



Luis Cernuda, Lake Harrowhead. California, verano de 1960.

gustaba de emplear la ironía al modo de Corbière 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 con 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 «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 «cuáles 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 lo 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 modélica 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 reivindicación de los valores culturales existentes y aquellos que, sirviéndose 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 sus conocimientos 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, Corbière, 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 Thoughts*, 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. Southam, 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, al menos, diferente. El buen poeta amalgama lo hurtado con una homogénea sensibilidad, única, totalmente distinta de la de su fuente; el malo lo incluye en algo con lo cual no guarda cohesión. 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 aquéllos que escriben poesía desde una sensibilidad «europea» en Cernuda y otro 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 Cranleigh 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. Esta 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»⁵, son versos de la sección II de *Little Gidding*, el último de los *Cuartetos*, que se transforman de este modo en el poema de Cernuda *Impresión de destierro*: «...Había / una súbita esquina en la 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.

FERNANDO ORTIZ
Eduardo Dato, 38
41005 SEVILLA

⁵ «Rompía el día. En la desfigurada calle / me dejó él, con una especie de despedida, / y se desvaneció al sonar la sirena.» (Trad. 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.