

University of Nebraska - Lincoln

DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

---

Spanish Language and Literature

Modern Languages and Literatures, Department of

---

1982

## Cernuda y Los Romanticos Ingleses

Carlos-Peregrin Otero

*University of California, Los Angeles*

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish>



Part of the [Modern Languages Commons](#)

---

Otero, Carlos-Peregrin, "Cernuda y Los Romanticos Ingleses" (1982). *Spanish Language and Literature*. 64.  
<http://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/64>

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures, Department of at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in Spanish Language and Literature by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

## CERNUDA Y LOS ROMANTICOS INGLESES

CARLOS-PEREGRIN OTERO  
*University of California, Los Angeles*

La primera edición de *La realidad y el deseo* vio la luz el 1 de abril de 1936, y las expresiones de admiración no se hicieron esperar (tal era el nivel a que había llegado la apreciación de la poesía en España). Las voces más representativas del momento convergían en varios puntos capitales, entre ellos uno especialmente significativo para mi propósito. Citaré tan sólo tres de los juicios más destacados. El primero es de Juan Ramón Jiménez, y apareció en una nota publicada en *El Sol* el 26 de abril de aquel «año feliz» (la primavera no había hecho más que empezar): Para el autor de las nuevas *Rimas*, hay en la obra poética de Luis Cernuda anterior a la guerra civil (reunida entonces en un solo volumen por primera vez) «un dejo, un baluceo del más delicado romanticismo inglés y alemán». El segundo es de Federico García Lorca, y también fue impreso en *El Sol* (cinco días antes): «No habrá escritor en España, de la clase que sea, si es realmente escritor, manejador de palabras, que no quede admirado del encanto y refinamiento con que Luis Cernuda une los vocablos para crear su mundo poético; nadie que no se sorprenda de su efusiva lírica gemela de Bécquer y de su capacidad de mito». El tercero es de Pedro Salinas, que en su detenido comentario de mayo de 1936 llega a la conclusión de que *La realidad y el deseo* es «la depuración más perfecta, el último posible grado de reducción a su pura esencia del lirismo romántico español».<sup>1</sup>

Estos juicios se prestan a muy diferentes y aun contrapuestas interpretaciones, dado que el término «romanticismo» suele ser aplicado a fenómenos muy diversos. Entendiendo por «romanticismo» lo que entendía Cernuda, o al menos algo muy afín, los tres juicios parecen esencialmente certeros, y quizá lo son más

todavía si se piensa en la edición definitiva de *La realidad y el deseo*, que fue terminada en San Francisco de California en la primavera de 1962, después de un cuarto de siglo de destierro. Como quiera que sea, la cuestión merece más estudio, pues su elucidación no puede menos de contribuir a esclarecer algunos de los problemas que plantea la investigación del romanticismo en la literatura hispana.<sup>2</sup>

Una de las interpretaciones menos plausibles es asumir que los poetas citados se refieren a lo que cabría llamar «romanticismo histórico.» Aunque en esto, como en todo lo no bien entendido, hay opiniones para todos los gustos, nadie, que yo sepa, ha insistido en incluir autores del siglo XX entre los autores de la época romántica. En términos europeos, la primera generación romántica se diría que es la que incluye a Alfieri y a Goethe, a Schiller y a Blake, nacidos entre 1740 y 1770, como Gall, Mozart y Goya (en la notación hispana vendría a ser la generación de 1777 o 1778), y la tercera y última generación romántica en sentido estricto, por lo menos para no pocos de los entendidos, es la de Hugo y Tennyson, Browning y Baudelaire, nacidos entre 1800 y 1830, como Darwin, Wagner y Marx (en términos hispanos es la generación de 1838, es decir, la de Espronceda y los poetas prebecquerianos). Si esto es esencialmente correcto, ni siquiera tiene demasiado sentido incluir entre los «románticos históricos» a Bécquer (1836-1871), coetáneo de los poetas simbolistas (Mallarmé era sólo seis años más joven).

Cualquiera que sea, pues, la interpretación que prefiramos, en los juicios citados «romanticismo» tiene que ser tomado como algo no exclusivo de la época romántica. Sólo así tiene sentido hablar del «romanticismo» de Cernuda, o del de Cervantes, o del de Shakespeare.<sup>3</sup> Tenemos, pues, que preguntarnos qué entendemos por romanticismo en estos casos en que no pensamos en un contexto histórico determinado, pregunta que en todo caso tiene que ser contestada (por lo menos implícita y borrosamente) antes de ponerse a estudiar el supuesto romanticismo de una época histórica determinada.

Nadie ha señalado con más insistencia que los románticos mismos la necesidad de descubrir la realidad verdadera detrás de las apariencias, generalmente engañosas, observación que cobra especial importancia en la investigación de un fenómeno cultural de cierta complejidad, y pocos son más complejos que el fenómeno romántico. Por la naturaleza misma de las cosas, las manifestaciones románticas no suelen aparecer en estado químicamente

puro: Aparecen más bien envueltas en celofanes de muy distintas, y a menudo abigarradas, coloraciones. Para ir más sobre seguro, conviene fijar la atención sobre las manifestaciones más intensas y representativas.

En opinión de numerosos autores, entre ellos Cernuda, la generación romántica por antonomasia en la historia de la poesía occidental es la que incluye esta constelación de poetas, que cito por orden cronológico: Hölderlin, Wordsworth, Coleridge, Novalis, Foscolo, Shelley, Keats, Heine, Leopardi y Pushkin. Todos nacieron durante los últimos treinta años del siglo XVIII, lo mismo que otros poetas de renombre (Landor, Hazlitt, Manzoni, Lamartine, Angel de Saavedra, ...), filósofos como Hegel, Schelling y Schopenhauer, músicos como Beethoven y Schubert, historiadores como Michelet, etc. (En términos hispanos vendría a ser la generación de 1808). Parece, pues, natural asumir que la forma más acendrada del romanticismo histórico merodea probablemente por la obra de alguno o algunos de esos poetas, que se cuentan entre los más grandes de todos los tiempos. Si lo que perseguimos es reconstruir la filosofía del romanticismo, y en particular su estética (o, más concretamente, su teoría literaria), elegiremos sin duda las obras de algunos poetas que son relativamente explícitos y no demasiadamente opacos. Esto es precisamente lo que hizo M. H. Abrams, y a ello se debe quizá, al menos en parte, el extraordinario mérito de su estudio, uno de los más admirados sobre el tema.<sup>4</sup>

Los autores incluidos por Cernuda en la primera parte de su libro *Pensamiento poético en la lírica inglesa*, publicado en 1958, coinciden en general con los estudiados por Abrams (que es sólo diez años más joven) un lustro antes. La diferencia más obvia es que ni Keats ni, por supuesto, Blake (que, de acuerdo con el esquema propuesto, no pertenecería a la generación de 1808, sino a la de 1777) son objeto de especial atención en el libro de Abrams, que se detiene más en Hazlitt y en John Keble (nacido en 1792, como Shelley). Pero, en todo caso, los estudios que Cernuda dedica a Blake y a Keats son mucho más reveladores respecto a la idiosincrasia del intérprete que respecto a la naturaleza del romanticismo, y como éste es el tema que nos interesa, pueden muy bien ser pasados por alto. Por otra parte, el examen de lo que Cernuda escribe sobre Wordsworth, Coleridge y Shelley, y, en general, sobre el «romantic revival», resulta, a mi modo de ver, extraordinariamente revelador, no sólo respecto a la concepción del

romanticismo ínsita en la obra de tres poetas de la época romántica especialmente representativos, sino también respecto a las similitudes y disimilitudes que median entre el romanticismo de los poetas ingleses y el romanticismo de Cernuda, nacido ciento diez años después de Shelley. El propósito de las páginas que siguen es intentar contribuir a ese examen.<sup>5</sup>

Pero antes de entrar de lleno en la materia quisiera hacer una observación preliminar que conviene tener presente en todo momento. Por fortuna para los seres humanos, los avances que van jalando la historia cultural, y en particular la historia intelectual, son, en un sentido clave, cumulativos, de modo que un salto adelante crucial en una parcela del saber (¿a qué esperará el equivalente español de «breakthrough»?) no puede menos de perfilar más nítidamente la silueta del pasado. Como consecuencia, la nueva silueta es mucho más fácil de percibir, aun para los seres no extraordinarios. Al propio tiempo, muchas de las controversias de antaño pierden el carácter de controversias. Por ejemplo, los egipcios creían que la sede de los sentimientos estaba en las entrañas (todavía hoy hablamos de sentimientos entrañables), el salmista creía por el contrario que estaba en el hígado, mientras que Aristóteles y otros muchos autores antiguos y modernos dan por supuesto que está en el corazón, a pesar de que ya Platón había postulado que está en el cerebro. Hoy hasta los niños de la escuela saben que sólo Platón estaba en lo cierto, y que no hay manera de defender ninguna de las otras tres posiciones, por muchas «historias del corazón» que sigan escribiendo los poetas.

Otro tanto cabe decir de algunas de las cuestiones más disputadas por los románticos (entre ellos o contra sus antagonistas), dada la revolución que cabría llamar «galileana» (propriamente, chomskiana) en los estudios del lenguaje, iniciada a mediados de nuestro siglo.<sup>6</sup> Al volver la vista atrás desde la atalaya recién alcanzada por la lingüística (y, en general, por la investigación de la mente), aun el estudioso de dotes no extraordinarias puede ver con relativa claridad lo que los grandes genios de la generación de 1808, a aquella altura de la historia intelectual de la humanidad, apenas podían entrever. De cierto modo, la gramática generativa es un «cálculo» relativamente explícito y asequible de algunos de los más vaporosos «pálpitos» románticos sobre el lenguaje (para usar un contraste que gustaba de usar el matemático español Rey Pastor), y la filosofía del lenguaje y de la mente derivada de ella tiene contornos mucho más precisos que la

filosofía de los románticos, y más al alcance de los no superdotados. Alternativamente, cabría decir que las teorías románticas más hondas vienen a ser anticipaciones (más o menos borrosas o luminosas) de la filosofía de Noam Chomsky (y no sólo de su filosofía de la mente, como luego veremos). Chomsky mismo llegó a manifestar en una ocasión, hace más de una década, que hacia 1940 un conocedor de la teoría estética romántica que hubiese asimilado además los últimos avances en el estudio de los fundamentos de la matemática hubiera podido descubrir inmediatamente lo que tres lustros después (hacia 1955) llevó a la más honda revolución de las humanidades que vieron los siglos.<sup>7</sup> No es, pues, sorprendente que la nueva psicología y la nueva filosofía, que tanto han contribuido a desbrozar el camino de las ciencias humanas, permitan hilar más fino en muchas de las cuestiones que intrigaban a los románticos. Salvando todas las distancias (que no son pequeñas, ya que la investigación del microcosmos mental está muchísimo menos avanzada que la investigación del cosmos), es un poco lo que ocurre con la cosmología posible en la actualidad. Aun los nos especialistas pueden saber más de nuestra galaxia (y no ya de Saturno) que Galileo (aparte de saber que Galileo ha sido desanatematizado, cosa que él no llegó a saber), y también más que cualquiera de los románticos especialmente fascinados por la contemplación de las estrellas. Ni el más imaginativo de los románticos llegó a verse en una diminuta esfera de roca y metal que da vueltas alrededor de una de las innumerables estrellas de una galaxia (unos doscientos cincuenta mil millones de estrellas, a lo que dicen los entendidos), perdida en una inmensidad que contiene, a lo que parece, miles de millones de galaxias.

Así, pues, al examinar *Pensamiento poético en la lírica inglesa* desde la atalaya elevada por Chomsky jugamos con ventaja, como el que dice, pues Cernuda se había adentrado ya en la preparación de su libro cuando en 1957 apareció el tomito que no tardaría en revolucionar la psicología y la filosofía. Ni siquiera pudo aprovechar la informativa monografía de James Baker sobre la teoría de la imaginación elaborada por Coleridge, publicada aquel mismo año.<sup>8</sup> De hecho, sólo pudo manejar un número limitado de obras en inglés sobre el tema (que no parece haber incluido la de Abrams), «por no haber tenido a su alcance una biblioteca bien provista», como hace notar en el prefacio. Otra de las dificultades con la que tuvo que enfrentarse «fue la carencia de obras que trataran en español de temas análogos o relacionados con el suyo,

debiendo adelantarse por un campo no cultivado entre nosotros» (pág. 488). En la carta que me escribió el 22 de marzo de 1959, nueve meses después de la publicación del libro, es todavía más explícito:

Le agradezco la indicación que me hace acerca de mi olvido de la influencia de Vico sobre Coleridge y Shelley. En realidad el libro sobre los poetas ingleses del XIX es nada más que un *primer* para uso de los lectores de lengua española, que por lo general nada saben sobre el tema. Me temo que se le puedan reprochar muchas omisiones. Hubiera querido someter el original a alguien entendido en la materia, antes de imprimirlo, pero aquí no hay nadie que viniera al caso.

No pude servirme sino de los pocos libros que hallé en la biblioteca del Instituto Anglo-Mexicano y de los escasos que yo tengo aquí, recobrados poco a poco de entre los que dejé en U.S.A. al venirme a México. Por lo tanto mis «fuentes» fueron exclusivamente de lengua inglesa; y aunque leí algunos libros importantes sobre Coleridge y Shelley no recuerdo en ellos la mención de Vico. Así que la omisión procede de los historiadores y críticos ingleses (al menos de aquellos que yo consulté), lo cual es más grave en ellos que en mí, que no soy sino un aficionado a la crítica literaria, y no un *scholar*.

Por lo demás apenas conozco nada sobre Italia, país que nunca visité, y mi interés y simpatía va más hacia Inglaterra y Alemania que hacia los países «latinos», incluyendo España. (Cf. pág. 923).

La cosa no quedó ahí. Después de haber terminado su carta del 13 de mayo de 1959 (mecnografiada, como todas las que me escribió), añadió al fondo, a mano:

En los Selected Essays de Sir Herbert Read hallo mención de Vico, en relación con las ideas poéticas inglesas.

Y la carta siguiente, fechada el 9 de julio de 1959, empieza así:

Gracias por sus notas, copiadas en la carta del 21

pasado, sobre Vico. No recuerdo en qué ensayo hablaba Read del tema; pero lo encontrará en alguno de los incluidos en los *Selected Essays*, que publicó Faber & Faber [London, 1938; 2nd ed., 1951]. No tengo aquí el libro en cuestión y me es imposible buscar el dato preciso.

Como se desprende del texto, la primera cita responde a una observación que le había hecho yo (en una carta fechada en Berkeley el 16 de marzo de 1959). Reproduciré sólo lo necesario para encuadrar la respuesta de Cernuda:

Y ya que me refiero a su libro reciente, permítame que le confíe una reacción personal que he tenido al leerlo. Y es que me ha parecido extraño que usted, que tan justa admiración parece tener por la cultura italiana, pese al espejismo de lo francés, no haya mencionado el nombre de Vico al exponer las novedosas y brillantes ideas de Coleridge y Shelley...¿No le parece a usted de cierto modo injusto no señalar el claro ascendiente viquiano de tan penetrantes ideas?

Creo recordar que yo pensaba sobre todo en la teoría de la imaginación. Como escribe Cernuda, los románticos ingleses «creían que la imaginación revela una forma esencial de la verdad. Por eso, a pesar de que sus teorías respectivas acerca de la imaginación poética son diferentes, todas concuerdan sin embargo en la importancia que atribuyen a la misma» (pág. 505). Pero Vico había exaltado el papel de la imaginación mucho antes, bien es verdad que siguiendo un derrotero muy suyo. Hay que tener en cuenta que en la terminología italiana «fantasia» corresponde al inglés «imagination», mientras que «immaginazione» corresponde al inglés «fancy.»<sup>9</sup> De ahí que en la proposición de Vico citada en mi carta del 21 de junio de 1959 (a la que aludía Cernuda) aparezca el primero de los dos términos italianos: «La fantasia tanto è più robusta quanto è più debole il racionio» (*La Scienza Nuova*, 1744, I, Degli elementi, xxxvi). Especialmente significativo para nuestro propósito es que, frente a las opiniones sobre los mitos antiguos típicas de su tiempo, Vico sostiene que los mitos y demás creaciones de la imaginación representan intentos de interpretación del mundo, es decir, muestras de los resultados obtenidos utilizan-

do un modo de conocimiento directo e intuitivo, distinto al de la ciencia.

Ni Vico ni los románticos más representativos caen en el error (tan común en el irracionalismo de nuestro tiempo) de concluir que lo que no es científico tiene que ser anti-racional. Tampoco caen los románticos más agudos en el error de suponer que la imaginación y sus creaciones, y en general los fenómenos propiamente humanos (por ejemplo, el uso creativo del lenguaje, las creaciones culturales), no pueden ser objeto de conocimiento científico, por la naturaleza misma de las actividades humanas, como supone Vico (en oposición declarada a Descartes). A mi modo de ver, nadie nos da una representación más global del romanticismo histórico que Shelley, y es sabido que Shelley sentía verdadero amor por la ciencia, expresaba en su poesía ráfagas de pensamiento que tenían su origen en sus estudios científicos, y la veía como el símbolo de la iluminación, del regocijo y de la paz. A juicio de un gran matemático y filósofo de nuestro tiempo, «si Shelley hubiese nacido cien años más tarde, el siglo XX hubiera tenido un Newton entre sus químicos.»<sup>10</sup> Lo que los románticos rechazaban de plano eran las pretensiones absurdas sobre lo que la ciencia había alcanzado o estaba a punto de alcanzar, pero en eso no se diferencian de los hombres de ciencia actuales, por lo menos de algunos de los más distinguidos. Por ejemplo, Chomsky ha escrito no hace mucho que no es improbable que la investigación científica no llegue a dar una visión de lo que se ha llamado alguna vez «la persona humana entera» tan profunda como la que da la literatura.<sup>11</sup> Pero no hace falta ser un genio ni demasiado romántico para darse cuenta de que los conocimientos científicos de un escritor no obstaculizan la profundidad de su visión, sino todo lo contrario. Baste apuntar que la cosmogonía fundada en los más recientes avances de la física y las exploraciones espaciales no es menos profunda, ni menos «poética», que la de los poetas románticos, para nada decir de los clásicos más antiguos.

Como en nuestros días no son pocos los escépticos en lo que se refiere a la posible confluencia entre la literatura y la ciencia, no estará de más dar una ilustración (si no me engaño). Basta abrir una exposición sistemática de la nueva biología (iniciada poco después de mediado nuestro siglo, como la nueva lingüística) para topar con la idea de que las dos invenciones más importantes en la evolución de los seres vivos son la sexualidad y la muerte. La sexualidad hace posible la diversidad (ningún individuo es exac-

tamente igual a su hermano, sin más excepción que la de los gemelos idénticos), fomentando la realización de todas las posibilidades del sistema combinatorio genético e imponiendo, por tanto, cambio. La muerte natural (impuesta desde dentro), que pone límite a la vida, tercia entre lo idéntico de la reproducción y lo nuevo de la variación, y no puede ser dejada en manos del azar, sino que tiene que ser parte del programa genético inicial (las restricciones de la evolución no son conciliables con el viejo sueño de inmortalidad).<sup>12</sup> Con lo que recibe confirmación y explicación una de las intuiciones más recurrentes de los poetas, y en particular de los poetas románticos y de sus descendientes, que puede ser cifrada en unos versos muy conocidos de Leopardi:

Fratelli, a un tempo stesso, amore e morte  
Ingenerò la sorte.

(A juicio de Cernuda, amor y muerte son «los dos polos sobre los que gira *la* obra» de Lorca y la de Aleixandre, «y es curioso que teniendo la visión del mundo en ambos poetas iguales elementos básicos: el amor y la muerte *los fratelli* de Leopardi], obtengan resultados poéticos tan distintos» [pág. 455].)

Si lo dicho es esencialmente correcto, o por lo menos apunta a lo correcto, sólo podemos lamentar que Cernuda haya sido víctima de su formación en un punto tan importante. Su enemiga a la ciencia, que sólo aflora en algunos momentos (e.g., pág. 620), tenía mucho más de implacable que de iluminadora, y no ha podido menos de hacer algunos estragos en su libro. Es significativo que al descubrir el libro de Lawrence Durrell (nacido el mismo año que Abrams) *A key to modern British poetry* (1952), que trata de situar la evolución poética dentro de la historia intelectual, me aconsejara que lo buscara en estos términos (carta escrita en San Francisco el 27 de Septiembre de 1961):

Busque un libro de Laurence Durrell *[sic]*, el novelista que no sé si conoce, sobre la poesía británica moderna. Lo curioso es el fondo científico y filosófico que da a su crítica. Búsquelo.

Como ocurre a menudo con los actos de fe, sean del tenor que sean, importaba poco que su actitud le llevase a caer en contradicciones palmarias, como al escribir estas líneas (Darwin nació el mismo año

que Larra, un año más joven que Espronceda):<sup>13</sup>

El trabajo de Charles R. Darwin (1809-1882), como es sabido, no era literario, pero influyó poderosamente sobre el pensamiento de su tiempo, tanto científico y filosófico como estético; respecto al pasado y al futuro del hombre su obra ofrecía un punto de vista muy diferente del que anteriormente se había tenido. Darwin comprendía que sus teorías se enfrentaban con la versión ortodoxa de la historia del mundo, pero eso no le preocupaba (págs. 609-10).

Menos palmaria, pero mucho más reveladora, es la omisión de un tema que brilla por su ausencia en su libro: La cuestión de la «forma orgánica», y su papel en la determinación de las creaciones individuales.

La distinción entre «forma mecánica» y «forma orgánica» es una de las más características del periodo romántico, y una de las mejores piedras de toque cuando se trata de aquilatar la diferencia entre el romanticismo y lo que precede al romanticismo. Pero en los términos de la época no es una distinción clara. No podía serlo. Los románticos entreveían algo profundo, pero entre la niebla, y la niebla no ha sido disipada hasta ya mediado nuestro siglo. Tal vez la mejor manera de hacerse idea de lo que entreveían y de ver hacia dónde apuntaban es tomar como punto de referencia la «forma orgánica» del lenguaje, que en nuestro tiempo ha sido formulada de manera precisa bajo el nombre de «gramática generativa». Un sistema de esta naturaleza es esencialmente un sistema recursivo que puede generar con medios muy limitados un número literalmente infinito de expresiones, entre ellas muchas de enorme complejidad. En contraste, un mero inventario de palabras, por astronómico que sea, sería para los románticos una «forma mecánica», incapaz de servir de soporte a la recursividad (que hace posible las infinitas opciones de la creatividad).

Esta ejemplificación es especialmente adecuada porque a los románticos no se les ocultaba la relación que media entre el aspecto creativo del uso del lenguaje (consecuencia de la recursividad de la gramática) y la creatividad artística, en particular la creatividad literaria, como se puede comprobar en la teoría del arte de A. W. Schlegel, que es de 1801. Como el sistema del lenguaje, el sistema del pensamiento y la imaginación, que es finitamente especificable,

proporciona una «unidad orgánica» que interrelaciona sus elementos básicos y subyace a cada una de sus manifestaciones individuales, potencialmente infinitas en número. En sus conferencias públicas en Viena sobre el arte dramático (1808), Schlegel dice que la forma orgánica es innata y se desarrolla desde dentro, adquiriendo su determinación contemporáneamente con el perfecto desarrollo del germen, idea que Coleridge parafrasea diez años después. Para Coleridge, ninguna obra genial puede carecer de su forma orgánica apropiada, pues el genio no puede menos de obedecer las leyes de la creación, aun cuando sea el primero en aplicarlas.<sup>14</sup> Lo que los románticos rechazan son las superficiales «reglas» de los preceptistas, de naturaleza «mecánica» (retórica, si se quiere, y no poética), no los hondos principios de la facultad estética que guían al artista (aunque el artista los aplique inconscientemente).

Otra ejemplificación posible, acaso más sugestiva, es el de la teoría celular (no menos importante que la teoría atómica en la química), que abre una nueva fase (definitiva) en la historia de la biología, por obra y gracia de dos científicos de la generación que sigue a la de Coleridge y Shelley (dos biólogos coetáneos de Hugo y Browning). La teoría celular, que a juicio de algunos autores encontró el camino allanado por la estética romántica, vendría a ser «la aplicación objetiva de los elementos del concepto de forma orgánica al universo entero de los seres vivientes», o, si se prefiere, «la transformación de presuposiciones estéticas en conocimiento científico de un modo que reivindicaba llamativamente el aserto de Kant de que el sentido de la belleza es una ayuda para el descubrimiento de la verdad».<sup>15</sup> Esta relación entre la aspiración estética y el conocimiento científico fue apreciada desde antiguo tanto por artistas como Goethe como por científicos como Cajal, y no sin razón. Piénsese que la expresión matemática de la «sección de oro» de los artistas sirve también de base a las espirales que forma la distribución de hojas en las plantas, para nada decir de la «doble hélice» que representa la estructura del material genético (descubierta por los mismos años que la gramática generativa). Por si eso fuera poco, ese principio de la «forma orgánica» de la belleza y de la vida (de los seres vivientes y de las obras de arte) es reducible a un número que no es expresable como cociente de dos enteros, en contraste con el número a que es reducible la «forma mecánica» de los cristales, que nada tienen de vivientes ni de artísticos.<sup>16</sup> Se comprende, pues, que Matthias Schleiden (1804-1881), uno de los dos

biólogos aludidos, diese a su popular obra el título de *Poesía del mundo vegetal* (1853). Y no deja de resultar irónico que Goethe, tan admirado por Cernuda como poeta, fallase como biólogo por no haber puesto suficiente imaginación «poética» en sus especulaciones sobre las metamorfosis de las plantas (cf. pág. 876); más exactamente, por haber concebido su «forma orgánica» (noción que fue uno de los primeros en estudiar) como arquetipo (Urpflanze) y no como principio generativo, análogo al que subyace al uso del lenguaje o a la creación artística.

Las limitaciones de espacio no me permiten continuar aquí el tratamiento del tema, pero no puedo menos de apuntar que la oposición de Coleridge a los que tendían a estudiar los organismos como meras «formas mecánicas», inmersos en una corriente que llevará al positivismo más extremoso, no es más que una manifestación más de su esencial platonismo, cuestión de la mayor importancia en el estudio del romanticismo. Cernuda presta cierta atención a este aspecto del tema, y algunas observaciones, por ejemplo respecto al impacto de Berkeley (497), no están mal orientadas, pero la exposición en su conjunto deja algo que desear, como salta a la vista sin más que comparar lo que han escrito otros autores.<sup>17</sup> En general, cabe decir que los románticos tienden hacia lo que en otro lugar he llamado «generativismo».<sup>18</sup>

No quisiera poner punto final sin al menos dejar sobre el tapete un aspecto del romanticismo histórico que Cernuda apenas roza, si bien lo que dice no carece de aciertos (e.g., 492, 502-3). Simplificando cabría decir que la literatura de la época romántica no se alza contra la literatura de la época precedente (a la que desde luego trata de superar de varias maneras), sino más bien contra lo monstruoso y «mecánico» de la nueva sociedad capitalista, que a juicio de algunos autores representa una innovación absoluta, y absolutamente deplorable, en la historia de la humanidad.<sup>19</sup> Es entonces cuando el concepto de «ser económico» movido únicamente por el afán de lucro empieza a imponer un nuevo sesgo a las relaciones interhumanas. Para los románticos, como para muchos de sus descendientes más o menos directos, el sistema social basado en esta absurda teoría psicológica (sin base científica alguna) no puede menos de llevar a la frustración y al sufrimiento a aquellos que tratan de moldearse a su tenor y, lo que es más grave, al sufrimiento y miseria de sus víctimas.<sup>20</sup> Ante tal estado de cosas, los románticos conciben y defienden una alternativa con «forma orgánica», libre de esas y otras taras de lo maquinal e inorgánico

(aunque no, por supuesto, de otras limitaciones fuera del poder de los humanos), montada sobre la libertad de realización personal de cada individuo, no sobre la libertad de trueque y explotación. La organización social que cabría llamar romántica (Charles Fourier nace el mismo año que Coleridge y Robert Owen un año antes) representaría «la tercera y última fase emancipatoria de la historia», la que tiene como fin abolir el proletariado poniendo el control de la economía bajo asociaciones libres y voluntarias de productores, avance mucho más considerable que la transformación de los esclavos en siervos (primera fase) o la de los siervos en asalariados (segunda fase).<sup>21</sup> *Prometheus unbound*, «el más grande de los poemas largos del siglo XIX», es la expresión poética más alta de esta visión del curso de la humanidad como autotransformación consciente que une a románticos tan dispares como Herder, Owen, Fourier y Shelley. No es, pues, sorprendente descubrir que uno de los que más contribuyeron a poner la memoria de Shelley a salvo de los ataques de que empezó a ser objeto inmediatamente después de su muerte fuera precisamente Owen. Sorprende mucho más que las implicaciones de todo esto se le hayan escabullido hasta a Cernuda.<sup>22</sup>

## NOTAS

1. Véase C. P. Otero, *Letras I*, 2a. ed., (Barcelona: Seix Barral, 1972), págs. 222 y ss.
2. Véase Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, tomo 4 (Madrid: Gredos, 1980), una verdadera mina, así como su complemento, debido a Emilio Carilla, *El romanticismo en la América hispánica*, 3a. ed. (Madrid: Gredos, 1975).
3. Cf. Anthony Close, *The Romantic Approach to 'Don Quixote': A Critical History of the Romantic Tradition in 'Quixote' Criticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978), que por cierto nada dice sobre los escritos de Cernuda sobre Cervantes, el primero de los cuales fue publicado en Liverpool en 1943 (*Bulletin of Spanish Studies* 80, 175-95).
4. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, 1953 (reimpreso en 1958 por W. W. Norton &

Co., New York).

5. Salvo indicación en contrario, todas las citas de Cernuda se refieren a su *Prosa completa*, edición a cargo de D. Harris y L. Maristany, Barcelona, Barral Editores, 1975. Un número entre paréntesis remite a la página correspondiente de esta edición.

6. Véase mi Introducción a N. Chomsky, *Estructuras sintácticas* (México: Siglo XXI, 1974), y Justin Leiber, *Noam Chomsky: A Philosophic Overview* (New York: St. Martin's Press, 1975). Cf. *The Behavioral and Brain Sciences* 3 (1980), 1-61.

7. Cf. «Linguistics and politics», *New Left Review* 57 (1969), 21-24, entrevista traducida en N. Chomsky, *Sobre política y lingüística* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1971).

8. James Volant Baker, *The sacred river: Coleridge's Theory of Imagination* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1957).

9. Véase Gian N. G. Orsini, *Benedetto Croce, Philosopher of Art and Literary Critic* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961), pág. 49. El uso italiano continúa la tradición clásica, que da a *phantasia* el sentido de potencia creativa, y a *imaginatio* el de parte pasiva o receptiva de la mente. La inversión semántica es perceptible ya en Joseph Addison (coetáneo de Vico) y aparece establecida en *An Essay on Original Genius* (1767) de William Duff, para quien *fancy* designa una potencia meramente asociativa e *imagination* la propiamente creativa (Baker, pág. 128-29 y 55n). El uso hispano no siempre es consonante con una de estas dos opciones, e.g. el de Bécquer (págs. 1268, 320; cf. Alborg, pág. 824). Cernuda contrasta a veces la imaginación con el ingenio, y reitera su antipatía por lo ingenioso (págs. 408, 904), que se conjuga bien con la retórica no poética.

10. Alfred North Whitehead, *Science in the Modern World* (New York: Macmillan, 1925), págs. 82 y ss.

11. *Rules and Representations* (New York: Columbia University Press, 1980), pág. 9.

12. François Jacob, *La logique du vivant: Une histoire de l'héritité* (Paris: Gallimard, 1970); en traducción: *The Logic of Life: A History of Heredity* (New York: Pantheon, 1974).

13. Cf. S. E. Luria, *Life: The Unfinished Experiment* (New York: Charles Scribner's sons, 1973), especialmente las págs. 13-14.

14. Véase N. Chomsky, *Cartesian Linguistics* (New York: Harper & Row, 1966). En traducción: *Lingüística cartesiana*, (Madrid: Greños, 1969), sección primera. Cf. G. N. G. Orsini, *Coleridge and German Idealism*, (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1969).

15. Véase Philip C. Ritterbush, «Organic form: Aesthetics and objectivity in the study of form in the life sciences», en *Organic Form: The Life of an Idea*, ed. by G. S. Rousseau (London: Routledge, 1972), págs. 26-59, especialmente la 45.

16. Ritterbush, *ib.*, y *The Art of Organic Forms* (Washington: Smithsonian, 1968).

17. Cf. por ejemplo, Mary Warnock, *Imagination* (Berkeley: University of

California Press, 1978), especialmente págs. 72 y ss., examen detenido del concepto desde Hume a los existencialistas (con énfasis en sus implicaciones para la teoría y la práctica de la educación), lamentablemente desde una perspectiva prechomskiana. Warnock no menciona el libro de Harry M. Bracken (*Berkeley*, [New York: Macmillan, 1974]), que arguye que el obispo de Cloyne (desde 1734) debe ser caracterizado como «cartesiano irlandés», y no como «empiricista británico». Cf. Baker, capítulo 3.

18. Véase C. P. Otero, «Lenguaje e Imaginación: La nueva novela en español», en *Letras II* (Barcelona: Seix Barral, de próxima publicación).

19. Véase Karl Polanyi, *The Great Transformation: The Political and Economic Origins of Our Time* (New York: Rinhart, 1944, reimpreso por Beacon Press de Boston en 1957); para una sinopsis, George Dalton, Introduction, *Primitive, Archaic and Modern Economies: Essays of Karl Polanyi* (New York: Doubleday, 1968, reimpreso por Beacon en 1971). En cuanto a los derivados de aquella «mecanización» inicial, véase Lewis Mumford, *The Myth of the Machine: The Pentagon of Power* (New York: Harcourt, 1970).

20. Contra lo que se suele creer, los abusos de aquellas primeras fábricas británicas no han sido superados del todo, ni aun en las metrópolis industrializadas, como prueban, por ejemplo, los reportajes sobre las condiciones de trabajo en la «garment industry» de California publicados este mes (enero de 1981) en dos periódicos de Los Angeles: el *Herald Examiner* y *Opinión* (éste en versión española).

21. Cf. Martin Buber, *Paths in Utopia* (London: Routledge, 1949, reimpreso por Beacon en 1958), especialmente p. 19, y N. Chomsky, *For Reasons of State* (New York: Pantheon, 1973), capítulos 8 y 9, especialmente, págs. 378 y 401 (y lo que escribe sobre Schelling en las págs. 388 y ss.). Cf. Octavio Paz, *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia* (Barcelona: Seix Barral, 1974), págs. 102 y ss. (libro que por lo demás sería revelador comparar con el de Cernuda, al que no hace referencia).

22. Cf. *Letras I* (véase la nota 1), págs. 349 y ss. Véase ahora Nancy Fogarty, *Shelley in the Twentieth Century: A Study in the Development of Shelley Criticism in England and America, 1916-1971* (Universität Salzburg, 1976 [volumen 56 de la serie «Romantic Reassessment», dirigida por el Dr. James Hogg]; para el juicio entrecomillado sobre *Prometheus Unbound*, que es de C. S. Lewis, véase la pág. 149. A los estudios considerados por la autora en su capítulo IV cabe añadir ahora el de Michael Scrivener, «The anarchism of Percy Byssche Shelley», Wayne State University, Noviembre 1979 (mecanografiado). Sobre Shelley y Calderón, véase ahora Adela Falama, *Shelley's Major Poems: A Reinterpretation* (Universität Salzburg, 1973 [volumen 9 de la serie, Apéndice III] pág. 308-15), que incluye el texto (depurado) de la versión shelleyana de un pasaje de la Jornada II, Escena XIX, de *La vida es sueño*.

Tampoco parece haber sido muy consciente Cernuda de uno de los veneros más

hondos de la poesía del autor de *Hiperión* (y acaso también de su locura). Véase ahora Franz Gabriel Nauen, *Revolution, Idealism and Human Freedom: Schelling, Hölderlin and Hegel and the Crisis of Early German Idealism* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1971). (Como se sabe, los tres ilustres suebos fueron compañeros de estudios en el *Stift* de Tübinga a principios de la última década del siglo XVIII.)