publicación de *Perfil del aire* estaba familiarizado con la obra de Eluard, Breton y Aragon. Gracias a la correspondencia, hasta ahora inédita, que Cernuda mantuvo con el librero madrileño León Sánchez Cuesta es posible descubrir el marcado interés que desde 1925, un año después del nacimiento del surrealismo, el poeta muestra hacia los libros de Aragon (*Le libertinage*, *Anicet ou le panorama* o *Les aventures de Télémaque*), de Éluard (*Mourir de ne pas mourir* y *Capital de la douleur*) y de René Crevel (*La mort difficile*). Estas evidencias obligan a preguntarse por qué Cernuda retrasó hasta 1929 su adhesión al surrealismo. Valender ofrece tres explicaciones que se complementan entre sí. La primera hipótesis atiende a lo biográfico y señala que quizás, en ese momento de su vida, el sevillano no se atrevió a asumir la actitud contestataria —propia del surrealismo— frente a su entorno. La segunda tiene que ver con la recepción negativa a su primer libro y la manera en que Cernuda, de modo instintivo, reaccionó apegándose todavía más a las formas clásicas cuando ése era uno de los reproches más recurrentes a *Perfil del aire*. El investigador matiza diciendo, por un lado, que el interés por el surrealismo convivió durante esos años (1925-1928) con “un auténtico afán de pureza expresiva” (p. 35) cuya muestra más acabada es *Égloga, elegía y oda*; y por otro que la perfección y los logros alcanzados en este segundo libro no se deben sólo a una actitud reactiva del poeta frente a la crítica. La tercera explicación pone de relieve que el surrealismo significaba ya en esos años para Cernuda lo mismo que iba a desarrollar y expresar luego —a partir de 1929 con *Un río, un amor*—: el poeta encontraba entonces una profunda filiación romántica del movimiento francés. Lo más importante, según Valender, es que desde un principio Cernuda toma del surrealismo esa veta romántica y desecha otros aspectos como el automatismo. Concluye el investigador: “Es decir, y para retomar la pregunta inicial, si a pesar de sus lecturas de los años 20, Cernuda no se alineó en seguida con los surrealistas, eso fue sobre todo porque, desde un principio, sus propios valores lo vinculaban más que nada con el romanticismo” (p. 38). Con seguridad, los datos que se encuentran en la correspondencia inédita del poeta —cabe recordar el volumen que Valender editó hace poco: *Luis Cernuda. Epistolario, 1924-1963* (Residencia de Estudiantes, Madrid, 2003)— son de gran ayuda para entender esta primera etapa y Valender propone finalmente que la revisión de las cartas a Sánchez Cuesta “lejos de llevarnos a descubrir momentos surrealistas en la primera época del poeta, nos incita, al contrario, a buscar un fondo romántico en los versos suyos más apegados al surrealismo francés: los de *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos*” (p. 38). Como apéndice a su estupendo trabajo, James Valender ofrece una lista de cuarenta y tres títulos que el sevillano ordenó al librero durante ese período (pp. 39-41).

Algunos de los otros ensayos se centran en facetas de Cernuda poco revisadas por la crítica, como su papel de traductor o prosa crítica. Además, se intentan lecturas de un par de poemas, se explora un contacto intertextual de la poesía del sevillano con la poesía inglesa, y también se fija la atención en el paratexto de uno de sus libros de poemas en prosa. Maria Rosso Gallo se ocupa en extenso de los usos y alcances de la tercera persona en la poesía cernudiana (“Luis Cernuda y el poema en tercera persona”, pp. 55-72); la investigadora deja constancia de las variaciones que este recurso tiene a lo largo de las distintas etapas del poeta. Norbert von Prellwitz se detiene en el poema “Noche del hombre y su demonio” de la sección *Como quien espera el alba* (“Luis Cernuda: el culto a la palabra. Lectura de «Noche del hombre y su demonio»”, pp. 73-84). El autor, además de considerar este poema como clave para dar una interpretación coherente de la sección en la que está incluido, analiza los recursos poéticos y retóricos de un texto en el que Cernuda defiende una vez más su oficio de poeta y “el valor de la palabra”. Elide Pittarello hace, a su vez, una propuesta de lectura del poema “*Ninfa y pastor*, por Ticiano” de *Desolación de la quimera*. Pittarello ofrece una cuidadosa interpretación línea por línea del poema y echa mano para ello de textos y conceptos de Lacan, Lévinas, Derrida, Merleau-Ponty —entre otros—, además de atender a los valores pictóricos de la obra de Ticiano que inspiró a Cernuda.

El estudio de Gabriel Insausti Herrero-Valverde subraya la importancia de la vocación crítica de Cernuda (“Cernuda, crítico”, pp. 101-119). Insausti comienza diciendo: “Cernuda sabía que «todo poeta es, o debe ser, un crítico», esto es, no un mero artífice o prestidigitador verbal, sino alguien que sabe abstraerse de la inmediatez de su propio trabajo y reflexionar desde un punto de vista más universal o más distante” (p. 103). El investigador se aboca entonces a mostrar la influencia de la crítica anglosajona en la obra crítica de Cernuda, lo que ofrece una perspectiva distinta al estudio sobre las páginas que el sevillano dedicó a los autores españoles que Antonio Carreira propuso en un artículo también reciente (“Luis Cernuda, crítico”, en *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963*, ed. J. Valender, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2002, pp. 421-433). Es sabida la profunda huella que dejó en Cernuda su exilio británico. No son pocos los estudios que se han dedicado a rastrear las repercusiones en la poesía cernudiana de la lectura de Browning, Wordsworth, Coleridge y Eliot, entre otros. Por eso resulta de gran interés este repaso por las principales lecturas de crítica literaria inglesa que influyeron decisivamente en la prosa del poeta andaluz. El autor divide las influencias en tres grupos: en uno están los críticos que son conocidos más por su faceta creadora como Coleridge, Arnold, Wordsworth, Shelley, Keats, y fundamentalmente Browning; en un segundo grupo están

los críticos profesionales como John Livingstone Lowes, Ivor Armstrong Richards, Herbert Read, John Middleton Murry y Lord Houghton; por último Insausti coloca en el apartado final a Eliot como único representante de los que equilibran su talento creador con el crítico. El angloamericano es sin duda una influencia determinante en la actividad crítica de Cernuda y *The use of poetry and the use of criticism* es, para él, una referencia en más de un sentido. Insausti detalla luego algunos de los aspectos que el sevillano se apropia de su trato con estos autores; por ejemplo, dedica varias páginas a explicar de qué manera Cernuda aprecia el valor de la “experiencia” al momento de acercarse a un texto; esto consiste en lograr una empatía con el autor y retroceder en el proceso creativo para ubicarse en el momento en que el escritor concibe y ejecuta su idea: con esta “proyección del ánimo lector sobre el poema” se está en posibilidad de vislumbrar más fácilmente “el propósito del autor” (p. 114). Por ello, Insausti afirma que “la analogía de Cernuda entre el proceso de lectura crítica y el de escritura sólo puede entenderse desde una apropiación implícita de los modos de conocimiento —empatía, simpatía, imaginación— característicos del romanticismo” (p. 115). Con estos acercamientos a las fuentes críticas inglesas, concluye el ensayista, Cernuda logra enriquecer y renovar la tradición crítica española.

En esta misma línea se inscribe el trabajo de Luis Luque Toro que intenta descubrir puntos de contacto y analogías con otro poeta inglés del siglo XIX (“El poder de la palabra en Swinburne y Cernuda”, pp. 119-133). Y una manera distinta de Cernuda de acercarse a la literatura inglesa, la de la traducción, es la que estudia Renata Londero (“Cernuda e Robert Browning: «Una *Toccata* de Galuppi»”, pp. 135-150) quien anuncia que está preparando un estudio sobre la faceta de traductor del sevillano. Londero repasa en su trabajo el acercamiento permanente de Cernuda a la obra de Browning y las lecciones que de él toma; luego enumera las veces en que el sevillano trata o habla sobre música en su obra y subraya la permanente fascinación que le produjo. Así, Cernuda hace confluír estas sensibilidades en su traducción de “A *Toccata* of Galuppi’s” que de manera breve analiza Londero hacia el final de su trabajo.

Bernard Sicot dedica su atención a los elementos del paratexto en *Variaciones sobre tema mexicano*, el libro que Cernuda publicó en México en 1952 (“Paratextos cernudianos: el caso de *Variaciones sobre tema mexicano*”, pp. 151-165). De hecho, este trabajo es producto del mismo interés que Sicot ha venido dedicando al tema; un trabajo sobre el misterioso epígrafe —“À mon seul désir”— de *La realidad y el deseo* fue publicado recientemente (“Aproximaciones al peritexto de *La realidad y el deseo*: «À mon seul désir»”, *NRFH*, 62, 2004, 77-105). Sicot hace notar que en el resto de la obra poética de Cernuda el paratexto es escaso y breve: unas cuantas dedicatorias, y el misterio que

ofrece un título como *Ocnos*, o la paradoja del título irresoluble de su libro mayor. En comparación, los referentes paratextuales abundan en *Variaciones* que, por cierto, se iba a llamar *Concerniente a México*. Al libro lo antecede un prefacio —“El tema”— y un postfacio —“Recapitulando”—, ambos del autor, cuya tipografía en cursivas indica que no forman parte del conjunto de los poemas sino que están puestos ahí para preparar al lector sobre lo que va a leer y el segundo para “recapitular”, esto es, no para enmendar o corregir lo dicho anteriormente. Sicot dedica un amplio apartado para contextualizar la dedicatoria del volumen “A Manuel Rodríguez Lozano”, el notable pintor mexicano amigo de los Contemporáneos y cuyo nombre puede resultar un enigma para los lectores no mexicanos del libro medio siglo después. El autor apunta como posible explicación de esta dedicatoria que la intención de Cernuda, al dedicárselo a este artista plástico, era tomar partido frente a la visión oficial de los muralistas, cargada más hacia el nacionalismo. Agrega: “Usar el nombre de un Rodríguez Lozano, en 1952, concurría además a justificar la inclusión de *Variaciones* en una colección editorial —«México y lo mexicano»— de marcado contenido nacional, orientando sin embargo al lector hacia un México más afín a la visión cernudiana del país, de sus gentes y de su historia” (p. 161). Así, la dedicatoria, el título y los textos de apertura y cierre en cursivas tendrían la intención de volver más indulgente su recepción; sin embargo, como concluye Sicot, “la profusión del paratexto, tanto como su contenido y significación, está en relación directa con la difícil posición que mantiene Cernuda” (p. 165) como miembro de una comunidad de exiliados en un contexto profundamente nacionalista. No cabe duda de que las particularidades del medio intelectual mexicano de aquel entonces determinaron la forma final de un libro que, de manera paradójica si se quiere, guarda uno de los momentos líricos más íntimos de Cernuda.

El volumen constituye un buen homenaje a Cernuda en su centenario. El libro resulta de interés por el aporte de nuevas perspectivas, como en el caso del trabajo de Sicot, y de nuevas fuentes documentales, como las que ofrece el trabajo de James Valender; además logra dar una imagen bastante amplia de la variada, cambiante y compleja obra del sevillano.

IVÁN PÉREZ DANIEL  
El Colegio de México

