

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202212181202>

IMAGINACIÓN SOBRENATURAL EN LOS TEXTOS CRÍTICOS DE TRES POETAS DE LA GENERACIÓN DEL 27

The Supernatural Imagination in the Critical Texts of Three Poets of the Generation of '27

Camila PALACIOS AMÉZQUITA
Universidad Nacional de Colombia
icpalacios@gmail.com

Recibido: 10/06/2021; Aceptado: 16/11/2021; Publicado: 15/12/2022

Ref. Bibl. CAMILA PALACIOS AMÉZQUITA. IMAGINACIÓN SOBRENATURAL EN LOS TEXTOS CRÍTICOS DE TRES POETAS DE LA GENERACIÓN DEL 27. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 12 (2022), 181-202

RESUMEN: En este artículo estudio y comparo el uso de algunas imágenes sobrenaturales que he rastreado en parte de la obra crítica de Luis Cernuda, Federico García Lorca y Jorge Guillén. En el apartado central, las imágenes analizadas –musa, ángel, demonio, sirena y duende– se refieren a la psicología de la invención literaria. También hago referencia a algunas imágenes menores –fantasmas, cíclopes– que los poetas-críticos usan para hablar del poeta mismo y de su obra. Sostengo que todas estas imágenes surgen como consecuencia de lecturas y contactos con el romanticismo y el surrealismo, que son ampliamente estudiados en la introducción de este artículo; pero, también, como producto de una manera de ver y entender el mundo que responde al momento histórico de la España de comienzos de siglo XX.

Palabras clave: crítica literaria española; imagen crítica; imaginación sobrenatural; siglo XX; Generación del 27.

ABSTRACT: In this article I study and compare the use of some supernatural images that I have traced in some of the critical work of Luis Cernuda, Federico García Lorca and Jorge Guillén. In the central section, the analyzed images – muse, angel, demon, mermaid and *duende*– refer to the psychology of literary invention. I also refer to some minor images –ghosts, cyclops– that these poets-critics use to talk about the poet himself and his work. I maintain that all these images arise as a consequence of readings and contacts with romanticism and surrealism, which are widely studied in the introduction to this article; but also as a product of a way of seeing and understanding the world that responds to the historical moment of Spain at the beginning of the 20th century.

Keywords: Spanish literary criticism; Critical image; Supernatural imagination; 20th century; Generation of 27.

Pero el romanticismo podemos considerarlo también como un hecho eterno. Algo así como un espíritu diabólico que se divertiera a través de los tiempos, asaltando a determinados individuos, haciendo resonar en ellos esa vibración particular, esa extraña conmoción vital que siempre lo caracterizan. No sería difícil señalar nombres de poetas clásicos atacados de ese sagrado mal. Y hablo de poetas, porque sólo con respecto a la poesía nos ocupamos aquí del romanticismo, aunque reconozco cuán divertido y ejemplar resultaría un estudio del romanticismo social. (Cernuda 1935/1994b, 67)

Quien escribió las anteriores palabras vivió en carne propia la posesión del espíritu diabólico del que hablaba. El interés profundamente genuino en los poetas del Romanticismo inglés llevó a Luis Cernuda al estudio atento de la poesía de Shelley, Blake, Wordsworth, Coleridge y Keats. La admiración del español quedó plasmada definitivamente en *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, libro que fue publicado en 1958, cuando Cernuda llevaba poco más de treinta años dedicado a la tarea crítica. Esa tarea interesó, en mayor o menor medida, a varios de los poetas de su generación, entre ellos a Federico García Lorca y a Jorge Guillén, quienes también leyeron a los románticos ingleses y alemanes y, por supuesto, a Bécquer, el mayor exponente del romanticismo español. Además, Cernuda, Lorca y Guillén también leyeron con gran interés a Paul Valéry y a T. S. Eliot, que fueron representantes de una crítica más bien antirromántica. A pesar de que luego, hechizados por el espíritu diabólico romántico, los españoles se alejaron en direcciones opuestas a las de sus mentores, es innegable que fueron Eliot y Valéry quienes sentaron las bases de su posterior crítica: la de Cernuda más cerca de Eliot, y la de García Lorca y Guillén más cerca de Valéry.

García Lorca, Guillén y Cernuda se interesaron, también, por los grandes poetas españoles, especialmente por Góngora –hay que recordar que en 1927 se llevó a cabo un homenaje en el Ateneo de Sevilla alrededor de la figura del escritor de las *Soledades* y se reunieron allí todos los poetas que habrían de conformar la Generación del 27–, pero también por Garcilaso, Berceo, San Juan de la Cruz y Quevedo. Leyeron a los poetas de la generación inmediatamente anterior, la del 98, y hablaron extensamente de ellos. Además, sentían un fuerte interés por lo que escribían sus contemporáneos españoles y se mantenían al tanto del resto de la producción artística y poética de Europa que, en plena floración vanguardista, era diversa y amplísima: los poetas de la Generación del 27 estuvieron especialmente cerca del surrealismo francés, que reelaboraron según sus propios términos.

En las lecturas que he hecho de los trabajos críticos de Cernuda, García Lorca y Guillén, ha llamado mi atención el despliegue de un importante número de imágenes –los viajes de los demonios y espíritus, el soplo de la musa, el revoloteo del ángel, entre otras– que se refieren, mayoritariamente, a la psicología de la invención literaria y que, a pesar de su presencia constante, aparecen de manera muy diferente en cada uno de los poetas. Si empecé hablando de las lecturas hechas por estos poetas-críticos, en otras palabras, de sus influencias, es porque creo que las consecuencias de esas lecturas y contactos, especialmente con el romanticismo y el surrealismo, pueden arrojar luz sobre las causas de la imaginación, que he decidido llamar sobrenatural, presente en su trabajo crítico.

En el séptimo capítulo de *El espejo y la lámpara*, M. H. Abrams hace una comparación entre las teorías mecánica y orgánica de la invención poética. Uno de los ejes por los que atraviesa la comparación es el de la apropiación por parte de la crítica y teoría literaria de algunos postulados científicos que estaban en auge y contaban con gran popularidad en cada época. En ese sentido, la prevalencia de la imaginación mecánica a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII responde a los recientes descubrimientos en el campo de la ciencia física y, por otro lado, la predominancia de la imaginación orgánica tiene su origen en el creciente prestigio que adquiere la biología a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Las teorías mecanicistas desarrolladas por la tradición empírica, en relación con la invención literaria, hablan de la mente como una máquina compuesta de partículas elementales –«réplicas exactas aunque más débiles de las percepciones originales de los sentidos» (Abrams 1962, 233)– que dependen del movimiento, las combinaciones y la fuerza. Esas partículas elementales, réplicas exactas, pero atenuadas, de aquello que se siente, son las ideas; así, al menos, es como lo entiende Hume. En la primera parte de *A Treatise of Human Nature*, el filósofo escocés asegura que todas las percepciones de la mente

humana pueden dividirse en dos tipos: impresiones e ideas. La diferencia entre ambas, dice, radica en «la fuerza y vivacidad con las que golpean la mente y se hacen camino en nuestro pensamiento o consciencia» (1896, 1). Las impresiones entran con más violencia, y abarcan sensaciones, pasiones y emociones; mientras que las ideas son las imágenes tenues que dejan esas impresiones: no es otra cosa que la diferencia entre sentimiento y pensamiento. No obstante, estas teorías –además de Hume, se cita también a Locke, Addison y Hobbes–, dice Abrams, no ofrecen una respuesta del todo satisfactoria cuando se les pregunta por la razón del orden (cosmos) característico del producto final. Como respuesta, postulan la existencia de un arquitecto supervisor o de un artesano inteligente. Pero esa idea de un *deus ex machina* resulta profundamente paradójica porque contradice el presupuesto empírico de que todo el contenido mental necesariamente entra a través de los sentidos. Así, para Abrams, la imposibilidad de dar una respuesta pertinente a la pregunta por el orden y el designio en la creación poética es lo que «pone en duda, cuando no directamente refuta, los intentos de reducir la mente a un puro mecanismo» (1962, 239).

Sin embargo, la respuesta a la pregunta de qué está tras el universo, tras la obra como cosmos, mantiene su carácter oscuro incluso en las teorías organicistas. Estas teorías fueron desarrolladas con éxito por los románticos ingleses gracias a que ellos, igual que los teóricos mecanicistas, fueron capaces de sobreponerse al supuesto combate entre la ciencia y la poesía que había sido sugerido por el positivismo y, en parte, también por el utilitarismo¹. Coleridge fue biólogo aficionado; Shelley hablaba de la hermandad de la poesía y la ciencia, y Wordsworth, según Abrams, estaba dotado de sensibilidad renacentista para la exploración del universo. Solo Keats estuvo cerca, algunas veces, de llamar a la ciencia su enemiga. Los teóricos románticos vieron que la percepción científica y la imaginativa eran distintas, pero no hablaron de un conflicto inherente ni del decline de la poesía por causa de la ciencia o viceversa. Resolvieron esa disparidad pensando que la poesía, como la ciencia, lo abarca todo: en vez de demonizar a esta última, tomaron de ella todo lo que pudieron.

Así, las teorías organicistas toman los «atributos de las cosas que viven y crecen» (Abrams 1962, 246) para explicar la creación poética. La obra,

1. Es necesario recordar que el positivismo «reivindicaba el método de las ciencias naturales como el único acceso a la verdad» (Abrams 1962, 434); esto, por supuesto, puso en jaque a la poesía, a la que se le restaba valor y se le cuestionaba su utilidad en comparación con la ciencia. Sin embargo, al mismo tiempo, los radicales planteamientos positivistas permitieron que se iniciara, según Abrams hasta sus días, una interesante y riquísima discusión acerca de la importancia, el valor y la necesidad de la poesía.

como la planta, proviene de una semilla donde está contenido absolutamente todo lo que la planta será; hay, además, una asimilación de factores externos que desaparecen para transformarse en otra cosa una vez han sido tomados por el organismo vegetal. Quizás la característica más significativa de la planta, de la obra según los románticos, es que se «desarrolla espontáneamente de una fuente interna de energía» (Abrams 1962, 252): se hace a sí misma. El problema que esto supone es, una vez más, el de la consciencia y supervisión del orden de la obra; para resolverlo, los teóricos y críticos de la época hablaron de la autogeneración orgánica que se da siempre bajo una ley orgánica perfecta, sin lugar a error, y de la cual el poeta no es consciente cuando compone su obra.

El asunto de la autogeneración orgánica llevó a discutir sobre la diferencia existente entre los productos artísticos que son obras del talento y los que son obras del genio. Las obras del talento son el resultado del trabajo duro, del esfuerzo, de la capacidad asociativa y modeladora de la mente mecánica: «Exactamente como un hombre podría juntar un cuarto de una naranja, un cuarto de una manzana y otro tanto de un limón y una granada y hacer que parezca una fruta redonda y diversamente coloreada» (Abrams 1962, 258). La obra del talento es un jardín al que todos los días acude un buen jardinero que lo mantiene arreglado, delimitado y florido. Los productos del genio, por su parte, responden a un poder vital, a la ley orgánica perfecta, creadora, autosuficiente, inspirada: ya no el hermoso y cuidado jardín, sino la inimitable selva en la que todo crece a su gusto, aparentemente desordenado, pero siguiendo, en realidad, la ley impuesta por la propia naturaleza. Así, al talento como genio que se hace se opone el genio natural, es decir, el genio que nace. La idea de genio natural fue largamente acompañada por las nociones de inspiración y gracia, y durante un tiempo se intentó explicar a partir de ellas.

Hasta finales del siglo XVI todavía se hablaba de la inspiración como un visitante externo –esto explicaba su carácter repentino e involuntario, así como el extrañamiento del poeta ante la obra–, dotado de cualidades divinas –lo cual explicaba la excitación dolorosa e intensa en que se sumía el poeta inspirado–. Sin embargo, pronto se fueron dejando a un lado esas explicaciones; en el siglo XVII las teorías sensualistas, el racionalismo y el neoclasicismo no admitían ya teorías sobrenaturales de la inspiración. Hobbes, en su respuesta al prefacio del *Gondibert* de Davenant, atribuía a una «imitación sin razón de la costumbre insensata» el que un hombre «capacitado para hablar sabiamente desde los principios de la naturaleza, y de su propia meditación, prefiera pensar que habla por inspiración, como una gaita» (1651, 57).

La transformación del paradigma se vio, entonces, reflejada en las teorías mecanicistas, que se figuraron la inspiración como un cambio en la

velocidad del movimiento de las ideas, y en las organicistas, que la definieron como el entusiasmo que acompaña al genio: si este es una planta que crece a su gusto, entonces la inspiración no le viene de fuera, está dentro de ella, es su Voz Interior. En Shelley encontramos otra imagen: la de la obra de arte (estatua o pintura) que crece bajo el poder del artista como un niño en el vientre materno; «la mente misma que dirige la mano al darle forma es incapaz de explicarse el origen, gradaciones o medios del proceso» (Shelley 2008, 63). De manera análoga, la criatura se forma en el interior de la madre sin que ella tenga un control real sobre ese crecimiento. Abrams lo resume así: «Un poema o una pintura inspirados son repentinos, sin esfuerzo y completos, no porque sean un don de fuera, sino porque crecen por sí mismos, dentro de una región de la mente que es inaccesible a la consciencia o al gobierno» (1962, 28). De cualquier manera, los románticos admitían el componente inconsciente de la invención, pero solo dentro de la excelsa mente del poeta: era una más de las cosas contenidas en la semilla incipiente que, con tiempo, con suficiente agua y sol y sin saber exactamente cómo, se convertía en hermosa ceiba.

Ahora bien, los poetas españoles que me ocupan comparten o, mejor, heredan de los románticos algo de esa concepción orgánica de la inspiración. Cernuda, Guillén y García Lorca hacen uso de imágenes como el ángel, la musa y el duende, respectivamente, para hablar de la inspiración y de la gracia como elementos provenientes del interior del poeta, de su subconsciente, de su sangre. Estos españoles no dejan de creer en la Voz Interior, pero al mismo tiempo añaden otros elementos al panorama.

Por un lado, recuperan y vuelven a admitir las teorías sobrenaturales de la inspiración y de la gracia que los románticos habían dejado de lado para optar por una teoría naturalística, como Shelley, «según la cual la inspiración es un fenómeno empírico de la mente misma» (Abrams 1960, 280). Así, los poetas españoles admiten la existencia de un componente inconsciente en la creación que se manifiesta tanto desde dentro de la mente y el cuerpo del poeta como desde fuera. En la última parte de este texto estudiaré más profundamente las imágenes que los poetas elaboran a partir de ese supuesto y las variaciones que se dan en ellas. Por ahora basta decir que García Lorca, Cernuda y Guillén consiguen hermanar la Voz Interior, la concepción orgánica del genio natural de los románticos y el misterio de la poesía que acecha en las alas inmensas de los ángeles, en los pellizcos de los duendes, en el cantar de las sirenas y en los chillidos de los diablillos. Todos estos visitantes sobrenaturales, mensajeros del don divino e imprevisto, les recuerdan a los poetas, casi burlándose de ellos, sus límites, pero, al mismo tiempo, les obsequian alegremente.

Por otro lado, y sin necesidad de ver en esto una contradicción imperdonable con la imaginación orgánica y sobrenatural de la inspiración, Cernuda, García Lorca y Guillén, como dignos herederos de Valéry y Eliot, añaden a su panorama crítico y poético un elemento antirromántico. Manifiestan frecuentemente la importancia de su propio trabajo consciente; insisten en la intención, en el entrenar la imaginación; rechazan la escritura automática; hablan del poeta como el cazador, el artesano, el trabajador. Incluso Cernuda, que es el que más importancia otorga a la inmediatez, a la iluminación, al componente inconsciente del quehacer poético, habla del germen de la experiencia que da lugar al poema como un elemento que requiere desarrollo y concreción. Conviven, entonces, en el trabajo crítico de los tres poetas españoles una asimilación y una reelaboración de la concepción romántica y orgánica de la inspiración, unos planteamientos antirrománticos heredados de Eliot y Valéry y una recuperación y apropiación de las teorías sobrenaturales de la inspiración anteriores al siglo XVII.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la mentalidad científica en Europa fue adquiriendo cada vez más terreno: «El espíritu de la ciencia se difundía por todas las disciplinas, los progresos de la técnica daban una nueva impronta a la vida y la exigencia de una visión fuerte y veraz se imponía en todos los campos» (De Micheli 1979, 20). Esta es, para De Micheli, una de las principales razones de que la realidad se convirtiera en la gran cuestión de la producción estética. La otra razón, aún más importante, es que el siglo XIX se caracterizó, sobre todo en la primera mitad, por unir a Europa en un estallido revolucionario que configuró una unidad espiritual y cultural. La relación entre ciencia y literatura, que ya era significativa para los románticos, se fue consolidando cada vez más hasta llegar a esa unidad entre ciencia, producto estético y realidad social. No obstante, y alrededor de esto gira el trabajo de De Micheli *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, el arte moderno surgió de la ruptura, y no de la continuidad, con esa unidad espiritual. Quizás no sea aventurado sugerir que también hubo una ruptura en la relación, que cada vez iba haciéndose más fuerte, entre ciencia y poesía, y que eso determinó una parte del camino que habría de tomar el arte en las primeras décadas del siglo XX.

Por un lado, los expresionistas alemanes fueron, según De Micheli, antipositivistas, antinaturalistas y antiimpresionistas. Hablando de la concepción de arte que tenía Klee, De Micheli dice: «El concepto fundamental de su razonamiento se encierra en la afirmación de que al artista le interesan más las «fuerzas creativas» de la naturaleza que los fenómenos por ella generados» (De Micheli 1979, 108). Esta afirmación, en principio, haría pensar en una reelaboración matizada del planteamiento que oponía ciencia y poesía, pero la realidad no podría ser más diferente. Un poco después de

la afirmación, De Micheli cita una imagen en la que Klee habla del artista y que recuerda inmediatamente la elaborada metáfora organicista de los románticos:

De las raíces afluye al artista la linfa que le atraviesa a él y a sus ojos. De este modo, realiza la función del tronco. Impulsado y conmovido por la potencia del flujo de la linfa, lo dirige en la obra según su visión. [...] En realidad, al cumplir su función de tronco, él no puede hacer más que recoger lo que le viene de las profundidades y transmitirlo más lejos. Así pues, él no sirve ni manda; sólo actúa como mediador. En consecuencia, ocupa una posición extremadamente modesta. No reivindica la belleza del follaje, porque ella sólo pasó a través de él. (Klee en De Micheli 1979, 109)

Si bien no se puede hablar en el expresionismo de un intento de hermanar la ciencia y el arte, como lo hizo Shelley, sí se puede decir que en el antipositivismo de los expresionistas se ve no solo la oposición al optimismo generalizado por la idea de progreso, sino también un rechazo a la polarización de la ciencia y la poesía y una tendencia a interesarse, en diferente medida, en ambas. No de otra manera cobra sentido la elección que hace Klee de esa analogía. Parece que también los expresionistas, como los románticos ingleses, vieron que la diferencia era solo de percepción y que no ameritaba un encarnizado combate, como el positivismo y el utilitarismo habían promovido a lo largo del siglo anterior.

Por otra parte, De Micheli dice que los cubistas fueron influidos por las matemáticas y la geometría y las investigaciones recientes que de ellas se hacían; sobre una base positivista, pero aun así criticada en algún grado, exigieron una «verdad científica superior» y consiguieron una expresión artística marcada por la observación, la inteligencia y la regla: un arte profundamente cientifista. Los futuristas, amantes del progreso, de la máquina y lo nuevo, tendían a lo que De Micheli llamó positivismo socialistoide; idólatras del automóvil, deslumbrados por la máquina, su gran error «fue no considerar la suerte del hombre en el engranaje» (De Micheli 1979, 241). Los dadaístas, encabezados por Tzara, se opusieron a la objetividad de la ciencia que pontifica el perfecto estado de todas las cosas y se declararon en contra de la lógica: «la ciencia nos dice que somos los servidores de la naturaleza: -Todo está en orden, haced el amor y rompeos las cabezas [...] Yo estoy contra los sistemas: el único sistema todavía aceptable es el de no tener sistemas» (Tzara en De Micheli 1979, 157). El espectro de la relación con la ciencia en las vanguardias fue bastante amplio: desde el desprecio total del dadaísmo, asentado en una base absolutamente antipositivista, hasta el estudio y puesta en práctica de descubrimientos científicos que funcionaban como «estímulos y sugerencias» en la creación artística de los cubistas, abstraccionistas y futuristas.

He dejado para el final la caracterización de la relación entre la ciencia y la poesía en el movimiento surrealista o superrealista por ser este el más cercano a los españoles de quienes trata el presente texto. La existencia o no del surrealismo en España ha sido un tema largamente discutido: los mismos españoles despreciaban el término y problematizaban los supuestos del movimiento. No obstante, algunos autores hablan de una atmósfera vanguardista, de una corriente espiritual, en palabras del mismo Cernuda, que se extendía por toda Europa y Latinoamérica y que influyó también en la producción estética española de la época. Se dice que no existió el surrealismo en España porque los españoles no siguieron al pie de la letra lo que los surrealistas franceses, Breton a la cabeza, habían postulado. Ese argumento resulta inválido si se tiene en cuenta que los mismos franceses tampoco lo hicieron: el surrealismo no se planteó como una doctrina ni como un conjunto de reglas a las que había que ceñirse: fue, sobre todo, «una actitud del espíritu hacia la realidad y la vida» (De Micheli 1979, 193).

Una actitud frente a la ciencia, también. De Micheli habla de las dos almas del surrealismo francés: la primera, heredera del espíritu romántico, busca la libertad del individuo y encuentra en el psicoanálisis freudiano (lo onírico, el subconsciente, lo desconocido) la base científica para conseguirla; la segunda, en la cual yace el mensaje revolucionario socialista, busca la libertad social y encuentra en Marx la base filosófica para lograrla. No obstante, en el surrealismo español, que buscaba también la libertad, el espíritu científico no se arraigó como en Francia. En el estudio *Los surrealistas españoles* (1972), Paul Ilie dedica un apartado a las diferencias entre las modalidades surrealistas en Francia y España, y dice que en esta última:

[...] los conceptos psicoanalíticos no fueron usados conscientemente en beneficio de una liberación social o personal. Las ideas y técnicas de esta naturaleza eran simplemente parte de un fondo general de posibilidades estéticas que el artista podía seleccionar y cultivar. Es verdad que tanto Freud como Jung fueron conocidos por los españoles, pero no había necesidad de reconocerlos como mentores. (1972, 182)

La mentalidad científica, que crecía sin límites en todas las áreas del conocimiento desde el siglo XVII, encontró en los españoles del siglo XX cierto recelo. Esto fue consecuencia no tanto de la desconfianza en la ciencia misma como del rechazo al postulado central del surrealismo francés que se sustentaba en bases científicas: el automatismo psíquico puro. García Lorca, por ejemplo, escribió a Sebastián Gasch una carta en la que enviaba sus primeros tanteos de poemas cercanos a la estética surrealista y, sobre ellos, decía: «Responden a mi nueva manera espiritualista, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡joj!, ¡joj!, con una tremenda

lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina» (1960, 1620). En declaraciones como esta, para Anthony Leo Geist, radicó una importante crítica al neorromanticismo que albergaba dentro de sí el surrealismo francés –esta crítica, como ya he dicho, es, en gran medida, la herencia que Valéry y Eliot dejan a los tres poetas españoles–. En efecto, De Micheli considera que los modos de exteriorización del pensamiento surrealista francés fueron «las últimas consecuencias del principio romántico de la inspiración» (De Micheli 1979, 181). Esto resultaba necesariamente inconveniente en la España de los años veinte, donde, con Juan Ramón Jiménez a la cabeza, la «poesía pura» estaba dando sus primeros frutos. María Zambrano, en *Filosofía y poesía*, se refiere a la época así:

Sucede que el poeta, desde la poesía, adquiere cada vez más conciencia; conciencia para su sueño, precisión para su delirio.

Y la razón de que esto ocurra es precisamente que el poeta se afirma en su poesía. Baudelaire, Valéry son realizadores y definidores, al par, de la «poesía pura». Y poesía pura es afirmación, creencia en la poesía, en su substantividad, en su soledad, en su independencia. (1996, 84)

Los poetas españoles querían dominar su técnica, crear conscientemente su poesía, negar todo atisbo de inspiración, pues «el abandono de todo control racional o estético sobre la materia poética le resultaba inaceptable a un grupo de poetas cuya obra se caracterizaba precisamente como «intelectual»» (Geist 1980, 176).

No obstante, a pesar de esa crítica que hicieron, los españoles no pudieron desligarse del deseo de combatir la acción de la lógica y encontrar la libertad –deseo que latía a ritmo constante en el corazón de Europa–. Negado el automatismo psíquico (y sus bases científicas) como manera de lograr esa libertad, les quedó a los españoles –influidos, muy a su pesar, por el creacionismo y el surrealismo– la posibilidad de crear mundos que contuvieran en sí lo maravilloso o, en palabras de De Micheli, «reino[s] del espíritu donde [el ser humano] se libere de todo peso e inhibición y de todo complejo, alcanzando libertad» (1979, 182). Y unos años después, comenzando la década del treinta, algunos españoles, entre ellos García Lorca y Cernuda, decepcionados de la estética purista, dejaron que creciera en ellos el espíritu romántico diabólico.

Guillén no fue la excepción, aunque sin duda su búsqueda de la pureza en la poesía, de la forma perfecta, fuera de aliento incansable y superase el ansia de cualquier otro poeta de su generación. En efecto, Guillén fue el más antirromántico y privilegió el trabajo sobre todas las cosas. Ahora bien, como señala José María Pozuelo Yvancos, en «La poética y la crítica literaria de Jorge Guillén», en las obras críticas de este escritor son frecuentes las

alusiones a «construcción» o «arquitectura», sin que esos vocablos riñan «en su sistema estético con los de inspiración o genio» (2007, s. p.). Pozuelo observa que ambos campos semánticos se integran en la prosa de Guillén y determinan, juntos, elogios como los que hace de Góngora. Para Guillén «el arte es construcción y el poeta cordobés el mayor arquitecto de palabras. Vincula inmediatamente esta habilidad constructora con el genio. «Genio verbal por excelencia» llama a Góngora. «Genio» y «construcción», contiguas y solidarias propiedades del arte poética. La una lleva a la otra» (2007, s. p.).

Esto explica que a Guillén no lo haya tocado el surrealismo, al que criticó aún más duramente que sus compañeros; tampoco el creacionismo ni el ultraísmo. Su tarea no fue crear realidades soñadas y maravillosas, él ya percibía la maravilla en el mundo que lo rodeaba. Cuando escribe un verso como el de «el mundo está bien hecho», solo está respondiendo «a su ideal visión del universo, o a algo digno de perpetua admiración, admiración que la inteligencia reprime sabiamente» (Gullón y Bleca 1949, 314).

En el fondo, los tres poetas querían lo mismo: abarcar la realidad como un todo. Guillén pudo hacerlo sin tomar elementos surrealistas porque creía que la naturaleza, lo que ya estaba puesto allí, era en sí misma poética, maravillosa; a sus ojos, el mundo era absolutamente sorprendente: «Alrededor de un hombre que camina / Confiado, seguro / La realidad no espera su futuro / para ser más divina» («Lectura». *Cántico*). García Lorca entreveía, por momentos, algo parecido cuando decía: «La imaginación de los hombres ha inventado los gigantes para achacarles la construcción de las grandes grutas o ciudades encantadas. La realidad ha enseñado después que estas grandes grutas están hechas por la gota de agua. Por la pura gota de agua paciente y eterna. En este caso, como en otros muchos, gana la realidad» (1960, 1544).

Sin embargo, García Lorca y Cernuda sentían, sobre todo, la fragmentación y el hermetismo de una realidad llena de reglas que los sometían; esto los incitó a buscar la libertad en la otra realidad, más plena, que intuían en la poesía. La diferencia entre lo que proponen García Lorca y Cernuda, por un lado, y Guillén, por el otro, es bien explicada por Anthony Leo Geist:

Algunos poetas de la generación del 27 también profesan fe en el poder de la poesía de inventar un mundo independiente, aunque no lo creen con la misma ingenua exactitud de sus precursores vanguardistas. Otros poetas y críticos de la generación destacan, en cambio, el poder de la poesía de revelar la verdadera configuración del mundo, escondida debajo de la realidad aparente. (1980, 94)

De una u otra manera, estos tres poetas españoles fueron propensos a buscar y descubrir lo maravilloso, a sentir lo sobrenatural, y en ello

encontraron libertad, nuevas lógicas poéticas o vitalidad y fuerza poética. También, descubrieron en lo sobrenatural la posibilidad de explicar aquella parte de su actividad creadora que siempre había sido un misterio para ellos.

Guillén, García Lorca y Cernuda siempre creyeron que el trabajo consciente del artista era vital para la creación; de ahí, como ya vimos, su rechazo al surrealismo. Guillén dice en *Lenguaje y poesía* que «el poema se erige como la más sutil arquitectura, donde cada pieza ha sido trabajada por el artífice más cuidadoso de aproximarse a la perfección; y la perfección artística se aúna a la espiritual» (1962, 105). García Lorca habla del quehacer poético como una cacería de imágenes: el poeta, con sus cinco sentidos aguzados, sale a buscarlas, a perseguirlas, a capturarlas; las presas no le son puestas en bandeja de plata, el esfuerzo es necesario: la cacería es un trabajo agotador, pero satisfactorio al final. Incluso Cernuda, el más romántico de los tres, declaraba en «Historial de un libro» que, algunas veces, releía y corregía sus textos pertenecientes a «ese tipo de composición que, a través de los años, exigió de mí borradores numerosos o estados sucesivos, hasta que el poema adquiere su forma final» (1958/1994a, 637). No obstante, los tres españoles coincidían en que, además del trabajo consciente del poeta, había cierta cosa inefable que lo guiaba sin que él pudiera intervenir. Guillén, en el último ensayo de *Lenguaje y poesía*, que trata de la Generación del 27, dice, refiriéndose también a sí mismo:

Acorde al linaje de Poe, Valéry no creía o creía apenas en la inspiración –con la que siempre contaban estos poetas españoles: musa para unos, ángel para otros, duende para García Lorca. Esos nombres diurnos o nocturnos, casi celestes o casi infernales, designaban para García Lorca el poder que actúa en los poetas sin necesidad de trance místico. Poder ajeno a la razón y a la voluntad, proveedor de esos profundos elementos imprevistos que son la gracia del poema. Gracia, encanto, hechizo, el no sé qué y no «charme» fabricado. (1962, 244)

Veamos, entonces, qué formas tomaban, y con qué características se presentaban, la inspiración y la gracia a nuestros poetas españoles.

ÁNGEL

En 1938, Cernuda escribió un texto con motivo de la muerte de García Lorca en el que habló, sobre todo, de la relación de amistad que mantuvo con él. Dice allí que en 1924, cuando los poemas de García Lorca ya circulaban por Madrid, la gente decía que ese poeta, como ningún otro, tenía ángel. Para Cernuda, «tener ángel lo mismo puede significar que una

persona se halla dotada de una agradable apariencia física como que le anima un demonio interior a la manera de Sócrates» (1938/1994b, 152). El poeta asocia al ángel con un demonio porque, según él, nunca es claro si se trata de un ángel caído o de uno todavía perteneciente al cielo: la persona con ángel tiene tantas cualidades celestes como demoníacas y estas «brotan» en ella y «la rodean como un halo». La imagen del ángel pone en evidencia, como ninguna otra, el carácter profundamente romántico de Cernuda, pues parece ser una reelaboración de la llamada voz interior de los románticos que se manifestaba en el momento de inspiración y que surgía de la propia mente del poeta, como de la semilla el árbol. El ángel, en tanto que anima desde el interior, también es, como veíamos, inspiración romántica: el entusiasmo que acompaña al genio. De esa misma manera lo concibe Philip Silver; para él, lo que hace a Cernuda digno del calificativo de romántico es justamente ese «esencial ingrediente de la poesía romántica» que es «una teoría de la imaginación poética que se da junto con una visión panteísta de la naturaleza» (1977, 208). En esto último no ahondaré en este texto, pero queda señalada, por lo pronto, la importancia de la teorización emprendida por el poeta-crítico.

Ahora bien, «tener ángel» puede ser también tener gracia física, según dice Cernuda; estamos, entonces, ante un carácter doble: antropomórfico e imaginativo. César Real Ramos, en «La raíz de «La diferencia» de Luis Cernuda: la visión mítica de la realidad» asegura que la concepción mítica de Cernuda suele presentarse en esa ambivalencia. Claro que Real Ramos habla de la poesía cernudiana; sin embargo, su hipótesis nos da una pista para leer la crítica: esa ambivalencia es menos una contradicción que una alianza, una unión de lo humano y lo divino, tema siempre rastreable en Cernuda. En efecto, tanto en su poesía como en su crítica, Cernuda da cuenta, gracias a las palabras que usa (Real Ramos señala, entre otras, intuición y adivinación) y asociaciones que hace, de que «no es el saber mítico un saber que logramos por nosotros mismos, sino que se nos manifiesta; es revelación» (1990, 124). Esa experiencia de «carácter místico» que lleva a conocer aparece, entonces, como necesidad del espíritu creador.

Guillén, como Cernuda, creía que García Lorca tenía ángel, pero se trataba de uno muy diferente. En un escrito sobre Apollinaire de 1924, Guillén dijo que el poeta francés tenía ángel y lo definió en términos de «extraordinaria seducción», «simpatía irresistible», «gran desparpajo». Simpatía fue también la cualidad con que definió a García Lorca: «Era su poder central, su medio de comunicación con el prójimo y de complicidad con las cosas, su genio: el genio de un imán que todo lo atrajese» (G. L. 1960, XIX). En el prólogo a la edición de *Obras completas* de García Lorca, Guillén cuenta que decía a la gente que Federico «se los comería», que los dejaría embobados

gracias a esa simpatía irresistible, a ese ángel. Para Guillén, entonces, el ángel no es inspiración. Se acerca más a la gracia, al *je ne sais quoi*: es un atributo que cualquier hombre –de hecho, según Abrams, cualquier objeto natural– y no solo el poeta, puede tener... «¿chispa? No. Claridad invasora. ¡De una invasión se trata!» (G. L. 1960, XLIX).

Veamos, por último, lo que representa el ángel para García Lorca. En «Teoría y juego del duende» (1933), García Lorca habla del ángel como guía, protector y portador de obsequios: «El ángel deslumbra, pero vuela sobre la cabeza del hombre, está por encima, derrama su gracia, y el hombre, sin ningún esfuerzo, realiza su obra o su simpatía o su danza» (G. L. 1960, 38). También dice García Lorca que el ángel y la musa vienen de fuera y que no hay modo de oponerse al ángel. No es, pues, comparable al ángel de Cernuda que brota del propio espíritu. En otra conferencia, titulada «Imaginación, inspiración, evasión», García Lorca dice que la inspiración es «un estado de fe en medio de la humildad más absoluta» (G. L. 1960, 1547), pero también un regalo, un don y que «hay que aceptarlo como se acepta la lluvia de estrellas» (1960, 1548). Puede decirse, entonces, que el ángel es tanto la gracia como la inspiración. García Lorca insistirá en que estos regalos son enviados por Dios y que, una vez han sido aceptados, lo mejor es dejar pasar el estado febril para luego dedicarse a la composición, pues «aun los místicos, trabajan cuando ya la inefable paloma del Espíritu Santo abandona sus celdas y se va perdiendo por las nubes» (G. L. 1960, 78).

MUSA

García Lorca habla también, en «Teoría y juego del duende», de la musa. Como el ángel, la musa viene de fuera, dicta o sopla: «Los poetas de musa oyen voces y no saben dónde, pero son de la musa que los alienta y a veces se los merienda» (G. L. 1960, 38). Esa «horrible»² musa en la que piensa García Lorca es la que acompaña a Apollinaire en el retrato que de él hizo Henri Rousseau en 1909, y su apariencia y sus gestos (una mano que ordena, otra que sostiene firmemente al poeta por la espalda y un halo

2. Es imposible negar la influencia del mundo grecorromano en García Lorca. Autores como Andrés Ortega (2013), Rosa María Aguilar (1998) o José María Camacho (2007) han analizado con detalle los vínculos entre la tradición clásica y la obra del poeta granadino. Ahora bien, con esta imagen de la musa lorquiana nos situamos ante una desmitificación más que ante una actualización del mito. Por eso García Lorca escoge, con perfecta consciencia y hasta sentido del humor, a la musa representada por uno de los más importantes artistas naïf de la historia.

de ecuanimidad que se extiende por todo su cuerpo) lo llevan a describirla en términos muy parecidos a los que usa para hablar de la imaginación. En «Imaginación, inspiración, evasión», García Lorca define la primera como «aptitud para el descubrimiento [...] controlada por la razón, de la que no puede desprenderse, su manera especial de crear necesita del orden y del límite» (G. L. 1960, 1543). La musa, si bien no es la imaginación (pues viene de fuera), es una pequeña visitante, cansada porque viene de muy lejos –García Lorca insiste en su corazón de mármol, en los paisajes de columnas y en el «falso sabor de laureles» que trae consigo, todo lo cual evoca la Antigüedad–, que anima a la inteligencia, a la imaginación, trabaja con ellas y, al mismo tiempo, les pone límites: por eso «dicta». Es débil ya, solo tiene fuerzas suficientes para brindar esa pequeña ayuda y de ella puede decirse lo mismo que dice García Lorca sobre la imaginación: «Se le escapan casi siempre las mejores aves y las más refulgentes luces» (G. L. 1960, 1544).

Guillén, en uno de los ensayos de *Lenguaje y poesía*, habla de San Juan de la Cruz como el poeta que mantuvo en perfecto equilibrio la poesía inspirada y la construida: «Todo intento voluntario de ajuste o encaje, toda el ansia por componer estropearían o anularían la iluminación del poeta, entregado con total pasividad a su musa o, dicho con pretensiones científicas, a su subconsciente» (1962, 105). Para Guillén la musa sí es la inspiración, aunque en san Juan esté acompañada por el trabajo consciente del «artífice más cuidadoso». El que habíamos llamado el más antirromántico de los tres poetas españoles piensa en la inspiración de manera un poco romántica: como algo que está dentro de la mente del poeta –subconsciente–, que no viene de fuera. Esta musa, que solo «compone versos consagrados a la Belleza» (1962/2000, 46) es, por lo menos en el sentido de su lugar de proveniencia, como el ángel de Cernuda y, como ya veremos, como el duende de García Lorca.

En el mismo ensayo sobre san Juan de la Cruz, Guillén hace uso de una imagen que plantea el santo y que funciona de una manera distinta a la musa: se trata de las ninfas. Son estas ninfas, para San Juan de la Cruz, «imaginaciones, fantasías y movimientos y afeiciones» que pertenecen a la parte inferior del alma, la sensitiva. Son mujeres híbridas, de Judea, que el esforzado santo-poeta, inicialmente, rechaza y abandona en los arrabales para luego llamarlas de vuelta, pues, «merced a ellas surgirá el verso» (1962, 123). Ellas trabajan en la «fábrica del poema» mano a mano con san Juan, que para Guillén no podía estar más lejos del automatismo: «Nadie le dicta sus palabras ni le sugiere sus imágenes» (1962/2000, 120). Musa y ninfas están allí, una dentro y otras al lado del poeta, dispuestas a seguir sus órdenes, a trabajar a su lado y, por cortos instantes, a tomar el control para arrojarse un breve rayo iluminador que no llega a convertirse en «tormenta

súbita». Y a todo esto atiende Guillén en su crítica; en palabras de Pozuelo Yvancos, el crítico estudia la «poética del poema». Es decir, el ya mencionado trabajo conjunto entre el poeta y sus ayudantes, musas o ninfas, el «quehacer compositivo», la «noble artesanía», la «poderosa arquitectura de la creación» y la «palabra creadora». De la atención a estas cosas, «surge la importancia que en sus análisis (Guillén) confiere a la métrica de los poetas, a cómo la emoción o el sentimiento se ordena, se encauza y solamente es en el lenguaje del poema» (2007, s. p.).

DEMONIOS

En la cita que sirve de epígrafe a este trabajo, Cernuda habla del romanticismo como un espíritu diabólico que ha asaltado a algunos individuos a lo largo de la historia. La cita pertenece a un ensayo de 1935 llamado «Bécquer y el romanticismo español». Un año después, Cernuda publicó en la revista *Cruz y Raya* un texto titulado «Divagación sobre la Andalucía romántica» en el que vuelve sobre la imagen de ese espíritu diabólico. Cernuda habla del origen nórdico del Romanticismo, que luego se dirigió al sur; esto lo hace pensar, según cuenta, en el viaje previo, de sur a norte

de un sutil espíritu demoníaco, un maligno Ariel, que se divertiera insuflando en las inteligencias humanas irisadas mentiras y soñolientas verdades. Y que allí, en el norte, adormecido entre nieblas, lluvias e hielos, hubiera permanecido largos años. A su sueño deberíamos los pequeños templos románticos levantados bajo cielos tempestuosos [...] y tantas otras obras exquisitamente diabólicas. Pero un día este espíritu, cansado de su larga somnolencia nórdica, sacude las nubes y corre de norte a sur; entonces levanta a su paso esa tempestad llamada romanticismo. (Cernuda 1970, 128)

Este espíritu se opone al carácter ambiguo del ángel que para Cernuda era tanto celestial como demoníaco. El espíritu del Romanticismo sí es diabólico, maligno, tempestuoso. Dije ya que el ángel era para Cernuda la inspiración en el sentido plenamente romántico. Sin embargo, nada nos impide ver en este espíritu demoníaco otra manifestación de la inspiración, esta vez alejada del ideal romántico de la mente que lo contiene todo. Este demonio burlón inspira increíbles obras y, siendo externo al hombre, puede viajar por el espacio y el tiempo. No dota de gracia ni de felicidad: su «regalo» es oscuro, engañoso, pero también atrapante y poderoso. Como si Dios hubiera mandado con él un precioso regalo, pero su aliento lóbrego lo hubiera transformado en un hechizo. Con ese demonio

se enfrenta Cernuda en su poema «Noche del hombre y su demonio», que hace parte de *Como quien espera el alba* (1941-1944). El hombre reclama a su interlocutor:

Hoy me reprochas el culto a la palabra.
¿Quién si no tú puso en mí esa locura?
El amargo placer de transformar el gesto
En son, sustituyendo el verbo al acto,
Ha sido afán constante de mi vida.
Y mi voz no escuchada, o apenas escuchada,
Ha de sonar aún cuando yo muera,
Sola, como el viento en los juncos sobre el agua.
(1994c, 367)

El poeta asume la palabra inspirada por su demonio como locura, quizás como condena que, aunque placentera, no deja de ser amarga. Ella es, sin embargo, la única posibilidad de salvar su mortalidad. El deseo, aunque noble, le parece ingenuo al demonio: «Nadie escucha una voz, / tú bien lo sabes» (p. 367). Así, la poesía aparece como producto de la fatalidad; es un destino atroz, pero inmutable, el del poeta: luchar inútilmente para salvarse, en sus versos, de la muerte.

La idea de la poesía como una condena asociada con lo sobrenatural puede rastrearse, también, en «Las sirenas», un poema de *Desolación de la quimera* (1956-1962). En él, el poeta asegura que ninguna persona ha conocido la lengua en que cantan las sirenas, pero, aun así, la canción sí ha quedado, «Filtro, poción de lágrimas, embebida en su espíritu» (1994c, 494). Acá, sin embargo, no hay palabra –ni noble e ingenua esperanza–, sino resonancia, enfebrecer y eco, que se acaban cuando el canto cesa, dejando tras de sí la sola amargura, sin placer, de un lenguaje que no se comprende ni se puede transmitir: «El que una vez las oye viudo y desolado queda para siempre» (p. 495). La revelación poética parece, entonces, estéril, acaso su única consecuencia es acentuar la soledad humana y recordar la inutilidad de todo intento de comunicación.

De un espíritu similar habla Guillén en *Lenguaje y poesía* en su ensayo sobre Góngora. Dice que el admirado poeta español era «siempre el mismo en alma y gusto. Pero unas veces se abandona a su demonio burlón y cultiva el poema satírico, el poemilla festivo» (1962, 46). Este demonio de Góngora es menos oscuro, menos amargo que el espíritu del Romanticismo. Y, además, la manera en que lo describe Guillén incita al lector a pensar ya no en un demonio que va por toda Europa engañando y burlándose de la gente, sino en un demonio que mora en las profundidades de la mente del poeta. Igual que la imagen de la musa de Guillén, de la que ya hablé, este demonillo también inspira desde dentro de la mente humana. No inspira

ya los versos dedicados a la belleza, trabajo de la musa, sino los dedicados a «las gracias más chocarreras, las burlas menos piadosas y la fustigación más inexorable de todas las miserias de la vida» (Dámaso Alonso en Guillén 1962, 46). Tenemos, así, dos tipos de demonios que se diferencian por el alcance de sus posesiones; el primero, un demonio que practica el encantamiento colectivo, es capaz, a través de la posesión, de transformar la manera en la que todo aquel que cae bajo su hechizo se relaciona con el mundo que lo rodea. El segundo es un demonio individual que se ensaña con la víctima que tiene porque ha nacido, ha crecido y ha vivido dentro de ella: la relación, en este caso, entre poeta y demonio es, como mínimo, simbiótica y mutualista, ya que no parasitaria. Góngora se abandona a su demonio burlón, no es este quien lo atrapa; hay intención en el poeta y, mientras el demonillo se divierte con él, él crea, regodeándose también.

DUENDE

La imagen del duende es planteada por García Lorca en «Teoría y juego del duende». García Lorca define el duende con unas palabras de Goethe: «Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica» (G. L. 1960, 37). El duende es, también, espíritu de la tierra y descendiente del demonio alegre de Sócrates y del melancólico de Descartes. Cuando aparece «da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso» (1960, 40); pero es también oscuro, solo viene si entrevé la muerte.

El duende abarca dentro de sí los dos tipos de demonios que acabamos de ver: el que puede atacar a todos los poetas al tiempo y el que solo ataca a aquel que lo lleva dentro de sí. Como el demonio burlón de Cernuda, el duende viaja por el tiempo y el espacio, hace gemir a san Juan de la Cruz y quema las ninfas de los sonetos religiosos de Lope, hace pintar a Goya con las rodillas, clava un dardo en santa Teresa, «lleva a Jorge Manrique a esperar a la muerte en el páramo de Ocaña, o viste con un traje verde de saltimbanqui el cuerpo delicado de Rimbaud, o pone ojos de pez muerto al conde Lautréamont» (1960, 30). Pero su ataque es tan personal como el del demonillo del que hablaba Guillén: «Todo hombre, todo artista llamará Nietzsche, cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con un duende, no con un ángel, como se ha dicho, ni con su musa» (G. L. 1960, 38).

El duende es, también, el ángel inspirador de Cernuda y el ángel, que atrae con su simpatía, de Guillén. Inspira porque quema, agota, «rechaza toda la dulce geometría aprendida, [...] rompe los estilos» (1960, 39) y, a

partir de todo eso, permite encontrar algo completamente nuevo. Y atrae con una simpatía oscura, hipnótica³, que hace que el observador rasgue sus vestiduras víctima de una «auténtica emoción».

El duende es la musa que ilumina la belleza:

Tal es el caso de la enduendada Eleonora Duse, que buscaba obras fracasadas para hacerlas triunfar, gracias a lo que ella inventaba, o el caso de Paganini, explicado por Goethe, que hacía oír melodías profundas de verdaderas vulgaridades, o el caso de una deliciosa muchacha del Puerto de Santa María a quien yo le vi cantar y bailar el horroroso cuplé italiano *O Mari!*, con unos ritmos, unos silencios y una intención que hacían de la pacotilla italiana una dura serpiente de oro levantado. (1960, 41)

Es todo el grupo de ninfas que guían al poeta, que lo inspiran aun y, sobre todo, en contra de su voluntad.

El duende de García Lorca es inspiración, gracia, *je ne sais quoi*, es la savia que alimenta la tierra y que entra, por los pies de los poetas, a sus venas, a su sangre, hasta llegar a su corazón y soplar, allí, «un aire con olor de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas» (G. L., 1960, 48).

CONCLUSIONES

Las imágenes analizadas en este artículo –demonio, musa, ángel y duende– dan cuenta de aquello que significa la poesía y la labor poética a los ojos de los escritores aquí tratados. Solo una de las imágenes ha sido rastreada en los trabajos críticos de los tres poetas: el ángel. Sin embargo, hemos visto cómo las otras tres también han surgido como intentos por explicar la psicología de la invención literaria. El ángel es, para Cernuda, representante de la inspiración; para Guillén, portador de la gracia, y, para García Lorca, enviado que derrama sobre el poeta su gracia y, al mismo tiempo, mensajero que lo inspira. La musa, ausente en Cernuda, aparece en García Lorca como pequeña y antigua visitante, cansada por el peso de

3. Dice García Lorca en «Teoría y juego del duende»: «Hace años, en un concurso de baile de Jerez de la Frontera se llevó el premio una vieja de ochenta años contra hermosas mujeres y muchachas con la cintura de agua, por el solo hecho de levantar los brazos, erguir la cabeza y dar un golpe con el pie sobre el tabladillo; pero en la reunión de musas y de ángeles que había allí, bellezas de forma y bellezas de sonrisa, tenía que ganar y ganó aquel duende moribundo que arrastraba por el suelo sus alas de cuchillos oxidados». (1960, 41)

los siglos que carga sobre sí, que dicta alguna cosa al poeta. En el caso de Guillén, la musa es inspiración que brota de la mente del poeta y que nada puede sin ayuda de un trabajo consciente y dedicado sobre el verso. Por su parte, el demonio cernudiano es interior, como esa musa de Guillén; parece ser otra manifestación de la inspiración, como el ángel, pero sin el carácter romántico, interior, que este implicaba. El demonio condena, desde fuera, al poeta, al tiempo que le promete que la palabra que le otorga, o el ansia de ella, lo salvará de la mortalidad. Por el contrario, el demonio de Guillén está bien adentro del alma del poeta, excepción a ese antirromanticismo del que siempre alardeó este escritor: proveniente de su oscura entraña, ese demonio no puede ser explicado, aunque, como la musa, nada puede sin el esfuerzo concentrado y absolutamente consciente de construcción poética. Finalmente, el duende, la más inquietante y misteriosa de las imágenes, que parece resistirse a toda definición, abarca tanto a los ángeles de Cernuda y Guillén –inspiración que nace del interior y gracia que llega de fuera– como a sus demonios, pero se opone a la musa y al ángel que dictan y soplan. El duende es fuerza exterior que penetra en quien crea, visceral, irrevocable, y no tranquilo acompañante que deja reflexionar y pensar en frío.

En todas las imágenes es posible ver la convivencia de tres aspectos a primera vista incompatibles: la herencia romántica que tienen los tres escritores, específicamente en su concepción orgánica de la inspiración como algo que surge de la mente del poeta como el árbol de la semilla; la certeza de que hay algo misterioso que acompaña a la poesía, don divino, espíritu externo que contagia allá donde va; y la reivindicación del trabajo consciente, resto antirromántico que llega por el camino de T. S. Eliot y Paul Valéry. En cualquier caso, esa convivencia extraña, impensable, resulta comprobable en el material mismo que en este artículo hemos estudiado: una imagen llega de repente al poeta, diáfana, precisa; él la estira, la desarrolla y la lleva al límite, hasta convertirla en otra diferente. Este juego de los tres escritores estudiados me parece una de las más bellas muestras del interés intuitivo que despertaba lo sobrenatural en ellos y del talento que tenían para representarlo en palabras e imágenes. Creo, no sin cierta emoción, que todavía hay muchas imágenes esperando ser encontradas y que continuar el estudio de la imaginación maravillosa de estos poetas españoles podría llevar, algún día, a comprobar que, como dice Guillén, «en definitiva, nada es sobrenatural, todo es orgánicamente divino» (1962, 19).

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- CERNUDA, Luis. *Crítica, ensayos y evocaciones*. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- CERNUDA, Luis. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1972.
- CERNUDA, Luis. «Historial de un libro». En *Prosa I*. Madrid: Siruela, 1994a.
- CERNUDA, Luis. «Federico García Lorca (Recuerdo)» y «Bécquer y el romanticismo español». En *Prosa II*. Madrid: Siruela, 1994b.
- CERNUDA, Luis. «Noche del hombre y su demonio» y «Las sirenas». En *Poesía completa*. Madrid: Siruela, 1994c.
- GARCÍA LORCA, Federico. «Teoría y juego del duende», «Imaginación, inspiración, evasión» y «La imagen poética de don Luis de Góngora». En *Obras completas*. Ed. Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1960.
- GUILLÉN, Jorge. «Prólogo». En GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. Ed. Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1960.
- GUILLÉN, Jorge. *Cántico*. Madrid: El País, 2005.
- GUILLÉN, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.
- GUILLÉN, Jorge. *Desde París*. Barcelona: Seix Barral, 2000.

Fuentes secundarias

- ABRAMS, Meyer Howard. *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Trad. Gregorio Aráoz. Buenos Aires: Editorial Nova, 1962.
- AGUILAR, Rosa María. «El mito griego en la poesía de García Lorca». *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 1998, 8, pp. 75-102. <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG9898110075A>
- CAMACHO, José María. «La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca». *Florentia Iliberritana: Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, 2007, 18, pp. 443-493. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=276143>
- CAMACHO, José María. «Bibliografía analítica sobre la tradición clásica en las literaturas hispánicas e hispanoamericanas del siglo XX: 2001-2005». *Florentia Iliberritana*, 2008, 9, pp. 337-376. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4118>
- DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Trad. Ángel Sánchez Guijón. Madrid: Alianza, 1979.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco José. «Guillén por Guillén» y «Aproximación a la poética de Jorge Guillén». En *Jorge Guillén: premio de literatura en lengua castellana «Miguel de Cervantes» 1976*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1987.

- GARRIDO, Andrés O. «La Teogonía de Hesíodo en la Poesía Juvenil de García Lorca». *Hispanic Review*, 2013, 4(81), pp. 439-465. <http://www.jstor.org/stable/43279298>
- GEIST, Anthony Leo. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Barcelona: Editorial Labor, 1980.
- GULLÓN, Ricardo y José Manuel BLECUA. *La poesía de Jorge Guillén*. Zaragoza: Estudios literarios, 1949.
- HOBBS, Thomas. «The Answer of Mr. Hobbes to Sr, Will Davenant's Preface before Gondibert». En DAVENANT, W. *Gondibert: An Heroic Poem*. Duke University Libraries, 1651, pp. 52-64.
- HUME, David. *A Treatise of Human Nature*. Oxford, UK: At the Clarendon Press, 1739.
- ILIE, Paul. *Los surrealistas españoles*. Madrid: Taurus, 1972.
- POZUELO YVANCOS, José María. *La poética y la crítica literaria de Jorge Guillén*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. <http://www.cervantes-virtual.com/nd/ark:/59851/bmcgh9x5>
- REAL RAMOS, César. «La raíz de «La diferencia» de Luis Cernuda: la visión mítica de la realidad». *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, 1990, 1/3(15), pp. 109-127. <http://www.jstor.org/stable/27741916>
- SILVER, Philip. «Cernuda, poeta ontológico». En HARRIS, Derek (ed.). *Luis Cernuda*. Madrid: Taurus, 1977.
- SHELLEY, Percy Bysshe. *A Defence of Poetry and Other Essays*. Biblioteca Virtual Universal, 2008.
- ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.