

Eduardo Moga

Cernuda en Glasgow



Cuadernos del Consulado, 2
Edimburgo, MMXXI

Eduardo Moga

Cernuda en Glasgow:
un desencuentro
poéticamente fecundo



Cuadernos del Consulado, 2
Edimburgo, MMXXI

*Una colección del
Consulado General de España
en Edimburgo*

Patrocina:



EMBASSY
OF SPAIN
LONDON

Colaboran:

Ilustración de la portada:

Yuying Chan, Edinburgh College of Arts

Traducción:

Universidad Heriot-Watt del Departamento de Lenguas y Estudios Interculturales: Roxane Schuller-Green, Morven McCulloch, Morgan Watts (traductores), Erika Kadlcikova (directora del proyecto) y Beth Hanley (revisora).

Diseño:

Lola González Beiras

Imprime:

Edinburgh Copyshop Ltd

Prólogo

La tarde que celebramos el segundo encuentro de nuestra serie “huellas de España en Escocia”, dedicado a la estancia de Luis Cernuda en Glasgow, fue soleada e incluso apacible. No hubo ni un amago de lluvia ni una brizna de viento, y las pocas nubes que había desfilaron disciplinadas hacia el estuario del Forth, concediéndonos una espléndida puesta de sol.

Dado que esas cosas no se reflejan en la pantalla del ordenador, yo lo hice constar en mi presentación, porque parecía casi una ironía del destino que no hubiera que lidiar, como tantas tardes, con un cielo plomizo y lluvioso –color *panza de burra*, como dicen en Castilla- que es lo

que Cernuda tanto detestaba de su estancia en Glasgow.

Luis Cernuda vivió en la universidad de Glasgow, como lector de español, sus años iniciales de exilio. Fueron años duros y difíciles, en los que el poeta se enfrentó a los males de quienes sueltan, de modo abrupto, las amarras con su tierra natal: el desarraigo, la soledad, la incomunicación y la incertidumbre.

Era normal que así sucediera: el poeta sevillano, con el laberinto de volúmenes blancos de la “Calle del Aire” en la retina, no podía sentir familiaridad alguna con su ciudad de acogida, la Glasgow industrial y portuaria que en el XIX presumía aún de ser la tercera ciudad del imperio británico, y que a esas alturas del XX imaginamos bulliciosa y trepidante, plena de las contradicciones que

acabarían desembocando en la segunda Guerra Mundial.

Por lo que sabemos, Cernuda no se relacionó mucho con sus colegas ni logró hacer grandes amistades. Tampoco dedicó su tiempo a recorrer Escocia (como hubiera querido hacer Galdós, protagonista de nuestro primer Cuaderno). La incomodidad impenitente, por él mismo reconocida –y que luego fue arrastrando, como un rasgo de su personalidad, por otras escalas de su exilio- se muestra sin ambages en sus cartas a los amigos españoles.

A pesar de ello, Cernuda no perdió el tiempo en Glasgow: se sumergió en las bibliotecas y se empapó con voracidad de la tradición literaria inglesa, y en particular de la poesía. Fue así como unos nuevos modos y formas –una

nueva *maniera*- tan alejada de sus primeras obras (por ejemplo, de aquel “Perfil del Aire” tan marcadamente guilleniano) se integraron su obra literaria, como puede apreciarse en las sucesivas ediciones de su “Ocnos”.

Gracias al descubrimiento y apropiación de la tradición poética de estas islas, no parece aventurado afirmar que Cernuda es, a día de hoy, uno de los poetas más vigentes de la generación del 27. Son muchísimos los poetas españoles que han hecho su propio estilo a partir de la obra cernudiana o –mejor dicho- a partir de la lectura que Cernuda hizo de los poetas ingleses. Por eso el título de esta charla: “Cernuda en Glasgow: un desencuentro poéticamente fecundo” me parece especialmente afortunado. Pocas veces un exilio en apariencia tan

gris en lo vital ha sido tan fértil en lo literario.

Agradezco a Eduardo Moga la calidad literaria, no exenta de rigor académico, de esta semblanza escocesa de Luis Cernuda. En su conferencia, que escribió en exclusiva para nuestro ciclo de “huellas de España”, el poeta, ensayista y traductor despliega, con su habitual elegancia, sus amplias lecturas, sus conocimientos históricos y su familiaridad con los trabajos anteriores sobre Cernuda y su obra.

Podemos rastrear, además, ciertos paralelismos personales entre el autor y su homenajeado: también Eduardo es autor de poesía; también ha realizado lecturas minuciosas de grandes autores ingleses y estadounidenses –ahí está su traducción de las Hojas de Hierba, de

Walt Whitman (Círculo de Lectores, 2014). Y también pasó unos años en Reino Unido, y vivió (con una desazón que capeaba con su habitual ironía) las diferencias climáticas –en lo vital y en lo humano- entre su tierra de nacimiento y la de su “exilio” (en este caso, voluntario). Como prueba de lo que digo, invito a los lectores a hacerse con un ejemplar de sus impagables “Corónicas de Inglaterra” (La Isla de Siltolá, 2015), entre otros libros de su etapa inglesa.

Agradezco también a la Consejería Cultural de la Embajada de España en Londres su contribución a la edición de estos cuadernos y a la universidad Heriott Watt de Edimburgo sus labores de interpretación y traducción de nuestro ciclo de conferencias. Y a Lola González Beiras, miembro del equipo de

este Consulado, su minucioso trabajo como editora.

Gracias a todos ellos, los amigos que nos reunimos en torno a estas “huellas de España en Escocia” pasamos una tarde de invierno extrañamente apacible y soleada; una de esas que tal vez –solo tal vez- hubiera endulzado el recuerdo que Cernuda se llevó cuando, en 1943, partió en tren hacia Londres, “feliz de dejar atrás” –según sus propias palabras- “la Ciudad Caledonia”. Que el sol nos honrara aquel día con su presencia – presencia oblicua y renuente, como no puede ser menos en estas tierras- fue un pequeño acto de justicia... De justicia poética, eso sí: la única que puede resarcir a los poetas exiliados.

Ignacio Cartagena
Cónsul General en Edimburgo



**Cernuda en Glasgow:
un desencuentro
poéticamente fecundo**

A Luis Cernuda no le gustaba Glasgow. Ni tampoco Escocia. No le gustaban nada. Aunque, si se piensa bien, lo sorprendente habría sido que le hubiesen gustado. A él, un sevillano amante de la luz y el calor, criado a los pechos del Mediterráneo, acariciado desde la infancia por el bullicio bienhechor de Andalucía, con un conocimiento muy escaso de la sociedad y la cultura británicas cuando llegó a la isla,¹ y aún menor del idioma inglés, un lugar tan hiperbóreo como Caledonia no podía gustarle. A todos estos rasgos personales se sumaban otras

circunstancias, exteriores, que hacían todavía más improbable que Cernuda se sintiera a gusto en aquellas tierras. La principal, el hecho de que hubiese arribado a Escocia solo, pobre y exiliado, huyendo de una trágica Guerra Civil en la que había participado en defensa de la República —se había incorporado a las Misiones Pedagógicas del gobierno republicano, alistado en el Batallón Alpino y formado parte de la Alianza de Escritores Antifascistas—, que acabaría derrotada por el fascismo.

Cernuda había llegado a Londres a mediados de febrero de 1938 a impartir una serie de conferencias que le había prometido Stanley Richardson, el poeta inglés al que había conocido en 1935, con el que había mantenido una relación sentimental y que era, a la sazón, colaborador del servicio de prensa de la

embajada española 2 Sin embargo, nostálgico de su país, muy poco ducho aún en inglés, sin dinero y «mortificado ante la perfección de la convivencia humana inglesa», como dice en Historial de un libro,³ no encajó en Londres y apenas cuatro meses más tarde, a finales de junio de 1938, decidió regresar a España, para lo que cogió un tren que lo dejó en París, desde donde pensaba continuar viaje a Barcelona. En una carta a Rafael Martínez Nadal, amigo de Madrid y compañero de tertulias con Lorca, que se había establecido en Londres y que sería su principal apoyo en los años de exilio británico, le escribió de aquel viaje: «Tan pronto como me vi saliendo de allá [Londres] me sentí bien».4 Pero en París conoce de primera mano el rumbo negro que han tomado los asuntos de España y opta por quedarse en Francia, aunque tampoco en

la capital francesa encontró la tranquilidad que estaba buscando y, tras malvivir aquel verano, en septiembre recibe la noticia, una vez más de Stanley Richardson, de que la Cranleigh School, un colegio de Surrey, lo había aceptado como ayudante del profesor de español. Y vuelve a Inglaterra en septiembre de 1938. En Cranleigh, preso de nuevo del desagrado —no le gustaba dar clase, y menos a quinceañeros— y una nostalgia redoblada, solo permanecerá hasta enero de 1939. Entonces, gracias a una oferta de William C. Atkinson, catedrático de español en la universidad de Glasgow —aunque gestionada, en realidad, por María Victoria de Lara, profesora del departamento de español de la universidad de Liverpool que había conocido a Cernuda con ocasión de una conferencia que este había impartido poco antes en la ciudad—, se traslada a

Glasgow como *assistant* o lector del departamento. Y allí permanecerá, ahora sí, un periodo dilatado de tiempo, hasta julio de 1943, en que pasará a la universidad de Cambridge y, después, otra vez a Londres.

Sus primeras impresiones en Glasgow, curiosamente, no son negativas. En una carta a Martínez Nadal, le escribe, con un deje humorístico, raro en Cernuda:

Ya me tienes aquí instalado, aunque no acostumbrado. Paisaje más fuerte que el inglés (...). Pero temo que, a pesar de estos últimos paisajes, la residencia donde vivo [Maclay Hall, en el 17 de Park Terrace] sea demasiado puritana y ruidosa. Tiene su atractivo matinal hallarse en los cuartos de baño con *déshabillés* o desnudos escoceses; pero yo soy decididamente viejo y amigo del silencio.⁵

No obstante, el peso del Septentrión acaba asfixiándolo de nuevo. En *Historial de un libro*, Cernuda se muestra comedido: «Ni Glasgow ni Escocia me resultaban agradables»,⁶ dice, sin ahondar en la herida. En su correspondencia privada de aquellos días, en cambio, es mucho más agrio, porque en la correspondencia privada uno siempre escribe con más ligereza (y con más sinceridad): la ciudad le parece «soporífera» y «una charca», entre otras perlas, y de Escocia está «hasta la Giralda (la coronilla es poco)».⁷ Su estancia en Glasgow, y la paulatina mejora de su conocimiento del idioma y del país, no atemperan su disgusto. Cernuda sigue sintiéndose arrancado de España, en una ciudad «oscura y desolada»⁸ y en un país en el que no sabe cómo encajar, con muy poco trato con británicos y ajeno a casi todo lo que sucede a su alrededor,

aunque no, obviamente, a la terrible realidad de la Segunda Guerra Mundial, cuyos horrores —en Gran Bretaña, los bombardeos de la *Luftwaffe*, el racionamiento y una dolorosa movilización— contribuyeron muy poco a que el poeta se serenara. En una carta, de 8 de enero de 1942, a Salvador de Madariaga, el diplomático, polígrafo y ministro de la Segunda República, exiliado en el Reino Unido a principios de la Guerra Civil, le dice que la lectura del libro *Hernán Cortés*, que este había publicado en 1941, lo había conquistado a él «de este vasto imperio del aburrimiento».⁹ En otra al mismo Madariaga, de finales de septiembre de 1942, le hace la siguiente descripción al referirle sus dificultades para encontrar un nuevo alojamiento en Glasgow:

Le divertiría ver estas especies de capillas protestantes, inmensas, heladas, empapeladas de oscuro con toques de purpurina y donde nadan mastodónticos muebles victorianos, que me ofrecen como vivienda. Mi única aspiración ya es que al menos tengan sitio para colocar mis libros. Pero hasta ahora parece que en todas esas casas los libros son cosa tan inusitada como la luz y la intimidad del lugar hecho para habitación de seres humanos». ¹⁰

A Nieves Mathews, la hija de Salvador de Madariaga, le confiesa algo que ha aquejado a muchos de los españoles que han emigrado —o se han exiliado— al Reino Unido en una misiva del 19 de diciembre de 1942: «La falta de luz es algo que yo no puedo soportar, y noto ya el cansancio en la vista; entre el *black-out* [apagones para protegerse de los ataques aéreos] y la escasa duración de los días

(digo días aunque en realidad lo mismo podría llamarlas noches) cada vez lamento más no haber nacido topo». ¹¹

Cuando, finalmente, Cernuda deja Glasgow para ser lector de español en la universidad de Cambridge, en julio de 1943, reclamado por el profesor John Braden Trend —el mismo que había invitado a Antonio Machado a incorporarse como lector a su universidad, pero cuya carta llegó a Colliure dos días después de que el autor de *Campos de Castilla* hubiera muerto—, se despide así de la ciudad en la que había vivido casi un lustro:

El traslado a la universidad de Cambridge me alegró mucho. La tarde en que debía tomar el tren camino de Londres y Cambridge, dejando al fin Escocia, fui por última vez a la

universidad y, deteniéndome en el *quadrangle*, miré bien a todos lados (a la antipatía, lo mismo que a la simpatía, también puede en alguna ocasión complacerle el demorar la mirada sobre el objeto de ella). Luego me fui. Rara vez me he ido tan a gusto de sitio alguno.¹²

El malestar de Cernuda en Glasgow se plasma en su obra literaria. La pieza en la que esa desazón se manifiesta con mayor claridad acaso sea «Ciudad caledonia», de *Ocnos*, el volumen de poemas en prosa que empezó a escribir, justamente, en Glasgow y que iría componiendo entre esa ciudad y Oxford, donde solía pasar los veranos, y desde donde regresar a Escocia, cada otoño, lo «deprimía en extremo».¹³ Aunque Cernuda da poca información sobre la génesis y desarrollo del poemario en *Historial de un libro*, es razonable creer, y así lo acepta casi toda

la crítica, que los treinta y un poemas que integraron la primera edición de *Ocnos*, publicada en *The Dolphin* (Londres, 1942), a sus expensas, fueron escritos entre 1939 y 1941. Luego habría dos ediciones más: en 1949 (en Madrid, con cuarenta y seis poemas) y 1963 (en Xalapa, México, con sesenta y tres piezas). «Ciudad caledonia» apareció en la tercera edición, aunque en la que se reúnen más composiciones poco complacientes con su experiencia escocesa sea la segunda. La mayoría de los poemas que integran la segunda y la tercera edición fueron escritos en la siguiente etapa de su exilio, en los Estados Unidos, donde Cernuda se da al recuerdo de sus años ingleses. La primera, en cambio, se dedica a la evocación de España, de sus paisajes y su cultura —la gran obsesión de Cernuda, como sabemos, en sus primeros años de

estancia en la Gran Bretaña—, que añoraba extraordinariamente. En la edición de 1949 de *Ocnos* destacan, entre otros poemas que rememoran aquellos tiempos difíciles en Albión, «El brezal» («bajo cielos ajenos, cansado y aburrido, viste un día aquella paramera cubierta de matas de un hosco verdor [...] el brezo es planta de parajes desolados y solitarios»),¹⁴ «La primavera» (en el que esta no llega con la alegría y el esplendor a la que el sevillano estaba acostumbrado, sino que lo hace en el «asfalto sucio» de las calles, con un «frío retrasado [que] te asalta en tu deambular», entre hojas espectrales, reseca y oscuras del otoño último, que revuelan en una «atmósfera sombría», en «la hostilidad sombría del ambiente»),¹⁵ «La nieve» («cruel, estéril, inapelable»: agua muerta)¹⁶ y «Las viejas», cuyo título, en una primera versión publicada en la

Revista de Guatemala, en 1946, era «Vieja Inglaterra», y que hace un retrato expresionista y casi goyesco de las ancianas, vestidas con

sombreros desplumados, donde hay cuervos, cintas de basureros; manteletas franjeadas de piel calva; faldas acampanadas, por las que asoma abajo el zapato ganchudo, derregado como lancha en seco [...]. Flota en torno de ellas un aura de fétidos perfumes [...]. Pudieras creerlas evadidas del trasmundo, traviesas aún, horriblemente pícaras en su rabona lúgubre. [...] estas viejas espectrales bien pudieran resultar seres de quienes la muerte se olvidó. Si no es que la sociedad tradicionalista y empírica, a la cual pertenecen, ha encontrado para ellas remedio definitivo contra la muerte irremediable».¹⁷

A este lúgubre recuerdo se entregan también poemas incluidos en la edición de 1963, como «La llegada», en la que, arribado ya a Nueva York, ve su nueva ciudad «igual en calles pardas y casas sórdidas a aquella Escocia aborrecible, dejada atrás hacía años»,¹⁸ y, sobre todo, «Ciudad caledonia» —que no puede ser otra que Glasgow—, que dice así:

Todo en este país, él y la tierra donde se asienta, parece inconcluso, como si Dios lo hubiera dejado a medio hacer, recelando de la obra. Y tal el país, la ciudad. Esta ciudad ha sido cárcel tuya varios años, excepto para el trabajo, inútiles en tu vida, agostado y consumiendo la juventud que aún te quedaba, sin recreo ni estímulo exterior, igual aridez en los seres y en las cosas. Como la ciudad es, fachadas rojas manchadas de hollín, repitiéndose disminuidas en la perspectiva, cofre

chino que dentro encerrara otro, y este otro, y este otro, así los seres que en ella habitan: monotonía, vulgaridad repelente en todo. ¿Cómo llenar las horas de esta existencia sin fondo?

Divinidad de dos caras, utilitarismo, puritanismo, es aquella a que pueden rendir culto tales gentes, para quienes pecado resulta cuando no devenga un provecho tangible. La imaginación les es tan ajena como el agua al desierto, incapaces de toda superfluidad generosa y libre, razón y destino mismo de la existencia. Y allá en el fondo de tu ser, donde yacen instintos crueles, hallas que no sabrías condenar un sueño: la destrucción de este amontonamiento de nichos administrativos. Acaso fuese ello acción bienhechora, retribución justa de la naturaleza y la vida que así han desconocido, insultado y envilecido.¹⁹

El poema es muy duro: a la tenebrosa acumulación léxica del primer párrafo, que transmite toda la amargura acumulada por el poeta en aquellos años de vivencia equivocada —ciudad inacabada, de la que desconfía hasta Dios (la desconfianza, el silencio, el olvido de Dios, la figura a la que el poeta se vuelve en estos años en busca de consuelo, es una idea que se repite en otros poemas de la misma época, como veremos más adelante, al analizar «Cementerio en la ciudad»), aprisionadora, estragante, tediosa, árida, monótona, vulgar, repelente, absurda— se suma el análisis tan desfavorable que hace, en la segunda parte, del espíritu que la anima: un espíritu puritano, es decir, draconiano, castrante; y utilitario, algo que sin duda ha contribuido a la prosperidad de la Gran Bretaña, pero que la ha despojado del juego y la

fantasía, del placer y el amor: de esa «superfluidad generosa y libre» en la que el poeta cifraba la felicidad. El deseo expreso de destruir ese «amontonamiento de nichos administrativos» de las últimas líneas — o el reconocimiento de que no sabría desaprobado esa destrucción, si se produjera— revela una detestación muy honda y corona de violencia una composición violenta. Sin embargo, hay que prestar atención a la única salvedad que Cernuda hace en el poema en esa ristra de improperios, y que tendrá mucha importancia en su poesía: «Esta ciudad ha sido cárcel tuya varios años, *excepto para el trabajo*».

Para su trabajo de poeta, en efecto, Glasgow, e Inglaterra toda, fueron decisivas. Y eso compensará, en un sentido más radical y trascendente, la

pesadumbre que lo acompañó en sus años ingleses. Cernuda, que solo había leído con atención a Shakespeare —al que, sin excesiva originalidad, consideraba un poeta sin igual en la literatura moderna—, conoce, gracias a las bibliotecas de los lugares en los que vivió y trabajó,²⁰ a Blake, Browning, Tennyson, Swinburne, Hopkins, los grandes románticos —Wordsworth, Keats, Coleridge, Shelley—, los metafísicos del XVII —Donne, Marvell— y también destacados poetas contemporáneos —Yeats, Pound y Eliot—, entre otros. También lee la crítica inglesa: *Vidas de los poetas ingleses*, de Samuel Johnson; *Biographia literaria*, de Coleridge; las cartas de Keats; los ensayos de Ruskin, Eliot y Arnold; y la Biblia en traducción inglesa. Con ese conocimiento adquirido a lo largo de casi un decenio, Cernuda publicó en México

un ensayo poco conocido, pero iluminador, *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)*, y se atrevió a traducir *Troilo y Crésida*, de Shakespeare, que se publicaría en 1953, además de poemas de Blake, Keats y Yeats. Pero el mayor impacto de este nuevo y amplio conocimiento se produjo en su poesía. El propio poeta detalla con clarividencia, en *Historial de un libro*, los cambios fundamentales que experimentó su voz en esos años:

Acostumbrado al ornato verbal, barroco en gran parte, de la poesía española, que de manera sutil me parecía repetirse en la francesa, me desconcertaba no hallarlo en la inglesa (...). Pronto hallé en los poetas ingleses algunas características que me sedujeron: el efecto poético me pareció mucho más hondo si la voz no gritaba ni declamaba, ni se extendía reiterándose, si era menos

gruesa y ampulosa. La expresión concisa daba al poema contorno exacto, donde nada falta ni sobraba, como en aquellos epigramas admirables de la antología griega.

Aprendí a evitar, en lo posible, dos vicios literarios que en inglés se conocen, uno, como *pathetic fallacy* (...), lo que pudiera traducirse como engaño sentimental, tratando de que el proceso de mi experiencia se objetivara, y no deparase solo al lector su resultado, o sea, una impresión subjetiva; otro, como *purple patch* o trozo de bravura, la bonitura y lo superfino de la expresión, no condescendiendo con frases que me gustaran por sí mismas y sacrificándolas a la línea del poema, al dibujo de la composición. (...) Algo que también aprendí de la poesía inglesa, particularmente de Browning, fue el proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o

legendaria (como en «Lázaro» [...]), para que así se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente. La luz, los árboles, las flores del paisaje inglés comenzaron a aparecer en mis versos.²¹

Y, ciertamente, estos rasgos se incorporaron gradualmente a la poesía de Cernuda y alumbraron una voz nueva que atraviesa el periodo de madurez de su creación, inaugurado con *Las nubes* y continuado con *Ocnos*, *Como quien espera el alba* y, por fin, *Desolación de la quimera*. Tras el purismo de *Perfil del aire*, el surrealismo de *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos*, el «romanticismo becqueriano» de *Donde habite el olvido* y el «romanticismo declamatorio» de *Invocaciones*,²² su poesía, coincidente con su exilio en Albión, se hace más narrativa y más meditativa, y se acerca al lenguaje conversacional y a la reflexión ética: se

entraña y se atempera. Cernuda se aparta así de lo denunciado por Unamuno, uno de sus poetas más estimados: «Nuestra poesía española es, en cuanto al fondo, pseudopoesía, huera descripción o elocuencia rimada, y en cuanto a la forma, música de bosquimanos, tamborilesca, machacona, en que el compás mata al ritmo», y desarrolla una palabra austera, antienfática, ajustada a la representación estricta del objeto del poema, fluida, no explosiva. José Ángel Valente trae a colación este pasaje del autor de *Del sentimiento trágico de la vida*, al estudiar la obra de Cernuda, para subrayar la renovación, casi la revolución, que suponen en nuestras letras el apaciguamiento de la voz y la inflexión meditativa, fruto del íntimo contacto del poeta con la literatura inglesa.²³

Por otra parte, Cernuda se inspira en Robert Browning para hacer del monólogo dramático uno de sus principales mecanismos creativos. Jaime Gil de Biedma, el continuador fundamental de la obra de Cernuda en la poesía española, considera que el monólogo dramático deviene una práctica inseparable del poema moderno, el cual

no consiste en una imitación de la realidad o de un sistema de ideas acerca de la realidad —lo que los clásicos llamaban una imitación de la naturaleza—, sino en el simulacro de una experiencia real. (...) Se trata de dar al poema una validez objetiva que no está en función de lo que en él se dice, sino de lo que en él está ocurriendo.²⁴

La objetivación de la experiencia emotiva no solo se refleja en la

preeminencia de la aprehensión imaginativa, que se logra por medio de la experiencia inmediata, sino también en que esa experiencia se proyecta en situaciones o personajes históricos, míticos o literarios. Se trata, pues, de una proyección en el tiempo humano a partir de la visión de las obras del hombre y de la obra propia, algo que sucede, fundamentalmente, desde *Las nubes*, el primer libro que completa en Gran Bretaña, como ha recordado Octavio Paz.²⁵ Eso hace Cernuda, precisamente, en varios de los poemas escritos en Cranleigh, como «Lázaro», en diciembre de 1938, sobre el resucitado bíblico, y en Glasgow, como «La adoración de los Magos», en octubre de 1939 (y cuyo germen sitúa la crítica en «Journey of the Magi», de T. S. Eliot),²⁶ sobre la visita de los Reyes de Oriente a Jesucristo recién nacido, o «El ruiseñor sobre la piedra»,

entre finales de 1939 y la primavera de 1940, sobre el monasterio de El Escorial, «un himno a lo que El Escorial simboliza. La España del dominio, del misticismo, del idealismo, de la gran literatura y la gran pintura al servicio de una meta, o de un fin ciertamente quiméricos. Sentimiento atestiguable también en (...) “Un español habla de su tierra” [otro poema escrito en Glasgow, en el otoño de 1939]», para Luis Antonio de Villena.²⁷

Cernuda escribió varios poemas más en Glasgow, deudores de la nueva estética hacia la que se inclinaba y reunidos en *Las nubes*, como «Impresión de destierro», sobre sus primeros días en Londres y el dolor por la muerte de España;²⁸ el brevísimo, y aún becqueriano, «Deseo»; el asimismo romántico «Amor oculto», donde se

insinúa el resurgimiento de un amor — Cernuda, al parecer, se enamoró de un estudiante escocés en el otoño de 1940: un alumno del primer curso de ciencias naturales—: «Así siempre, como agua, flor o llama, / Vuelves entre la sombra, fuerza oculta / Del otro amor. El mundo bajo insulta. / Pero la vida es tuya: surge y ama»;²⁹ «Jardín antiguo», una nueva evocación de la juventud pasada y de las tierras del sur y sus placeres sensuales, como los que proporcionaba el Alcázar de Sevilla: los magnolios y limoneros, los trinos de los pájaros, el susurro tibio del aire, la luz sobre las palmas;³⁰ y, en fin, una serie de composiciones sobre lugares o sucesos concretos de su cotidianidad caledonia, como, «Violetas», «Pájaro muerto» (ambos escritos en abril de 1940), «Gaviotas en los parques» y «Cementerio en la ciudad», poemas todos ellos, con sus

anécdotas vinculadas al extravío y la muerte, que dibujan escenas sombrías, de las que la voz del poeta no sabe —o no puede— escapar.

«Violetas» presenta a las fugaces flores, de colores fúnebres —«oscura luz morada»—, como símbolo del paso del tiempo, que da pie al «vivo embeleso de la memoria»,³¹ con el cual se eterniza la belleza efímera, eco acaso del célebre «Daffodils» de Wordsworth.³²

«Pájaro muerto»³³ pinta el despojo de un ave, «sobre la tierra gris de las colinas, / Bajo las hojas nuevas del espino», por donde pasan «jóvenes estudiantes en toga roja». Esta nueva representación de la muerte, semejante a «una rosa cortada, o una estrella / Desterrada», contrapone «el vuelo / Extasiado en la luz, el canto ardiente / De amanecer, la paz nocturna

/ Del nido»,³⁴ a las sombras inevitablemente victoriosas, en una nueva metáfora del ser alado que se ha sido, en busca del amor y lo bello, enfrentado ahora a la realidad del acabamiento en un lugar oscuro y extraño.

«Gaviotas en los parques» recurre de nuevo a los pájaros para representar la cercenadura del vuelo, la imposibilidad de la elevación o la huida, y como metáfora de las «almas en destierro». El poema describe el lúgubre panorama de una «ciudad levítica», que uno, de nuevo, no puede sino identificar con Glasgow, con su hueste de talleres, fábricas y bares, «todas piedras oscuras bajo un cielo sombrío», batida por la lluvia, «silenciosa a la noche, los domingos devota», esto es, entregada solo al trabajo y a la oración. La naturaleza, oprimida por el

aciago delirio fabril, solo asoma en forma de parques que «interrumpen (...) los edificios uniformes», y las gaviotas, aunque dotadas de alas —y, por lo tanto, espiritualmente libres—, solo conocen el humo que los envuelve y los arroyos sucios que los recorren, atravesados por puentes de madera. «Un viento de infortunio o una mano inconsciente» las ha arrastrado a esa tierra infausta y ahora no pueden volver a «su nido de los mares». ³⁵ Tienen alas, sí, pero ya no tienen espacio: el suyo está lejos y es inalcanzable; su condena consiste en quedarse aquí, tierra adentro. María Estela Harretche ha sintetizado con acierto el binomio existencial planteado por el poema: «En “Gaviotas en los parques” (...) el *sujeto* se encuentra suspendido entre dos tensiones (de un lado, la “ciudad levítica” del *destierro*; del otro, “las gaviotas”, gemelas de su alma,

sin poder regresar a su *tierra*.) (...) *Sujeto* equidistante entre dos nadas: la de ese nuevo mundo (el del *destierro*) y la de su espacio anterior (el de su *tierra*), al que no pueden volver ni las gaviotas ni él, donde queda, a lo lejos, su solo mundo junto a un “nido” para siempre vacío». ³⁶

Pero sin duda es en «Cementerio en la ciudad», entre los poemas escritos durante su exilio británico, donde mejor se reconoce la desapacible relación que mantiene Cernuda con la ciudad a la que ha ido a parar. El poema ha sido objeto de un erudito análisis por parte de José Antonio Llera en *Los poemas de cementerio de Luis Cernuda*,³⁷ situándolo en la tradición de la Escuela de los Cementerios, que surge en Inglaterra en el siglo XVIII y cuyos mejores representantes son James Hervey, con *Meditaciones entre las tumbas* (1748), *Thomas*

Gray, con *Elegy Written in a Country Churchyard* (1751), y, sobre todo, Edward Young y su *Night Thoughts* (1797). Cernuda escribió en Gran Bretaña varios poemas dedicados a los cementerios, como «Elegía anticipada» (cuyo cementerio, no obstante, no es inglés, sino el de Torremolinos, como él mismo aclaró; el poema se incluye en *Como quien espera el alba*), «El cementerio» (que describe el de Old Headington, el pueblecito a las afueras de Oxford en el que vivía Salvador de Madariaga y donde pasó Cernuda el verano de 1942, también incluido en *Como quien espera el alba*) y «Otro cementerio» (empezado en Londres, cuando Cernuda se alojaba en casa de su amigo el pintor Gregorio Prieto en Londres, en el verano de 1945, pero acabado en Mount Holyoke, en los Estados Unidos, la siguiente estación de su exilio, e integrante de *Vivir sin estar*

viviendo), además de «Cementerio en la ciudad», escrito el 19 de julio de 1939 y que forma parte de *Las nubes*. Este cultiva el tópico clásico del *locus eremus*, el «lugar yermo», opuesto al *locus amoenus*, el rincón ameno o feliz, y se inspira en un camposanto real, que, según Brian Hugues —como consigna José Antonio Llera, aunque indicando que Hughes no aporta ningún documento para justificar esa conclusión— es The Necropolis, inaugurado en 1833 y situado en la parte antigua de la ciudad, junto al que pasaba el ferrocarril.

En «Cementerio en la ciudad», volvemos a encontrar un mundo luctuoso y una voz desesperanzada, que apostrofa a los muertos y se mezcla con ellos, acaso porque ya se siente parte de su no-ser. La escena abunda en ese paisaje urbano desolado que ya conocemos: «tierra

negra sin árboles ni hierba»,³⁸ bancos de madera en los que se sientan unos viejos silenciosos, trenes que «pasan al lado de las tumbas». Aunque en la primera estrofa aparecen, sin mayor detalle, casas, tiendas y niños que juegan en las calles, cerca del cementerio, el barrio es pobre, como dice Cernuda con una sequedad que desarma,³⁹ y lo que transmite es, por una parte, la imagen de una ciudad gris, abandonada al progreso industrial —tiendas, trenes—, y, por otra, un sentimiento de «vacío metafísico radical».⁴⁰ En la segunda estrofa, el ojo desconsolado del poeta sigue retratando un espacio baldío, en el que, «como remiendos de las fachadas grises, / cuelgan en las ventanas trapos húmedos de lluvia» y «borradas están ya las inscripciones / de las losas». La grisura de las casas, la lluvia, las ropas colgadas —degradadas a meros trapos— que solo

parecen parches o apósitos de un lugar herido, refuerzan la lobreguez de la primera estrofa. Tanto Derek Harris como José Antonio Llera ven aquí una posible influencia de T. S. Eliot, con la figura del hombre deshabitado, en *The Hollow Men*, y el desierto urbano de *The Waste Land*:⁴¹ «En Cernuda —y en Eliot—», señala Llera, «se trata no ya de almas que buscan errantes un cuerpo, al modo platónico (...), sino de cuerpos desalojados del alma, materia vana y sonámbula, envolturas o despojos de los dioses».⁴² Las inscripciones borradas, por haber desaparecido, ya no anuncian a los muertos, sino que los esconden. Los muertos ya no tienen amigos «que les olviden»:⁴³ son muertos clandestinos, muertos sin existencia ninguna, muertos tan desaparecidos en el tiempo como las lápidas mudas que los sepultan. Los tres versos finales de esta estrofa, sin

embargo, introducen una brizna de esperanza: el sol, casi siempre dormido —solo «brilla algunos días hacia junio»—, despierta ahora (recordemos que el poema se escribió en julio) y, dador de vida, introduce la posibilidad de que los viejos huesos, reducidos a un no ser radical, a la pura, nada, sientan algo, esto es vuelvan, de algún modo, a la existencia.

Pero esa esperanza no tiene continuación en la tercera estrofa, que vuelve a una aridez lunar: «Ni una hoja ni un pájaro. La piedra nada más. La tierra». La vida falta: solo hay roca, polvo; no hay cuerpos, sino minerales. Y a esta sequedad física sigue la sequedad metafísica: «¿Es el infierno así? Hay dolor sin olvido, / Con ruido y miseria, frío largo y sin esperanza», continúa Cernuda. La enumeración integra

elementos lacerantes y privativos. No hay remisión para esos muertos; la muerte que sufren es pétrea y, al mismo tiempo, intangible. Y el infierno es, paradójicamente, frío, como esa ciudad lluviosa y plomiza en la que yacen unos y otros. En realidad, no se trata de un *descensus ad inferos*, como señala con perspicacia Llera, sino de un ascenso del infierno: «el infierno no es un reino inferior del suplicio, sino un lugar del aquí».⁴⁴ Los versos con los que acaba la estrofa introducen el tópico del sueño como imagen de la muerte (que aparece en la Biblia, que Cernuda leía en aquellos días, y en tantísimos autores, como los metafísicos ingleses, singularmente Andrew Marvell y Richard Crashaw, también visitados por el poeta español) y el mercantilismo tan característico de la sociedad en la que vive, y tan aborrecido por Cernuda, encarnado en la «prostituta

/ [que] prosigue su negocio bajo la noche inmóvil». En «London», de William Blake, la maldición de la joven ramera «desecha el llanto del recién nacido / y asuela la carroza fúnebre de los Novios».45 En «Cementerio en la ciudad», la vida, como una puta, impide el descanso de los vivos y de los muertos.

En la cuarta y última estrofa, volvemos, como describiendo un círculo, al ritmo descriptivo del principio del poema: a la ciudad oscura, siempre encapotada, cuya industria no deja de escupir hollín: «la sombra cae desde el cielo nublado» y «el humo de las fábricas se aquieta / En polvo gris». Pero no es un ritmo moroso, sino desgarrado por la irrupción, otra vez, de un ruido infernal y de un tren asimismo ensordecedor. Ambos elementos, el ruido y el ferrocarril, ya han aparecido en el poema (como ese

adjetivo, «largo», que antes se aplicaba al frío y ahora al eco, ambos frutos de una ausencia): su regreso contribuye a la coherencia textual, perfila la *compositio loci* y cierra la redondez fatal de la pieza, como un nuevo círculo del infierno dantiano. La estampa horrorosa se ve sacudida por un golpe tenebrosamente aliterativo: «vienen de la taberna voces, / Y luego un tren que pasa / Agita largos ecos como bronce iracundo». José Antonio Llera ha sintetizado inmejorablemente lo que transmiten los versos:

La taberna es un tipo de ocio malogrado y embrutecido por el alcohol (...). En ella solo habita el mal vino: chusma, chistes obscenos y vocerío etílico. El tren se demoniza como emisario del progreso y de la civilización porque condena al martirio de la vigilia

sempiterna a los muertos y rompe la
calma contemplativa de los vivos.⁴⁶

Pero ese fragor negro no es el anuncio del Juicio Final, es decir, el momento en el que los muertos encontrarán la paz de su destino final: solo es ruido, sordo, vacío, infecundo, como todo lo que les rodea. Tan sordo, vacío e infecundo como el propio Dios, que acaso se olvide de ellos y los condene, por tanto, a una muerte sin remisión ni gloria, a una muerte eterna.

Cernuda deja la Gran Bretaña el 11 de septiembre de 1947, tras haber vivido en Glasgow, Cambridge y Londres. Ocho días después arribará al puerto de Nueva York, donde se inicia la etapa norteamericana de su exilio. Y catorce meses más tarde escribirá el poema «La partida», en el que dará cuenta de aquella

marcha, y que se incluirá en *Vivir sin estar viviendo*. Como muchos de los que ha escrito en las Islas Británicas, es un poema amargo, cuya única alegría proviene del hecho de que narra la despedida de un lugar donde se ha sido desgraciado. En «La partida» se entrelazan la descripción de lo visto y la rememoración de lo sentido en aquel destierro indeseado. «(Por prados de asfódelos el río gris se duerme / Y la torre normanda asoma en aire húmedo / Tras los olmos antiguos y las roncadas cornejas)»:47 el río es gris, el aire es húmedo y las cornejas están roncadas: todo se muestra apagado, carente de vida, como el propio poeta. Este aparece entonces, «solo junto a la sombra, / Con voces y con risas / Ajenas allá abajo»: «solo», «sombra» y «ajenas» tampoco transmiten felicidad; por el contrario, connotan un espacio de soledad, ese

territorio deshabitado —de amistad, de amor, de luz— en el que ha vivido casi diez años. Después reaparecen, entre muros que limitan los claustros «sobre jardines mudos», aquellos estudiantes de «Pájaro muerto», ahora ya no con togas rojas, sino con alas negras. De nuevo: piedra, muros y mudos, «negras alas»: un paisaje funeral. «Nada suyo guardaba aquella tierra / Donde existiera. Por el aire, / Como error, diez años de la vida / Vio en un punto borrarse», dice entonces Cernuda, reconduciendo la pintura de un entorno triste a la de su propia conciencia, y apoyándose en la aliteración de /r/ para subrayar la aspereza de esa nada: guardaba-tierra-existiera-aire-error-borrarse. Regresa al recuerdo de Londres, previsiblemente, para referir, una vez más, las contradicciones de una sociedad rica que tolera una pobreza insoportable y la

sordidez de las circunstancias que lo han rodeado: junto al pórtico neoclásico de la ópera, un mendigo pinta «en el suelo retratos lastimosos, / [y] van diademas entre montones de hortalizas»: las de las señoras que asisten a un nuevo estreno en el Royal Albert Hall y que luego han de esquivar los puestos de verduras. La penúltima estrofa recupera la nada que ha sido su década de vida en Gran Bretaña: «Nula oquedad dejaban / En el tiempo, horas que no sonaron». El barco que lo saca de allí, añade, lo hace como si se llevara a un «muerto temprano». Cernuda gusta de difuminar la frontera entre la vida y la muerte por medio de personajes —de voces— que participan de ambos estados: son muertos que vuelven espectralmente a la vida o vivos que están, en realidad, muertos, como él mismo quizá se sintiera en su exilio británico. «Lázaro»

recrea, en primera persona, al que ya ha muerto y, por intervención sobrenatural, vuelve a vivir. En «Impresión de destierro», dice que la sombra de un hombre se asoma «al borde de la taza, / Con la misma fatiga / Del muerto que volviera / Desde la tumba a una fiesta mundana». ⁴⁸ En «Las viejas», Cernuda asegura que «pudieras creerlas evadidas del trasmundo». ⁴⁹ En «Cementerio en la ciudad», como hemos visto, quien nos habla en el poema se dirige a los muertos, paseando por entre las tumbas, como si fuera ya uno de ellos: «No es el juicio aún, muertos anónimos. / Sosegaos, dormid; dormid si es que podéis». ⁵⁰ Y en «La partida», en fin, el que aborda el barco y se deja llevar por él es ya un muerto, un muerto joven. La última estrofa es gélida: sus palabras (entre las que destaca ese «error» que se repite, y que ya ha aparecido tres estrofas

atrás, y el reproche de frialdad a los británicos) son las de quien no guarda ni quiere guardar ningún vínculo con quien no le ha dado calor, placer ni esperanza, y demuestran una resolución definitiva: «(Adiós al fin, tierra como tu gente fría, / Donde un error me trajo y otro error me lleva. / Gracias por todo y nada. No volveré a pisarte)». Cernuda, en efecto, nunca volvió a la Gran Bretaña.

Pero no sería justo que la impresión que quedara, después de leer este trabajo, es la de un Cernuda rocosa, categóricamente enemigo del que no dejó de ser el lugar que lo rescató de los horrores de la Guerra Civil en su patria y de los que podría haber sufrido en otros países, como Francia, de haberse quedado ellos, durante la Segunda Guerra Mundial. Ya se ha consignado su reconocimiento de la benéfica influencia

que tuvo la poesía inglesa —y en inglés— en su obra. Pero en *Historial de un libro* también escribió:

Llevaba ya no pocos años de vivir en Inglaterra, pero mi actitud acerca del país y del carácter nacional seguía siendo ambivalente (...). No olvido, ni es fácil que olvide, cuánto de admirable había conocido allí: qué diferencia entre lo que vi en mi tierra durante la guerra civil y lo que vi en Inglaterra durante la segunda guerra mundial, en previsión, en sentido común, en esfuerzo callado.

Ejemplo del valor sin gestos ni palabras, que es el del inglés, quisiera recordar ahora cómo les vi comportarse, en un hotel de Liverpool, durante uno de aquellos bombardeos con los cuales la *Luftwaffe* trataba de dominarles por el terror. Estaba yo sentado en el *lounge* del hotel; en torno de mí otros huéspedes, hombres y mujeres, leían o charlaban

quedamente. Al oírse las sirenas anunciando la proximidad de los aviones enemigos y, luego, más que cercana, la explosión de las bombas, ni uno solo de ellos se movió: todos siguieron callados, en la misma actitud en que les sorprendiera el ataque. Cuando algún tiempo después volví a Liverpool, nada quedaba en pie del centro de la ciudad, incluso aquel hotel donde yo me hospedara. No es Inglaterra, ni son los ingleses, gente que atraiga fácilmente el afecto, al menos el mío; pero no conozco tierra ni gente hacia las que sienta igual admiración y respeto.⁵¹

Y antes ha dicho:

Pocos extranjeros, sobre todo los de los países meridionales, dejan de experimentar en Inglaterra cierta humillación, nacida de la inferioridad inevitable ante el dominio del inglés

sobre sí mismo y sobre el contorno, ante sus maneras, naturalmente tan delicadas, que muestran, por contraste, la tosquedad, la rudeza de las nuestras. Inglaterra es el país más civilizado que conozco, aquel donde la palabra civilización alcanzó su sentido pleno. Ante esa superioridad no hay sino [que] someterse, y aprender de ella, o irse.⁵²

Y eso fue lo que hizo, ciertamente: irse. Pero lo que aprendió en esos años lo acompañaría a él, y a la literatura española a partir de entonces, hasta su muerte.

EDUARDO MOGA

Sant Cugat, 12 de febrero de 2021

NOTAS

¹ Pese a que en *Historial de un libro* —el ensayo autobiográfico sobre su trayectoria poética, publicado en 1958— diga que «no conocía Inglaterra, aunque fuera país que desde mi niñez me interesó, sin duda por esa atracción de contrarios que tan necesaria es en la vida» (Luis Cernuda, *La Realidad y el Deseo (1924-1964)*, Madrid, Alianza, 2000, p. 402). Esta es la edición de la obra poética de Luis Cernuda que he utilizado y todas las citas de *Historial de un libro* o de sus poemas, salvo los pertenecientes a *Ocnos*, se refieren a sus páginas.

² Richardson moriría en un bombardeo alemán, el 8 de marzo de 1941, en Londres. Cernuda le escribió la elegía «Otros tulipanes amarillos», incluida en *Como quien espera el alba*.

³ *La Realidad y el Deseo*, *op. cit.*, p. 402.

⁴ Citado por Antonio Rivero Taravillo en *Luis Cernuda. Años de exilio (1938-1963)*, Barcelona, Tusquets, 2011, p. 41, el segundo volumen de la ejemplar biografía del poeta de la que he extraído la mayoría de referencia biográficas de este artículo.

⁵ *Ibíd.*, p. 63.

⁶ *La Realidad y el Deseo, op. cit.*, p. 406.

⁷ *Luis Cernuda. Años de exilio, op. cit.*, o. 67.

⁸ *Ibíd.*, p. 103.

⁹ *Ibíd.*, p. 93.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 97

¹¹ *Ibíd.*, p. 98.

¹² *La Realidad y el Deseo, op. cit.*, pp. 406-407.

¹³ *Ibíd.*, p. 406.

¹⁴ Luis Cernuda, *Ocnos*, edición de D. Musacchio, Barcelona, Seix Barral, 1993, pp. 131-132.

¹⁵ *Ibíd.*, pp. 141-142.

¹⁶ *Ibíd.*, pp. 143-144.

¹⁷ *Ibíd.*, pp. 135-137.

¹⁸ *Ibíd.*, pp. 156-157.

¹⁹ *Ibíd.*, pp. 125-126.

²⁰ James Valender ha identificado y relacionado los libros que Cernuda sacó de la biblioteca de la universidad de Glasgow en «Relación de los libros sacados por Cernuda de la Biblioteca de la Universidad de Glasgow», en *La prosa narrativa de Luis Cernuda*, México, Cuadernos Universitarios, Universidad Autónoma de México, 1983, pp. 69-82.

²¹ *La Realidad y el Deseo*, *op. cit.*, pp. 404-405.

²² Ambos calificativos son de Gabriel Insausti, «Aprendizajes tardíos: Cernuda en Inglaterra», *Revista Cálamo FASPE*, 2012, n° 60, pp. 73-81.

²³ José Ángel Valente, «Luis Cernuda y la poesía de la meditación», *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994, pp. 111-122.

²⁴ Jaime Gil de Biedma, «Como en sí mismo, al fin», en *3 Luis Cernuda*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1977, p. 26. Gil de Biedma recuerda las palabras de Cernuda

en *Historial de un libro* que confirman que había comprendido la esencia de esa fórmula creativa aun antes incluso de haber profundizado en Browning: «El trabajo de las clases me hizo comprender como necesario que mis explicaciones llevaran a los estudiantes a ver por sí mismos aquello de que yo iba a hablarles; que mi tarea consistía en encaminarles y situarles ante la realidad de una obra literaria española. De ahí solo había un paso a comprender que también el trabajo poético creador exigía algo equivalente, no tratando de dar solo al lector el efecto de mi experiencia, sino conduciéndole por el mismo camino que yo había recorrido, por los mismos estaos que había experimentado y, al fin, dejarle solo frente al resultado» (*La Realidad y el Deseo, op. cit.*, pp. 403-404).

²⁵ «En la poesía de Cernuda hay tres vías de acceso al tiempo. La primera es lo que él llama el *acorde*, descubrimiento súbito a través de un paisaje, un cuerpo o una música de esa paradoja que es *ver* el tiempo detenerse sin cesar de fluir. (...) Otro camino, distinto al de la fusión con el instante, es el de la contemplación. Miramos una realidad cualquiera (...), miramos sin fijarnos, hasta que lentamente aquellos que vemos se revela como lo

nunca visto y, simultáneamente, como lo siempre visto. (...) La tercera vía es la visión de las obras humanas y de la obra propia. A partir de *Las nubes* es uno de sus temas centrales y se expresa en dos direcciones principalmente: el doble (personajes del mito, la poesía o la historia) y las creaciones del arte. Por ella accede al tiempo histórico, humano» (Octavio Paz, «La palabra edificante de Luis Cernuda», en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, vol. VII: Víctor García de la Concha, *Época contemporánea: 1914-1936*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 464-465).

²⁶ Así lo consignan, por ejemplo, Luis Antonio de Villena en su edición de *Las nubes. Desolación de la quimera* (Madrid, Cátedra, 1991, p. 115), Jaime Gil de Biedma en «Como en sí mismo, al fin» (art. cit., p. 24) y Antonio Rivero Taravillo, que a la de Eliot añade las influencias de Yeats y de *La adoración de los magos* de Rubens (*op. cit.*, p. 70).

²⁷ *Las nubes. Desolación de la quimera*, *op. cit.*, p. 29. Pero «El ruiseñor en la piedra», además de la descripción —y alabanza— de la esencia de España, es también un canto a lo perdido, la queja existencial de un exiliado cuyo lugar sigue siendo aquel que ha dejado atrás: «Porque me he perdido

/ En el tiempo lo mismo que en la vida, / Sin cosa propia, fe ni gloria, / Entre gentes ajenas / Y sobre ajeno suelo / Cuyo polvo no es el de mi cuerpo; / (...) Tus muros no los veo / Con estos ojos míos, / Ni mis manos las tocan. / Están aquí, dentro de mí, tan claros, / Que con su luz borran la sombra / Nórdica donde estoy...» (*La Realidad y el Deseo, op. cit.*, p. 189-190). Derek Harris y Antonio Rivero Taravillo, por su parte, coinciden en señalar que el Escorial del poema de Cernuda, «bello y enteramente exento de utilitarismo, se opone al pragmatismo espiritualmente vacío del mundo nórdico» (Derek Harris, *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad de Granada, 1992, p. 130) y supone «un canto al imperio del espíritu frente a lo práctico, un alzarse también frente al puritanismo protestante que lo asfixia en Gran Bretaña» (*Luis Cernuda. Años de exilio, op. cit.*, p. 73).

²⁸ En el que se emplean algunas imágenes que se reiterarán en «Ciudad caledonia», como la de las viejas con sombreros con «plumas polvorientas», y se describe un paisaje urbano decrepito (el adjetivo «viejo/a» se repite machaconamente), gris (también este adjetivo se repite) y exánime, similar a los que aparecerán en los poemas situados en Glasgow: «En un salón del viejo Temple, en Londres, / Con

viejos muebles. Las ventanas daban, / Tras edificios viejos, a lo lejos. / Entre la hierba, el gris relámpago del río. / Todo era gris y estaba fatigado / Igual que el iris de una perla enferma. // Eran señores viejos, viejas damas, / En los sombreros, plumas polvorientas; / (...) Un hombre silencioso estaba / Cerca de mí (...) / Con la misma fatiga / Del muerto que volviera / Desde la tumba a una fiesta mundana» (*La Realidad y el Deseo, op. cit.*, pp. 172-173).

²⁹ *Ibíd.*, p. 185.

³⁰ Un poema con el mismo título, tema y contenido, escrito igualmente en Gran Bretaña, aparece en la primera edición de *Ocnos*.

³¹ *La Realidad y el Deseo, op. cit.*, p. 187.

³² Aunque Gabriel Insausti considere que el poema «no logra encajar el lirismo de la imagen en un curso continuo de acontecimientos» (art. cit., p. 75).

³³ Antonio Rivero Taravillo señala que este poema se inspira «en la vegetación que crecía en Kelvingrove Park al final de la University Avenue,

por la que el poeta iba camino de sus clases en la universidad [de Glasgow] durante el primer año de su estancia allí» (*Luis Cernuda. Años de exilio, op. cit.*, p. 103).

³⁴ *La Realidad y el Deseo, op. cit.*, pp. 187-188.

³⁵ *Ibíd.*, p. 185.

³⁶ María Estela Harretche, «Cernuda y Jiménez: desde el exilio», en VV. AA., *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, edición de Juan Matas Caballero, José Enrique Martínez Fernández y José Manuel Trabado Cabado, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2005, p. 363.

³⁷ José Antonio Llera, *Los poemas de cementerio de Luis Cernuda*, Humanes (Madrid), Devenir, 2006.

³⁸ *La Realidad y el Deseo, op. cit.*, p. 174. Todas las citas del poema en los párrafos siguientes se encuentran en esta misma página.

³⁹ En «*Birds in the Night*», un poema de *Desolación de la quimera* en el que Cernuda recuerda los amores —y la tragedia— de Rimbaud y Verlaine en Londres, abunda en esta idea cuando describe el

lugar donde vivieron: «La casa es triste y pobre, como el barrio, / Con la tristeza sórdida que va con lo que es pobre...» (ibíd., p. 334).

⁴⁰ *Los poemas de cementerio de Luis Cernuda, op. cit.*, p. 65).

⁴¹ Ibíd., p. 72.

⁴² Ibíd., p. 76.

⁴³ Cernuda es pertinazmente leísta.

⁴⁴ *Los poemas de cementerio de Luis Cernuda, op. cit.*, p. 83.

⁴⁵ Traducción de Jordi Doce en <http://jordidoce.blogspot.com/2009/02/william-blake-londres.html>, consultada el 11 de febrero de 2021.

⁴⁶ *Los poemas de cementerio de Luis Cernuda, op. cit.*, p. 91.

⁴⁷ *La Realidad y el Deseo, op. cit.*, p. 277. Todas las citas del poema en los párrafos siguientes se encuentran en esta misma página.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 173.

⁴⁹ *Ocnos, op. cit.*, p. 136.

⁵⁰ *La Realidad y el Deseo, op. cit.*, p. 174.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 408.

⁵² *Ibíd.*, p. 402.

BIBLIOGRAFÍA

CERNUDA, Luis, *La Realidad y el Deseo (1924-1964)*, Madrid, Alianza, 2000.

-----, *Ocnos*, edición de D. Musacchio, Barcelona, Seix Barral, 1993.

DOCE, Jordi,

<http://jordidoce.blogspot.com/2009/02/william-blake-londres.html>.

GIL DE BIEDMA, Jaime, «Como en sí mismo, al fin», en *3 Luis Cernuda*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1977, pp. 11-33.

HARRETCHE, María Estela, «Cernuda y Jiménez: desde el exilio», en VV. AA., *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, edición de Juan Matas Caballero, José Enrique Martínez Fernández

y José Manuel Trabado Cabado, *Tres Cantos* (Madrid), Akal, 2005, pp. 361-369.

HARRIS, Derek, *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad de Granada, 1992.

INSAUSTI, Gabriel, «Aprendizajes tardíos: Cernuda en Inglaterra», *Revista Cálamo FASPE*, 2012, nº 60, pp. 73-81.

LLERA, José Antonio, *Los poemas de cementerio de Luis Cernuda*, Humanes (Madrid), Devenir, 2006.

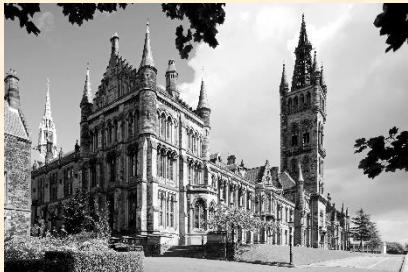
PAZ, Octavio, «La palabra edificante de Luis Cernuda», en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, vol. VII: Víctor García de la Concha, *Época contemporánea: 1914-1936*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 459-466.

RIVERO TARAVILLO, Antonio, *Luis Cernuda. Años de exilio (1938-1963)*, Barcelona, Tusquets, 2011.

VALENDER, James, «Relación de los libros sacados por Cernuda de la Biblioteca de la Universidad de Glasgow», en *La prosa narrativa de Luis Cernuda*, México, Cuadernos Universitarios, Universidad Autónoma de México, 1983, pp. 69-82.

VALENTE, José Ángel, «Luis Cernuda y la poesía de la meditación», *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994, pp. 111-122.

VILLENA, Luis Antonio de, «Luis Cernuda: entre el exilio y sus metáforas», en Luis Cernuda, *Las nubes. Desolación de la quimera*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 11-58.



Cernuda and Glasgow: a poetically fruitful disagreement

Luis Cernuda was not fond of Glasgow. Nor did he like Scotland. He did not like them at all. Although, if you think about it, the contrary would have been far more surprising. Indeed, *how* could a Sevillian such as him, lover of light and heat, raised from infancy on the maternal presence of the Mediterranean and the benevolent hustle and bustle of Andalusia, have enjoyed settling as far north as Caledonia? Especially when he arrived in Britain with little to no knowledge of its society and culture and a very weak grasp of the English language.¹ Certain external circumstances compounded these personal factors,

heightening Cernuda's discomfort in these foreign lands. Chief amongst them was the fact that he landed in Scotland poor, alone and exiled, fleeing a tragic civil war in which he had taken part – working within the republican government's Educational Missions, enlisting in the Alpine Battalion, and becoming a member of the Alliance of Anti-fascist Intellectuals – all in defence of a Republic that would ultimately be defeated by fascism.

Cernuda arrived in London in mid-February 1938 to hold a series of lectures arranged for him by Stanley Richardson. Richardson, an English poet whom Cernuda had met and become romantically involved with in 1935, was working for the Spanish embassy's press service at the time.² However, homesick, penniless, still struggling with English

and “tormented by the perfect propriety of English society”, as stated in *Historial de un libro* (Chronicle of a Book)³, Cernuda struggled to settle in London. Only four months later, at the end of June 1938, he decided to return to Spain. He boarded a train to Paris, hoping to travel from there to Barcelona. In a letter to Rafael Martínez Nadal - a friend from Madrid who had frequented *tertulias* with Federico García Lorca, established himself in London and would serve as Cernuda’s main source of support during his years of British exile - Cernuda wrote: “as soon as I left that place [London], I felt good.”⁴ However, in Paris he learned first-hand of the dark turn that the situation in Spain had taken and decided to stay in France. He did not find the serenity that he was seeking in the French capital either and, after scraping by that summer, he returned to

England in September 1938, having received word from Stanley Richardson that Cranleigh Preparatory School in Surrey had agreed to take him on as a Spanish teaching assistant. At Cranleigh Cernuda once again fell into discontent and, increasingly, the clutches of nostalgia: he did not enjoy teaching, especially fifteen-year-olds. He only stayed until January 1939, when he moved to Glasgow to accept a position as an assistant lecturer within the University of Glasgow's Spanish department. Although the offer was extended by William C. Atkinson, who was a professor there, it was arranged by María Victoria de Lara, an associate professor of Spanish at the University of Liverpool where Cernuda had recently given a lecture. Cernuda would stay in Glasgow until July 1943, when he moved to Cambridge and then back to London.

Interestingly, Cernuda's first impression of Glasgow was not negative. In a letter to Martínez Nadal he wrote, with a rare touch of humour:

“Although I am now settled here, I have yet to acclimate. The landscapes are more striking than in England (...). But I fear that despite these views the lodgings I now occupy [Maclay Hall, 17 Park Terrace] are too noisy and puritan. They hold a certain appeal in the mornings when I find myself in the bathroom surrounded by Scottish nudes or *déshabillés*, but I am decidedly old and a friend of silence.”⁵

However, the suffocating weight of the north quickly made itself known once again. While Cernuda showed restraint in *Historial de un libro*, circumspectly stating that “[he enjoyed] neither Glasgow nor Scotland”,⁶ the tone of his

private correspondence at the time was far more bitter. Indeed, one always writes more freely (and sincerely) in private. He considered the city to be “extremely dull” and “a pond” amongst other gems and was “sick to the back teeth and beyond”⁷ of Scotland. His time in Glasgow and his gradually improving knowledge of the country and its language did little to temper his dislike. Cernuda still felt displaced, his Spanish roots torn up, stranded in an “obscure, desolate”⁸ city and a country to which he was failing to adapt. He had very little contact with the locals and was disconnected from almost everything happening around him, although not, obviously, from the terrible reality of the Second World War, the horrors of which (air raids, rationing and the hardship of military conscription) further exacerbated his unease. In a letter dated

8th January 1942 and addressed to Salvador de Madariaga – a diplomat, prolific author and minister under the Second Spanish Republic, who was exiled to the UK at the beginning of the Civil War – Cernuda wrote that reading *Hernán Cortés: Conqueror of Mexico*, a book published by Madariaga in 1941, had rescued him “from this vast empire of boredom”.⁹ In another letter to Madariaga from the end of September 1942, he describes his troubles in finding new lodgings in Glasgow:

“You would find the places they are offering me amusing: huge, freezing protestant chapels that are covered in gloomy, coruscating wallpaper and make even the lumbering Victorian furniture look small. My only wish is for somewhere to keep my books at the very least. But until now it seems that, in these houses, books are as unusual as

light and the intimacy that makes places
fit for human beings to inhabit.”¹⁰

In a letter from 19th December 1942 to Nieves Mathews, Madariaga’s daughter, he confessed to something that plagued many Spanish émigrés – or exiles – in the UK: “I cannot bear the lack of light and am already noticing fatigue in my eyes. Between the black-out and the short days (I say days, but in truth, they barely deserve the name) I am cursing the fact that I was not born a mole.”¹¹

Cernuda finally left Glasgow in July 1943 to become a Spanish lecturer at Cambridge at the request of Professor John Braden Trend – the same John Braden Trend who had sent for Antonio Machado to become a lecturer at his university, only for his letter to arrive in Collioure two days after the death of the author of *Fields of Castile*. This is how he

bade farewell to the city in which he had lived for almost five years:

“I was delighted to move to Cambridge. On the evening I was to board the train headed for London and Cambridge, leaving Scotland behind me at last, I went to the university one last time and, stopping in the quadrangle, carefully looked all around (antipathy, much like sympathy, can sometimes be satisfied by letting one’s gaze linger on its object). Then I left. Rarely have I felt such pleasure at leaving a place.”¹²

The malaise Cernuda experienced in Glasgow is portrayed in his literary work. The piece in which it manifests most clearly is perhaps ‘Caledonia City’ (*Ciudad Caledonia*) from *Ocnos*. This volume of prose poetry was composed between Glasgow and Oxford, where Cernuda usually spent his summers. He always found his autumnal return to

Scotland to be “extremely depressing”¹³ Whilst Cernuda gives little information regarding the volume’s genesis and evolution in *Historial de un libro*, there is reason to believe – and this is widely accepted by critics – that the thirty-one poems that made up the first edition of *Ocnos*, published in *The Dolphin* (London, 1942) at Cernuda’s expense, were written between 1939 and 1941. Two further editions were published: one in 1949 (in Madrid, with 46 poems) and another in 1963 (in Xalapa, Mexico, with sixty-three pieces). Although ‘Caledonia City’ appeared in the third edition, the second edition brings together the largest number of Cernuda’s harsher compositions regarding his experiences in Scotland. Most of the poems present in the second and third editions were written during the second stage of his exile in the

United States, where Cernuda gave himself over to remembering his years spent in the UK. Conversely, the first edition was an evocation of Spain, of its landscapes and its culture – Cernuda’s great obsession, as we know, in his early years of exile in the UK – for which he yearned tremendously. The 1949 edition of *Ocnos* contains, amongst other poems that recall these difficult times spent in Albion, standouts such as ‘The Heath’ (*‘El brezal*, “under alien skies, tired and bored, one day you saw that moorland covered with bushes of sullen greenery [...] heather is a plant of desolate and lonely spots”)¹⁴, ‘Spring’ (*‘La primavera*’, in which spring does not arrive with the joy and splendour to which the Sevillian author is accustomed, but can be found on the “dirty asphalt” of the streets; in the “lingering cold [that] assaults you in your wanderings”; between the dark,

bone-dry, spectral leaves from the previous autumn, which reveal a “dismal atmosphere”; in the “environment’s cheerless hostility”¹⁵, ‘Snow’ (*La nieve*, “cruel, sterile, final”: dead water)¹⁶ and ‘The Old Women’ (*Las viejas*) – a poem first published in 1946 in the *Revista de Guatemala* journal under the title ‘Old England’ (*Vieja Inglaterra*). The poem paints an expressionist portrait of these elderly women, almost reminiscent of Goya’s work. They wear:

“Tattered hats where crows perch,
ribbons pulled from rubbish; shawls
fringed with pitted leather; hooked
shoes, twisted like beached boats,
peeping out from under flared skirts
[...] They are surrounded by floating
auras of foul perfume [...]. You could
believe them to have escaped the
underworld, still wicked, horribly sly in
its mournful procession. [...] these

spectral old women could well turn out to be beings forgotten by death. Or maybe the traditionalist and empirical society to which they belong has discovered for them a definitive cure to incurable death.”¹⁷

These bleak memories are also the subject of poems included in the 1963 edition. ‘The Arrival’ (*La llegada*) is one such poem: having docked in New York, Cernuda sees his new city as “equal in its drab streets and sordid houses to loathsome Scotland, left behind years ago”¹⁸. However, the most striking example is ‘Caledonia City’, which can be none other than Glasgow. He writes:

“There is an unfinished quality to everything in this country, including the earth upon which it sits as if God had left it half-done, mistrustful of his work. And like country, like city. In all respects

but your work, this city kept you prisoner for many useless years, weakening and consuming what youth was left to you, without escape or external stimulation, beings and things equally barren. Like city – red facades stained with soot, endless repetition made to shrink with perspective, a Russian doll containing a replica of itself, and that replica another replica, and so on and so forth – like inhabitants: monotonous, vulgar, repellent in every way. How to fill the hours of this fathomless existence?

Such people, for whom sin comes when their actions achieve no profit, could only worship a divinity with two faces: utilitarianism and puritanism. Imagination is as alien to them as water to the desert. They are incapable of free and generous superfluity, which is the meaning and end of existence. And there, deep in your being where cruel instincts lie, you know that you would

not find it within yourself to condemn a dream: the destruction of this pile-up of administrative nooks. Perhaps it would be a fortunate occurrence, just retribution enacted by nature and the life that they have ignored, insulted and debased.”¹⁹

The poem is very harsh. The dark, brooding lexical accumulation of the first paragraph conveys all the bitterness accumulated by the poet in those years of wasted experience. He describes an unfinished city that even God mistrusts (Cernuda returned to God in search of solace during his time in the UK, and this idea of divine mistrust, silence and oblivion recurs in other poems as we will discuss in our analysis of ‘Cemetery in the City’ – *‘Cementerio en la ciudad’*); a city that imprisons, that ravages; a tiresome, barren, monotonous, vulgar, repellent,

absurd place. This description is complemented by the extremely unfavourable analysis that Cernuda makes of the city's spirit in the second paragraph: it is puritan – which is to say draconian and castrating – and utilitarian. While the latter quality undoubtedly contributed to the UK's prosperity, it also stripped it of playfulness and fantasy, of pleasure and love, of the “free and generous superfluity” by which the poet defines happiness. The express desire to destroy this “pile-up of administrative nooks” present in the last lines – or the recognition of that fact that Cernuda would not disapprove of this destruction, were it to happen – reveals his profound loathing and crowns an already violent composition with more violence. However, we must be alert to the only caveat present in this flood of

disparagement, a very significant exception in Cernuda's poetry: "*In all respects but your work*, this city kept you prisoner for many years."

Indeed, Glasgow (and the UK as a whole) was decisive for Cernuda's work as a poet. This compensated, in a more radical and transcendent sense, for the grief that shadowed his British exile. Until then Cernuda had read only Shakespeare attentively – who he, without excessive originality, considered to be peerless in modern literature. However, thanks to the libraries in the places where he lived and worked,²⁰ Cernuda discovered Blake, Browning, Tennyson, Swinburne, Hopkins, the great Romantics – Wordsworth, Keats, Coleridge, Shelley – the Metaphysical poets of the 17th century – Donne, Marvell – as well as renowned contemporary poets – Yeats, Pound and

Eliot – amongst others. He also read British critics: Samuel Johnson's *Lives of the Poets*; Coleridge's *Biographia Literaria*; Keats' letters; essays by Ruskin, Eliot and Arnold, and the Bible in its English translation. Armed with this knowledge built up over almost a decade, Cernuda published a little-known but illuminating essay in Mexico entitled *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)* (Poetic thought in 19th century English lyricism) and ventured to produce a translation of Shakespeare's *Troilus and Cressida*, which would be published in 1953, in addition to translating poems by Blake, Keats and Yeats. However, the most significant impact of this new and wide-ranging knowledge was to be felt in his poetry. Cernuda himself astutely detailed the fundamental change that his style underwent during those years in *Historial de un libro*:

“Accustomed as I was to the largely Baroque verbal ornamentation present in Spanish poetry, which also seemed to me to subtly manifest in its French counterpart, its absence in the works of English poets was disconcerting (...). I quickly identified certain characteristics of English poetry that appealed to me: I found the poetic effect to be far more profound when the poet’s voice did not shout or declaim, or dwell at length on repetition when it was less conspicuous and convoluted. Concise expression gave the poem an exact shape, perfectly balanced, like in those admirable epigrams found in the Greek canon. I learnt to avoid, as much as possible, two vices, which in English are known as the pathetic fallacy and the purple patch (...). The former I avoided by attempting to render the process of my experience more objective, not only providing my reader with a result or, as

it were, a subjective impression. The purple patch – or embellished and highly refined forms of expression – I countered by refusing to be complacent with sentences that I enjoyed for their own sake and sacrificing them in service of the poem's line, the balance of its composition. (...) Something else I learnt from English poetry, especially from Browning, was to project my emotional experience onto a dramatic, historical or legendary situation (like in 'Lazarus' [...]), in order to achieve better dramatic and poetic objectivity. The light, the trees, the flowers of English landscapes began to appear in my verses.”²¹

And Cernuda did incorporate these traits into his poetry. They illuminated a new voice that ran through his mature creative period, which opened with *Las nubes* (The Clouds) and continued with

Ocnos, *Como quien espera el alba* (As One Awaiting Dawn) and *Desolación de la quimera* (Desolation of the Chimera). After the purism of *Perfil del aire* (Profile of the Air), the surrealism of *Un río, un amor* (A River, a Love) and *Los placeres prohibidos* (Forbidden Pleasures), the “Becquerian romanticism” of *Donde habite el olvido* (Where Oblivion Dwells), and the “declamatory romanticism” of *Invocaciones* (Invocations),²² Cernuda’s poetry changed throughout his British exile. It became more narrative and meditative, moved closer to conversational language and ethical reflection, and focused inwards, tempering itself. This allowed Cernuda to distance himself from the criticism voiced by Miguel de Unamuno, a poet he held in highest esteem: “In terms of substance, our Spanish poetry is pseudo-poetry, empty description or rimed

eloquence. In terms of style, it is like bushman music, percussive, pounding, the beat killing the rhythm”, as he developed an austere, anti-emphatic, fluid, non-explosive style adapted to a strict representation of the poem’s object. José Angel Valente uses this statement of Unamuno’s in his analysis of Cernuda’s work to emphasise the renewal – almost a revolution – that pacified style and meditative turn, the fruit of the intimate contact he had had with the English canon, engendered in the Spanish literature.²³

On the other hand, Cernuda took inspiration from Robert Browning in making the dramatic monologue one of his main creative mechanisms. Jaime Gil de Biedma, a Spanish poet who played a fundamental role in carrying on Cernuda’s legacy, considers that the dramatic monologue has become

inseparable from the modern Spanish poem, which:

“does not consist of an imitation of reality or a system of ideas close to reality – what the Classics call an imitation of nature – but a simulation of a real experience. (...) One must imbue the poem with an objective validity, which lies not in what the poem says, but in what is happening within it.”²⁴

These attempts to make the emotional experience more objective was not only reflected in the prioritisation of imaginative understanding, which is achieved through immediate experience, but also in the fact that this experience was projected onto historical, mythical, or literary situations and characters. Using his own work and the rich tradition of human storytelling as a lens, Cernuda

situated his experience on the timeline of humankind. Fundamentally, this device started appearing in *Las nubes*, the first book that Cernuda completed in the UK, as Octavio Paz recalled.²⁵ Cernuda employed it specifically in various poems written at Cranleigh – ‘Lazarus’ (*Lázaro*) written in December 1938, describing this instance of biblical resurrection – and in Glasgow – namely ‘The adoration of the Magi’ (*La adoración de los Magos*), a depiction of the Three Wise Men’s visit to the infant Jesus Christ that was written in October 1939 and draws inspiration, according to critics, from T.S. Eliot’s ‘Journey of the Magi’²⁶ and ‘The Nightingale on the Stone’ (*El ruiseñor sobre la piedra*) written between the end 1939 and the spring of 1940 about the El Escorial monastery. For Luis Antonio de

Villena, this poem is “a hymn to what El Escorial represents. A Spain full of power, mysticism and idealism, a crucible of great literature and great art in service of illusory goals and ends. This sentiment is also present in (...) ‘A Spaniard Speaks of His Land’ (*Un español habla de su tierra*) [another poem written in Glasgow during the autumn of 1939]”.²⁷

Cernuda wrote several more poems in Glasgow, all indebted to these new aesthetic inclinations and collected in *Las nubes*, such as ‘Impression of Exile’ (*Impresión de destierro*) on his first days in London and his pain at Spain’s death;²⁸ the very short, even becquerian, ‘Desire’ (*Deseo*); or the similarly romantic ‘Clandestine Love’ (*Amor oculto*), in which Cernuda hints at the resurgence of love – it would seem that he fell for a Scottish student in his first year of a

natural sciences degree in the autumn of 1940: “Thus always, like water, flower or flame, / You return in the shadow, hidden force / Of another love. The world beneath insults / But life is yours: arise and love.”²⁹ ‘Ancient Garden’ (*Jardín antiguo*) is a new evocation of youth past, of southern climes and their sensual pleasures, such as those offered by the Alcázar of Seville: magnolias and lemon trees, birdsong, the warm whisper of a breeze, the light on the palm trees.³⁰ Finally, the volume includes a series of compositions depicting places and occurrences of Cernuda’s daily life in Scotland, including ‘Violets’ (*Violetas*) and ‘Dead Bird’ (*Pájaro muerto*) both written in April 1940, ‘Gulls in the Parks’ (*Gaviotas en los parques*), and ‘Cemetery in the City’, all of which, containing anecdotes linked to loss and death, paint cheerless scenes from which the poet’s

voice cannot seem to escape. 'Violets' presents these fleeting flowers, with their funereal colours – “dark, purple light”³¹ – as a symbol of the passage of time, giving rise to “the sharp rapture of memory”³² through which ephemeral beauty is eternalised, perhaps an echo of Wordsworth’s famous ‘Daffodils’.³³ ‘Dead bird’³⁴ depicts the wreck of a bird “on the grey earth of the hills, / Under the new leaves of the hawthorn” where “young students in red gowns”³⁵ walk. This new representation of death, akin to “a cut rose, or a star, / Exiled”, contrasts “flight / ecstatic in the light, the ardent call / At daybreak, the nocturnal peace / Of the nest”³⁶ with the inevitable victory of the shadows in a new metaphor of a winged being who, having roved out in search of love and beauty, is confronted with the reality of its own end in a dark, strange place.

‘Gulls in the Parks’ once again uses birds to represent the limits of flight, the impossibility of ascent or escape, and as a metaphor for “souls in exile”. The poem describes the lugubrious panorama of a “Levitical city”, which once again cannot identify as any place other than Glasgow, with its host of workshops, factories and bars, “all dark stones beneath a dismal sky”, rain-swept, “silent at night, devout on Sundays”, that is, given over exclusively to work and prayer. Oppressed by the ill-fated delirium of industry, nature can only be found in the parks, which “interrupt (...) the uniform buildings”. Their smoke-filled air and dirty streams crossed by wooden bridges are all that the gulls – despite their wings and the spiritual freedom these entail – know. “Some ill wind or an irresponsible hand” has dragged the birds to this wretched place,

and they are now unable to return to “their sea-nests”.³⁷ They indeed have wings but they lack space. That which they would call their own is distant and out of reach. Their sentence is to remain here, inland. María Estela Harretche skilfully summarised the poem’s dual existential themes: “In ‘Gulls in the Parks’ (...) the *subject* is suspended between two opposing forces (on the one hand, the “Levitical city” of exile, *uprooted*; on the other “the gulls”, twinned with the subject’s soul, unable to return to their home, their *roots*.) (...) A *subject* that is equidistant between two nothings: this new world (that of exile and *uprooting*) and its previous space (that of home, its *roots*), to which neither it, nor the gulls, can return, and in which, despite the distance, its whole world remains an empty “nest” never to be filled.”³⁸

However, of all the poems written during his British exile, it is in ‘Cemetery in the City’ that Cernuda’s troubled relationship with his host city is most recognisable. José Antonio Llera delivered a most erudite analysis of the poem in *Los poemas de cementerio de Luis Cernuda* (The Cemetery Poems of Luis Cernuda) ³⁹ situating it within the Graveyard School of poetry, which emerged in Great Britain in the 18th century and was led by figures such as James Hervey (*Meditations among the Tombs*, 1748), Thomas Gray (‘An Elegy Written in a Country Church Yard’, 1751) and, most notably, Edward Young (‘Night Thoughts’, 1797). In addition to ‘Cemetery in the City’, which was written on 19th July 1939 and published as part of *Las nubes*, Cernuda wrote several other poems about graveyards whilst living in the UK: ‘Early Elegy’ (‘*Elegía anticipada*’ –

although the cemetery depicted here is not English, but that of Torremolinos; the poem was included in *Como quien espera el alba*), ‘The Cemetery’ (*‘El cementerio’* – a description of the graveyard in Old Headington, a small village on the outskirts of Oxford where Salvador de Madariaga lived and Cernuda spent the summer of 1942, also included in *Como quien espera el alba*) and ‘The Other Cemetery’ (*‘Otro cementerio’* – begun in London, when Cernuda was staying with his friend, the painter Gregorio Prieto, during the summer of 1945, but finished in Mount Holyoke in the US during the next stage of his exile – published in *Vivir sin estar viviendo*, or *To Live Without Being Alive*). ‘Cemetery in the City’ builds on the literary topos of the *locus eremus*, the “wasteland” – as opposed to the *locus amoenus*, an idealised place – and is

inspired by a real cemetery, which according to Brian Hughes (a conclusion that José Antonio Llera confirms, although he recognises that Hughes did not have any material evidence to substantiate it) is none other than The Necropolis, inaugurated in 1833 and located in Glasgow's old town by the train tracks.

In 'Cemetery in the City' we are confronted once again with a tragic world and a voice full of despair, which directly addresses the dead and mingles with them, perhaps because it already feels a part of their non-being. The scene fixates on this desolate urban landscape with which we are already familiar: "black earth without trees or grass",⁴⁰ wooden benches upon which a few silent old men sit, trains "passing close to the graves".⁴¹ Although vague descriptions of houses, shops and

children playing in the streets near the cemetery appear in the first stanza, the neighbourhood is poor, as Cernuda states with disarming brusqueness⁴² and the impression given is that of a grey city in the grips of industrial progress – with its shops and trains etc. – but also of a feeling of “radical metaphysical emptiness”.⁴³

In the second stanza, the poet’s disconsolate writing continues to evoke a barren space in which “rain-soaked rags hang from the windows / like patches on the grey facades” and “the inscriptions on the gravestones have already been erased”.⁴⁴ The greyness of the houses, the rain, the hanging clothes – gone to rags – which seem to be patches or bandages on a wounded place, reinforce the gloominess of the first stanza. Both Derek Harris and José Antonio Llera see T.S. Eliot’s possible

influence at work here, namely the figure of the uninhabited person from 'The Hollow Men' and the urban desert from 'The Waste Land'.⁴⁵ According to Llera, "Cernuda – and Eliot – do not write about errant souls searching for a body in the platonic sense (...), but of bodies dislocated from their souls, hollow, sleep-walking matter, the wrappings or residue of gods".⁴⁶ The erased inscriptions, having disappeared, no longer announce the dead but hide them. The dead no longer have friends "who forget them":⁴⁷ they are the unidentified dead, without existence, obliterated by time much like the mute gravestones under which they were laid to rest. The final three lines of this stanza do, however, offer a glimmer of hope. The sun, almost always absent – only "shining for a few days in June" – makes an appearance (note that the poem was

written in July) and, giver of life, presents the possibility that these old bones, reduced to radical non-being, to pure nothingness, might feel something, which is to say return to existence in some way.

But this hope does not continue into the third stanza, which returns to lunar barrenness: “Not a leaf or a bird. The stone, nothing more. The earth”.⁴⁸ Life is absent. There is only rock and dust, not bodies but minerals. This physical sterility is compounded by metaphysical sterility: “Is hell like this? Is there pain without oblivion, / With noise and misery, long and hopeless cold,”⁴⁹ continues Cernuda. The enumeration contains cutting and privative elements. There is no relief for the dead here; the death that they suffer is both petrified in stone and intangible. And hell, paradoxically, is cold, like the rainy,

leaden city in which the unnamed dead lie. This is not a *descensus ad inferos* but a rising of hell as Llera astutely points out: “hell is not a lower realm of suffering; it is present in the here and now”.⁵⁰ The stanza’s closing lines introduce the trope of dreaming as a representation of death (a trope that appears in the Bible, which Cernuda was reading at the time, and in the work of many other authors, such as the English Metaphysical poets, especially Andrew Marvell and Richard Crashaw, which Cernuda also consulted). They also depict the mercantile spirit of the society in which Cernuda lived and that he despised, personified by the “prostitute / conducting her business under cover of the still night”.⁵¹ In William Blake’s ‘London’, “the youthful Harlots curse / Blasts the new-born Infants tear / And blights with plagues the Marriage

hearse”. In ‘Cemetery in the City’, life, like a whore, disturbs the rest of both the living and the dead.

In the fourth and last stanza, we return, in a circular fashion, to the descriptive rhythm of the poem’s beginnings, to the dark, perennially cloudy city, whose industrial works continually spew soot: “the shadow falls from the cloudy sky” and “the smoke of the factories settles / In grey dust”.⁵² However, it is not a morose rhythm. It is disrupted by the irruption, once again, of an infernal noise and an equally deafening train. Both elements, the noise and the railway, had previously appeared in the poem (much like the adjective “large”, which had been applied to the cold, and now to the echo, both born of absence). Their return contributes to the poem’s textual coherence, profiles the *compositio loci*, and completes the fatal circularity of the

piece, like a new circle of Dante's hell. The horrific picture is shaken by a tenebrous alliterative blow: "voices sound from the bar, / Later, a passing train / agitates loud echoes like an irascible cannon".⁵³ José Antonio Llera superbly summed up what these verses portray:

The tavern represents a wasteful kind of idleness, sunk in an alcoholic stupor (...). Within it, there is only bad seed: riffraff, obscene jokes and drunken shouting. The train is demonised as an emissary of progress and civilisation because it condemns the dead to the martyrdom of eternal vigilance and shatters the contemplative calm of the living.⁵⁴

However, this dark clamour does not sound the Final Judgement – the moment in which the dead find peace at

their final destination. It is only noise, deaf, empty and sterile, like all that surrounds them. As deaf, empty and sterile as God himself who perhaps forgets them, thereby condemning them to eternal death without glory or relief. Cernuda left the UK on 11th September 1947, after having lived in Glasgow, Cambridge and London. Eight days later he arrived at the Port of New York, where the North American portion of his exile began. Fourteen months after that, he wrote the poem 'Departure' (*La partida*), in which he provided an account of this journey and included in *Vivir sin estar viviendo*. As is the case with many of the poems Cernuda wrote while in the UK, it is a bitter poem whose only joy comes from the fact that it narrates leaving a place where he has been unhappy. In 'Departure', the description of what Cernuda saw and the

recollection of what he felt during his unwanted exile are intertwined. “(By the meadows of asphodels, the grey river drifts / and the Norman tower looms in the damp air / behind ancient elms and hoarse crows)”:⁵⁵ the river is grey, the air is damp, and the crows are hoarse: everything is dull and lifeless, like the poet himself. It then reads “alone with the shadow, / with voices and laughs / from others down below”: “alone”, “shadow” and “from others” do not convey happiness either. Quite the contrary. They connote a place of solitude, an uninhabited territory, void of friendship, love and light, in which he had lived for almost 10 years. Then they reappear, between walls that limit cloisters “over silent gardens”, those students of ‘Dead bird’, now no longer with red gowns, but with black wings. Again: stone, walls and silence, “black

wings”: a funeral scene. “Nothing of his kept that land/ Where he existed. Through the air, / Like an error, 10 years of life, / He saw erased at one point”, Cernuda continues, linking the image of a sad environment to that of his own memory. Cernuda relies on the alliteration of the letter “r” in the original Spanish version, to underline the harshness of that nothingness: guardaba, tierra, existiera, aire, error, borrarse. He returns to his memory of London, most likely to recount, once again, the contradiction of a rich society that tolerates unbearable poverty and the sordidness of the circumstances that surround it: next to the neoclassical portico of the opera, a beggar paints “piteous portraits on the ground, / [and] crowns lie amongst piles of vegetables” and ladies, having attended a premiere at the Royal Albert Hall, then have to

dodge the vegetable stalls. The penultimate verse recaptures the nothingness of his decade in Britain: “hollow void they left / in time, hours that did not sound”. The ship that takes him away, he adds, does so as if it were his “early demise”. Cernuda likes to blur the line between life and death through characters - or voices - that exist in both states: the dead who return to life as living beings who are actually dead. This is perhaps how Cernuda himself felt during his British exile. ‘Lazarus’ embodies, in the first person, someone who has already died and, through supernatural intervention, comes back to life. In ‘Impression of Exile’ he says that a man’s shadow appears “on the edge of the cup, / With the same fatigue / Of the dead man returning / From the grave to a worldly party”.⁵⁶ In ‘The Old Women’ Cernuda assures us that “you

could believe them to have escaped the underworld”.⁵⁷ In ‘Cemetery in the City’, as we have seen, the speaker in the poem addresses the dead, walking amongst the graves, as if he were already one of them: “It is not the trial yet, anonymous dead. / Sleep, sleep, sleep if you can”.⁵⁸ Finally, in ‘Departure’ the young man who boards the boat and lets himself be taken away is already dead. The last verse is icy: his words (including the repetition of “mistake”, which already appeared three verses earlier, and criticism of British coldness) are those of someone who does not wish to maintain ties with something that has not given him warmth, pleasure nor hope. His words show a definitive resolution: “(Farewell at last, land like your cold people, / Where one mistake brought me and another mistake takes me. / Thank you for everything and nothing. I will never

set foot on you again)”. Cernuda, in fact, never did step foot on British soil again. But it would not be fair if the impression left after reading this work is that of Cernuda being unstable, a categorical enemy of the place that rescued him from the horrors of the Civil War in his homeland and from the horrors he might have suffered in other countries, such as France, had he stayed there during the Second World War. His recognition of the beneficial influence of English poetry - and other works in the English language - on his work has already been noted. However, in *Historial de un libro* he also wrote:

I had been living in the United Kingdom for a while at this point, but my attitude to the country and the national character remained ambivalent (...). I will not forget, nor would it be easy for me to

forget, the admiration I had for the country and what a difference I saw between my own country during the Civil War and what I saw in the UK during the Second World War: the foresight, common sense and stoic effort.

To give an example of British courage... I would like to recall what I saw in a hotel in Liverpool during one of the air raids with which the *Luftwaffe* tried to use terror as a means of control. I was sitting in the hotel lounge, surrounded by other guests - men and women - who were reading or chatting quietly. When the sirens sounded announcing the approach of enemy planes and then moments later when the bombs were dropped close by, not a single one of them moved. They stayed in silence, their behaviour unchanged. When I later returned to Liverpool, nothing was left of the city centre, not even the hotel

where I had stayed. Great Britain and its people are not those who inspire affection, least of all from me, yet I know no land or people for whom I feel equal admiration and respect.⁵⁹

And before this he had said:

Few foreigners, especially those from southern countries, ever stop experiencing in Britain a kind of humiliation, born of inevitable inferiority in the face of the British ability to take command of themselves and their environment, in the face of their manners, naturally so delicate, which highlight, by contrast, the coarseness and the brusqueness of our own. The UK is the most civilised country I know, where the word civilisation has reached its full meaning. Before this superiority, there is nothing to do but submit, and learn from it, or leave.⁶⁰

And leave is precisely what he did. But what he learned in those years would stay with him, and Spanish literature from then on, until his death.

EDUARDO MOGA

Sant Cugat, Barcelona. 12 | 02 | 21

NOTES

¹ Even though in *Historial de un libro* (Chronicle of a Book) - the autobiographical essay on his poetic career, published in 1958 - he says that "I did not know England, although it was a country that interested me since my childhood, no doubt because of that attraction of opposites that is so necessary in life" (Luis Cernuda, *La Realidad y el Deseo* [Reality and Desire] (1924-1964), Madrid, Alianza, 2000, p. 402). This is the edition of Luis Cernuda's poetic work that I have used and all the quotations from Chronicle of a Book or from his poems are from this edition, except those belonging to *Ocnos*.

² Richardson died in a German bombing raid in London on 8th March 1941. Cernuda wrote the eulogy 'Other Yellow Tulips' (*Otros tulipanes amarillos*) for him, which is included in *Como quien espera el alba* (As One Awaiting Dawn).

³ *La Realidad y el Deseo*, op. cit., p.402.

⁴ Cited by Antonio Rivero Taravillo in *Luis Cernuda. Años de exilio (1938-1963)* (Luis Cernuda: Years of Exile), Barcelona, Tusquets, 2011, p.41,

the second volume of the exemplary biography of Cernuda from which I have selected most of the biographical references of this article.

⁵Ibid., p.63.

⁶ *La Realidad y el Deseo*, op. cit., p.406.

⁷ *Luis Cernuda. Años de exilio*, op. cit., p.67.

⁸ Ibid., p.103.

⁹ Ibid., p.93.

¹⁰ Ibid., p.97

¹¹ Ibid., p.98.

¹² *La Realidad y el Deseo*, op. cit., pp. 406-407.

¹³ Ibid., p.406.

¹⁴ Luis Cernuda, *Ocnos*, edited by D. Musacchio, Barcelona, Seix Barral, 1993, pp. 131-132.

In the original Spanish: “*bajo cielos ajenos, cansado y aburrido, viste un día aquella paramera cubierta de matas de un hosco verdor [...] el brezo es planta de parajes desolados y solitarios*”

15. Ibid., pp. 141-142.

In the original Spanish: “asfalto sucio”; “frío retrasado [que] te asalta en tu deambular”; “atmósfera sombría”; and “la hostilidad sombría del ambiente”

16. Ibid., pp.143-144

In the original Spanish: “cruel, estéril, inapelable”

17. Ibid., pp. 135-137.

In the original Spanish: “*sombreros desplumados, donde hay cuervos, cintas de basureros; manteletas franjeadas de piel calva; faldas acampanadas, por las que asoma abajo el zapato ganchudo, derrengado como lancha en seco [...]. Flota en torno de ellas un aura de fétidos perfumes [...]. Pudieras creerlas evadidas del trasmundo, travesas aún, horriblemente pícaras en su rabona lúgubre. [...] estas viejas espectrales bien pudieran resultar seres de quienes la muerte se olvidó. Si no es que la sociedad tradicionalista y empírica,*

a la cual pertenecen, ha encontrado para ellas remedio definitivo contra la muerte irremediable.”

18. Ibid., pp. 156-157.

In the original Spanish: “*igual en calles pardas y casas sórdidas a aquella Escocia aborrecible, dejada atrás hacía años”*

19. Ibid., pp. 125-126.

In the original Spanish: “*Todo en este país, él y la tierra donde se asienta, parece inconcluso, como si Dios lo hubiera dejado a medio hacer, recelando de la obra. Y tal el país, la ciudad. Esta ciudad ha sido cárcel tuya varios años, excepto para el trabajo, inútiles en tu vida, agostado y consumiendo la juventud que aún te quedaba, sin recreo ni estímulo exterior, igual aridez en los seres y en las cosas. Como la ciudad es, fachadas rojas manchadas de hollín, repitiéndose disminuidas en la perspectiva, cofre chino que dentro encerrara otro, y este otro, y este otro, así los seres que en ella habitan: monotonía, vulgaridad repelente en todo. ¿Cómo llenar las horas de esta existencia sin fondo?*

Divinidad de dos caras, utilitarismo, puritanismo, es aquella a que pueden rendir culto tales gentes, para quienes pecado resulta cuando no devenga un provecho tangible. La

imaginación les es tan ajena como el agua al desierto, incapaces de toda superfluidad generosa y libre, razón y destino mismo de la existencia. Y allá en el fondo de tu ser, donde yacen instintos crueles, ballas que no sabrías condenar un sueño: la destrucción de este amontonamiento de nichos administrativos. Acaso fuese ello acción bienhechora, retribución justa de la naturaleza y la vida que así han desconocido, insultado y envilecido.”

20. James Valender has identified and listed the books that Cernuda took out of the Glasgow University Library in "The list of books taken by Cernuda from the University of Glasgow's library", in *The Narrative Prose of Luis Cernuda*, Mexico, University Journals, Autonomous University of Mexico, 1983, pp. 69-82.

21. *La Realidad y el Deseo*, op. cit., pp. 404-405.

22. Both descriptions are from Gabriel Insausti, *Aprendizajes tardíos: Cernuda en Inglaterra* (Late Learnings: Cernuda in England), *Revista Cálamo FASPE*, 2012, n° 60, pp. 73-81.

23. José Ángel Valente, *Luis Cernuda y la poesía de la meditación* (Luis Cernuda and The Poetry of

Meditation), *Las palabras de la tribu* (Words of The Tribe), Barcelona, Tusquets, 1994, pp. 111-122.

24. Jaime Gil de Biedma, "*Como en sí mismo, al fin*", in 3 Luis Cernuda, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1977, p. 26. Gil de Biedma recalls Cernuda's words in *Historial de un Libro* which confirm that he had understood the essence of that creative formula even before he had delved into Browning: "The work of the classes made me understand how necessary it was that my explanations should lead the students to see for themselves what I was going to speak to them about; that my task was to guide them and place them before the reality of a Spanish literary work. From there it was only a step to understanding that creative poetic work also demanded something similar: not trying to give the reader only the effect of my experience, but leading them along the same path I had travelled, through the same stages I had experienced and, in the end, leaving them alone in front of the result" (*La Realidad y el Deseo* op. cit., pp. 403-404).

25. "In Cernuda's poetry there are three ways of accessing time. The first is what he calls the chord, a sudden discovery through a landscape, a body or

a piece of music of that paradox which is to see time stop without ceasing to flow. (...) Another path, different from that of being one with the moment, is that of contemplation. We look at any reality (...), we look without paying attention, until slowly what we see is revealed as the unseen and, simultaneously, as the always seen. (...) The third path is the vision of human works and of one's own work. From *The Clouds* (*Las nubes*) onwards it is one of his central themes and is expressed in two main directions: the double (characters from myth, poetry or history) and the creations of art. Through it he gains access to historical, human time" (Octavio Paz, *La palabra edificante de Luis Cernuda* (Luis Cernuda's Edifying Words), in Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española* (History and Review of Spanish Literature), vol. VII: Víctor García de la Concha, *Época contemporánea: 1914-1936*, Barcelona, *Crítica*, 1984, pp. 464-465).

26. This is stated, for example, by Luis Antonio de Villena in his edition of *The Clouds. Desolation of the Chimera* (*Las Nubes. Desolación de la Quimera*) (Madrid, Cátedra, 1991, p. 115), Jaime Gil de Biedma in "Como en sí mismo, al fin" (art. cit., p. 24)

Antonio Rivero Taravillo, who adds the influences of Yeats, and of Rubens's Adoration of the Magi (*La adoración de los magos*) (op. cit., p. 70) to that of Eliot.

²⁷. *Las nubes. Desolación de la quimera*, op. cit, p. 29. But *El ruiseñor en la piedra*, as well as describing - and praising - the essence of Spain, is also a hymn to what has been lost, the existential complaint of an exile whose place is still the one he has left behind: "Because I have lost myself / In time as well as in life, / Without anything of my own, faith or glory, / Among strange people / And on foreign soil / Whose dust is not that of my body; / (...) Your walls I do not see / With these eyes of mine, / Nor do my hands touch them. / They are here, within me, so clear, / That with their light they erase the Nordic shadow / where I am...". (*La Realidad y el Deseo*, op. cit., p. 189-190). Derek Harris and Antonio Rivero Taravillo, for their part, agree that the reference to El Escorial, a monastery and a Spanish royal palace, in Cernuda's poem, "beautiful and entirely free of utilitarianism, is opposed to the spiritually empty pragmatism of the Nordic world" (Derek Harris, *Luis Cernuda, A Study of The Poetry*, Granada, University of Granada, 1992, p. 130) and is "a hymn to the poetry of Luis Cernuda, Granada,

University of Granada, 1992, p. 130). 130) and is "a hymn to the empire of the spirit in the face of the practical, a rise also in the face of the Protestant Puritanism that suffocates him in Great Britain" (*Luis Cernuda. Años de exilio*, op. cit, p. 73).

28. It uses some images that will be reiterated in 'Caledonia City', such as old women in hats with "dusty feathers", and describes a decrepit (the adjective "old" is continuously repeated), grey (this adjective is also repeated) and lifeless urban landscape, similar to those that will appear in the poems set in Glasgow: "In a hall of the old Temple, in London, / With old furniture, / The windows looked out, / Behind old buildings, far away. The windows looked, / Behind old buildings in the distance, / Between the grass, the grey lightning of the river, / All was grey and weary / Like the iris of a sickly pearl. // They were old gentlemen, old ladies, / On their hats, dusty feathers; / (...) A silent man was / Near me (...) / With the same fatigue / Of the dead man returning / From the grave to a worldly feast" (*La Realidad y el Deseo*, op. cit., pp. 172-173).

29. *Ibid.*, p.185.

³⁰. A poem with the same title, theme and content, also written in Britain, appears in the first edition of *Ocnos*.

³¹. In the original Spanish: “oscura luz morada”

³². *La Realidad y el Deseo*, op. cit., p.187.

In the original Spanish: “vivo embeleso de la memoria”

³³. Although Gabriel Insausti considers that the poem "fails to fit the lyricism of the image into a continuous course of events" (art. cit., p. 75).

³⁴. Antonio Rivero Taravillo points out that this poem is inspired by "the vegetation that grew in Kelvingrove Park at the end of University Avenue, through which the poet walked on his way to his classes at the university [of Glasgow] during the first year of his stay there" (*Luis Cernuda. Años de exilio*, op. cit., p. 103).

³⁵. In the original Spanish: “sobre la tierra gris de las colinas, / Bajo las hojas nuevas del espino” and “jóvenes estudiantes en toga roja”

36. *La Realidad y el Deseo*, op. cit., pp.187-188.
In the original Spanish: “una rosa cortada, o una
estrella / Desterrada” and “el vuelo / Extasiado en
la luz, el canto ardiente / De amanecer, la paz
nocturna / Del nido”

37. Ibid., p.185.

In the original Spanish: “*todas piedras oscuras bajo un
cielo sombrío*”; “*silenciosa a la noche, los domingos devota*”;
“*interrumpen (...) los edificios uniformes*”; “*Un viento de
infortunio o una mano inconsciente*” and “*su nido de los
mares*”

38. María Estela Harretche, 'Cernuda and Jiménez:
since the exile' (*Cernuda y Jiménez: desde el exilio*) in
'Nostalgia for an Impossible Homeland, Studies on
the Work of Luis Cernuda' (*Nostalgia de una patria
imposible, estudios sobre la obra de Luis Cernuda*), edited
by Juan Matas Caballero, José Enrique Martínez
Fernández and José Manuel Trabado Cabado, Tres
Cantos (Madrid), Akal, 2005, p. 363.

39. José Antonio Llera, *Los poemas de cementerio de Luis
Cernuda* (The Cemetery Poems of Luis Cernuda),
Humanes (Madrid), Devenir, 2006.

40. *La Realidad y el Deseo*, op. cit., p.174. All quotations from the poem in the following paragraphs can be found on this page. In the original Spanish: “tierra negra sin árboles ni hierba”

41. In the original Spanish: “pasan al lado de las tumbas”

42. In ‘Birds in the Night’, a poem from *Desolación de la quimera*, in which Cernuda recalls the love -and tragedy- of Rimbaud and Verlaine in London, he elaborates on this idea when he describes the place where they lived “The house is sad and poor, like the neighbourhood, / With the sordid sadness that comes with poorness...” (ibid., p.334).

43. *Los poemas de cementerio de Luis Cernuda*, op. cit., p.65.

44. In the original Spanish: “como remiendos de las fachadas grises, / cuelgan en las ventanas trapos húmedos de lluvia” and “borradas están ya las inscripciones / de las losas”

45. Ibid., p.72.

46. Ibid., p.76.

47. Cernuda stubbornly uses "le" (the indirect object pronoun) instead of "lo/la" when referring to direct objects in Spanish, a linguistic phenomenon commonly known as "*leísmo*".

48. In the original Spanish: "Ni una hoja ni un pájaro. La piedra nada más. La tierra"

49. In the original Spanish: "¿Es el infierno así? Hay dolor sin olvido, / Con ruido y miseria, frío largo y sin esperanza"

50. *Los poemas de cementerio de Luis Cernuda*, op. cit., p.83.

51. In the original Spanish: "prostituta / [que] prosigue su negocio bajo la noche inmóvil"

52. In the original Spanish: "la sombra cae desde el cielo nublado" and "el humo de las fábricas se aquieta / En polvo gris"

⁵³ In the original Spanish: "vienen de la taberna voces, / Y luego un tren que pasa / Agita largos ecos como bronce iracundo"

⁵⁴ *Los poemas de cementerio de Luis Cernuda*, op. cit., p.91.

⁵⁵ *La Realidad y el Deseo*, op. cit., p.277. All quotations from the poem in the following paragraphs can be found on this page.

⁵⁶ Ibid., p.173.

⁵⁷ *Ocnos*, op. cit., p.136.

⁵⁸ *La Realidad y el Deseo*, op. cit., p.174.

⁵⁹ Ibid., p.408.

⁶⁰ Ibid., p.402.

BIBLIOGRAPHY

CERNUDA, Luis, *La Realidad y el Deseo (1924-1964)*, Madrid, Alianza, 2000.

-----, *Ocnos*, edición de D. Musacchio, Barcelona, Seix Barral, 1993.

DOCE, Jordi,

<http://jordidoce.blogspot.com/2009/02/william-blake-londres.html>.

GIL DE BIEDMA, Jaime, «Como en sí mismo, al fin», en *3 Luis Cernuda*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1977, pp. 11-33.

HARRETCHE, María Estela, «Cernuda y Jiménez: desde el exilio», en VV. AA., *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, edición de Juan Matas Caballero, José Enrique Martínez Fernández y José Manuel Trabado Cabado, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2005, pp. 361-369.

HARRIS, Derek, *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad de Granada, 1992.

INSAUSTI, Gabriel, «Aprendizajes tardíos: Cernuda en Inglaterra», *Revista Cálamo FASPE*, 2012, nº 60, pp. 73-81.

LLERA, José Antonio, *Los poemas de cementerio de Luis Cernuda*, Humanes (Madrid), Devenir, 2006.

PAZ, Octavio, «La palabra edificante de Luis Cernuda», en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, vol. VII: Víctor García de la Concha, *Época contemporánea: 1914-1936*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 459-466.

RIVERO TARAVILLO, Antonio, *Luis Cernuda. Años de exilio (1938-1963)*, Barcelona, Tusquets, 2011.

VALENDER, James, «Relación de los libros sacados por Cernuda de la Biblioteca de la Universidad de Glasgow», en *La prosa narrativa de Luis Cernuda*, México, Cuadernos

Universitarios, Universidad Autónoma de México, 1983, pp. 69-82.

VALENTE, José Ángel, «Luis Cernuda y la poesía de la meditación», *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994, pp. 111-122.

VILLENA, Luis Antonio de, «Luis Cernuda: entre el exilio y sus metáforas», en Luis Cernuda, *Las nubes. Desolación de la quimera*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 11-58.



Terminóse de imprimir este libro
en la ciudad de Edimburgo,
“Atenas del Norte”
el 26 de septiembre de 2021,
día de San Cosme y San Damián
componiéndose su primera edición de
100 ejemplares
de los que este ejemplar hace el número

FINIS CORONAT OPUS

~ CXLI ~

*Una publicación del
Consulado General de España
en Edimburgo*

con el patrocinio de:



y la colaboración de:



THE UNIVERSITY of EDINBURGH
Edinburgh College of Art