

*ET IN ARCADIA EGO: LA TRADICIÓN CLÁSICA EN
LUIS CERNUDA Y ALGUNOS POETAS CANARIOS
(TOMÁS MORALES, SAULO TORÓN, JOSEFINA DE LA TORRE,
PEDRO LEZCANO Y LOS HERMANOS PADORNO)*

GERMÁN SANTANA HENRÍQUEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

En este trabajo trazamos los elementos de la tradición clásica presentes en la obra de Luis Cernuda y en la producción poética de seis autores canarios, Tomás Morales, Saulo Torón, Josefina de la Torre, Pedro Lezcano, Manuel Padorno y Eugenio Padorno, el único vivo de los mencionados poetas.

ABSTRACT

This paper underlines the Classical Tradition elements in Luis Cernuda's work and in the poetic compositions of six Canarian writers, Tomás Morales, Saulo Torón, Josefina de la Torre, Pedro Lezcano, Manuel Padorno and Eugenio Padorno, the only alive of these poets.

Et in Arcadia ego. Este verso de Cernuda perteneciente al poema *Luna llena en Semana Santa*, publicado en la revista *Caracola* de Málaga en agosto de 1961, es una expresión clásica muy utilizada en el siglo XVIII en epitafios y escritos fúnebres, y condensa el conocimiento de las delicias paradisíacas de los autores objeto de estudio en relación a la tradición clásica que se contiene en su obra poética. La tradición clásica puede entenderse en sentido amplio, desde la presencia continuada de mitos grecorromanos en tan gran arsenal literario hasta la evocación de citas, autores, lugares y traducciones de todo tipo que reverberan la impronta clásica. Ya habíamos observado la metamorfosis y el comportamiento de distintos elementos míticos en la obra poética del vate sevillano. Corresponde ahora repasar y detectar esos otros elementos de la tradición clásica. Precisamente uno de los movimientos de vanguardia más singulares que dejó su impronta en los poetas de la generación del 27 fue el ultraísmo, con su confesado respeto por la obra realizada por las grandes figuras del pasado y por su declarada voluntad de un arte nuevo. Esta tendencia vanguardista inicial ampliará su horizonte con la llegada del surrealismo y su inmersión en el subconsciente a través de los sueños, ese espacio nebuloso y mal definido donde se amalgaman estéticas y concepciones literarias varias y donde Cernuda manifiesta su constante sed de paganismo helénico. Su poesía vislumbra, además, ciertas lecturas e influjos biobibliográficos especialmente significativos: algunos críticos hablan de una etapa clasicista (1927) en *Égloga*, *Elegía*, *Oda*, donde se aglutinan aspectos de la estética grecolatina. Más lejos llega Luis Antonio de Villena cuando señala que la poesía de Luis Cernuda debe ser vista o interpretada como una alta manifestación lírica o artística de la filosofía idealista de raíz platónica y romántica. En efecto, Cernuda siente la irreprimita necesidad de apoyar su experiencia en elementos culturales tomados de la literatura, de la historia, de la pintura o de la música. Muchos de sus poemas tienen explícitas y amplias referencias culturales. Y uno de los usos más íntimos pero más profundos del culturalismo es la intertextualidad, donde el autor utiliza giros, versos o palabras de otro, incorporándolas a su poema o a su escrito, frecuentemente en contexto y significado muy diverso del original, sin citar al autor previo, pero sin pretender tampoco ocultarlo. Este modo de proceder no resta originalidad al nuevo poema y supone un reconocimiento explícito de que toda literatura y toda escritura se engarza en la cadena de la tradición.

En el verano de 1935 su amigo Hans Gebser le inicia en la lectura del romántico alemán Hölderlin, del que llegaría a traducir dieciocho composiciones. La poesía no es cabriola en el vacío, sino la afirmación querida y singularizada de una tradición de palabra y cultura. Un año después, el inicio de la Guerra Civil española le coge en París en calidad de secretario del embajador de la República, Álvaro de Albornoz, padre de una amiga íntima de Cernuda. Allí entra en contacto con la poesía epigramatística griega (la *Antología Palatina*), ejemplo y estímulo a seguir según el propio autor. La *Antología Palatina* es, en efecto, un abigarrado conjunto de composiciones líricas, con poemas de dos a ocho versos en general, escritos para ser grabados en inscripciones normalmente de tipo sepulcral o votivo, aunque el epigrama erótico terminó por constituir un género muy importante. Este material, sumamente heterogéneo, con más de trescientos autores, ha constituido siempre un inagotable repertorio de temas y modos literarios para los propios autores griegos, primero, para los romanos, después, y tras su redescubrimiento, para toda la literatura moderna, especialmente la de carácter amoroso y pastoril. En este sentido, la importancia de los poemas que presentamos es inmensa. Estos poemas griegos de amor, ofrenda y muerte, unos cuatro mil quinientos aproximadamente, presentan distintos tonos y pinceladas: poemas voluptuosos, serios, procaces, melancólicos, decadentes, pero todos profundamente humanos. Durante el invierno de 1952 como profesor de literatura española en Mount Holyoke (Massachussets) leerá a los presocráticos griegos y con posterioridad, ya en México, la obra de Burnet, *Early Greek Philosophy*. Cernuda, además, es un exilado perpetuo; pertenece como poeta a un orbe más perfecto y más alto, a un mundo más puro, cuya imagen sería acaso el universo platónico de las ideas. La idea del exilio solemos entenderla como un mal, pues trae consigo la pérdida del sustento vital, de la salud, de los bienes materiales, del lugar de residencia, de los amigos, familia y parientes, etc. Nunca que sepamos ha precedido a los desterrados el homenaje que para tales expulsiones recomendó Platón en su *República*. Por el contrario, el destierro, al menos para los espíritus fuertes, puede representar una prueba de la que el individuo salga fortalecido y engrandecido, en respuesta al reto que el abandono de la patria y el nuevo modo de vida le suponen. No habrá sido difícil el evocar expresiones tales como *autoexilio* y *exilio interior* que al tiempo que mientan la

voluntaria determinación de adquirir un distanciamiento geográfico o de inhibición hay en ellas implícita la idea de un disentimiento en relación a determinado estado de cosas. Es el pensamiento romántico el que nos ha entregado, con garantías de perdurabilidad, tres atinados tanteos de definición de poeta, y de los que cualquier otro vendría a ser una variante; mientras Wordsworth afirma que el poeta es una persona que sólo se distingue de las demás porque está en posesión de especiales dotes de sensibilidad, Keats sostendrá confidencialmente que un poeta es la cosa menos poética de cuanto existe, porque no tiene identidad, mientras que Shelley, con expresión rotundamente trágica, dirá del poeta que es un ave solitaria que canta oculta en la enramada. Este despliegue de opiniones contiene una quiebra del pensamiento lírico que fue denunciada por el romanticismo como el más profundo de los abismos con que hubo de contar el poeta del siglo XIX y aun del tiempo futuro: el que abre la escritura hecha de la crítica de sí misma frente a la escritura que hasta entonces carecía de conciencia de sí. El paradigma por antonomasia de esta escisión, como de todos es sabido, es encarnado por Hölderlin; nada le ocurrió mientras se limitó a poner el lenguaje al servicio del pensamiento; pero fue castigado por los dioses con la locura cuando se atrevió a pensar el pensamiento, y aun a extasiarse ante el pensamiento que se piensa. Este romanticismo que Cernuda va conociendo en profundidad es un romanticismo que entronca y busca Grecia, con lo que nuestro poeta halla en estos autores la simbiosis de dos mundos que alguna vez pudo pensar antagónicos: la literatura del norte y el calor y la luz del Mediterráneo culturizado. Por lo que el romanticismo cernudiano es griego y densamente pagano.

Nos detendremos, a continuación, en siete composiciones de Cernuda que a nuestro entender mejor reflejan la tradición clásica que venimos apuntando. El primer poema de esta selección aleatoria es *Animula, vagula, blandula*, perteneciente al libro *Desolación de la Quimera*, escrito en diciembre de 1960 en México:

En el jardín solo está el niño
Tendido boca arriba sobre el césped
Mirando al cielo de la tarde.
De apenas cinco años,
Propenso a irrazonables rabias,

A obscenos juegos a su edad lastimosos,
Flacucho, cara triste,
Por broma afectuosa
Le llamas Entelequia.
Al verte te pregunta,
Tan poseído de su tema
Que medio se incorpora,
Tartamudea, buscando modo de expresarse:
<<¿Quién puso el cielo
Y hasta dónde llega?>>
E insiste, su pregunta trata de aclararla,
Glosando infantilmente
Sobre ella, poseído por ella.
Su pobre almita
Convocada a la vida (sin conciencia
Del resultado grave como siempre)
Para unirse a esta carne enigmática,
Te da, sin razón, pena.
Y otra cuestión recuerdas gemela de la suya
Que, a su edad, te asaltaba:
La de la eternidad, la del tiempo sin término,
En ti infundiendo terror cósmico,
Con tu imaginación fija en la palabra repetida:
Siempre, siempre, siempre, siempre.
¿Le esperarán acaso
Cuando ya adolescente
Gemelas ignorancia e impotencia
Como fueron las tuyas
Frente al mundo y la vida
En esa edad amarga
De la que no quisiste acordarte?
No se las desees ni, probablemente,
Huya él de vivirlas.
A esa burbuja que su vida es hoy,
¿Quién la punzó, arrancando preguntas
Desmesuradas? ¿Puedes tú responderse las
Hablando del espacio ilimitado,
Del principio del mundo, si es que principio
tuvo?
Y su zozobra repentina en ti despierta
Compasión, con ella al verle a solas
Y consigo, su carita triste

Vuelta hacia el cielo, preguntando
Con la voz infantil, ronca, inexperta.

El título del poema (*Alma pequeña, efímera, amable*) es el primer verso de un conocido poemita del emperador Adriano (76-138) en el que éste pregunta por el destino de su alma, y que tradicionalmente se cree escrito poco antes de su muerte. Como en una especie de *feed-back* de la existencia humana que presenta en breve imágenes de nuestro acontecer vital, surge la figura de un niño de cinco años al que se llama afectuosamente *Entelequia*. Cernuda daba este nombre al nieto varón de Manuel Altolaguirre, en casa de cuya viuda se hospedaba en México. Este término, profundamente griego, señala el fin que está en la cosa real y hacia el que camina el desarrollo de la misma; y también se refiere al cumplimiento o actualización de ese desarrollo. No es de extrañar, pues, que un ser en potencia que poco a poco va creciendo, como un niño, encarne este concepto. Cernuda, ese niño que se encuentra solo en el jardín del mundo, se pregunta el porqué de las cosas, de su idiosincrasia no comprendida por el resto de sus congéneres, ante un mar de dudas e interrogantes, propias de la visión circular de la vida de los griegos. Los temas de la *eternidad*, del *tiempo sin término* con la redundante repetición del adverbio *siempre* (cuatro veces consecutivamente) toman aquí forma. Cernuda, un hombre que con fervor desea que la muerte le venga, a la edad de cinco años, según nos indica el poema, se planteaba los mayores interrogantes que puedan abordar a la mente humana (*Y otra cuestión recuerdas gemela de la suya / Que a su edad te asaltaba: / la de la eternidad, la del tiempo sin término*). Resulta difícil imaginar semejante amargura en un ser que comienza a vivir, aunque no debemos olvidar que la entelequia también supone una irrealidad. Pero la evolución sigue su curso e hipotéticamente llegamos a la adolescencia, una etapa amarga caracterizada por la impotencia y la ignorancia. Visible se muestra de nuevo su acontecer vital en un periodo en que su deseo no encontraba su consumación. La llamada “edad del pavo” en la que según los psicólogos se forma nuestra personalidad y carácter se convirtió en Cernuda en una triste, indeseable y oscura época de represión y ocultamiento de su condición. Tan sólo la lectura de André Gide le ayudaría a conciliar y entender su propia disidencia homosexual. El poema retrata un estado de ánimo que compasivamente refleja el instante en el que la ingenuidad

del pequeño, *la burbuja que su vida es hoy*, se ve resquebrajada por las cortantes navajas de la duda, de la conciencia. Reaparece de nuevo la impronta clásica con las consideraciones e interrogantes de los primeros filósofos jonios, Anaximandro y su *ápeiron* (*el espacio ilimitado*), o las proverbiales sentencias de los físicos, “la materia no se crea ni se destruye, sólo se transforma” (*el principio del mundo, si es que tuvo principio*); de nuevo la visión circular del pueblo heleno frente la visión lineal judeocristiana (principio, desarrollo y fin). Los tres adjetivos finales que cierran la composición referidos a la voz, *infantil, ronca, inexperta*, en claro juego paralelo con el título del poema, *animula, vagulla, blandula*, muestran un corazón apocado, errante, vagabundo, zalamero, cariñoso, acariciador y mimoso (según nos refieren, entre otros, Amiano Marcelino y Elio Spartiano, historiadores del siglo IV de nuestra era).

El poema *Bizancio*, escrito en 1958, pertenece a *Tres poemas ingleses*, traducción cernudiana del original inglés de mismo nombre, compuesto por el escritor y premio Nobel irlandés en 1923 William Butler Yeats (1865-1935), principal figura del teatro moderno de su país. Dos poemas había escrito Yeats sobre tema bizantino: el primero *Sailing to Bizantium*, el segundo este aquí traducido. En el primero de los dos poemas citados el tema bizantino se enlaza con el de la vejez; la vejez, el hecho de envejecer, producía en Yeats un despecho, unarabia que acaso ningún poeta haya expresado antes que él. No se trata de lamentos sentimentales del género “Juventud, divino tesoro”, sino de un furor impotente que en Yeats encontró expresión acendrada. El 30 de abril de 1930 Yeats escribe: “Tema para un poema... Describir Bizancio tal como era en aquella ordenación del primer entusiasmo cristiano. Llamas en las esquinas de las calles, donde se purifica el alma. Aves de oro cincelado, cantando por el puerto en árboles de oro, que ofrecen su lomo a los muertos quejumbrosos para transportarlos al paraíso”. El 20 de septiembre vuelve a escribir: “Creo que si me dieran un mes de la antigüedad, con permiso para pasarlo donde quisiera, lo pasaría en Bizancio, un poco antes de que Justiniano abriese Santa Sofía y cerrara la Academia Platónica. Me figuro que en una tabernilla encontraría algún filósofo, trabajador en mosaico, que respondiera a todas mis preguntas, tocándole lo sobrenatural aún más de cerca que a Plotino, ya que el orgullo de su habilidad delicada haría que lo que antes fuera instrumento de poder para príncipes y clérigos, y locura asesina para la masa, ofreciese ahora apariencia her-

mosamente flexible, como cuerpo humano perfecto. Creo que en la temprana Bizancio, como acaso nunca antes ni después en los anales de la historia, la vida religiosa, estética y práctica eran una sola, y arquitectos y artífices, aunque no acaso los poetas (pues el lenguaje había sido instrumento de controversia y debió volverse abstracto) podían hablar lo mismo a la multitud que a unos pocos. El pintor, el que trabajaba en mosaico, el artífice del oro y la plata, el que iluminaba los libros santos, eran casi impersonales, quizá sin la conciencia de un propósito individual, absorbidos en su tema y en la visión de todo un pueblo”. Yeats había leído ciertos libros donde halló materia que pudo servirle, más o menos conscientemente, al escribir *Bizancio*. En el libro de Holmes, W.G., *The age of Justinian and Teodora* se encuentra la descripción del Foro de Constantino, llamado “el pavimento” por su piso de mármol pulido; también ocurre la mención del *semantron*, que colgaba en el porche de la iglesia primitiva y que el diácono tocaba con un mazo, pasaje al margen del cual Yeats escribe la palabra “gong”, que utiliza en su poema. También leyó, además del libro de O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archeology*, la obra de la señora Strong, *Apotheosis and Alter-Life* en la que aparece el delfín como símbolo del alma en el mundo antiguo y del tránsito de la misma. En *Bizancio* se observa un estado espiritual de purgación por el fuego y un elogio de la eternidad como compensación por la pérdida de la juventud. *La bovina de Hades envuelta en bandeletas* identifica al señor de los infiernos con las hijas del Destino, con las Parcas, esas mujeres pálidas y demacradas que hilan y tejen en silencio la suerte de los mortales. Significativo es igualmente *el cacareo de los gallos de Hades*, por ser este animal símbolo cristiano de gran importancia como alegórico de la vigilancia y la resurrección, y por estar asociado, de ordinario, a la divinidad de la Noche como fin y término, mediante su canto, de la misma. Aquí el carácter sombrío y oscuro de Hades ha provocado su identificación con la Noche, madre de la Muerte, a quien se le sacrificaba un gallo porque el canto vibrante de este animal turbaba la calma nocturna.

Ceden las inexpurgadas imágenes del día;
La imperial soldadesca borracha está acostada,
La resonancia nocturna cede, trasnochador que canta
Después del gong en la gran iglesia.
Una cúpula estrellada o lunada desdeña

Todo cuanto es el hombre,
Tantas meras complejidades,
Furia y fuego de humanas venas.
Flota ante mí una imagen, hombre o sombra,
Sombra más que hombre, imagen más que sombra:
Por bovina de Hades envuelta en bandeletas
Puede desenvolver el sendero revuelto,
Boca sin humedad ni aliento
Convocar puede bocas desalentadas.
Saludo lo sobrehumano,
Lo llamo muerte en vida y vida en muerte,

Milagro, ave o joyel dorado.
Más milagro que joyel o ave,
Plantado en estrellada rama de oro
Puede cacarear como gallos de Hades
O, por la luna amargado, gritar escarnio,
En la gloria del metal inmutable,
A común ave o pétalo
Y a la complejidad de tango y sangre.

Por el pavimento imperial van a medianoche
Llamas que un leño no alimenta, ni un acero prende,
Ni trastornan llamas; llamas engendradas en llama,
Adonde acuden almas engendradas en sangre
Que todas las complejidades de la furia dejan,
Muriendo en una danza,
Una agonía de trance,
Una agonía de llamas que a una manga no quemán.

Por el fango y la sangre del delfín cabalgando,
Un alma tras de otra. Las fraguas rompen el diluvio,
Las doradas fraguas imperiales.
Los mármoles del suelo de danza
Rompen de la complejidad la furia amarga,
Esas imágenes que todavía
Nuevas imágenes engendran,
Ese mar que delfines rasgan y que un gong atormenta.

Detengámonos ahora en el epigrama *Sófocles*, que data de 1935, de tan solo dos versos. Se trata de la traducción poética inédita de una composición de Hölderlin que se conserva en copia mecanografiada en el archivo familiar:

En vano algunos intentaron lo más alegre decir alegremente;
Aquí al fin se me otorga, aquí expresado en la tristeza.

Las relaciones humanas no son fáciles, como es sabido, y de eso podemos hallar ejemplo bastante en la relación de escritores y artistas, sobre todo en la del escritor anciano o maduro y el escritor joven: el primero reposado en su obra, como muralla que limita todo desarrollo ulterior del arte literario; el segundo lleno de admiración apasionada por su antepasado, pero al contrario que éste, con el futuro por delante, campo ilimitado de transformaciones posibles en el arte literario. La historia de esas relaciones está en la correspondencia de Hölderlin, de una parte, y de otra en la correspondencia entre Goethe y Schiller. En una carta a Hegel, compañero de estudios de Hölderlin en la universidad de Tubinga, con fecha de 26 de febrero de 1795, le indica: “He hablado a Goethe, hermano. El gozo más hermoso de nuestra vida es encontrar tanta humanidad sencilla mezclada con tanta grandeza. Conversó conmigo de manera tan dulce y amable que mi corazón, a decir verdad, todavía se entreabre cuando lo recuerdo”. En diciembre de ese mismo año Hölderlin fue a Francfort como preceptor en casa de Jacob Friedrich Gontard, banquero, y allí se mantiene hasta 1798, tres años que parecen haber sido los más felices de su vida al lado de Susette Gontard, mujer del banquero, la Diótima del poeta, de la cual escribe: “Soy tan feliz como en el primer momento. Es una amistad eterna, feliz, santa, con una criatura extraviada en este siglo pobre, sin alma, desordenado”. La situación no debía ser nada fácil, dividido entre el amor y el odio, con una posición asalariada e inferior en casa del ricacho, enamorado de la mujer de éste y correspondido por ella. En agosto de 1797 Goethe escribe a Schiller: “Ayer recibí la visita de Hölderlin. Su aspecto tiene algo de débil y enfermizo, pero es verdaderamente simpático y se franquea con modestia y hasta timidez ... Le aconsejé ante todo componer poemas cortos, cuidando de escoger para cada uno tema que ofreciese interés humano. Me pareció que tiende hacia la

Edad Media, y confieso que ahí no pude animarle”. El 22 de junio de 1802 muere Susette Gontard, año en el que comienza una traducción de Píndaro y otra de Sófocles, aunque solo acaba *Edipo Rey* y *Antígona*. Hacia 1806 la locura alcanza en él estado final y definitivo, que dura hasta su muerte en 1843. Esos treinta y seis años los pasa en casa de un carpintero al cual su familia lo había confiado en Tubinga; su habitación estaba en una torre vieja a la orilla del Neckar. Cuando alguien le visitaba mostraba la cortesía más exagerada, dando al visitante tratamiento de “vuestra majestad”, “vuestra señoría”; pero no debía pronunciarse ante él su propio nombre de Hölderlin, porque se encolerizaba. Los versos que a petición del visitante escribía a veces, iban firmados: “Scardanelli”, “Scaliger Rosa”, “Buonarotti”. Esos poemas breves y fragmentos escritos entonces, muchos de los cuales fueron destruidos y perdidos, no parecen ser apreciados por la crítica; sin embargo, hay en ellos una visión sobrehumana del mundo, una pureza obtenida acaso por el sacrificio de la razón y de su vida, como si el pecado ya no existiera en él ni en lo que mira. Goethe nunca pudo suponer que en cuanto poeta, su rival sería aquel Hölderlin de quien él hablaba a Schiller con tanta condescendencia. Hölderlin, con fidelidad admirable, no fue sino aquello a que su destino le llamaba: un poeta. Pero ahí nadie le ha superado en su país, ni en otro país cualquiera.

El epigrama de Cernuda sobre Sófocles se asemeja mucho a los breves epitafios y escritos fúnebres del siglo XVIII, pero también a aquellos que nos refiere la *Antología Palatina*. El destino de muchos grandes hombres y benefactores de la humanidad quedaba plasmado en la locución latina *Laudantur ubi non sunt, cruciantur ubi sunt* “se los alaba cuando no existen y se los vituperaba cuando están vivos”. Sabemos que Sófocles tuvo una vida plena sentimental y artísticamente, y que fue reconocido en vida por sus conciudadanos. Y ¡qué mejor dicha que morir con el deber cumplido! La pérdida de cualquier ser querido nos provoca una sensación de vacío y tristeza que con el tiempo se transforma en un profundo respeto y admiración hacia la persona que físicamente ya no se encuentra entre nosotros.

La siguiente composición objeto de nuestro interés lleva por título *Divinidad celosa*, un poema escrito en México del 8 al 10 de enero de 1956, el número quince de *Poemas para un cuerpo*, perteneciente al libro *Con las horas contadas*:

Los cuatro elementos primarios
Dan forma a mi existir:
Un cuerpo sometido al tiempo,
Siempre ansioso de ti.
Porque el tiempo de amor nos vale
Toda una eternidad
Donde ya el hombre no va solo
Y Dios celoso está.
Déjame amarte ahora. Un día,
Temprano o tarde, Dios
Dispone que el amante deba
Renunciar a su amor.

Como señala Miguel J. Flys el tema principal, en realidad el único, de toda la poesía de Luis Cernuda es el amor, un tema el del amor que durante el exilio sigue patente; se trata de la primacía del amor erótico como medio de trascender la mezquindad del mundo visible y lograr comunión con una realidad superior. El poema destaca la importancia de la sexualidad en la inspiración poética debido a la misma naturaleza conflictiva del deseo: el deseo busca una posesión erótica (física y efímera), pero no se satisface con ella sino que anhela una posesión absoluta (espiritual y eterna) que es del todo imposible, como lo es el querer fijar lo efímero, o sea, dar eternidad a lo temporal. La única alternativa posible es intentar fijar la realidad del amor dentro de la realidad de un poema, captar el instante fugaz y eternizarlo a través de la palabra. Así nos la hace saber el propio Cernuda en el verso 57 de *Vereda del cuco*: *Que el amor es lo eterno y no lo amado*. La continua tendencia del poeta a sublimar sus propias pasiones, cuya entrega no se reduce a los estrechos límites de un cuerpo concreto, sino más bien a la anchurosa vastedad de un quehacer sin reposo, la poesía, cuya amplitud de expresión y de alcance le permite amar más intensa e indiscriminadamente. Cernuda había leído años antes a los presocráticos griegos y el libro de Burnet, *Early Greek Philosophy*. En los dos primeros versos parece condensarse el fruto de estas lecturas. *Los cuatro elementos primarios*, esto es, el agua, el fuego, el aire y la tierra, parecen la agrupación propia de Empédocles que recogía el monismo hilemorfista de los primeros filósofos milesios, para explicar la formación del universo mediante la combinación de aquellas primeras partículas originales que los presocráticos enunciaron. El tema del

Carpe diem (Hor.Od.1.11.8) parece plasmarse en el verso nueve *Déjame amarte ahora*, un goce o disfrute del momento presente ante el avance incontenible del tiempo.

El tema del amor también se trasluce en *W.B. Yeats: Ephemera*, el tercero de *Tres poemas británicos*, publicados en la revista *Romance* de México el 15 de junio de 1940. Por aquel entonces Cernuda era lector de español en la universidad de Glasgow y proseguía la lectura de autores clásicos ingleses, realizando traducciones que no llegan a publicarse de *Defence of Poetry* de Shelley y *The Marriage of Heaven and Hell* de Blake. Yeats había escrito muchos de sus poemas amorosos a Miss Maud Gonne, mujer de una hermosura extraordinaria a la que conoció en 1889, despertando en él un amor no correspondido que ocupó la juventud del poeta. Cuando ésta queda viuda en 1916, Yeats le propone casamiento si abandona la política. Esta, en cambio, no accede y el poeta intenta casarse entonces con una hija adoptiva de Mrs. McBride, nombre tomado de su esposo difunto. Tampoco lo consigue y ya en 1917 se casa finalmente con Miss Hyde-Lees. En una carta a Miss Tynan el 21 de diciembre de 1888 declara: “No quiero decir que debamos buscar inspiración en los viejos poemas y baladas, sino que indagemos en ellos nuevos métodos para expresarnos a nosotros mismos”. Y en una anterior a la misma dama (16 de septiembre de 1888) señala: “... Mi vida ha estado en mis poemas; para hacerlos he deshecho mi vida, por así decirlo, en un mortero. En él grité (*brayed*) de juventud y camaradería, de paz y esperanza mundanas. Vi a otros divertirse, mientras yo estaba solo—comentando— mero espejo muerto adonde las cosas se reflejaban. Enterré mi juventud y levanté sobre ellas un túmulo (*cairn*) de nubes”. Lo más interesante es la indicación de cómo el poeta hace sus poemas con su propia vida; testigo de ella, vive para aquilatar sus experiencias en sus versos, en tanto que los otros se divierten. También la biografía de Cernuda se alza así sobre su palabra que recoge momentos y etapas vividas con anterioridad.

“Tus ojos, que antes no se cansaban de los míos,
Entornando los párpados se inclinan apenados
Porque se acaba nuestro amor”.
Ella responde:
“Aunque se acabe nuestro amor, vayamos

Otra vez por la orilla solitaria del lago,
Juntos los dos en esta hora tranquila,
Ahora que la pasión, pobre niño cansado, se adormece.
Qué lejanas parecen las estrellas. Qué lejos
Nuestro beso primero. Mi corazón, qué viejo”.
Pasean pensativos entre las hojas muertas,
Mientras él su mano en las de ella, replica lentamente:
“Al corazón errante la pasión lo ha gastado”.
Les rodean los bosques. Las hojas amarillas
Débiles meteoros, entre la sombra caen.
Por la senda se arrastra vieja y torpe una liebre.
Con él marcha el otoño, y cuando llegan
Otra vez a la orilla solitaria del lago,
Al volverse contempla las hojas muertas que ella
Silenciosa ha dejado, húmedas tal sus ojos,
Sobre el pecho, en su pelo.
“No te duelas, le dice,
De que estemos cansados. Nos esperan amores.
Odia y ama a través de las horas sin nostalgia,
Que está la eternidad ante nosotros.
Amor y eterno adiós son nuestras almas”.

No cabe duda que los símbolos proliferan por doquier en estas composiciones de tema amoroso. El paso del tiempo en el corazón de los amantes hace mella no sólo física (*al corazón errante la pasión lo ha gastado*) sino también psíquica: los adjetivos que se utilizan provocan una degradación *in crescendo* que desemboca en la muerte (*amarillentas hojas*, símbolo de la vida, que caen en un camino viejo y torpe durante el otoño, convirtiéndose finalmente en *hojas muertas*). Las personas, en su ocaso (el otoño) nos volvemos viejos, con una tez amarilla, irritantes e irritables, torpes en todos los sentidos, esperando impasibles muchos el último momento. Esa *orilla solitaria del lago* que se repite en los versos seis y dieciocho no será quizá el escenario de tránsito al otro mundo, una vereda insoslayable que guarda nuestra más firme convicción (la Estigia griega). Pero hay más. La impronta clásica se deja sentir en el calco catuliano del *Odi et amo* (Cat.85.1), *odia y ama a través de las horas sin nostalgia*, esta vez en segunda persona, pero siempre como típica expresión del síndrome amor-odio. La *liebre* es un símbolo de la procreación y la sensualidad que representa a los hombres lascivos y pecadores. En la simbología cris-

tiana, en cambio, la liebre se refiere a los hombres que ponen su esperanza de salvación en Cristo. De ahí que figure con esta significación en sepulcros o piedras funerarias. En los países germánicos da a entender la primavera, por una vieja tradición religiosa que atribuye a dicho animal la virtud de señalar el peligro y ser portadora de la alegría y la felicidad. Su extraordinaria fecundidad sugiere la idea de la vida eterna siempre renovada y también da lugar a la creencia de que la liebre pone huevos, los famosos huevos de Pascua. El *lago*, por otra parte, ya desde los egipcios era símbolo de lo escondido y lo misterioso. De ordinario se comporta como un espejo o imagen de autocontemplación espiritual (como en la novela de Unamuno, *San Manuel Bueno, Mártir*, como la fe frente a la razón, simbolizada por la montaña).

El extenso poema *Apología pro vita sua*, escrito en Glasgow entre el 3 y el 12 de marzo de 1942, cuyo título provisional era el de *Juicio*, contiene a lo largo de sus ciento treinta y cinco versos, un enfrentamiento entre el poeta y el Dios cristiano ante el tribunal de la vida; el deseo de Cernuda, pocas veces satisfecho, y la realidad de una sociedad que no atiende ni entiende los sentimientos que se apartan de la moral cristiana, encuentran aquí fiel reflejo. Los recuerdos propios se transforman en sueños que conjugan el añejo saber de la tradición clásica:

Sueños brotados de las puertas córneas
 Que amarga aquél brotado de puertas marfileñas,
 Surgen dolientes esas sombras postreras:
 Las sombras de la gente de mi sangre,
 Clamando identidad que el alma desconoce.
 Caminar a la muerte no es tan fácil,
 Y si duro es vivir, morir tampoco es menos.

Homero había calculado el número de puertas por donde salen los sueños en dos, a tenor de los que leemos en la *Odisea* 19.559-565:

Replicando, a su vez, la discreta Penélope dijo:
 Son, no obstante, mi huésped, los sueños ambiguos y oscuros,
 Y lo en ellos mostrado no todo se cumple en la vida,
 Pues sus tenues visiones se escapan por puertas diversas.
 De marfil es la una, de cuerno la otra, y aquellas
 Que nos llegan pasando a través del marfil aserrado
 Nos engañan trayendo palabras que no se realizan.

Luciano de Samosata añadirá a las tradicionales puertas de cuerno y marfil otras dos, una de hierro y otra de arcilla que miran hacia la llanura de la Indolencia, o de la Flojera o de la Cobardía, según las diferentes traducciones, mientras que las primeras dan hacia el mar y es, curiosamente por la de marfil por la que entran en la ciudad (*Historias Verdaderas*, 2.32-34). La puerta “elephantine” o de marfil se corresponde con el nombre propio de una isla del Nilo en el Alto Egipto. Es el cauce de entrada a la ciudad que a la manera de una galería de arte va presentando sus mejores monumentos. El sueño ha sido una de las principales fuentes del simbolismo. La antigüedad distinguía entre ordinarios y extraordinarios, dependiendo de la persona que los soñaba, de las circunstancias del sueño y del valor de las imágenes oníricas que en él se producían. Se creía en la existencia de sueños premonitores, en una adivinación por medio de los sueños. Además de todos es sabido que la interpretación simbólica de los sueños ha constituido desde Freud una de las principales vías del psicoanálisis. La escritura como la vida es un viaje a través del tiempo, en el que aparecen voces perdidas e imágenes sin otro referente que el sueño. Al flotar las imágenes de sueños, la referencia temporal se diluye como en un cristal que la lluvia borra. La vieja metáfora de la vida como sueño reproduce el signo de la trayectoria de la vida; cada composición viaja en una dirección narrativa encaminada hacia un final de muerte y negación. Los recuerdos de las experiencias vividas se desplazan hacia el ámbito de lo visionario, en el que tiempo y espacio se superponen. Cernuda, al igual que Luciano, considera que los sueños obran milagros (γαυματοποι\ ga\ r oi(o)/neiroi), un ámbito que le permite imaginar la condescendencia del Ser Supremo ante lo que su naturaleza no puede dejar de sentir. Las palabras del poeta sevillano se vuelven si cabe más actuales:

He vivido sin ti, mi Dios, pues no ayudaste
 Esta incredulidad que hizo triste mi alma
 Heme aquí ya vencido, presa fácil ahora
 De tus ministros, cuyas manos alzadas
 Remiten o condenan a los actos del hombre.
 Pero ¿quién es el hombre para juzgar al hombre?
 La oración de la fe salva al enfermo,
 Y si cayó en pecado le será perdonado.
 Este cuerpo que ya sus elementos restituye
 Al agua, al aire, al fuego y a la tierra,

Puede la gracia sellarlo todavía con un beso,
 Por la virtud de aquel oscuro jugo de la oliva
 Ungiendo al luchador y al moribundo.

El olivo juega un papel esencial en las creencias populares del Asia Occidental y de la Europa meridional. Entre los griegos se consideraba como una dádiva de la diosa Atenea, la cual por medio del olivo había logrado la victoria en una disputa con Posidón por la posesión del país. Símbolo de la victoria y de la paz, los vencedores de las Panateneas y de los Juegos Olímpicos recibían como recompensa coronas trenzadas con las ramas del árbol sagrado de la Acrópolis. Las alusiones bíblicas al olivo son frecuentes. El Eclesiastés 24.14 simboliza la sabiduría en un hermoso olivo colocado en medio de la llanura. El olivo siempre verde es un símbolo de la prosperidad en Isaías 49.19. Otras veces aparece como emblema de la protección pacífica (Macabeos 14.19). Noé, durante el diluvio, envió una paloma para averiguar, si las aguas habían descendido ya de nivel: “Más ella volvió a Noé por la tarde, trayendo en el pico un ramo de olivo con las hojas verdes: por donde conoció Noé que las aguas habían cesado de cubrir la tierra” (Génesis 8.11). En este pasaje bíblico el olivo aparece como un símbolo de la paz entre Dios y el hombre. Como emblema de paz, el arcángel Gabriel lleva a la Virgen María una rama de olivo en las escenas de la Anunciación (compárese el verso 22 *Primero vienes tú, dame la mano, Arcángel*). Este pacto de redención que Cernuda propone a Dios y que pasa por alto la estructura férrea y castrante de la institución eclesíástica, que entonces y al igual que ahora, condena cualquier conducta sexual que se aparte de la heterosexualidad, termina con una súplica sentida que pide la misericordia de nuestro Creador:

Para morir el hombre de Dios no necesita,
 Mas Dios para vivir necesita del hombre.
 Cuando yo muera, ¿el polvo dirá sus alabanzas?
 Quien su verdad declare, ¿será el polvo?
 Ida la imagen queda ciego el espejo.
 No destruyas mi alma, oh Dios, si es obra de tus manos;
 Sálvala por tu amor, donde no prevalezcan
 En ella las tinieblas con su astucia profunda,
 Y témplala con tu fuego hasta que pueda un día

Embeberse en la luz por ti creada.
 Si dijiste, mi Dios, cómo ninguno
 De los que en ti confien ha de ser desolado,
 Tras esta noche oscura vendrá el alba
 Y hallaremos en ti resurrección y vida.
 Para que entre la luz abrid las puertas.

Finalmente, *El César* fue un poema escrito en Mount Holyoke en mayo de 1948 y concluido en diciembre de ese mismo año, aunque publicado por vez primera en la revista cubana *Orígenes* 28 (1951). Se conserva una carpeta con diversos borradores y copias de este poema en poder de su amigo mejicano Ignacio Gerrero. Esta larga composición de ciento treinta y siete versos supone el cesarismo de Cernuda, esto es, el sistema de gobierno literario en el cual una sola persona asume y ejerce todos los poderes públicos y privados. La introspección del poeta se muestra claramente desde el primer verso *Isla, en su roca escarpada inaccesible*; también Julio César fue desterrado en el año 82 a.C. a Asia por Sila, regresando a Roma cuatro años después tras la muerte de éste. El dictador, general e historiador romano intervino en la conspiración de Catalina y posteriormente fue pretor en Hispania (62 a.C.). Formó con Pompeyo y Craso el primer triunvirato y fue elegido cónsul con Bíbulo en el 59 a.C. Se le concedió el gobierno de la Galia a la que sometió tras diversas campañas. Al morir Craso (53 a.C.) se desató la guerra civil entre César y Pompeyo. César derrotó a su rival en Hispania e Italia y en el año 48 a.C. marchó al Epiro donde derrotó a Pompeyo en Farsalia. Éste huyó a Egipto donde fue asesinado. Derrotó igualmente César a los seguidores de Pompeyo en Tapso (46 a.C.) y, por último, a los hijos de éste en Munda (45 a.C.). Vuelto a Roma obtuvo este último año el poder absoluto. Reorganizó el Estado y las provincias y llevó a cabo algunas reformas democráticas. Entre tanto, el partido aristocrático, compuesto principalmente por los que antes habían sido amigos suyos, como Casio, que fue lugarteniente de Craso, y Bruto, a quien César consideraba como a un hijo suyo, preparó una conspiración contra él y el 15 de marzo del año 44 a.C. fue asesinado en el Senado. Elocuentes se muestran los siguientes versos:

Conmigo estoy, yo el César, dueño
 Mío, y en mí del mundo. Mi dominio
 De lo visible abarca lo invisible,

Cerniendo como un dios, pues que divino soy
 Para el temor y el odio de humanas criaturas,
 Las dos almas gemelas del miedo y la esperanza.
 Pero ¿es cierta esta calma? ¿No hay zozobra
 Entre las ramas de un puñal al acecho?

El paso del tiempo no logra esquivar los deseos de Cernuda ante el placer. Este impulso vital, pese al discurrir de los años, parece acentuarse en ocasiones. Ya sabemos, según el dicho popular que “cuanto más viejo más pellejo”, y la *babosa* del verso cuarenta simboliza el germen masculino, el origen de la vida, el movimiento silencioso de la oscuridad hacia la luz. Es-cuchemos de nuevo al poeta cuando dice:

Para el placer soy viejo. Quiero a veces,
 Junto a la pubertad rendida, replicarla
 Con forma tan perfecta. Todavía un impulso
 Generoso; no: mejor abatirla
 (La insolencia dorada del cabello,
 Los miembros lisos desdeñosos,
 El ágil movimiento esquivo),
 Humillarla, mientras rapto por ella,
 Como babosa sobre pétalo nuevo,
 Mordiendo sin aliento, en arrebató
 De rencor placentero, de gozo degradante.

La diatriba existencial de Cernuda, siempre entre la realidad y el deseo, presente en el verso sesenta *Ilusiones aún: la vida es otra cosa*, alude de nuevo a las circunstancias en la vida de Julio César para explicar el propio acontecer del poeta. La razón de Estado que llevara al gran estadista romano a adoptar el poder absoluto frente a la debilidad de una República inoperante, tambaleada por las continuas revueltas en su territorio, sirve de excusa a Cernuda para traicionar su propia condición (la de homosexual) ante la experiencia del amor carnal con una prostituta, que en otro poema como *Las islas* (vv.51-55) propicia la comparación auditiva de un brazalete con el canto pesaroso del ave Fénix:

Si tuerce el sino de un amor primero,
 Todo es deforme entonces;

Y acaso yo vengara largamente
 Que la razón de Estado me forzase,
 Traicionando el deseo de mis entrañas
 Por el capricho lujurioso de una loca.
 Pero aún así ¿la saciedad no acecha
 Todo, al amor y al capricho?
 ¿A qué culpar de nada a nadie?

El poder de César, un general victorioso a lo largo de su vida, según nos refiere la historia, con capacidad para mandar y ejecutar cualquier cosa, con una suprema potestad rectora y coactiva, encuentra paralelo en la codicia insinuante del deseo en Cernuda. También él tuvo el poder de la palabra hecho verso y observó, como César, la admiración y la envidia de otros escritores cercanos:

Cuando laurel y púrpura eran gratos
 Tras hazaña de armas o de togas,
 Que las picas de hierro y el bronce de los haces
 Orillan. Cuando marfil y cedro iban
 Entre la multitud mecidos,
 Como nave entre olas, al estruendo
 De las gargantas agrias, donde suena
 La música brutal del populacho,
 Cuyo admirar y odiar ciego confunde.

El poder, ¿quién lo habría conocido
 Como yo? En el terror de otros,
 En su codicia insinuante
 Que asoman a los ojos, traicionando
 Asumida confianza o largueza;
 En la tácita oferta de todo el ser, en alma
 Y cuerpo, lo terreno y lo celeste,
 Pues hasta el hierofante con los dioses trafica.

El hierofante era el sacerdote que en la antigua Grecia dirigía las ceremonias de iniciación en los misterios sagrados. En estos acercamientos a la divinidad, los novicios tomaban una bebida, el *kykeion* (en Eleusis), hecho de menta y cebada disueltas en agua, en cuyo interior llevaba la metilamida del ácido lisérgico y la ergonovina, alcaloides de fácil solubilidad que se encuen-

tran en ciertos hongos parásitos de los cereales. Está demostrado que la simple ingestión de pan y vino, después de severo ayuno, tiene un efecto claramente psicoactivo, lo que quizás es también el efecto que sufría en la ofrenda del pan el participante en los ritos mitraicos o los participantes en la eucaristía cristiana. Este tráfico del hierofante con los dioses viene dado porque en todo culto místico, la unión mística del devoto con la divinidad viene facilitada —o si se quiere forzada— por el uso de algún agente estimulante, y si ese estimulante es una droga legal, se hará y habrá una tendencia sacerdotal a monopolizar su uso.

El tema del poder siempre se ve rodeado por el de la conspiración para obtenerlo o conseguirlo. También César se vio sometido a numerosos intentos, tal y como señalan los siguientes versos:

Más suena sigilosa una pisada,
 La seda reticente en la cortina;
 Me obsesiona un rumor inexistente
 A toda hora. El poder no corrompe,
 Enloquece y aísla. Acecha alguno
 En el vestíbulo, viniendo en busca
 Del anillo. Mis guardas me protegen,
 Que nadie pueda entrar. Acaso están vendidos.
 Tan débil yo, el victorioso, tanto,
 Que el peso de una pluma aterra mi garganta.

El anillo es el símbolo universal de la eternidad y la vida perdurable, de la continuidad, la totalidad y la unión eterna. El anillo de obispos y sacerdotes simboliza, no sólo su unión o matrimonio espiritual con la Iglesia, sino la misión eclesial de sus portadores, significando la fe y la fidelidad inviolables en defender a la Iglesia como esposa de Dios. El anillo nupcial es la promesa del matrimonio y su símbolo de permanencia.

Hace poco Eugenio Padorno en su calidad de crítico literario indicaba sobre Tomás Morales (1884-1921) lo siguiente: “Porque no pongo en duda la asiduidad del trato de Morales con los clásicos, me atrevo a sugerir que nos hallamos ante un caso de indiscutible evocación virgiliana...”, para concluir finalmente que “Tomás Morales... ha sabido captar por la vía irracional del mito la queja más humana y dramática de la lírica insular”. Mucho antes Sebastián de la Nuez había concluido del siguiente modo: “No puede decir-

se que Morales sea un poeta original en cuanto a la novedad de las imágenes, formas métricas y elementos alegóricos, pues se puede encontrar su filiación dentro de la lírica heroica, puesto que sus elementos retóricos pertenecen a una larga tradición clásica". Estas manifestaciones realizadas al socaire de uno y mil aspectos del considerado cantor del Atlántico presentan a Morales como un aedo épico que exalta poéticamente su estricta nacionalidad dentro de un Modernismo de signo muy particular, convirtiendo al autor de *Las Rosas de Hércules* en el rapsoda lírico por excelencia, en el depositario de toda una tradición que parcialmente nos proponemos desentrañar. Mediante un verso que se adapta al sistema cuantitativo clásico, especialmente al ritmo de los anapestos en hexámetros de cinco pies y con el contrapunto de una sílaba hipermétrica, Tomás Morales, médico de profesión pero poeta de vocación, escribe la *Oda al Atlántico*, perteneciente al libro segundo de *Las Rosas de Hércules*. Tres ideas convergen en este poema dispuesto significativamente en veinticuatro cantos: la primera basada en los elementos culturales mítico-literarios y científico-naturalistas, representados por las conocidas figuras de Poseidón, Apolo, y las deidades marinas, y ciertas referencias a los primeros días de la creación; la segunda muestra el antagonismo dramático del poeta con el Mar conquistado por el mito de la Nave; la tercera descansa en la colectividad formada por los trabajadores de la mar, donde la acción se ha convertido en el dominio de la circunstancia. El poeta se considerará, en la última estrofa, como un luchador cuando saluda al Océano como padre. La mar se muestra ahora como una esposa fiel, como un tálamo donde se cumplen las ansias de unión genésica con la maresposa-madre, engendradora de la vida o sepultura y regazo del claustro materno. Una vez más lo genésico se une con la muerte, triunfo del inconsciente del Océano, como ocurre en todos los mitos religiosos arcaicos, símbolos de la periodicidad del nacer y del morir, correlativo con el flujo y reflujo de las mareas y de la mujer, última posesión definitiva que cierra el ciclo formal y significado del poema. El mar de la *Oda al Atlántico* es un resumen y síntesis de todos los mares imaginados, vividos o soñados por el poeta, cuya culminación enlaza los tres aspectos de una única existencia: Mar-hombre, Mar-tierra, Mar-destino. Escuchemos los sonoros versos de los cantos V y XXIV:

Y en medio, el Dios. Sereno,
 En su arrogante senectud longeva,
 Respira a pulmón pleno
 La salada ambrosía que su vigor renueva.
 Mira su vasto imperio, su olímpico legado
 –sin sendas, sin fronteras, sin límites caducos–;
 y el viento que a su marcha despierta inusitado,
 le arrebatada en sus vuelos el manto constelado,
 la cabellera de algas y la barba de fucos...
 tiende sobre las ondas de su cetro soberano;
 con apretada mano,
 su pulso duro rige la cuadríga tonante
 que despide en su raptó fugaces aureolas
 o se envuelve en rizadas espumas de diamante...
 ¡Así miró el Océano sus primitivas olas!

(canto V)

¡Atlántico infinito, tú que mi canto ordenas!
 Cada vez que mis pasos me llevan a tu parte,
 Siento que nueva sangre palpita por mis venas
 Y a la vez que mi cuerpo, cobra salud mi arte...
 El alma temblorosa se anega en tu corriente.
 Con ímpetu ferviente,
 Hinchidos los pulmones de tus brisas saladas
 Y a plenitud de boca,
 Un luchador te grita padre desde una roca
 De estas maravillosas Islas Afortunadas..

(canto XXIV)

Este Océano sonoro e infinito que renueva su vigor mediante su salada ambrosía es una constante en la literatura canaria, tanto desde el punto de vista de nuestra configuración geográfica como desde la perspectiva mítica. Tomás Morales, alumno de Rubén Darío sólo en lo superficial, tiene sus profundos antecesores entre los poetas latinos: en Catulo, en Ovidio, en los tardíos Ausonio y Claudiano. Aquí una fragancia de rústico huerto, enriquecido por la estación en maravilla de frutos; allí una pomposa alegoría en que vuela un ser mitológico sobre exuberantes jardines, entre arquitecturas opulentas. De ahí viene la elocuencia, que es cualidad cardinal en la poesía de Tomás Morales, de su abolengo romano que, seguramente sin proponérselo, le lleva a acertar en su vocabulario con la palabra evocadora, concreta,

apretada de zumo clásico, a sugerir con su alejandrino la andadura del pentámetro y a acentuar en hexámetro la amplitud de sus versos mayores. Las piezas más significativas de la colección, *Oda al Atlántico*, la *Balada del Niño Arquero*, la composición *A Néstor*, entre otras, son reveladoras de esta modalidad especial, de este puro abolengo latino casi desaparecido de nuestra poesía, que da a los versos de Tomás Morales su imponente profusión barroca. En nuestra lectura de *Las Rosas de Hércules* hemos documentado ciento diecinueve evocaciones míticas de las que ya hemos dado cumplida cuenta. Nos detendremos ahora en una epístola poética titulada *A Néstor*, nombre que corresponde a uno de los pintores más notorios de las Bellas Artes canarias, conocido internacionalmente por sus lienzos de fuerte contenido mitológico y simbólico. Los doscientos sesenta y cinco versos de esta composición, agrupados de cinco en cinco en cincuenta y tres estrofas, contienen una continua y variada tradición clásica claramente perceptible desde el título del poema. En efecto, hablamos del anciano que intervino en la guerra de Troya, a quien Homero presenta como un varón venerable, lleno de sabiduría y de prudencia, siempre dispuesto a mediar como conciliador en las constantes disputas de los diferentes caudillos. Así, Néstor ha quedado como un símbolo del sabio prudente y conciliador:

Y soñé: complicadas quimeras
Inundaron de luz mi memoria;
Vi una isla con vastas praderas.
Como el noble mentor Néstor, eras
El señor de esta tierra ilusoria.

No es la Pylos del clásico amada
Que exaltaron viriles rabeles;
La que sólo de arenas sembrada,
Con la crin a Hiparión desatada,
Frecuentaban veloces corceles.

Todo el filtro del sueño ha cambiado:
Ríe el agua en las bravas campiñas,
Y se ve en el sarmiento granado
El racimo del fruto sagrado
Que cuajaron las áticas viñas.

También dos lugares geográficos de la gloriosa Hélade se documentan en el poema. El reino de Néstor, Pilos, y la región del Ática donde se encuentra Atenas (*las áticas viñas*). Morales despliega su poema evocando los cuadros de su pintor contemporáneo, cuyos lienzos se transmutan en versos descriptivos, dando la apariencia de que los contempla todos seguidos en una supuesta galería. Realmente, la producción de Néstor se encuentra en el Museo de igual nombre en el Pueblo Canario de Las Palmas de Gran Canaria. Escuchemos algunas estrofas:

El alcázar rodea eminente
 Columnata de ónix bruñido
 Cual la adarga de Palas luciente;
 Y en el pórtico, tú, negligente,
 Como en tu “Epitalamio” vestido.

A lo lejos, el mar en sosiego
 De infinito y azul embriagado;
 Semejando el rumor de su juego
 El respiro de un cíclope ciego
 Por la mano de Zeus castigado.

¡Noble mar de gracias helenas
 celebrado de heroicas acciones!
 ¡Viejo mar, cuyas ondas serenas
 sonrosaron de amor las sirenas
 y aclamaron los roncós tritones!

Sobre la ancha planicie ilusoria,
 Navegando magnífica y grave
 –tan alada como la Victoria–
 su enarcado aparejo de gloria
 da a la racha una olímpica nave.
 Canta al viento en las lonas latinas
 –se diría una garza que vuela–
 y tras ella, en tropel, las divinas,
 las desnudas nereidas marinas,
 se entrelazan danzando en la estela.

Se creyera montaña de bruma
 Que Tifón impetuoso arrebatara;

Mas, de pronto, su vuelo se abruma
 Al hundirse en un salto de espuma
 Las unísonas anclas de plata.

Cruje armónico el casco sonoro.
 El gran Sol apolónico loa
 El milagro, con dardos de oro.
 La quimérica testa de un toro
 Abre su cornamenta en la proa.

Tomás Morales es uno de los más grandiosos orquestadores del verso; la sonoridad elocuente de sus versos deja entrever una música que viene de más allá: de los clásicos grecolatinos. La mejor etiqueta que se le puede imputar a Tomás Morales es la de cantor. Este es el oficio del poeta por antonomasia. Y es además la que conviene si repasamos como hace el profesor Páez Martín el índice de las composiciones que integran *Las Rosas de Hércules* con títulos como: *Serenata*, *Oda a las glorias de don Juan de Austria*, *Oda al Atlántico*, *Himno al volcán*, *Balada del niño arquero*, y más explícitamente los precedidos con la propia expresión canto: *Canto inaugural*, *Canto subjetivo*, *Canto en loor de las banderas aliadas*, *Canto conmemorativo*, *Canto a la ciudad comercial*. Los nombres que aquí se presentan (Palas, cíclope, Zeus, sirenas, tritones, Victoria, nereidas, Tifón, Apolo, etc.) se recogen todos en la pintura de Néstor de la Torre. Habría que añadir personajes como Helios (v.89), fieros numidas (v.93), atlantes (v.95), grifos (v.130), Orión (174), ninfas, Aurora (v.183), Gracias (v.212), y otros aspectos de la cultura griega como las fiestas Panateneas (v.185), la ambrosía (v.218), la comida de los dioses, en tanto que el néctar es su bebida. Una y otro conservan la eterna juventud y producen sangre divina. Para los poetas antiguos, los dioses no comían, sólo bebían, y, según la *Iliada*, la ambrosía es el óleo con el que son ungidos. Nueve veces más dulce que la miel, en opinión de los poetas la ambrosía era, en suma, un manjar delicioso, productor de la euforia y de la inmortalidad. Y *la sensual afrodisia* (v.130), como exacerbación del apetito sexual que en los hombres se denomina satiriasis y en las mujeres ninfomanía.

Y la luz en radiante fracaso
 Rutilaba de vivas centellas
 La efusión lapidaria, a su paso,

Cual si Orión desplegara al ocaso
Su infinita falange de estrellas...

Bien pudiera su gracia raptora
Figurar, con iguales preseas;
Como ninfa en el rango de Aurora
O guiando con pierna opresora,
Un caballo, en laspanateneas.

Concepción prodigiosa de estilo,
Redujera a las Gracias a alumnas
De su enorme reposo tranquilo:
¡Toda blanca sobre el peristilo
Entre dos elevadas columnas!

Y con voz que es sutil melodía:
—ya lo ves, nada tengo que darte,
Mas te traigo en carnal ambrosía
La razón de suprema armonía
Que hará eterno el valor de tu arte:

El teldense Saulo Torón (1885-1974) pasa por ser el poeta de la melancolía oceánica, y tal vez por ello mismo entregado a la más arriesgada empresa en el universo del poema, el pensamiento, compositor para quien la fidelidad y la amistad es uno de los valores máximos. En este sentido, *El caracol encantado* (1918-1923), publicado en 1926, está dedicado a su admirado amigo Tomás Morales. La presencia clásica se hace patente en el canto primero de *Iniciación*:

Cantan las aves a coro.
Y llega raudo y sonoro
Euro, guiando el tesoro
De los caballos de oro.

Euro, el viento del sudoeste era hijo de la Aurora (Eos) y de Astreo, de ahí que anuncie la llegada del sol, del amanecer sobre el mar. *El caracol encantado* es una sinfonía marina con temas como la nostalgia, el misticismo, la noche, y sobre estas melodías persiste eterna, inmensa, monocroma, la

armonía de las olas del mar. Así el canto XVII del poema *Plenitud* nos acerca de nuevo a Grecia cuando señala:

Sentir tu influjo olímpico
Llenarme el alma toda,
Nutrirme de tu esencia,
De tu inmortal esencia creadora.

Este mar de reminiscencias y evocaciones clásicas se hará más patente en la composición *Tristezas y oraciones del crepúsculo*, cuando en el primer canto se aluda al aventurero marino por excelencia, a Ulises, a la vida humana que se asemeja a un continuo navegar u *Odisea* existencial:

Plata y oro. Sol de ocaso
En los montes y en el mar.
En la playa, flor de espumas;
Y en el alma claridad.
Padre Ulises, pensamiento,
Es la hora de marchar...
Un minuto en cada estrella,
Y otra vez a navegar.

El canto XV del poema *La Noche* recoge implícitamente la figura de Caronte y el paso de la vida a la muerte. Precisamente la diosa de la Noche tenía su residencia en el extremo oeste, más allá del país del Atlas. Su hijo Caronte tenía la misión de pasar las almas hasta la orilla opuesta del río de los muertos. De ahí la costumbre de introducir una moneda en la boca del cadáver en el momento de enterrarlo. Se representa a Caronte como un viejo muy feo, de barba gris e hirsuta, vestido de harapos y con un sombrero redondo. Conduce la barca fúnebre, pero no rema; de ello se encargan las mismas almas. Este personaje mitológico era el símbolo de la muerte que, con implacable saña, lo destruye todo:

Solo sobre la playa desolada,
Con la mirada en la extensión perdida,
Hasta que llegue el eternal barquero
¡Que me ha de transportar a la otra orilla!

En el poemario *Las monedas de cobre* (1919) se realiza la figura de Atlante en la composición *El arribo de la flota ballenera*. El gigante que sostenía, según Homero, las altas columnas que separaban el cielo de la tierra, personifica las montañas y simboliza lo que real o metafóricamente sustenta un gran peso. Heródoto fue el primero en referirse a Atlante como a una montaña emplazada en África septentrional. También conocemos como Atlante a un rey epónimo de la Atlántida, la isla de prodigiosa civilización que desapareció para siempre tragada por un cataclismo:

Al Puerto de la Luz
 Ha arribado una flota ballenera:
 Tres brick-barcas de altura
 De estupendas fachadas marineras.
 En el asta de popa cada una
 Trae la insignia de la Unión de América,
 Y al entrar en bahía, simultáneas,
 Dejan caer sus anclas y cadenas.
 ¡Fondo! Ya están en puerto,
 En la ensenada abierta
 En la ruta de Atlante,
 Lejos de las borrascas y tormentas,
 Para surtir de víveres
 Sus despensas exentas.

El mar de Torón es como un cielo encantado, como un espacio para el pensamiento que gobierna el rumbo de una poesía concebida a la manera de Dante como navegación: el periplo de un corazón marinero. El canto XV de *Últimas palabras* recogerá la antiquísima leyenda de los argonautas, los acompañantes de Jasón que fueron a la Cólquide en busca del vellocino de oro. Buscadores de oro, cazadores de quimeras, son un simbólico o legendario antecedente de los conquistadores de Ultramar en el siglo XVI, o de los norteamericanos que en el siglo XIX se expansionan hacia las tierras prometedoras del Oeste:

Corazón marinero de cien mares,
 Argonauta romántico y doliente
 Que ahora, ante el infinito,
 Cansado te detienes:

¡A la mar otra vez, que un nuevo día
Más luminoso en el azul florece...!

En el libro *Frente al muro, resurrección y otros poemas* (1963) encontramos el poema *Ante el bronce de Alonso Quesada*, dedicado a un malogrado poeta canario que junto a Tomás Morales y el propio Torón conforman el vértice del triángulo modernista en Canarias. La reseña que de él hacemos viene dada por la consideración que hace Torón de cantores del Atlántico que con anterioridad habíamos observado en Morales (concretamente en las figuras del pintor Néstor y del consabido Tomás):

Que hemos de vernos juntos
Otra vez, como antaño,
Los que en vida fuimos compañeros,
Los que en el Arte fueron soberanos:
Néstor magnífico y Tomás egregio,
Cantores máximos del mar Atlántico.

Josefina de la Torre (1907-2002) es una de las dos únicas mujeres integradas en la generación del 27 según la antología *Poesía española*, de Gerardo Diego. De extraordinaria belleza física, Alberti le dedicó un poema de espirales barrocas, repleto de alusiones sexuales. Formó parte de las compañías teatrales de Ismael Merlo, Nuria Espert, Vicente Parra, Amparo Soler Leal, etc. Durante 1940 fue primera actriz del Teatro Nacional y en 1946 formó compañía propia, teniendo como director artístico a su hermano Claudio de la Torre, premio Nacional de Literatura de 1924 con la novela *En la vida del Señor Alegre*. Escritora, cantante, actriz, ayudante de realización cinematográfica, amante de la velocidad, del deporte, del baile, representa el retrato ideal de una típica mujer de vanguardia de los años veinte. Sin embargo, en la poesía de Josefina de la Torre no se aprecia ninguna influencia de su actividad como actriz. El verso blanco, que a veces adopta un ritmo poco ortodoxo de canción, asonantado muy irregularmente, con alguna imágen metafórica que acepta tibiamente el lenguaje de la vanguardia a la que su autora pertenece, es el soporte técnico de toda su producción. Su trabajo poético es un trabajo de intuición, de adivinaciones, de repentizaciones, escasamente reflexivo al margen del sentimiento. Es una poesía directa, sobrevenida de la

experiencia, quizás también de los sueños, y que alude a constantes inmutables (el dolor, la muerte, el amor, la infancia, la melancolía, el tiempo, etc.). El hecho de apelar continuamente a su memoria, y el reconocerse allí casi siempre niña ella misma, indica la existencia en estos versos de un propósito de catarsis. Su poesía tiene un carácter claramente ahistórico. La autora se inserta así en una tradición insular que propone un lenguaje específico para una situación concreta e intransferible: la vida en la isla que debe ser expresada con un lenguaje propio, un lenguaje periférico que propone una visión del mundo también excéntrica. Una vaga referencia a la tradición clásica se aprecia en el libro *Poemas en la isla* (1930) donde se alude al tiempo de singular manera:

Las horas son iguales
 Que aquéllas de mi ausencia:
 Lentas, precisas, mudas,
 En orden de asiladas.
 En estas mismas horas
 Tu presencia dejaba
 Un tranquilo descanso
 Sobre mi fantasía.
 Las agujas atienden
 El mandato del péndulo
 Y hacen su telaraña
 De números romanos.
 Tu presencia lejana
 Deja sobre mi frente
 La mano que despierta
 Mi sueño, poco a poco.

Dentro de esta perspectiva, el Océano de Atlante se hará patente aunque no se nombre:

Tu nombre ya me lo han dicho
 Pero yo no te conozco
 Ni te vi nunca la cara
 Ni sé el color de tus ojos.
 Pero tu nombre ¡qué claro
 Lo voy diciendo en el fondo,

Con sus siete letras firmes
 De tres sílabas, sonoro!
 Enamorada ya estoy
 Aunque yo no te conozco,
 Ni te vi nunca la cara
 Ni sé el color de tus ojos.
 Tu nombre ya me lo han dicho
 Con siete letras en corro.

Su última producción, *Medida del tiempo*, es un libro anacrónico y en ciertos aspectos conforma el epílogo a la obra de Josefina: una serie de sonetos constituyen deliciosos “remarques” de sonetos modernistas. Allí la nostalgia cabalga sobre el ritmo del alejandrino en unos poemas sin título dispuestos en vagas secuencias temáticas que dan sensación de continuidad. En el tercer soneto de *II* hallamos una mención astronómica de la diosa Venus y otras constelaciones:

Noches sobre la playa: rumor de orilla fresca.
 Blanco batir de remos que la sombra sorprende.
 Sobre la barra grande los hachones de pesca,
 Y un cuerpo perezoso que en la arena se tiende.
 En lo alto de la Isleta el faro gira y gira.
 Un denso olor a algas... Venus, la Osa Mayor...
 Rasguea una guitarra. Una mujer suspira.
 La brisa trae amores de madreSelva en flor.
 Y en las noches de luna, sentados en la acera,
 Al ritmo melodioso de una antigua habanera
 Lánguida y cadenciosa con su aire dulzón,
 Evocar las figuras de la memoria mía,
 (Lospadres, el hermano, Dolores y María)
 Envuelta entre los pliegues de un viejo pañolón.

En *VIII*, dedicado a Miguel Hernández, se traza la silueta del lugar adonde iban las almas después de la muerte y cuyos fétidos olores envenenaban el ambiente, destruyendo en absoluto la vegetación:

A tí,
 Que has llegado a mi vida
 Cuando es leña

Mi árbol:
 A ti,
 Que has volcado tu sombra
 Sobre mi tierra estéril.
 A ti,
 Que has llenado mi patio
 Con tus voces,
 Tus risas,
 Tu esperanza:
 A ti,
 Que de mi rama herida
 Has hecho árbol:
 Que del lecho
 De mis brazos en cruz
 Has hecho nido.
 A ti,
 Arcángel de mi averno,
 Este vivir que es mío,
 Yo te doy.

Pedro Lezcano (1920-2003) representa una tipo de lírica serena, personal, de carácter reflexivo y profundamente humanístico. Poeta, filósofo, editor, impresor, dibujante, tuvo responsabilidades políticas (presidente del Cabildo de Gran Canaria y Consejero de Educación del mismo ente) que no llegaron a cuajar ante su sensibilidad como persona y de la que renegaría al final de su vida. Su afición al ajedrez, a la pesca submarina y a la micología entroncan con el humor, la nota que más tempranamente aflora en la obra lezcaniana. En el capítulo primero de *Diario de una mosca* leemos:

“...Imaginé que el latín medieval empleado por el clérigo en su libro de meditaciones sería también el idioma de la escritura punitiforme.

...Su peculiar sistema Morse estaba compuesto, según mi intuitiva deducción primera, por detritus de mosca, estremeceador hallazgo para mí cuando bube traducido el título general de la obra: <<Diario de una mosca>>.

Que un miserable díptero casero conociera y pudiera emplear la lengua de Cicerón con tan deleznable tinta rompía los moldes de mi credibilidad. Pero ya apuntó don José Ortega y Gasset que sería aventurado negar racionalmente a un cangrejo su capacidad para resolver ecuaciones de segundo grado.

Así pues, como hipótesis provisional y revisable, dejo sentado que una mosca anónima escribió este librito con el ano...”

Una identificación poco común acontece en el poema *Apología de la bomba* (1944), donde se describe poéticamente la pieza hueca llena de materia explosiva y provista del artificio necesario para que estalle en el momento conveniente:

De aire en el aire un agorero canto
 –Sirena analfabeta de tritones–
 Desorbita los ojos del espanto.
 Se desenfrena un ansia de rincones
 –Geotropismo que a sótanos incita–.
 Los cantares se tornan oraciones.
 De alas anquilosadas, la maldita
 Ave llega, emitiendo su voz grave,
 Desde una giradora margarita.
 Y ya: parto en el aire. ¿Un pez? ¿un ave?
 Sin escamas, de soles recamado,
 Quiere volar, pero volar no sabe.
 ¡Oh pez entre luceros extraviado,
 La inconsecuencia humana hace tu suerte,
 Hijo del hombre por el hombre odiado!
 ¡Flecha del mal encinta, si al hacerte
 Dada te fue premeditada vida
 Para que dieses concentrada muerte,
 ¿Por qué gimen los labios de la herida
 Y la causante mano el odio cierra
 Y se maldice tu misión cumplida?
 ¡Gloria a tu voz, capullo de la guerra,
 Que tu estallada flor de algodouero
 Ensucie el cielo en voladora tierra!

El tiempo ha sido una reiterada preocupación en Pedro Lezcano en su larga trayectoria poética, si bien contemplado desde diferentes ángulos: ya como análisis reflexivo del tiempo mismo, ya como un plazo fugaz concedido a los hombres para desplegar su vida –el *carpe diem* de los clásicos– derivando de ambas consideraciones un grupo de poemas donde se manifiesta su solidaridad con todos los seres sometidos al yugo temporal, que les confiere una patética belleza. *Romance del tiempo* desgrana, en sus doscientos trece versos, una serie de profundas reflexiones sobre la incógnita del tiempo, donde la hondura especulativa da paso a un vibrante lirismo no exento de

la rigurosidad lógica del filósofo. La tradición clásica se hace patente especialmente en dos momentos: el primero cuando se alude a la lepra de la esfinge; el segundo cuando aparecen en escena Sócrates, Diógenes Laercio, Aristides de Cirene y los ojos de Venus:

¡Oh tiempo! Tú en todas partes,
Verde o gris sobre lo negro.
Terrible huracán de ganas.
Tú, constelación de insectos.
Tú, los limadores mares.
Tú, los erosivos vientos.
Tú, la lepra de la esfinge
Y el telón del pensamiento.

No me agobian novedades.
Lo implacablemente viejo
Me atormenta como a Sócrates
O a Diógenes Laercio.
¡Oh, Aristides de Cirene!
¿Cómo pudiste crearlo?
¿Cómo quisiste pintar
Rosas en rosado lienzo?
¡Si la rosa con el rosa,
O la pena con el duelo
Desaparecen cual perlas
Sobre los ojos de Venus.

Pedro Lezcano nos presenta una concepción platónica del amor, basándose en el atractivo físico y utilizando todos los tópicos del género: belleza de la amada, pasión del amante, toda la toponimia erótica (cabellos, tez, ojos, cuello). En el poema *Tus labios* leemos:

Ese lugar de ti donde, evadida,
Tu sangre moja el aire y se derrama;
Ese lugar de ti donde la llama
Está a la vez mojada y encendida;
Ese lugar en fruto que convida
A escalar la cintura de tu rama;

Allí donde tu céfiro embalsama
 La palabra de amor recién nacida;
 Ese lugar de ti bebí, sediento.
 (Besar es un ensayo de hacer viento
 Respirable tus huesos y tus venas).
 Pero quedé absorbido en el intento.
 Pero ya me duele tu carne y soy apenas
 Pez de tu sangre y ala de tu aliento.

En el poema *Consejo de Paz*, dedicado al político Fernando Sagaseta, se trasluce una estatua de Marte, símbolo de la guerra y la polémica:

Muchachos soñadores de epopeyas,
 Escuchadme:
 El pecho es el lugar que se designa
 Para el balazo de los mártires.
 El pecho, nave heroica
 Donde retumba el corazón amante,
 Donde el plomo penetra limpiamente
 Como en templo de sangre...
 Pero sucia de barro y excremento
 Cae la estatua de Marte.
 Vuestras definiciones,
 Vuestras sabias verdades,
 La inteligencia es pus sobre las frentes
 De miles de cadáveres.

La evolución de su lírica, partiendo de unas posiciones esteticistas y artificiosas para llegar a una poesía sincera y humanista, corrobora lo que dice su prosa y, en ocasiones, le aboca a una poesía directa, de bronco tono épico y comprometida con las duras e inevitables realidades de todos los días. El poema *Plagios en desagravio de la rosa* (1971), dedicado al escritor Carlos Pinto, intercala entre la guerra del Vietnam y la instalación de bases militares en las islas, la primera declinación latina:

Tú eres ya una canción compuesta;
 Sólo hemos de escucharte y tú te cantas.
 Y aunque todos los hombres sin descanso

Tu nombre declinaran
 –O rosa, rosae, rosam... la primera
 Declinación de la feliz Arcadia–,
 Por eso ni la vida ni las rosas
 Se tornarían más rosadas.

La opresión ideológica y la asfixia ciudadana bajo un régimen dictatorial se manifiestan en composiciones donde con frecuencia recurre el autor al sesgo irónico y donde pueden incluirse poemas que utilizan la vía simbólica como crítica a la arbitrariedad del poder. El poema *El dado* (1965) contiene una singular referencia a Pitágoras:

No hizo nada más puro el intelecto
 Que esta cúbica nieve agusanada.
 No hizo nada más sobrio, no hizo nada
 Más sencillo y más recto.
 (Corros de manos mágicas y avaras
 Invocan –oh, semilla de la suerte–
 La rara veleidad de tus seis caras).
 Calavera cubista. Matemática muerte.
 Escultura a la idea y al acaso.
 Pitágoras,
 Retrato por Picasso.

La clásica Arcadia donde el hombre era feliz en contacto con la naturaleza provoca una triste nostalgia evocadora que se inicia con una frase de Virgilio al frente del *Poema del llano verde*, el deseo de retornar al mar y a la paz de las islas:

...*Flumina amem silvasque inglorius.*
 Virgilio
 I
 Habría de verse el agua de las peñas
 Cantar alborozada,
 Hacerse todo rosas el espino
 Y danzar la hojarasca.
 Ver cómo en lecho verde nacía el hombre,
 Y aprendía a reír con la mañana,
 Cómo la fronda le enseñaba, dulce,

Las primeras palabras,
 Cómo enjugaba el céfiro
 El amanecer tibio de sus lágrimas,
 Cómo del bosque a sus primeros pasos
 Aplaudían las alas.

El mayor de los Padorno, Manuel (1933-2002), premio Canarias de Literatura 1990, es un poeta secreto, un hombre inédito, un gladiador romano que decide colgar las armas; un bohemio interior, un viajante alrededor de sí mismo, repleto de la memoria de las cosas perdidas. En el poema *El objeto y la mirada*, perteneciente a *Ética* (1967-1977), aparecen los acordes de Himeneo. Himeneo era un joven ateniense de extraordinaria belleza, hasta el punto de ser tomado frecuentemente por una muchacha. A pesar de su condición modesta, amaba a una joven noble de Atenas, y desesperado de llegar jamás a casarse con ella, se limitaba a seguirla de lejos por doquier, única satisfacción que podía dar a su amor. Un día en que las doncellas de la nobleza habían ido a Eleusis a ofrecer un sacrificio a Deméter, acaeció una incursión de piratas; estos las raptaron a todas, y se llevaron también a Himeneo, al que confundieron con una mujer. Después de una larga travesía, los piratas abordaron en una costa desierta, donde fatigados se durmieron. Durante su sueño Himeneo les dio muerte, dejó a las muchachas en lugar seguro y regreso solo a Atenas, ofreciéndose a restituir a las jóvenes con la condición de que le fuese otorgada la mano de la que amaba. Aceptada la proposición, las doncellas fueron reintegradas a sus familias. En memoria de esta hazaña se invoca en las bodas, como de buen augurio el nombre de Himeneo:

Un ángel de cabeza vasta y griega
 Palpa la forma y la acaricia y besa
 Erguido y derrotado sobre el lecho
 De un material usado por las manos
 Que tocan una marcha nupcial; todo
 Orquesta el aire, vuelan las palomas
 De piedra mineral. Sólo un muchacho
 Tumbado sobre el prado verde mira
 Los álamos, la sencillez del agua.
 Io Hymen Hymenee io.
 Io Hymen Hymenace.

Los títulos de muchas de sus composiciones manifiestan una profunda tradición clásica: *Fármakon*, *Utopía*, *Europa*, *Pancanaria*, *Neología canaria*, *Oro marítimo*. En ocasiones dicha impronta es sutil y casi imperceptible como en la composición *Amigo y profesor del fuego*, perteneciente a *Una bebida desconocida* (1986):

Muchacho fui al colegio, larga playa
De Las Canteras. Abrí el libro oscuro,
Sitial del signo, presa la graffia,
El lado griego de las olas, frente
El frontón infinito del espacio.

El poema *Cónclave en el Sur*, perteneciente a *Loor del solitario* (1987) plantea un espinoso tema. Hoy muchos jóvenes piensan que la búsqueda de nuestra identidad es un trabe. Nuestra identidad es un embarrancamiento desde el siglo XIX. Tal como lo hemos planteado. Mirando hacia atrás y hacia delante. Mirar hacia atrás en Canarias, a no ser que sea un mirar científico, arqueológico, resulta difícil. Parece ser que el rescate del hueso guanche implica necesariamente enarbolar la bandera independentista. Sobre la independencia de Canarias habría mucho que hablar. Y sobre su dependencia. Parece ser que si de un plumazo el revolucionario Canarias lograra su independencia, la identidad canaria se daría por añadidura. Hay una minoría que lo cree. Como resultado final, la cosa canaria en la península no se entiende del todo. La impotencia canaria de explicar Canarias ante los hechos, lleva a consideraciones de este tipo: la independencia a ultranza. Solamente en ella podríamos definirnos como pueblo que elige ser lo que es y quiere ser. Un pueblo libre. Platón y Parménides toman la palabra en esta contienda:

Canarias tiene mucho porvenir, dijo
Platón, Parménides asentía con la cabeza.
Es cuestión de negociar despacio.
Negociar todavía.

Por las Islas Canarias
Pasa la oscuridad política: tiene su casa
Aquí. Cuestión de negociar la claridad,
Su economía. La realidad política
Vacía.

Inconsecuentemente

Se reunieron en las Islas Canarias.
 Dieron su parecer. Es ley europea
 Que las Islas Canarias sean
 El lugar de la cita: el *solarium*
 De Europa. Pero no puede
 Ser como hasta hoy,
 En esa dependencia.

Dentro del poemario *El hombre que llega del exterior* (1987-1989) se localiza la composición *Pez de luz*, con la figura mítica de Acteón, el famoso cazador tebano que sorprendió bañándose a Diana a la que dijo que era mejor cazador que ella. Irritada, la diosa le convirtió en ciervo, haciendo que le devorasen los cincuenta perros que le acompañaban. La interpretación de esta figura pasa por personificar a la naturaleza marchita en la época canicular. En Grecia se adoraba a Acteón como dios protector contra los rigores del calor estival. Los perros de Acteón se utiliza como frase proverbial contra las personas ingratas.

IRREMEDIABLEMENTE el pez de luz
 Mordisquea la vida celestial
 Con gran barullo. Cuelga la uva
 Transparente bajo el agua
 De la bahía y de la playa. Alguien
 Se arroja al mar, bucea. Ve
 Allá, al fondo de la vida, cómo
 La vid acuática sobrevive mordida.
 Todas las uvas chillan en el fondo
 Del mar. Él, entonces, desea
 Salir a la superficie, a la luz.
 Irremediablemente el pez de oro
 Aparece en el momento de la huida.
 Y para decir lo que has visto tienes,
 Acteón, que olvidarte de su belleza,
 Si es que puedes. Una falsa
 Modestia lo contuvo todavía.

Eugenio Padorno (1943) confiesa sin reparo alguno, que los suyos serán “poemas densos... entiéndalos quien los quiera, porque no se puede entrar

en la poesía a cuatro patas”; poemas voluntariamente complejos, porque la pretensión del poeta es oponerse al lenguaje heredado, de modo que su instrumento se halle siempre en disposición de dar un paso más. El poeta se arriesga en un viaje iniciático —como el que desde su mirada de adolescente, envidiara al héroe homérico— que comienza en el contacto sensual con las formas precisas de la realidad. Su poesía sostiene un diálogo inquietante con su condición de insular y con el lenguaje que ha de dar testimonio de ella. Escribir es echar el fundamento sobre el que tenemos que pisar para avanzar a ciegas. La impronta clásica en el menor de los Padorno queda manifiesta en el poemario *Metamorfosis* (1969), precedido de una cita homóloga de P. Ovidio Nasón:

*Mos erat antiquus niveis atrisque lapillos,
His damnare reos, illis absolvere culpa;
Tunc quoque sic lata est sententia tristis et omnis
Calculus immitem demittitur ater in urnam.
Quae simul effudit numerandos versa lapillos,
Omnibus e nigro color est mutatus in album
Candidaque Herculeo sententia numine facta
Solvit Alemonidem.*

En *Candelabro de siete brazos* (1969) se concentran varios poemas de claras evocaciones grecolatinas. *Museo Victoriano* recogerá la figura de Polifemo entre hojas de acanto, típicas del capitel corintio. *Cariátides* mostrará el palacio de las vírgenes de mármol dócil y generoso a la belleza como trasunto de la fábula moral de nuestra historia contemporánea. *El Minotauro* traslucirá la alargada geografía de Creta donde el terrible sacrificio de jóvenes adolescentes satisfará el deseo de la bestia y advertirá a Ariadna entre gentes que trafican en el ágora. La concepción griega del toro humano antropófago preside una teoría: la de la enemiga entre hombre y toro, gestadora del espectáculo taurino en que el hombre burla y castiga al toro como un desquite contra su antropofagia. Muchos artistas han recogido este caprichoso concepto del mito, como el pintor canario Néstor para ilustrar *Las Rosas de Hércules* de Tomás Morales, o Picasso en sus dibujos *El minotauro en familia* y *El Minotauro musa de casa*, curiosa interpretación familiar y casera del mito. *Tablero de ajedrez* evocará la silueta del

dragón de siete cabezas denominado hidra y las luchas y revoluciones que agitan a los pueblos. Escuchemos, a modo de ejemplo, los versos de *El Minotauro*:

CON el cabello burdamente cortado
 una noche cubrimos
 la breve distancia entre dos islas,
 pues tres veces al año
 la juventud debe marchar para adiestrarse
 en la violencia.

Sobre la intensa línea

de la playa
 ardían las fogatas del verano
 en el aire maldito de las islas
 de todas las edades, con su sabor
 nunca extinguido a alcohol de cáñamo.

A punta de bota descendimos a las bodegas
 y a los piojos
 como semilla mineral del odio.

Arriba

una pequeña orquesta
 de salón
 entretuvo el trayecto a los insomnes,
 gente que trafica en el ágora.

A través de los siglos
 mano de la vejez
 firma el decreto pérfida,
 segura
 de que sólo el momento de la mejor edad
 satisface a la bestia.

No lo olvides, Ariadna: Creta es inmortal.

Comedia (1977) acentúa la presencia de la tradición clásica por doquier; así lo atestiguan las composiciones *Un rumor monstruoso al oído de Orfeo*, donde se nos hace un guiño cómplice con el legendario poeta y músico griego de ascendencia divina. Orfeo es el símbolo mismo de la poesía que encanta y conmueve. Civilizador y educador de pueblos, empleó su arte maravilloso

para dulcificar las ásperas costumbres del suyo. Por su impaciencia perdió a su amada Eurídice para siempre, simbolizando esta acción que la única manera de sobrevivir consiste en no mirar atrás. *La pausa interminable del cantor* nos habla de desmembrados tritones y pífanos herrumbrosos sobre el callado Atlántico. *Ritmos* con la cadencia de un auriga que bosteza en el pescante de una vieja tartana; *Pisapapeles en la arena* describe los miembros atesados de un fauno tras la urna; *Palabras para la arqueología*, finalmente, muestra el descenso por monstruos dormidos de las gaviotas dentro del hermetismo dórico del domingo:

EN los hornos del mar (tienes ojos de hebreo)
las movedizas hojas reverberan el fondo

en el camino de las gravas

las gaviotas descienden sobre monstruos dormidos
montan los areneros las cabinas jergan
bebidas refrescantes

dioses perros bañistas

petrificados en la intersección única de los días

idos y por venir

arañan la fosca realidad

el hermetismo dórico del domingo

ejercitan el tacto avaricioso sobre cuerdas

de música

danzan vomitan eyaculan

a orillas del acuario

entre los dos extremos de la inmovilidad sujetas

juventud y vejez sin erosión

la imagen de la vida y la muerte

en otros silos cinerarios.

En *Septenario* (1984) Eugenio Padorno señala que lo canario no es aquella anécdota costumbrista de un existir marcado por una incorregible atonía vital, cuya fórmula acuñara el propio Alonso Quesada. Y si no es lo prehispanico, sí es el resultado de su añoranza (o de su invención) y de su nega-

ción. Lo único que cuenta es que desconocemos parte de nuestro propio rostro. Entendiéndolo así, el cosmopolitismo de nuestra cultura no es una añadidura a lo universal; es, desde siempre, una diferencia integrada en la suma total de lo universal: lo que de singular puede ofrecer nuestra constitutiva incertidumbre, nuestro lenguaje oblicuo y sugerente, nuestra constante bipolaridad entre la invención y la negación de lo imaginado, sin excluir nunca ninguno de los dos extremos. La huella grecolatina se esparce sin solución de continuidad:

... los callaos que coleccioné ‘midiendo hexámetros’ en la playa de San Nicolás de Tolentino;... lo que me dijo un labrante de Arucas sobre la piedra del lugar: ‘Para que no se quiebre, ha de ser cortada y trabajada de Oriente a Occidente’, y, mientras –Sócrates en alpargatas de lo suyo–, seguía fabricando una techumbre de palmas.

...Panorama del Prometeo que quiere conocer la laguna de la cadena que lo une a su roca; sujeción que es memoria y adivinación. Mi condena consiste en escribir aquello que tengo que escribir, por la osadía de tratar de desvelar qué predetermina mi mismedad poética futura.

... Lo de ahora es errar por los laberintos humosos del subsuelo y entrever, tras el dorado y negro de las verjas, los paisajes que una torre y un río multiplican;

...Hay cosas que los dioses impiden –de momento– revelar.

...Poema: Isla secreta; suerte de A)pro/situj ‘lugar que no se muestra’ más que por azar, allá donde la soledad del mar se puebla de la sigilación de neblinas inhóspitas, detrás de remolinos protectores...

...En alta voz un condiscípulo lee una página de la Odisea:...apenas dos palabras: ‘cóncavas naves’, escuetísima secuencia verbal que, a mi vez, fonéticamente paladeo para dar con la razón de aquel desasosiego.

Cambiado por silencio (1989) recurre de nuevo a la imagen de Orfeo, el mítico vate tracio, mientras que *Borrador* recoge la alusión al calzado de suela gruesa de la tragedia: el coturno. Escuchemos un fragmento de ambas composiciones:

CAMBIADO POR SILENCIO

¿NECESITAS acaso aparecer y desaparecer con el rostro
Cubierto con afeites de Orfeo?

Ni el traje dilatado por la brisa vacante de los dioses,
ni el fino bastoncillo para ensartar las piedras que
distraen tu camino.

(vv.1-5)

BORRADOR

Callo para que el pensamiento

“he aquí el hombre de la espiral”

preceda para siempre el rescate ideográfico de los grandes
muladares de signos,
de ese espacio que imanta al sonajero la figura descalza y
la que porta un terrible espolón en el coturno.

(vv.14-19)

Decía alguien del círculo de Erasmo de Róterdam que *Nilhil sine Graecitate sumus*, “nada somos sin Grecia”, y es tal la profusión de elementos que nos han sido legados de la vieja civilización griega que tan sólo con esbozar unas exiguas páginas de nuestra literatura más reciente, la cascada de la clasicidad se transpira en un y mil aspectos, de lo más variados y dispares, sin que la geografía, los estratos sociales y las diversas circunstancias impidan que converjan una y otra vez en las raíces de una tradición que se metamorfosea constantemente en su continuo devenir.

BIBLIOGRAFÍA

- Barón, E. (ed.), *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*, Universidad de Almería, 1998.
- Boardman, J. – Griffin, J. – Murray, O., *Historia Oxford del Mundo Clásico 2. Roma*, versión española de Federico Zaragoza Alberich, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- Cernuda, L., *Las Nubes. Desolación de la Quimera*, edición de L. Antonio de Villena, Cátedra, Madrid, 1984.
- Cernuda, L., *Antología*, edición de J. M. Capote Benot, Cátedra, Madrid, 1984.
- Cernuda, L., *La realidad y el deseo*, edición de M. J. Flys, Clásicos Castalia, Madrid, 1985.
- Cernuda, L., *Antología poética*, introducción y selección de Philip Silver, Alianza Editorial, Madrid, 1989 (8ª reimpresión).
- Cernuda, L., *Poesía completa*, edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Ediciones Siruela, Madrid, 1993.
- Cernuda, L., *Prosa*, edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Ediciones Siruela, Madrid, 1994.

- Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1969.
- De la Torre, J., *Poemas de la isla*, edición de Lázaro Santana, BBC, 30, Islas Canarias, 1989.
- Delgado, A., *La poética de Luis Cernuda*, Editora Nacional, Madrid, 1975.
- Fokkema, D. W. – Ibsch, E., *Teorías de la literatura del siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1981.
- Gil, L., *Oneirata. Esbozo de oniro-tipología cultural grecorromana*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2002.
- Gómez Canseco, L. (ed.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Universidad de Huelva, 1994.
- Herrero Llorente, V. J., *Diccionario de expresiones y frases latinas*, Gredos, Madrid, 1980.
- Lida de Malkiel, M. R., *La tradición clásica en España*, Barcelona, 1975.
- Lezcano, P., *Paloma o herramienta (Antología)*, edición de Teresa Cancio, BBC, 34, Islas Canarias, 1988.
- Márquez, M. – Márquez, M. A., “Comentario a *Elegía*: la influencia grecolatina en Luis Cernuda”, *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Editorial de la Universidad Complutense, vol.III, Madrid, 1991, pp. 577-583.
- Morales, T., *Las rosas de Hércules*, edición de Sebastián de la Nuez, Biblioteca Básica Canaria, 22, Islas Canarias, 1990.
- Padorno, E., *Teoría de una experiencia*, edición de Jorge Rodríguez Padrón, BBC, 42, Islas Canarias, 1989.
- Padorno, E., *Diálogo del poeta y su mar*, Las Palmas de Gran Canaria, 1992.
- Padorno, E., *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2000.
- Padorno, E., *La parte por el todo. Propositiones y ensayos sobre poesía canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, 2001.
- Padorno, E. – Santana Henríquez, G. (eds.), *Varia lección sobre el 98. El modernismo en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 1999.
- Padorno, E. – Santana Henríquez, G. (eds.), *La antología literaria*, Las Palmas de Gran Canaria, 2001.
- Padorno, E. – Santana Henríquez, G. (eds.), *Perseguidos, malditos y exiliados en la literatura universal*, Las Palmas de Gran Canaria, 2004.
- Padorno, M., *El nómada sale*, edición de Juan Cruz Ruiz, BBC, 37, Islas Canarias, 1989.
- Pérez-Rioja, M. J., *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, Madrid, 2003 (7ª edición).
- Ramos Ortega, M. J., “La biblioteca surrealista del poeta Luis Cernuda”, *Gades. Homenaje al profesor José L. Millán Chivite*, 22 (1998), pp. 571-585.
- Rodríguez Alfageme, M. I. – Bravo García, A. (eds.), *Tradición clásica y siglo XX*, Universidad Complutense, Madrid, 1986.
- Santana Henríquez, G., *Tradición clásica y literatura española*, Las Palmas de Gran Canaria, 2000.
- Santana Henríquez, G., *Mitología clásica y literatura española*, Las Palmas de Gran Canaria, 2003.

-
- Siles, J., “Un verso de Adriano como título de poema en Cernuda: *Animula, vagula, blandula*”, *Diversificaciones*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1982.
- Talens, J., *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Luis Cernuda*, Anagrama, Barcelona, 1975.
- Torón, S., *El caracol encantado y otros poemas*, edición de José Carlos Cataño, BBC, 24, Islas Canarias, 1990.