

Por Emir Rodríguez Monegal

LA POESIA DE T. S. ELIOT

ALGUNAS PRECISIONES

NI los escuetos datos de su biografía, ni la enumeración de sus estudios filosóficos, permiten anticipar —aunque sea en escorzo— esta obra poética que transformatá profundamente la lírica inglesa de la primera mitad del siglo XX. Es necesario relevar, también, las influencias literarias. Una de las más evidentes es la de la poesía simbolista francesa. (Montgomery Belgion menciona como probable estímulo inicial la lectura del libro de Arthur Symonds: *The Symbolist Movement in Literature*, 1899). El descubrimiento de Baudelaire y Rimbaud, de Mallarmé y Verlaine, de Jules Laforgue y Tristan Corbière, anuló en Eliot la segura influencia

de los postrománticos ingleses y le permitió modificar profundamente su cuadro de valores. Por otra parte, Eliot había nutrido su sensibilidad y su inteligencia no sólo con la lectura de los filósofos griegos, sino (además) con el minucioso estudio de los dramaturgos isabelinos y jacobinos —Kynd, Marlowe, Webster, Chapman, Shakespeare, Jonson, Middleton, Heywood, Cyril Tournier John Ford, Massinger—, con el comercio, cada día más ahondado, de la poesía de Dante; con el examen revalorizador de los poetas metafísicos del siglo XVII: un John Donne, un Cleveland, un Cowley. Estos poetas constituían, principalmente, su caudal literario. Eliot los había enfrentado como lector y como crítico y como creador, en una sola múltiple actitud; en ellos apoyaría su obra poética, su elaboración crítica.

sentido de irreparable frustración, que afligían a los hombres del momento, —estaban integrados en una unidad superior, poética e intelectual— considerada, dentro de la amplia arquitectura de *The Waste Land*.

Como las tragedias isabelinas que estudiaba Eliot, *The Waste Land* se ha dividido en cinco partes, desiguales, en las que el verso libre alterna con pasajes rimados: *The Burial of the Dead* (El entierro de los muertos), *A Game of Chess* (Una partida de ajedrez), *The Fire Sermon* (El sermón del fuego), *Death by Water* (Muerte por agua) y *What the Thunder Said* (Lo que dijo el trueno). En cada una de las partes, Eliot alterna el soliloquio con la narración directa o con el diálogo. En un clima de enorme tensión, que evoca simultáneamente la pesadilla de Kafka y el monólogo joyceano, con una potencia verbal casi mágica, en versos que muerden la sensibilidad del lector, Eliot hace desfilar a los personajes, más o menos fantasmales, de su poema: el archiduque, mi primo; Madame Sosotris; el Marinero Fenicio, que más tarde ha de ahogarse; la Filo-

mela de Ovidio, brutalmente violada por el bárbaro rey, Lil y Albert; Mr. Eugenides, el mercader de Esmirna; Tiresias, el testigo; la taquígrafa y su presuroso amante; etc., etc. El paisaje es irreconocible y familiar a la vez. Parece Londres, es Londres, deja de ser Londres. Es, también, o por debajo, un páramo, una tierra gastada, ya estéril, seca, sin una gota de agua. Los hombres vagan, muertos-vivos o vivos-muertos, pero estériles, impulsados por vanos apetitos, consumidos por el azar o la muerte, ahogados, desuados por el fuego. Su vano agitarse carece de toda nítida dirección. Como síntesis expresiva de toda esa humanidad desintegrada, Eliot introduce al viejo Tiresias (*Old man with wrinkled female breast*, anciano con senos arrugados de mujer, traduce E. Munguía), el viejo Tiresias que fuera, según cuenta Ovidio en sus *Metamorfosis*, hombre y mujer sucesivamente. Lo que ve Tiresias, dice Eliot, es de hecho la sustancia del poema. Este viejo es testigo de la presurosa cohabitación de una indiferente taquígrafa y

Pero también es necesario relevar la enorme influencia que ejerció sobre Eliot la intensa personalidad de Ezra Pound, poeta norteamericano exilado en Europa desde 1907: un espíritu profundamente renovador, un inquieto lector de todas las literaturas (occidentales u orientales), un combativo teorizador de las nuevas corrientes (el imaginismo, el vorticism). Pound lanzó a Eliot en Londres. Bajó el estímulo directo de esa sorprendente inteligencia didáctica, Eliot abandonó sus lunares callejuelas y nocturnos finiseculares e ingresó en una maciza región de creación verbal, —para decirlo con las palabras de un testigo: Wyndham Lewis. Algunos de los poemas más importantes de Eliot (*Gerontion*, de 1920, por ejemplo) revelan inequívocamente la huella de Pound. (Sus destinos se separaron. Mientras Eliot se ubicaba en el centro de la poesía inglesa contemporánea y dilatada su influencia sobre todo el Occidente, Ezra Pound se enclaustraba en su mundo poético cada vez más enrarecido y hermético, más resonante de los ecos antiguos. Sus convicciones políticas lo condujeron a la exaltación de Mussolini, a la calurosa adhesión al fascismo, a la traición a su tierra natal. Hoy expía, como hombre, esos errores. Está encerrado en el Saint Elizabeth Hospital, en Washington, asilo de psicópatas. Juan Ramón Jiménez, que suele visitarlo, cuenta que su mente sigue lúcida y audaz, pero su poesía es cada día más inco-municable. La censura militar acaba de permitir la publicación de su último libro: *Pisan Cantos*.) A este hombre complejo y único dedicaría Eliot, en 1922, su más importante poema: *The Waste Land*, con estas palabras iluminadoras: For Ezra Pound il miglior fabbro (el mejor artesano).

II

TRAYECTORIA DE SU POESIA

La obra poética de T. S. Eliot cabe en un volumen normal. El poeta no se ha concedido ninguna facilidad y ha preferido una intensa elaboración a una profusa inconsciencia. (Interrogado cierta vez por William Empson sobre si creía que un poeta debía escribir versos por lo menos cada semana, contestó con pausada ironía: *Considerando el asunto en general, creo que para muchos poetas lo más importante... es escribir lo menos posible*). Y esa elaboración minuciosa de la poesía se advierte no sólo al considerar la severa arquitectura de cada poema en particular (aun de los más espontáneos, de los más aparentemente laxos), sino al echar un vistazo sobre su entera obra poética, cuya fuerte unidad traduce el mismo vigilante impulso, la

misma segura maduración, una coherente proporción.

En su obra pueden señalarse dos grandes momentos: uno que sirve para revelar su poesía al mundo de habla inglesa, al través de esa culminación que se llama *The Waste Land*; otro, en que el desarrollo de esa misma poesía produce una nueva culminación, menos brillante, menos accesible, pero tanto más densa, con los *Four Quartets*. Entre ambas obras corre un período de transición que representan magistralmente algunos poemas más breves, menos ambiguos, como *The Hollow Men*.

(Los hombres huecos, 1925) y *Ash Wednesday* (Miércoles de ceniza, 1930).

Antes de publicar *The Waste Land* (1922) Eliot había creado una poesía de rasgos muy característicos, cuyos mejores poemas pueden quizá considerarse: *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (Canto de amor de J. A. P., 1917), *Gerontion* (1920), *The Portrait of a Lady* (El retrato de una dama) y *La figlia che piange*. Pero casi todos los grandes aciertos de esta poesía, —que reflejaba con punzante simbolismo y con brio satírico la desilusión, el

Un Penique Para el Viejo Guy

SOMOS los hombres huecos
Somos los hombres rellenos
Reclinados juntos
Con el casco lleno de paja. Ay!
Nuestras secas voces, cuando
Susurramos juntos
Son graves y sin sentido
Como viento en pasto seco
O pies de ratas sobre vidrio roto
En nuestro seco sótano.

Forma sin perfiles, sombra sin color
Fuerza paralizada, gesto inmóvil.

Esos que han cruzado
Con ojos directos, al otro Reino de la muerte
Nos recuerdan —acaso— no como verdades
Almas violentas, sino sólo
Como los hombres huecos
Como los hombres rellenos.

II

Ojos que no me atrevo a encontrar en sueños
En el quimérico reino de la muerte
Estos no aparecen:
Allí, los ojos son
Luz del sol sobre rota columna
Allí, hay un árbol balanceándose
Y las voces están
En el canto del viento
Más distantes más solemnes
Que una estrella evanescente.

No me obliguen a acercarme
En el quimérico Reino de la Muerte
Déjenme vestir
Esos deliberados disfraces
Capa de rata, piel de cuervo, cayados cruzados
En un campo
Comportándose como el viento se comporta
No más cerca.

No aquella cita final
En el reino del crepúsculo.

III

Esta es la tierra muerta
Esta es la tierra espinosa
Aquí las imágenes de piedra
Se elevan, aquí reciben
La súplica de una mano de hombre muerto
Bajo el guiño de una estrella fugaz.
Es así
En el Otro reino de la Muerte
Despertándonos solos
A la hora en que
Temblando de ternura
Labios que quisieran besar
Forman plegarias a una piedra rota.

IV

Los ojos no están aquí
No están los ojos aquí

Los Hombres Huecos

Un Poema de T. S. ELIOT

En este valle de estrellas agonizantes
En este valle hueco
Esta quijada rota de nuestros reinos perdidos.

En este último de los lugares de encuentro
Probamos a tientas
Y evitamos hablar
Amontonados en esta playa del hinchado río.

Sin vista, a menos
Que los ojos reaparezcan
Como la estrella perpetua
Rosa multipétala
Del crepuscular reino de la muerte
Esperanza sólo
De los hombres vacíos.

Aquí giramos en torno a la pera punzante
Pera punzante, pera punzante
Aquí giramos en torno a la pera punzante
A las cinco de la mañana.

Entre la idea
Y la realidad
Entre el movimiento
Y el acto
Cae la sombra.

Porque Tuyo es el Reino

Entre la concepción
Y la creación
Entre la emoción
Y la respuesta
Cae la Sombra.

La vida es muy larga

Entre el deseo
Y el espasmo
Entre la potencia
Y la existencia
Entre la esencia
Y el descenso
Cae la Sombra.

Porque Tuyo es el Reino

Porque tuvo es
La vida es
Porque tuyo es el

Esta es la manera en que el mundo termina
Esta es la manera en que el mundo termina
Esta es la manera en que el mundo termina
No con una detonación, sino con un quejido.

Traducción de CARLOS REAL DE AZUA
Y EINAR BARFOD.

(*) El poema de Eliot, sin mengua de su profundo sentido metafísico, se apoya concretamente en la recordación anual del "Complot de la Pólvora" (1 de noviembre de 1605). Durante ella se quemaron en las calles de Londres los monigotes de Sir Guy Fawkes ("Old Guy") y de los demás conjurados. "The Hollow Men" es de 1925.

LA POESIA DE T. S. ELIOT

(Viene de la pág. anterior)

un joven amante. Y el viejo medita (o se lamenta):

Y yo, Tiresias, he sufrido todo esto ya sobre el mismo lecho [o diván; Yo que en Tebas me he sentado al pie del muro y caminado entre los más vivos [les de los muertos.

El poema se cierra con un extenso trozo en que se mezclan las reminiscencias evangélicas (el encuentro en Emaus) con la decadencia presente de Europa (según escribe Eliot). Algunas palabras de la quinta *Upanishad* sueñan recurrentemente en esta última parte, aportando su sereno mensaje: *Datta, Dayadhvan, Damyata* (Da, Simpatiza, Gobiernate). Y con las palabras *Shantih, shantih, shantih* —que significan: La paz que sobrepasa toda comprensión— se cierra este denso, caótico, lúcido, poema.

La compleja estructura sinfónica de *The Waste Land* no facilita, por cierto, la comprensión del lector. Esta dificultad se agrava por las mismas voces que usa liberalmente el poeta. Eliot no vacila en introducir en su texto cinco versos (en alemán) de *Tristan und Isolde*; o un fragmento (en francés) del prefacio a *Les fleurs du mal*; o un endecasílabo (en italiano) del *Purgatorio*; o una palabra (en latín) del libro quinto de la *Aeneid*. Toda esta erudición poética dificulta o entorpece la comprensión inmediata. (Es claro que el lector no debe olvidar que este mismo Eliot ha escrito alguna vez: *Lo sorprendente en la poesía de Dante es que sea, en un sentido, extremadamente fácil de leer. Es una prueba (...) de que la poesía genuina puede comunicarse antes de ser comprendida. Quizá Eliot anhelara esta comunicación independiente del sentido*).

Y aunque Eliot haya anotado su poema, indicando las fuentes de muchas imágenes o explicando el valor de algunos símbolos, sus notas no son demasiado explícitas. (Tienen, sin embargo, un enorme valor, ya que documentan la raíz antropológica de la concepción del poema. En una nota inicial, Eliot reconoce su deuda general para con *The Golden Bough* de Sir James G. Frazer, y una deuda más particular, en el simbolismo circunstancial del poema, para con el libro de Miss Jessie L. Weston sobre la leyenda del Graal; *From Ritual to Romance*). Esta forma compleja de composición —o de desintegración, según afirman algunos— podrá parecer excesivamente artificiosa a un lector actual, que olvida fácilmente a los clásicos que la realizaron (un Ausonio, por ejemplo; un Dante). En realidad, mediante ella Eliot quiere ser fiel a sus propias experiencias poéticas. En el poeta —en su mente creadora— se dan juntas o simultáneas la sensación actual y la reminiscencia cultural. Ya Eliot escribía en uno de sus ensayos críticos —*Los poetas*

metafísicos, 1921—: Cuando la mente de un poeta está perfectamente equipada para su tarea, constantemente está amalgamando experiencias dispares; la experiencia del hombre común es caótica, irregular, fragmentaria. Este se enamora, o lee a Spinoza, y estas dos experiencias no tienen relación la una con la otra, ni con el ruido de la máquina de escribir o con el olor de comida; en la mente del poeta estas experiencias siempre están formando conjuntos nuevos. Para el poeta, tanto los elementos de la más inmediata realidad, como los de la más intransitada cultura, pueden darse en un solo golpe intuitivo, en una iluminación, en un pensamiento. (Un pensamiento, escribió cierta vez Eliot con palabras que pueden aplicarse, era para Donne una experiencia; modificaba su sensibilidad.)

Lo que significó *The Waste Land* para los jóvenes poetas de habla inglesa ha sido contado repetidas veces. (Uno de ellos, Desmond Hawkins, ha escrito recientemente: (...). Eliot restauró la posición de la poesía como un arte elevado y no, meramente, como una efusión caprichosa). Lo que significó para el mismo poeta *The Waste Land* es ahora evidente: una brillante etapa

cumplida, una culminación. No: la culminación.

Para muchos contemporáneos este poema traducía impecablemente la desesperación, la inútil esterilidad del mundo contemporáneo; pero el mensaje que aportaban las palabras del *Upanishad* no podía tenerse en cuenta. Para otros (para el mismo Eliot, quizá) este poema señalaba tan sólo el mal, pero no su aniquilación. Y muchos lectores católicos podrían haber percibido, al través de sus duras, hasta cínicas imágenes, al través del caos y la desolación, una sutil línea redentora, ya que ese páramo, esa tierra gastada, parecía inscribirse dentro de la gran tradición cristiana del pecado original. (V. Génesis, III, 17-19).

Si algunos poemas posteriores (*The Hollow Men*, por ejemplo) acentuaron esta lúcida visión crepuscular, ya dentro del poeta iba naciendo, o descubriéndose la *diritta via*. Y cuando se publicó en 1930 *Ash Wednesday* la conversión al catolicismo del poeta (el retorno del hijo, en realidad) pareció revelación enegecedora. Pero *Ash Wednesday* no es todavía un canto de triunfo, sino uno de penitencia: *Porque no espero nunca más* [volver

Porque no espero nunca más

El alma se eleva desde la ceniza de su carne hasta su propia esperanzada resurrección, expiando en intensa devoción, en plegaria infinita, su propia indignidad. Si en *The Waste Land* se juntaban los temas y los motivos de orbes poéticos y filosóficos opuestos, aquí en este *Miércoles de ceniza* aparecen confundidos los temas y motivos de la poderosa poesía cristiana —desde los Salmos o Isaías, hasta la liturgia, pasando por los trovadores provenzales, los lores a Nuestra Señora o los místicos españoles. Con este poema Eliot alcanza naturalmente las más altas cumbres de la poesía religiosa de Occidente. En su obra poética posterior, de intenciones más modestas, introduce curiosas variaciones a los motivos tradicionales. Es ejemplar, en este sentido, el delicioso *Journey of the Magi* (Viaje de los Magos).

Pero ya en 1935 el poeta publicaba el primero de su Cuartetos: *Burnt Norton*.

Emir Rodríguez Monegal

NOTA: La extensión de este trabajo impide su entera publicación en ese número. Concluirá en el próximo.