

el conocimiento de la lírica cortés y religiosa, pasando por los poetas barrocos de carácter metafísico (John Donne o Quevedo) y los poetas románticos, hasta llegar a Baudelaire y los surrealistas franceses con sus imágenes de malestar de la civilización moderna. Desde luego la lectura y ejemplo de Baudelaire, primer poeta de la modernidad, es clave para expresar una nueva concepción estética basada en las experiencias de angustia y desamparo, en el marco de la metrópolis moderna. Cernuda lo conocía perfectamente cuando cita a éste y a Eliot al tratar la situación del poeta en la vida moderna¹⁰. En ese intento, casi desesperado, por recopilar la fragmentalidad de la fugaz realidad presente —el tiempo— los poetas insertan destellos vivenciales; en otro plano, el literario, las experiencias del lector, que ve en los versos o epígrafes de una tradición clásica el asidero; de este modo, es sintomático que T.S. Eliot en sus poemas incluya citas —entre otras referencias— del *Heart of Darkness* de Joseph Conrad (ese *Horror, horror*), novela que es también una profunda reflexión y crítica sobre los falsos valores de la civilización occidental (además ambas obras son un viaje hacia la propia experiencia y meditación sobre la existencia humana, viaje realizado en completa soledad, como los visionarios románticos, pero al revés de ellos, el descubrimiento final no es la belleza ideal, sino el horror y la amarga verdad, conscientes de que un paraíso se ha perdido —llámese fe, ideales, amor, Edén o juventud— en el caos y angustia del mundo moderno).

La ciudad moderna es símbolo de decadencia e infierno existencial del hombre, adquiere proporciones apocalípticas. Los poetas son expulsados de su paraíso personal y se ven obligados a «deambular» en una especie de «infierno» humano colectivo.

Este espacio está definido con los términos de esterilidad e irrealidad. Eliot y Baudelaire coinciden en el uso de algunas imágenes y símbolos para su descripción; así, en Baudelaire ya aparecía la metrópolis urbana como un nuevo lugar estético donde el poeta recogía destellos de la fragmentalidad, de las cosas y de la fugacidad del presente, *habitat* donde el vate tenía que adoptar distintas máscaras para sobrevivir: héroe, *flâneur*, *dandy*, marginal, gladiador, etc; mientras buscaba la epifanía o recreación del instante eterno en esa transitoria y trepidante vida moderna. En *Les Fleurs du Mal*, la ciudad aparecía con todo su submundo y el mismo Baudelaire descubría cómo multitud y soledad son sinónimos y términos intercambiables en el anonimato de la metrópolis contemporánea:

Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut,

¹⁰ Cernuda en un ensayo sobre Guillén recogido en sus *Prosas Completas* (1975) señala: «Baudelaire fue en efecto el primer poeta de la vida moderna(...) El secreto de ello, como escribe T.S. Eliot, estudiando precisamente la obra de Baudelaire, es que la modernidad no consiste sólo en el uso de la imaginaria de la vida sórdida en una gran metrópolis, sino en la elevación de esa imaginaria a la intensidad primera, presentándola tal como es, y sin embargo, haciendo que represente mucho más de lo que es» (p. 434).

dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées.

Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente...¹¹.

El descubrimiento de la multitud significó anonimato y soledad, pero también nuevas experiencias y perspectivas: cuanto más cerca es sentida la ciudad, más irreal parece. Algunos poemas de Baudelaire anticipan imágenes y temas que luego encontramos en Eliot¹²; por ejemplo, en «Le Cygne» aparece la comparación de las imágenes del pasado con el presente estéril, siendo el río el punto de encuentro y contraste entre dos épocas: el viejo París bohemio donde se confundían los ciudadanos y se mezclaban diversas experiencias en el laberinto de sus callejas, frente al París moderno, la ciudad burguesa de las exposiciones universales y espíritu financiero que sufre las reformas urbanas de Haussmann con su ideal de anchas y largas series de calles.

En el río confluyen el pasado esplendoroso y el sórdido presente; también en la tercera parte de *The Waste Land*, «The Fire Sermon», T.S. Eliot se recrea en dicho motivo, símbolo eterno de la vida fluyente, lugar de reunión de dos tiempos que chocan nostálgicamente y que el poeta presenta al describir los detritus de la sociedad moderna: botellas vacías, papeles de bocadillos, colillas, etc —mientras que con ironía exclama: «las ninfas se han ido»—, el río sirve de escenario para recordar el pasado imperial isabelino y, a la vez, (como en el poema de Baudelaire) señalar el tema de la esterilidad de la vida presente¹³.

¹¹ Baudelaire, Charles, «Les Foules», en *Petits poèmes en prose, Oeuvres complètes*, (París: Du Seuil, 1988), p.155.

¹² Esta influencia ha sido señalada por G.M. Hyde en un magnífico ensayo titulado «The Poetry of the City» incluido en *Modernism 1890-1930*, Ed. by Malcolm Bradbury & James McFarle, (London: Penguin Books, 1983), y donde indica esta anticipación de Baudelaire a los temas de Eliot. Hay que señalar que la rela-

ción de Baudelaire con la ciudad moderna ha sido estudiada magníficamente por Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo*, (Madrid: Taurus, 1980), donde se apunta que el tema de la multitud ya fue tratado por Edgar Allan Poe en su cuento «El hombre de las multitudes».

¹³ Con respecto al poema de Eliot tendríamos que señalar que David Craig, en «The Defeatism of The Waste Land», en T.S. Eliot *The Waste Land*, Selection of Critical Es-

says, (Glasgow: Mac Millan, 1968), incide en este significado: «the poet's meaning is clear: modern civilisation does nothing but spoil what was once gracious, lovely, ceremonious, and natural» (p. 204), y Cleanth Brooks (1968) intuye además la presencia del tema de la esterilidad del amor: «Elizabeth in the presence of the Spaniard De Quadra, though negotiations were going on for a Spanish marriage, «went so far that Lord Robert at last said, as

I (De Quadra was a bishop) was on the spot there was no reason why they should not be married if the queen please». The passage has a sort of double function. It reinforces the general contrast between Elizabethan magnificence and modern sordidness: in the Elizabethan age love for love's sake has some meaning and therefore some magnificence. But the passage gives something of an opposed effect too: Elizabeth and the typist are alike as well different.» (p. 146).

El motivo del río, punto de encuentro, aparece sintomáticamente en el mismo título de la obra de Luis Cernuda *Un río, un amor*, como ha estudiado Derek Harris (1971), el epígrafe indica una experiencia de amor y la frustración de ese amor; asistimos, pero en otro plano, a la antítesis entre realidad y deseo, entre la angustiada realidad presente y el pasado nostálgico (el Edén perdido de su Andalucía y su juventud¹⁴).

Los poetas no solamente coinciden en la estructuración de sus poemas basados en el contraste entre pasado y presente, sino también en el empleo de unas mismas imágenes de violencia y en la contraposición entre el bien y el mal o entre pasado mítico y presente estéril. Luis Cernuda en *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos* incide nostálgicamente en el tema de la pérdida de la infancia o juventud; deseo (pasado) frente a realidad en el río de la vida, presente sin final que indica el paso del tiempo —una de las preocupaciones cernudianas—, expresando ese estado de parálisis y postración por medio de campos semánticos referidos a la *vacuidad, hastío y calma* en una constante oposición entre estados de embeleso y de indolencia producto de su soledad.

La ciudad moderna aparece, por lo tanto, como elemento destructor de los valores humanos positivos y de las mismas personas, por eso los poetas proyectan su ideal y amor hacia el pasado mítico o lugares lejanos: en «Le Cygne» de Baudelaire, la negra tísica busca con la mirada los ausentes cocoteros de la ardiente Africa detrás de la pared de la bruma; Eliot en *The Waste Land*, mira hacia los jardines de Munich donde se tomaba café y se charlaba un rato, o bien rememora a la reina Isabel acompañada de Leicester en sus paseos por el río; y Cernuda en *Un río, un amor*, proyecta su amor hacia lugares lejanos como Daytona o Nevada donde «los caminos de hierro tienen nombre de pájaro».

La esterilidad y el vacío del presente se traducen en estado de parálisis e incapacidad para la acción. Luis Cernuda lo refleja en el poema «Durango»; las composiciones de *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos* representan una frustración existencial por el vacío amoroso del poeta. El descubrimiento del movimiento surrealista le ayudó en la exploración de sus angustias íntimas y le sirvió de acción liberadora, no solamente de su estilo poético y del lenguaje, sino también vital. Octavio Paz estudió cómo el surrealismo fue verdaderamente un movimiento de rebelión y para Luis Cernuda, un vehículo de expresión de su descontento frente a la sociedad; así mismo lo definió el poeta andaluz en un ensayo sobre su generación poética:

Entre los años 1920 y 1930 (que corresponden cronológicamente con los del crecimiento de esta generación de 1925) se origina y desarrolla en Francia el movimiento

¹⁴ Para el tema del Edén o paraíso perdido en Cernuda consúltese el magnífico libro de Philip Silver, Luis Cernuda. El poeta y su leyenda. (Madrid: Alfaguara, 1972).

literario superrealista. Sería error grave estimarle como otro movimiento literario más entre los que anteriormente habían aparecido, porque de todos ellos el superrealismo fue el único que tuvo razón histórica de existir y contenido intelectual. Y al decir que era un movimiento literario que surgió, es verdad, dentro de la literatura pero que al mismo tiempo iba contra ella. El superrealismo envolvía una protesta total contra la sociedad y contra las bases en que ésta se hallaba sustentada: contra su religión, contra su moral, contra su política; y puesto que la literatura es expresión de un estado de la sociedad, resulta lógico que fuera también contra la literatura. Lo paradójico estaba en que, yendo el superrealismo contra la literatura, como los superrealistas eran mozos de inclinación literaria, su protesta tenía que revestirse forzosamente de formas literarias¹⁵.

Cernuda conocía a los poetas surrealistas franceses, porque durante 1928-9 estuvo de lector en Toulouse y París. Derek Harris (1962) ha señalado que «Cernuda fue el único poeta de su generación que conoció verdadera e íntimamente la poesía francesa de vanguardia de los años 20», haciendo del movimiento una fe de vida y liberación personal según sus exigencias estéticas. El poeta, al seguir el movimiento surrealista, se vio influido por los orígenes románticos del movimiento: visionarios como Gérard de Nerval¹⁶ y su pasión por lo onírico que encontramos en algunos poemas de *Un río, un amor* y, sobre todo, de Isidore Ducasse (Lautréaumont) donde ya se pueden encontrar casi todos los elementos que explorarán los surrealistas: la integración del mundo de la imaginación en el de la realidad, los sueños, los estados de paranoia y esquizofrenia, una actitud de rebeldía ante la sociedad, la religión y las instituciones; todo expresado en un estilo y un lenguaje metafórico de fuerte carga violenta, con tendencia a la fantasía y al uso de técnicas como el *collage* y la libre asociación que interesaron al poeta de *Un río, un amor*, igual que otros poetas franceses que emplean metáforas alucinantes para expresar la violencia anímica y la angustia que corroe al poeta; por ejemplo, también destaca el magisterio de Pierre Reverdy, no sólo en su plasticidad de estilo, sino, sobre todo, en esa actitud paralela a la de Rimbaud en *Une Saison en Enfer*: el gusto por descender al infierno, a lo desconocido, igual que un buzo en las profundidades oceánicas de la «subvida», recreándose en esa zona estrecha entre el sueño y la vigilia; estado de sonambulismo que ya preconiza al cuerpo vacío deambulador entre los laberintos urbanos nebulosos, ese hombre gris en la calle de la niebla que refleja Cernuda en su poema «Remordimiento en traje de noche», porque se siente también prisionero en las apariencias, carente de espacio en este mundo, recogiendo ecos de ese «*homme tombé*» que ya Pierre Reverdy presentaba en su poema «o», perteneciente a *Quelques poèmes* (1916), símbolo del poeta moderno aprehendiendo los destellos fragmentados de la ciudad nocturna:

¹⁵ Cernuda (1975), p. 424.

¹⁶ Hay que tener en cuenta como señala James Valender (1983) que Cernuda además de traducir poemas de Nerval se vio influido por el tema del vacío existencial, Valender, J, A Study of the Lyrical and Narrative Prose of Luis Cernuda, (London: Univ. College, 1983).