ELIOT EN CERNUDA

"No creo equivocarme al pensar que T.S. Eliot fue el escritor vivo que ejerció una influencia más profunda en el Cernuda de la madurez"

Octavio Paz: *La palabra edificante de Luis Cernuda*

FERNADO ORTIZ

"EN MI FIN está mi principio". El lema bordado en el trono de María Estuardo aparece en el verso final de *East Coker* , el segundo de los *Cuartetos* de Eliot, para Cernuda su obra maestra. En este lema podemos ver una significación simbólica que sin duda Eliot no hubiera imaginado. El gran poeta inglés acabó su ciclo poético con "Litle Gidding" (1942), el último de los *Cuartetos*, cuando un joven poeta español, llamado Luis Cernuda, llevaba viviendo en Gran Bretaña los años suficientes para dominar el idioma y leer con gusto a sus poetas: canto del cisne de uno de los más grandes poetas del mundo anglosajón y entrada en la madurez de uno de los más grandes poetas del mundo hispánico. Con *Las Nubes*, libro terminado de redactar en 1940, se inicia la etapa de madurez de la poesía de Cernuda, en la que es fácilmente perceptible la huella de la poesía inglesa en general y la de T.S. Eliot en particular. Los años en los que se gestan las obras de ambos son años de desolación individual y colectiva (exilio de España, Guerra Civil y clima de la víspera de la Segunda Guerra Mundial). Es natural que Cernuda se encuentre dispuesto a absorber la desolación eliotiana, así como es natural que un americano y un español desterrados —y con serias dudas sobre la existencia en el primer caso y la validez en el segundo de la civilización del propio país—, inmersos en un ambiente en el que se respiraba la inmediata desintegración de Occidente, sintieran la necesidad de ampararse en una tradición, de ser conscientes de una manera más acusada del contexto y del origen "occidentales" de *su* tradición cultural. La civilización industrial y moderna había entrado en una de sus más agudas crisis, y no puede extrañarnos que en los versos de los dos poetas se execre a ésta, así como al desarraigo que implican las grandes ciudades, y cada uno a su modo expresen el deseo de una mayor armonía con la naturaleza. (Pienso ahora tanto en *After Strange Gods* y *Notes towards a Definition of Culture* como en esa vuelta a una arcádica polis que es *Ocnos* y en la recreación, un poco irritante a estas alturas, del mito roussoniano del buen salvaje a costa de los más desposeídos de entre los indígenas que aparecen en *Variaciones sobre tema mexicano*.)

Cuando Cernuda llega a Inglaterra, hacía una década que Eliot, en *For Lancelot Andrews*, se había declarado clasicista en literatura, monárquico en política —no se olvide que había nacido en Norteamérica quien hacía esta declaración— y anglocatólico en religión. Para Eliot, la cumbre de la civilización se alcanzó en la Edad Media, cuando la sociedad, la religión y las artes vinieron a expresar una serie común de patrones y valores. La síntesis de la Edad Media simbolizaba para él el ideal de la comunidad europea y, desde entonces, la historia representa una degeneración de este ideal. Como Matthew Arnold, piensa que los disidentes han de quedar al margen, aunque representen a una mayoría. Eliot contempla angustiado "la desintegración del cristianismo, la decadencia de una fe y de una cultura comunes". ¿Y Cernuda?: después de una fugaz adscripción al Partido Comunista, este español rebelde y solitario, señalado por la lectura de los surrealistas franceses y los románticos alemanes, profesó, junto con el rechazo de cualquier utopía política, el desprecio de lo que para Eliot es uno de los valores principales de Occidente: el cristianismo. La obra de Cernuda es, como la de Eliot, una lenta reconquista de la herencia europea. Pero esa búsqueda pasa, más que por Virgilio, Dante y Baudelaire como en el caso de Eliot, por los románticos ingleses y alemanes y por el perdido secreto del paganismo griego.[1] Esto último estimo que es lo que le llevó a su aprecio por Goethe, tan naturalmente pagano, al mismo tiempo que hacía que T.S. Eliot no simpatizara demasiado con la persona ni con la obra del clásico alemán. Léanse, al respecto, los dos ensayos de Eliot sobre Goethe y el de Cernuda, titulado "Goethe y Mr. Eliot", que nos muestra con agudeza la encubierta antipatía que tenía éste por aquél. Con frecuencia, aquello que afirma Cernuda implica la disolución de lo que la sociedad tiene por justo e inmutable. Y lo que pensaba sobre el particular acerca de Eliot lo expresa con meridiana claridad en su ensayo sobre Arnold incluido en el volumen *Pensamiento poético en la lírica inglesa:* "Es curiosa la equivalencia que parece apercibirse entre los escritos de índole social, política y religiosa de Matthew Arnold y otros de T.S. Eliot, como *The Idea of a Christian Society* o *Notes towards a Definition of Culture*. No es que la posición que ambos toman sea semejante, porque no sólo es diferente, sino contraria; la semejanza radica, nos atreveríamos a decir, en la vitalidad escasa de dichos escritos, en el peso inerte que parecen tener dentro de las obras respectivas de dichos autores".

Aunque no son, sin duda, las ideas sobre la sociedad de un poeta las que configuran la calidad de su poesía, conviene tenerlas en cuenta para una mejor comprensión de ésta. Hay, sin embargo, algo más hondo —más hondo, en tanto se desenvuelve en capas más profundas que el discurso lógico, en este caso ideológico— que une a la poesía de estos dos autores. Creo que Philips Silver ha visto bastante bien el fondo de la cuestión en su ensayo "Cernuda, poeta ontológico" cuando afirma: "Esta poesía abre un surco profundo en nuestra alma, nos amenaza con tan honda melan-

colía, porque nos dice dos cosas contradictorias a la vez. Con el tono de voz nos habla de la división radical del Ser, pero con parte de su temática trata constantemente de salvar esta división. Es una poesía que quiere prometernos la redención pero que sabe que es imposible. He aquí el motivo del parentesco entre Cernuda y T.S. Eliot". Ahora bien, cómo intentar solventar cada uno esta escisión del ser, esta "caída", si empleamos la mitología cristiana, es cosa propia de cada cual. En el caso de Eliot —que llegó a pasar el cepillo durante los servicios dominicales y a escribir obras de teatro religioso para mayor gloria de su Iglesia— la escisión es salvada mediante la revelación cristiana, que no es otra cosa lo que él llama "el punto de intersección de lo intemporal con el tiempo". Se trata aquí de un Dios intemporal que ahora entra sustancialmente en el tiempo —una "unión imposible" y paradójica. Al entrar en el tiempo lo hace también en cada uno de nosotros (es éste el misterio de la Encarnación), haciéndonos posible vivir en una unión imposible de dos existencias, aunque sea por breves instantes. O, como lo expresa poéticamente en los versos finales de *Little Gidding*, el último cuarteto:

And all shall be well and
All manner of thing shall be well
When the tongues of flame ar in-folded
Into the crowned knot of fire
And the fire and the rose are one.[2]

Pero ese "punto de intersección de lo intemporal con el tiempo" no es, naturalmente, nada común en la vida del hombre (si exceptuamos los casos de santidad), pues:

There is only the fight to recover what has been lost
And found and lost again and again: and now, under conditions
That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor loss.
For us, ther is only the trying. The rest is not our business.[3]

Mas, si bien se mira, el eliotiano "punto de intersección de lo intemporal con el tiempo" no es muy diferente del cernudiano "acorde". En "El acorde" (título de un poema en prosa de *Ocnos*), según el mismo Cernuda, "el instante intemporal queda sustraído al tiempo, y en ese instante intemporal se divisa la sombra de un gozo intemporal, cifra de todos los goces terrestres que estuvieran al alcance". El mismo Cernuda califica "el acorde" como una experiencia de orden místico, en la que se llega a borrar la otredad.

¿Es Cernuda, entonces, un poeta religioso?: a pesar de que algunos lo niegan, yo tiendo a pensar que sí lo es o que, al menos, se trata de un poeta instalado en la órbita de lo sagrado. En el autor sevillano privaba, además, el moralista: el servidor del espíritu hecho carne, que se llama verbo. Así, para Cernuda es el mismo poeta el sacerdote de una religión tan ortodoxa como la de Eliot, que no admite ningún tipo de desviaciones y que rinde culto a la Poesía. He aquí la particular religión de este hijo de padre militar, formado en el seno de una severa y burguesa familia provinciana de principios de siglo. En materia de su particular religión era al menos tan inflexible como Eliot. Si en un momento dado llega a la sincera convicción de que ese "poeta" es un burgués carente de espíritu, expone y proclama tal opinión, pues se cree en la obligación profética y sagrada de hacerlo así. El editor que retrasa la aparición de uno de sus libros —sea por el motivo que fuese— se hace inmediatamente acreedor de su ira, desprecio y suspicacia. ¿Por qué?. Porque es un mal acólito de la Poesía; uno de los mercaderes que hay que expulsar del templo. Esta desmesurada personalidad poética le llevó a escribir que "todo lo que beneficia al hombre perjudica al poeta", frase no muy diferente a otra, común en el marco barroco de la Contrarreforma: "Aquello que beneficia al cuerpo, perjudica al alma". Un ejemplo ilustrativo de de la cuestión es cómo Cernuda toma un poema religioso de Herbert, terminado en una invocación a Dios, y lo transforma en una invocación a la Poesía. El poema de Herbert es "The Collar" y el de Cernuda "La Poesía". La deuda del poema del sevillano con el del metafísico inglés ha sido señalada, que yo sepa, al menos por el profesor Edmund M. Wilson y por Jaime Gil de Biedma. Veamos los versos finales de ambos poemas:

Me thoughts I heards one calling, Child!
And I reply'd, My Lord,

(Pensé oír una voz que me llamaba: *Hijo*
Y respondí: *Señor.)*

George Herbert

A tu voz que llamaba, o al sueño de ella
Vivo en su servidumbre respondió: "Señora"

Luis Cernuda

Como poetas inscritos en la órbita de los sagrado, tanto Eliot como Cernuda participan de una visión cíclica de la Naturaleza (los *Cuartetos* del primero y el poema "Los espinos" del segundo son muestras suficientes de esta aseveración) y de un hastío, que se origina ontológicamente en un oscurecimiento de la religiosidad, en tanto que el tiempo cíclico o sagrado se revela entonces como un círculo que gira indefinidamente, repitiéndose hasta el infinito.[4] Según las famosas notas de Eliot a *The Waste Land* la imaginería que emplea sobre los ciclos de la Naturaleza procede en buena parte del libro sobre la leyenda del Santo Grial de Jessie L. Weston *From Ritual to Romance* y de *La rama dorada* de Frazer, así como la conciliación y presencia de los cuatro elementos (agua, fuego, tierra y aire) tiene su origen en la lectura de Heráclito. Estos autores fueron leídos por Cernuda, y lo más posible es que su interés hacia ellos surgiera a través de las citas que de los mismos hace Eliot en su obra. Así, no puede sorprendernos que tanto Eliot como Cernuda participen de unos símbolos comunes, descritos de la siguiente manera por Northrop Frye en su ya clásico libro sobre el poeta inglés: "Los poetas tienden a identificar, por metáfora, los diferentes aspectos del movimiento cíclico de la Naturaleza. El invierno, la muerte o la vejez, las ruinas y el mar tienen entre sí asociaciones he-

chas, y así ocurre con la primavera, la juventud o el nacimiento, la aurora, la ciudad, la lluvia o las fuentes. La inclinación de Eliot a la imaginería cíclica nos sale al encuentro a cada vuelta (...) Para los poetas con imaginación religiosa hay también cielo e infierno, las realidades paradisíacas y demoníacas que existen en la mezcla de lo malo y de lo bueno de la vida humana. El cielo y el infierno sólo pueden ser representados en poesía mediante imágenes de algo existente; de aquí que las imágenes de inocencia, el jardín, la primavera perpetua, la juventud eterna, estén íntimamente asociadas con el cielo o paraíso, y las imágenes de experiencia repulsiva, el desierto, el mar, la prisión, la tumba, con el infierno. Pero para todo poeta que sigue esta estructura del simbolismo, incluyendo a Eliot, hay cuatro mundos, estando tan diferenciados como asociados el cielo y la inocencia, el infierno y la experiencia". Sin consultar siquiera *La realidad y el deseo*, cualquier lector de Cernuda puede citar bastantes poemas de éste que desarrollan tales símbolos. Por ejemplo "El joven marino", que simboliza la eterna juventud, muere ahogado en el mar. O "Desolación de la Quimera" (en realidad, la Quimera de Cernuda vive una muerte en vida como sombra del Hades, y sólo toma la palabra para lamentarse, pues se halla "Sobre la arena sorda del desierto"). "Las ruinas", "Cementerio en la ciudad", "La fuente", "Jardín antiguo" y "Juventud" son lo suficientemente explícitos en sus títulos, ya que en ellos mismos se hace mención del símbolo poetizado.

Naturalmente que hay importantes diferencias de matiz en el uso que de estos símbolos hacen Thomas Stearns Eliot y Luis Cernuda, al igual que no puede menos que haberlas en la concepción del paraíso y de su opuesto existentes entre un anglocatólico practicante que hace de la humildad y de su sometimiento a la Iglesia sus más preciadas virtudes y el nada modesto, españolísimo por antiespañol, homosexual y anticristiano Luis Cernuda. Sería extenderme demasiado si analizara aquí en qué consisten los paraísos de cada cual. Me interesa más indicar aquí las afinidades entre los dos poetas: aquellas que hicieron posible que, poco después de su llegada a Inglaterra, Cernuda encontrara en la poesía de Eliot un nuevo modo para mejor expresarse en la suya propia.

Algunas de las palabras más esclarecedoras sobre la época de Cernuda que empieza después de su llegada a Inglaterra han sido escritas por José Angel Valente, quien, en su estudio "Luis Cernuda y la poesía de la meditación", señala cómo el poeta sevillano incorpora a su obra, por predisposición temperamental, una parte de la tradición poética inglesa, que es precisamente aquella que se inicia con los poetas metafísicos del siglo XVII (Donne, Herbert, Crashaw, Marvell, Vaughan y Traherne) y se ha continuado hasta nuestros días con autores como Hopkins, Yeats o el mismo Eliot. El profesor Louis L. Martz, en su ya clásico libro *The poetry of Meditation* sostiene la tesis de que esta poesía nace en la Contrarreforma como consecuencia, fundamentalmente, de los ejercicios espirituales de San Ignacio, entonces ampliamente practicados. La tesis se comprende mejor si se tiene presente que el eje de la práctica meditativa es la combinación del análisis mental con la volición afectiva; tal combinación es lo que hace posible esa mezcla particular de pasión y pensamiento característica de los metafísicos. Conviene aclarar que la estructura meditativa no va necesariamente adscrita a un contenido religioso, como ejemplifica suficientemente el caso de Yeats. "Pues bien —dice Valente—, esa particular presencia del pensamiento-pasión en poemas cuya estructura responde por entero a la técnica de la poesía meditativa es, a mi modo de ver, la característica central de la obra de madurez de Cernuda. Esto es lo que Cernuda recibe no ya de un poeta determinado, o ni siquiera de ese grupo de poetas que desde el siglo XVII inglés constituye lo que se ha llamado desde Johnson en adelante "escuela metafísica", sino de su contacto con toda una tradición poética que tiene su origen en la Contrarreforma". En lo que Valente no repara (ni naturalmente el profesor Martz, ya que en su libro trata principalmente de poetas ingleses, y algo de los franceses e italianos, citando sólo a escritores españoles en cuanto autores de tratados de ejercicios espirituales y meditaciones devotas, como Fray Luis de Granada, Tomás de Villacastín o el mismo Ignacio de Loyola) es en la presencia de los grandes y perfectos autores del barroco sevillano en esta época de Cernuda. Mas no debemos olvidar cierta comunidad de los barrocos sevillanos con los metafísicos ingleses: Medrano era jesuita, y Arguijo meditaba con frecuencia en las casas de ejercicios de la Compañía; el profesor Wilson ha demostrado la deuda del poema "Noche de Luna" de Cernuda con la "Canción a las ruinas de Italica" de Rodrigo Caro. En su edición crítica de Medrano, Dámaso Alonso compara a éste con Donne. En 1936, Luis Cernuda realizó una antología del soneto clásico sevillano para la revista *Cruz y Raya*, precedida de un prólogo donde no disimulaba su entusiasmo por estos autores de "un contenido ardor y una sobria elegancia", y en la que se incluían sonetos de Medrano, Arguijo y Rioja. En suma, a propósito del encuentro de Cernuda con esta tradición poética, de la que era en su momento T.S. Eliot el último gran heredero, podríamos emplear las mismas palabras de Pascal que el lírico sevillano cita en *Historial de un libro*: "no me buscarías si no me hubieras encontrado". O el lema bordado en el trono de María Estuardo, invirtiendo el orden de las palabras, tal como lo emplea Eliot en el primer verso de *East Coker*: "En mi principio está mi fin".

•

Al hablar de T.S. Eliot como heredero de la poesía meditativa nos referimos, claro está, a su última época, especialmente los *Cuartetos*, en la apertura de cada uno de los cuales figura un paisaje simbólico que pudiera ser considerado, según Martz, una "composición de lugar". Este Eliot se encuentra muy alejado de aquel otro que gustaba de emplear la ironía al modo de Corbiére y Laforgue, sus maestros de juventud. Ahora, según Douglas Bush, "la sátira ha sido reemplazada por la compasión y los poemas son unos ejercicios religiosos mitad privados, mitad públicos". Y no se crea suposición gratuita el hecho de que Cernuda prefiriera los *Cuartetos* a cualquier otra obra del autor inglés.

En una entrevista que se le hiciera en 1945, recogida en su *Prosa completa*, confiesa: "Creo que Eliot es sin duda el más grande de todos (los poetas ingleses) y uno de los más grandes poetas del mundo. Especialmente su última obra, "Cuatro Cuartetos" ("Four Quartets") es de una trascendencia extraordinaria y es en ella donde Eliot se ha logrado mejor desde el punto de vista del lenguaje. ¡Qué lenguaje más rico!, ¡Qué exactitud y qué precisión en el concepto!"



Ya hemos dicho que la Poesía era la más alta divinidad para Cernuda. Pues bien, a partir de la aparición de los *Cuartetos*, T.S. Eliot se le aparece como su más alto hierofante. Los ensayos que componen *Poesía y Literatura I* —fechados todos excepto dos de ellos poco después de que el último de los *Cuartetos* fuera hecho público— se nos figuran estar escritos para merecer la aprobación de este Sumo Sacerdote: traducción de algunos metafísicos ingleses (revalorizados por la crítica a partir del ensayo de Eliot sobre la antología de los mismos recopilada por el profesor Grierson), estudios sobre algunos clásicos españoles según la escala de valores que el mismo Eliot había establecido... Incluso en el tono, estas prosas ensayísticas de Cernuda recuerdan, por su mezcla de precisión y arbitrariedad, las críticas literarias del autor inglés. Llega a resultarnos conmovedor ver de qué manera Cernuda necesita afirmarse a sí mismo mediante la disidencia con el maestro, como nos lo prueba el antes citado ensayo sobre "Goethe y Mr. Eliot". Esta devoción es tanto más conmovedora si pensamos que Eliot —que dirigía la prestigiosa Editorial Faber— rechazó un original de Cernuda traducido al inglés por un amigo de los dos poetas, el hispanista Edmund Wilson. Pese a sus reticencias sobre el asunto —y ya sabemos lo reticente que podía ser Cernuda con todo aquello que atañera a su propia poesía—, respiró por la herida en privado, limitándose por aquella época a referirse en sus cartas y conversaciones al poeta inglés como "ese Mr. Eliot", según nos ha revelado Martínez Nadal en su libro sobre la estancia del lírico sevillano en Gran Bretaña. De cualquier modo, tanto antes como después del rechazo de su original, hecho acaecido en 1947, nunca dejó de considerar a Eliot el mejor poeta vivo. En 1945 le escribe desde Glasgow a su amiga Nieves Mathews, hija de Salvador de Madariaga: "Yo temo dar apreciaciones sobre contemporáneos por diversas razones, egoístas y generosas, pero creo que (Eliot) probablemente es uno de los poetas hoy vivos que más posibilidades tiene de que mañana siga considerándosele como tal poeta". Y en 1959, solamente cuatro años antes de su muerte, en una entrevista publicada en *Índice Literario*, a la pregunta de "cuales son los poetas máximos del mundo en esta hora", contesta: "De entre los poetas vivos, Saint John Perse goza de un gran prestigio según los entendidos, aunque no le he leído bien; Boris Pasternak también es muy estimado, pero sólo conozco suyos, en traducción, algunos poemas que no son bastantes para una apreciación; Pound me resulta más interesante como traductor y experimentador que como creador, aunque sus traducciones, es verdad, supongan una creación. Queda T.S. Eliot, al que estimo un gran poeta y un maestro indiscutible de la poesía contemporánea".

Jaime Gil de Biedma, en su prólogo a la versión catalana de los *Cuatro Cuartetos* realizada por Alex Susanna, transcribe unos párrafos de Michael Roberts fechados en 1935, y que tienen hoy tanta vigencia como cuando se escribieron. Dice Roberts que los poetas ingleses contemporáneos se dividen en dos grupos: "aquellos cuya poesía es ante todo una reinvindicación de los valores culturales existentes y aquellos que, sir-

viéndose de las virtualidades poéticas del idioma inglés, intentan la creación de poesía a partir de las realidades implícitas en su lengua, en lugar de fundamentarla en su conocimiento de humanidades y en ecos y recuerdos de otras poesías. Los poetas del primer grupo poseen, por así decir, una sensibilidad europea; formados en Baudelaire, Corbiére, Rimbaud, Laforgue y los simbolistas tardíos (...) se sienten más dispuestos a evocar a Dante y a Cavalcanti que a Milton, o a interesarse en un movimiento francés, como el Surrealismo, que en sus concomitantes tendencias en *Through the looking Glass* o en *Night Toughts*, de Young. La mayoría de ellos son norteamericanos de nación, pero atraen tanto al lector inglés como al compatriota". Añade luego que la obra de T.S. Eliot participa de esta categoría pues es, en su concepción misma, declaradamente europea; así como, por poner otro ejemplo conspicuo, la de Robert Graves participa más bien en la categoría opuesta, en la de aquellos poetas en quienes predomina el elemento inglés, toman la lengua tal cual les viene dada, y desarrollan las implicaciones de sus locuciones idiomáticas, metáforas y símbolos.

El carácter de los primeros —Pound, Eliot— suele ser decididamente "alejandrino" y "helenístico". Ese hablar en constante cita que caracteriza a Eliot fue ya, en su momento, señalado por Curtius. Hay un librito de B.C. Southem, publicado por Faber y que se titula *A Student's Guide to the selected Poems of T.S. Eliot*, que no tiene otra utilidad que la de servirnos como obra de consulta para detectar la abrumadora cantidad de versos y de referencias culturales que aparecen en la no demasiada extensa obra del poeta inglés. Conviene incluir aquí un párrafo del mismo Eliot sobre los "préstamos poéticos", que se encuentra en su ensayo sobre Philip Massinger:

> *Los poetas en agraz imitan; los maduros roban; los malos estropean aquello de que se apropian y los buenos lo convierten en algo mejor o algo menos diferente. El buen poeta amalgama lo burtado con una homogénea sensibilidad, única, totalmente distinta de la de su fuente; el malo lo incluye en algo con lo cual no guarda cobesión. El buen poeta, generalmente, toma prestado de autores de tiempos remotos, o de ajeno lenguaje, o diverso interés.*

Luis Cernuda empieza a ser un poeta europeo, en su acepción de "alejandrino" o "helenístico", como ha sugerido el profesor Wilson, por influjo directo de Eliot y después de la lectura de éste. (Si trasladamos la tajante división de Michael Roberts a la literatura española de la época, quizá tendríamos un destacado representante de aquellos que escriben poesía desde una sensibilidad "europea" en Cernuda, y uno de los que "intentan la creación a partir de las realidades implícitas de la lengua" en Lorca.) Esta nueva concepción del poema en Cernuda puede datarse no antes de Octubre de 1938, fecha en la que escribe desde Granleigh School a Juan Gil-Albert: "Ya el idioma comienza a serme familiar. Leer a Shakespeare, a Blake, a Keats en su propio idioma es gran cosa para mí". A partir de entonces, empieza a tomar la costumbre de integrar en su poesía citas y reminiscencias ajenas, siguiendo para ello con indudable maestría lo preceptuado por T.S. Eliot sobre los "préstamos poéticos". El tantas veces citado Edmund M. Wilson, en su trabajo *Las deudas de Cernuda*, nos señala algunas de éstas: Rodrigo Caro, Baudelaire, Dante, Fray Luis, Quevedo, Herbert, Shakespeare... y en el *Epistolario inédito de Luis Cernuda* que yo mismo edité, no sólo reconoce el poeta sevillano sus deudas con Mallarmé y otros autores sino que, en carta a Jaime Gil de Biedma, expone su punto de vista sobre la cuestión:

> *Un verso de otro poeta nos ofrece a veces nuestra propia visión o nos parece iluminar nuestra manera de ser en un poema, de ahí lo natural que es incluirlo en el mismo. Eso es cosa legitimada por el uso de no pocos poetas, entre los cuales me limito a recordarle a Baudelaire y a Eliot. Yo lo he hecho algunas veces.*

He dejado para el final las "deudas" de Cernuda con la poesía de T. S. Eliot. Ésta no sólo le ayudó a iluminar mejor su propio mundo y a estructurar en parte sus poemas de madurez (aunque el uso del monólogo dramático lo toma Cernuda más de Browning y de Pound, por razones que ya señalara Octavio Paz) sino que también la traslada Cernuda casi literalmente a sus versos en numerosos pasajes. Así, el diseño entero de "La adoración de los Magos" procede de "Journey of the Magi"; "Desolación de la Quimera" del verso "The loud lament of the disconsolate Quimera"; "*The day was Breaking. In the disfigured street / He left me, with a kind of valediction, / And faded on the blowing of the horn*"[4], son versos de la sección II de *Little Gidding*, el último de los *Cuartetos* que se transforma de este modo en el poema de Cernuda "Impresión de destierro": *Había / una súbita esquina en al calleja. / Le vi borrarse entre la sombra húmeda.*

En este mismo poema, en "Cementerio en la ciudad" y en tantas otras composiciones de Cernuda, podrán hallar muchos ecos de Eliot los lectores atentos. A ellos les dejo esta ocupación que es, desde luego, no menos provechosa y más divertida que el juego de palabras cruzadas.

Notas

[1] De una manera sin duda esquemática, pero que no falsea en exceso la realidad, podríamos decir que Virgilio le interesaba a Eliot fundamentalmente en tanto precusor de la Cristiandad, Dante como el mayor exponente de ésta, y Baudelaire como puente entre Dante y el mundo moderno. Para Eliot, Baudelaire es un gran poeta por la renovación que hace del lenguaje en el momento preciso y, sobre todo, por "su renovación de la actividad vital, no menos radical ni menos importante". Esa renovación consiste, según Eliot, en que, en una época "de mucha actividad, progreso científico, humanitarismo y revoluciones que no memoraron nada, una época de degradación progresiva, Baudelaire percibió que lo que realmente importaba era el Pecado y la Redención". Paradójicamente, esta preocupación por el bien y el mal de Baudelaire es, para Cernuda, su aspecto "medieval" y el que más lo aleja de nosotros.

[2] "Y todo irá bien y toda / clase de cosas irán bien / cuando las lenguas de llamas estén plegadas hacia dentro / en el coronado nudo de fuego / y el fuego y la rosa sean uno". (Traducción de José María Valverde).

[3] "Solo hay la lucha para recobrar lo que se ha perdido / y encontrado y vuelto a perder; y ahora, en condiciones / que no parecen propicias. Pero quizá no hay ganancia ni pérdida. / Para nosotros, sólo está el intentar. Lo demás no es asunto nuestro" (Tr. J.M. Valverde).

[4] A este respecto, véase el libro de Mircea Eliade *Lo sagrado y lo profano*.

[5] "Rompía el día. En la desfigurada calle / me dejó él, con una especie de despedida, / y se desvaneció al sonar la sirena." (Tr. de José María Valverde). Nótese que tanto en el texto de Eliot como en el de Cernuda el poeta se encuentra con un vago conocido en una calle gris. Algo une a los dos hombres y el segundo termina desapareciendo de manera fantasmal.

El torrero del faro y la eterna permanencia

J.V.Foix (1893-1987)

El farero, de mil bigotes —nunca pude saber cuál era el suyo—, me preguntó si, por una noche, quería encargarme de la luz. Subimos a la torre, me enseñó el mecanismo y me dio las llaves. Al ponerse el sol, yo aparejaba y echaba a andar según prescripción y norma. De momento, me hechizaba el paso de los haces luminosos por las viñas —se diría que verdeaban igual que al mediodía—, por los pinares que se recortaban al fondo de la claridad y por las rocas. Pero lo que me sorpendió —maravilla, prodigio, magia— fue darme cuenta de que, al estallar la oscuridad, al ser tocada la noche, el haz de luz se proyectaba, cada vez, en un país nuevo, en paisajes inesperados, en islas no previstas, en parajes de fábula y conseja. No soy milagrero; pero os digo que allí donde se proyectaban los haces de luz del faro, regulares y monótonos, aparecía siempre lo increíble, como si la roca de la torre, después, surcara, a velocidad no fácil de concebir, todos los mares del mundo y cerca de la orilla. Hubo momentos en los que creí que la roca y el castillo eran una nao que navegaba según un proyecto maduro y germinativo. Las costas con sus puertos y ciudades, los estrechos y los escollos evocadores o terribles, las islas ilustres y fecundas, los promontorios y las playas famosas; y, también, el Archipiélago con el Templo, las Columnas, la Estatua y el Olivo. ¡Como en pleno día, y yo, completamente solo, dominando el misterio! Hoy descubrí el secreto de la fidelidad de los fareros a su profesión dura y responsable. Ellos, solitarios, son los videntes de lo que fue y lo que será. Cada noche y cada minuto, el haz luminoso les muestra la eterna permanencia.

Traducción de Aurelio Asiain

