

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

# LA POESIA DE T. S. ELIOT

TRADICION Y MODERNISMO

TESIS

DE

MA. ENRIQUETA GONZALEZ PADILLA

PARA OBTENER

EL DOCTORADO EN LETRAS



MEXICO

1965

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Anhelo que este trabajo sea un homenaje de respeto y de ternura a mi madre, que me ha prodigado siempre el precioso apoyo de su compañía, de su comprensión y de su inestimable buen sentido.

No dedico a mis maestros y discípulos: a los primeros, con mi gratitud y afecto; a los segundos, con el deseo de que pueda serles de provecho.

I N D I C E

INTRODUCCION: LA CRISIS DE LA POESIA CON-  
TEMPORANEA Y LAS TENDENCIAS  
DE LA MODERNIDAD .....Pág. 7

CAPITULO I: LA TEORIA DE LA TRADICION Y -  
EL METODO POETICO DE ELIOT.....Pág. 27

CAPITULO II: EL MODERNISMO EN "PRUFROCK"....Pág.44

CAPITULO III: EL MITO O LA CRITICA DEL  
MUNDO.....Pág. 62

CAPITULO IV: LA TRADICION CRISTIANA O LA  
VISION DE BEATRIZ.....Pág. 94

CAPITULO V: LA EXPLORACION DEL TIEMPO Y  
EL SENTIDO DE LA HISTORIA.....Pág. 113

CAPITULO VI: LENGUAJE Y VERSIFICACION.....Pág. 141

CONCLUSIONES:.....Pág. 159

NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA SOBRE ELIOT.....Pág. 175

OBRAS CONSULTADAS.....Pág. 180

-----  
-----

## INTRODUCCION

### LA CRISIS DE LA POESIA Y LAS TENDENCIAS DE LA MODERNIDAD

Por los años de 1880 a 1890 se dejó sentir dentro de la poesía inglesa una fuerte crisis, cuyas únicas alternativas parecían ser la extinción del género como vehículo literario o la transformación completa del mismo cual nunca se hubiera planteado hasta entonces. No se trataba únicamente de la decadencia -- del romanticismo victoriano que, como cualquier otra modalidad y como todas las manifestaciones artísticas que consigna la historia, comenzaba a marchitarse tras de copioso y prolongado florecimiento, sino de un fenómeno que no era, en la literatura, sino la consecuencia de la conmoción que desde los cimientos habría de trastornar el antiguo orden de cosas e inaugurar ese período de agitación social, política, económica y moral que se conoce como modernismo.

En efecto, unas tres décadas antes de que comenzara la Primera Guerra Mundial parecía que los cuatrocientos años que la historia cuenta a partir del Renacimiento con su tendencia a exaltar la individualidad del hombre, con su respeto a la propiedad privada, con su nítida división en clases sociales poseedoras -- de un nivel cultural paralelo al económico y con su énfasis sobre las artes liberales, tocaban a su fin. En la concepción victoriana, que en gran manera se había hecho solidaria de esos --- ideales, el modelo de vida había sido el caballero o "gentleman" cuya autoridad como padre de familia, guardián de las buenas -- costumbres y depositario de los valores espirituales era indiscutible.

Al empezar la nueva época, muchos jóvenes se tornaban rebel-

des contra ese principio de autoridad que juzgaban inútil. La sensibilidad victoriana les parecía empalagosa; sus normas de bien pensar o de bien conducirse, meros formulismos faltos de sentido práctico. De ahí que no fuera extraño que muchos comenzaran a emanciparse de la tutela paterna, minando así la base de la estabilidad social que es la familia.

Por otra parte, las teorías de científicos y filósofos como Darwin, Spencer y Huxley, habían presentado, ya desde la época victoriana, una pintura del origen y de la evolución del hombre en la cual quedaba desconocido el designio divino sobre el universo, abolida la dignidad espiritual del hombre y exaltada su animalidad. Si de acuerdo con esos sabios el mundo no era sino un caos mayúsculo, si la vida en el globo se debía a un mero accidente, y si la lucha por la supervivencia de la especie se presentaba como una tragedia secular, la reacción, para quien se posesionase de sus ideas, no podía ser sino una compasión abrumadora, un pesimismo estoico, la desesperación o el cinismo, actitudes que encuentran eco en la poesía de Thomas Hardy o de A.E. Housman, por ejemplo.

Así pues, comenzaba a flotar en el ambiente una sensación de inseguridad que contrastaba con la confianza y el optimismo victorianos. La fe en el progreso que había sido característica de estos últimos era difícil de sostener en medio de la crisis de valores y del creciente desconcierto que producían los cambios. De ahí en adelante, cobraría importancia el grupo, la masa, confundiendo y hasta anulando la personalidad; los Estados tenderían a asumir cada vez mayor control del individuo tanto ideológica como económicamente; las clases so--

ciales sufrirían una desintegración y volverían a estructurarse en formas en que la economía y la cultura quedaban desigualmente distribuidas, y los adelantos científicos y técnicos amenazarían con asfixiar las disciplinas humanas y con entronizar el imperio de la máquina.

Siendo como fué fundamental la transformación en las formas de vida que vieran los siglos XV y XVI, después de ellos, y -- hasta sobrevenir la crisis moderna, varias de las modalidades que la Edad Media estableciera se habían perpetuado con más o menos modificaciones. Para la poesía fué fundamental el hecho, por ejemplo, de que durante el lapso de cuatrocientos años que transcurrieron entre el advenimiento de la casa de Tódor en -- 1485 y la presencia innegable de los síntomas de desintegra -- ción del antiguo orden en 1885, la sociedad estuviera presidida por una clase privilegiada, acaso trasunto del antiguo poder feudal, en la cual la preponderancia económica no se había divorciado aún de las preocupaciones culturales y artísticas -- que habían venido siendo, ya desde el tiempo del primer Mece-- nas, el apoyo social y económico de la poesía.

Al surgir del naufragio en que las Guerras de las Rosas sumieron a Inglaterra a fines de la Edad Media, la poesía había logrado conservar su tradicional alianza con las clases dirigen-- tes. Es muy significativo por ejemplo que al escribir "The Fairy Queen" el propósito de Spenser fuera "to fashion a gentle man or noble person in vertuous and gentle discipline." A partir de ese momento, y hasta llegar a Tennyson, es posible rastrear en la poesía inglesa una corriente aristocrática cuyo estilo -- terso y fluido cultivan lo mismo Shakespeare y Milton que ---

Dryden o Keats. Aun cuando no es ésta la única tradición poética que se desarrolla, puesto que al lado de ella florece -- una poesía popular descendiente de las baladas medievales y de los Cuentos de Cantórbury, que se funde admirablemente con la primera en la obra de los autores isabelinos, ambas formas, que un crítico distingue como "apolínea" y "dionisiaca" (1), son producto de una sociedad en que no se ha exacerbado la -- lucha de clases, en que la aristocracia es liberal y aún bondadosa, en que las alianzas familiares y las relaciones entre el dueño de la tierra y el trabajador del campo, entre el amo y el sirviente, son un fenómeno social de estabilidad indiscutible.

En la época que precedió a la revolución industrial, y que se antoja pacífica en contraste con nuestro turbulento siglo, la economía de Inglaterra, al igual que la de todos los países europeos, estaba sustentada por la riqueza agrícola. Es éste un hecho de capital importancia para la estructura social y asimismo para la poesía, que con harta frecuencia, era una-musa campirana, sabedora de viejas consejas, compañera de festividades provincianas y testiga fiel de las transformaciones de la naturaleza, tal como lo declaraba uno de los contemporáneos de Milton, Robert Herrick, al hacer el inventario de sus temas:

"I sing of brooks, of blossoms, birds and bowers,  
Of April, May, of June, and July flowers;  
I sing of May-poles, hock-carts, wassails, wakes,  
Of bridegrooms, brides, and of their bridal-cakes;  
I write of Youth, of Love, and have access  
By these, to sing of cleanly wantonness;

(1) V. de S. Pinto, "Crisis in English Poetry", pág. 10.

I sing of dews, of rains, and piece by piece,  
 Of balm, of oil, of spice, and ambergris;  
 I sing of times trans-shifting; and I write  
 How roses first came red, and lilies white.  
 I write of groves, of twilights, and I sing  
 The court of Mab, and of the Fairy King.  
 I write of Hell; I sing, and ever shall,  
 Of Heaven, and hope to have it after all." (1)

La visión del mundo que se trasluce en estas líneas revela una estructura de vida congruente, elaborada sobre bases sólidas, y donde ajeno a angustias y sobresaltos, el poeta encaja naturalmente en el bien cimentado organismo social. Al empezar la industrialización del país tal actitud fué cada vez más difícil de sostener. Sin embargo, en un aspecto, la poesía inglesa continuó ligada al campo y a la tierra, pues el romanticismo acertó a llamar la atención sobre varios aspectos sentimentales de la vida rural, como se puso de manifiesto con Gray, Burns y Wordsworth. Este último, pese a sus preocupaciones revolucionarias, puede tomarse como símbolo de integración armoniosa y natural entre el poeta y el ambiente. Todavía en autores más modernos que contemplaron los graves desequilibrios y trastornos sociales del siglo XIX, el poeta declara sentirse a gusto y en paz con el mundo, como lo dice Browning en los famosos versos de "Pippa Passes" (1835),

"The year's at the spring  
 And day's at the morn;  
 Morning's at seven;  
 The hillside's dew-pearled;  
 The lark's on the wing;  
 The snail's on the thorn;  
 God's in his heaven --  
 All's right with the world!"

Y en "The Princess" (1847), hay sitio aún para el poeta dentro de la jerarquía social, puesto que Tennyson hace de él el huésped de la espaciosa mansión de Sir Walter Vivian encargándole la misión de celebrar la alianza de la clase alta con la industria. Con

(1) Cross & Smith "English Writers", pág. 186.

todo, no deja de ser simbólico el que sea este último tipo de alianza el que el poeta deba cantar, y el que Pippa no sea ya una campesina, sino una obrera cuya sencillez y humanitarismo sean propuestos por el autor como remedios a los problemas sociales. Hacia fines del siglo XIX las consecuencias de la Revolución Industrial que no había dejado de ganar terreno a partir del 1700 (1) se dejaron sentir en una comercialización de las clases dirigentes que por tradición protegían y estimulaban al poeta. Así surgió una plutocracia tan ávida de lucro como carente de preocupaciones culturales. Es ésta la que en 1904 May Sinclair describe "cantando el himno a las finanzas", incapaz siquiera de comprender lo que esos pobres "tipos", los escritores, pretendan lograr con sus retintineados propósitos de "retratar" o "reproducir" la vida. (2)

En cuanto a la clase baja, la afluencia demográfica del campo a la ciudad había venido creando desde el siglo XIX serios problemas. Los centros urbanos no estaban preparados para alojar fuertes contingentes de población, y menos aún para propor-

(1) Estos fueron algunos de los adelantos que apresuraron la industrialización de Inglaterra: en 1765 James Watt inventó una primera máquina de vapor; en 1768, Richard Arkwright construyó y mejoró una máquina de hilar, y en 1785 Edmund Cartwright hizo posible la introducción del telar mecánico. Casi al mismo tiempo se inventaron otras máquinas para tejer medias y hacer encaje. Los transportes se facilitaron enormemente mediante la construcción de caminos, la excavación de canales y la instalación de líneas férreas. El primer ferrocarril inglés se inauguró en 1825, y un barco de vapor hacía sus primeras pruebas poco después de 1800, casi al mismo tiempo del "Clermont" de Fulton en el Río Hudson. En 1825 el primer barco de vapor tocaba Liverpool al final de una travesía comenzada en América. En 1840 se establece el franqueo postal; en 1843 se inaugura el primer telégrafo eléctrico; en 1866 se tiende el primer cable transoceánico y en 1875 aparece el teléfono público. - Cross & Smith, Op. cit., págs 320 y 430.

(2) En "The Divine Fire."

cionarles educación, asistencia social y pasatiempos adecuados. Más aún, la legislación inglesa tuvo que ser modificada paulatinamente hasta llegar a establecer la serie de privilegios que actualmente constituyen el "Welfare State". La gran masa de trabajadores y de desocupados se amontonaba en barrios sucísimos o en suburbios deprimentes tales como éste del Norte de Londres descrito por George Gissing in 1886:

"To walk about in such a neighbourhood as this is the dreariest exercise to which a man can betake himself; the heart is crushed by uniformity of decent squalor; one remembers that each of these dead-faced houses, often each separate blind-window, represents a 'home' and the associations of the word whisper blank despair." (1)

Desde el punto de vista cultural tales gentes eran los "desarraigados", absortos en la lucha por la subsistencia y para quien las tradiciones del campo y la literatura popular de consejas y baladas se veía rápidamente sustituida por el periódico, el "music hall", los partidos de football y, poco después, las sesiones de cine.

Por la misma época, durante los últimos años del reinado de Victoria y durante el de Eduardo VII (1901-1910), la clase media sufría también una fuerte crisis. Uno de sus más numerosos sectores estaba formado por gente de pocos vuelos, empleados de oficina y vendedores de almacén, que vivían en la periferia de las ciudades y cuyas escasas perspectivas y limitados recursos hacían refractarios a toda innovación política, social y por tanto literaria. Otro sector, el de la clase media alta que habitaba con sirvientes en casas de campo y educaba a sus hijos en las "public schools", no estaba menos encastillada en sus conservadoras actitudes de auto-pro

(1) "Demos", citado por V. de S. Pinto, op. cit., pág. 11.

tección. Así quedaba sólo un tercer sector, formado por los elementos más inteligentes y preparados de la burguesía, que prevenían la bancarrota del imperialismo y deseaban desarrollar una política de reformas sociales que resultara en una reintegración de la vida inglesa. Desgraciadamente sus esfuerzos se vieron -- frustrados en gran parte por la amenaza de la primera guerra -- mundial.(1)

Así las cosas, la sociedad había venido avanzando rápida--- mente hacia la desintegración de lo que había constituido hasta entonces sus fundamentos: humanismo, individualidad, libre em-- presa y libertad de pensamiento. Esta era en cambio la era de - la mecanización, de la masa, de la gestación de los grandes to-- talitarismos económicos, ideológicos y políticos: el nazismo, el fascismo, el comunismo. Para los más pesimistas, como Spengler, esa era "la decadencia de Occidente", y para otros, como el his-- toriador Arnold Toynbee, uno de esos períodos que él denomina - "cismas del espíritu" (2), y que anuncian la ruina de la civi-- lización. Con todo, lo más importante desde el punto de vista - de este estudio es que la "estandardización" impuesta por la vi-- da moderna, pese a las ventajas materiales y colectivas que tra-- jo consigo, mermó los poderes imaginativos de las gentes, e hi-- zo imposible la aparición de ningún sucesor de Tennyson o de -- Browning que representara el equilibrio social. Por lo tanto, - seguir escribiendo poesía significaba repetir lo que ya sonaba caduco a un oído moderno, o lanzarse a la titánica tarea de in-- terpretar la nueva sensibilidad, sin dejar perder lo que la tra-- dición pudiera ofrecer de valioso. Hasta qué punto T.S.Eliot -- llevó a buen término semejante empresa, es propósito de este

(1) V.deS. Pinto, op.cit., págs.118 y siguientes.

(2) "schisms of the soul". Véase V.de S. Pinto, op.cit., pág.11

estudio averiguar, no sin antes dar breve cuenta de los movimientos poéticos que con él se relacionan.

o\_o\_o\_o

Al hacer la apreciación de la poesía inglesa de los últimos tiempos, G.S. Fraser (1) señala que el adjetivo "moderno" no puede aplicarse con justicia a toda producción por el mero hecho de ser contemporánea. Moderno es lo que contiene ciertos temas de actualidad y ciertas cualidades intrínsecas que son:

a) Un vivo interés en el pasado por el pasado mismo, o sea el sentido histórico de la literatura moderna.

b) La complejidad, el alusionismo, la ironía y la obscuridad.

c) El realismo, la psicología y la experimentación.

De una manera o de otra, todas estas cualidades se hallan presentes en la poesía de T.S. Eliot, como espero poner de manifiesto en los siguientes capítulos. Me concretaré ahora a señalar algunos antecedentes y correlaciones.

El interés en la historia se remonta a los albores del movimiento romántico y es uno de los elementos de que se nutre la imaginación sensible y con que se amplía el horizonte espiritual. Los Cuentos Osianicos, las Baladas de Percy y los Romanos en la Italia Medioeval de Mrs. Radcliffe son buenas pruebas de ello. Durante la época victoriana la historia sigue siendo fuente de inspiración o subterfugio para encubrir la falta de fisonomía propia de que con frecuencia adoleció ese período. ----- Ruskin, Pater, Tennyson, Browning, Morris y Rossetti se vuelven al pasado en busca de temas, de normas artísticas o de valores espirituales ya desaparecidos. Los Pre-

(1) G.S. Fraser, "The Modern Writer and His World" Capítulo I.

Rafaelitas, en especial, tienen una veneración casi religiosa por la Edad Media, y son los predecesores de Yeats y de sus contemporáneos del Cheshire Cheese a los que Yeats se refería con estos versos:

"We were the last romantics --chase for theme  
Traditional sanctity and loveliness;  
Whatever's written in what poets name  
The book of the people; whatever most can bless  
The mind of man or elevate a rhyme;  
But all is changed, that high horse riderless,  
Though mounted in that saddle Homer rode  
Where the swan drifts upon a darkening flood." (1)

El gusto por la mitología céltica le proporcionó a Yeats el apoyo de una tradición rica y desconocida que le cupo en suerte revelar al mundo con su poesía. Pero en su última -- etapa, al elaborar en "A Vision" su complicado sistema filosófico, cayó bajo la influencia de un historicista, el italiano Vico, que creía en el proceso recurrente por el cual a cierto nivel de desarrollo las sociedades vuelven a caer en el primitivismo. Vico influiría también en Joyce, por haber expresado la idea de que la fuerza más primitiva de la sociedad humana es la imaginación poética intuitiva. En cuanto a la recurrencia, en "Finnegans Wake", por ejemplo, la obra comienza con una frase incompleta cuya primera parte se encuentra al final del libro. Hay un movimiento circular que corresponde en el pensamiento de Joyce al ritmo perpetuo de la historia. Filósofos muy conocidos en esa época, como -- Nietzsche y Spengler, propusieron también teorías basadas en la interpretación de la historia como un fenómeno recurrente.

Por otra parte, se puede recordar a autores como H.G. --

(1) G.S.Fraser, Op. Cit., pág. 14.

Wells, quien, entusiasmado por los descubrimientos científicos, continúa la tradición victoriana de fe en un futuro, a veces extravagante, de la especie humana, y a Shaw, quien a pesar de ser un iconoclasta incorregible, cree en una fuerza vital en la historia que a despecho de todos los errores se encarga de asegurar el progreso.

En marcado contraste con este optimismo inmanente y a veces ingenuo, para Eliot el sentido de la historia está inspirado por el pesimismo trascendental de T.E. Hulme (1883-1917), autor de las famosas "Speculations", para quien la humanidad se compone de criaturas limitadas y pecadoras, con una lúcida conciencia de la perfección, pero tristemente conscientes también de las deficiencias que les impiden alcanzarla. De ahí — que, cristianizando esta idea, y corrigiendo mucho de su pesimismo, Eliot no busque la realización de un orden final y concluyente dentro de la historia misma, sino fuera de ella, en la relación de Dios con el hombre y del hombre con Dios, tal como se pone de manifiesto en "Four Quartets."

Después de Eliot, poetas de izquierda, como Auden, Spender, Lewis y Mac Neice,<sup>(1)</sup> interpretaron la crisis histórica a la manera de Marx, como una transición entre la organización capitalista y socialista de la sociedad. Desengañados del comunismo, todos retornaron a actitudes más tradicionales. En "The Age of Anxiety", uno de ellos, Auden, ha dejado un significativo documento de la crisis de la post-guerra.

Entre todos los autores que compartieron el interés por la historia, Ezra Pound fué el que más influyó en Eliot, y el — que es responsable en gran manera de la voga del alusionismo—

(1) Mac Neice fué el menos utópico de este grupo conocido como "New Country", y el único que no respondió al mito del paraíso comunista.

en la poesía. Su poema "Cantos", dice Fraser, "is a kind of personal anthology of the high moments in Greek mythology - and in European, American and Chinese history." (1) Su filosofía no es esencialmente religiosa, pero contiene una especie de "piedad natural" —de respeto para la sabiduría ancestral del pasado. Para Pound es un deber mantener viva y en marcha la tradición, e hizo mucho, al influir en los poetas de su tiempo, para provocar una actitud equilibrada respecto de la historia. Frases como ésta de "Cantos", "What - thou lovest well is thy true heritage", invitaron a algunos a apartar la vista de la lóbreguez contemporánea y a refugiarse en el culto de lo antiguo.

En otro sentido, el alusionismo se vincula a la oscuridad y complejidad de la poesía siempre que, como es a menudo el caso de Pound, el lector no comparte los mismos conocimientos del poeta o éste busca con la cita producir un efecto irónico que pasa desapercibido para aquél.

Con todo, no es el alusionismo a la manera de Pound o de su discípulo T.S.Eliot la única raíz de complejidad en la poesía. Tomando como base el año de 1885 que se ha fijado como punto de partida para la aparición de la crisis, el primer grupo de poetas complejos, si no oscuros, fueron los del "Club de los Rimadores" o estetas del "Cheshire Cheese" de quien ya hice mención, y al que pertenecieron Oscar Wilde, Ernest Dowson, Lionel Johnson, Aubrey Beardsley, Arthur Symons (traductor de "Las Flores del Mal" de Baudelaire) y Theodore Wratishaw. Excepto Wilde que fué durante toda su

(1) Ibid., pág. 20.

vida un extravertido amante del exhibicionismo, y que en su "Ballad of Reading Gaol" demostró su capacidad para escribir poesía sobre un asunto de interés social, todos los otros fueron lo que C.F.G. Masterman llama "poets of the voyage within", (1) es decir, desterrados del mundo por propia voluntad. La nota de complejidad que estos autores introdujeron en la poesía inglesa nacía de un profundo sentimiento de desadaptación al mundo circundante, de una sensibilidad exacerbada y de la perversidad que algunos ejercitaron y de la que otros hicieron gala. Yeats, que como he dicho, los conoció bien, los definía como -- "una generación de hamlets." La vida fue para ellos una pesada carga, como puede verse en el "Vesperal" de Ernest Dowson (2); se debatieron como Baudelaire --cuyo dandismo y conciencia del pecado inició una corriente de complejidad en la literatura -- francesa-- entre el bien y el mal, tal como lo expresa el "Dark Angel" de Lionel Johnson, y fueron, en fin, la ilustración viviente de aquellos versos de Verlaine en el Prólogo a los "Poemas Saturnianos:"

"Aujourd'hui, l'Action et le Rêve ont brisé  
Le pacte primitif par les siècles usé,  
Et plusieurs ont trouvé funeste ce divorce  
De l'harmonie immense et bleue et de la Force.

o o o o

Cependant, orgueilleux et doux loin des vacarmes  
De la vie et du choc désordonné des armes  
Mercenaires, voyez, gravissant les hauteurs

---

(1) En su obra, "The Condition of England" (1909)

(2) "Labour and longing and despair the long day brings  
Patient till evening men watch the sun go west;  
Deferred, expected night at last brings sleep and rest  
Sufficient for the day are the day's evil things,"

Ineffables, voici le groupe des Chanteurs  
 Vêtus de blanc . . .  
 Le monde, que troublait leur parole profonde,  
 Les exile. À leur tour ils exilent le monde!"

Salvo Yeats, los miembros de esta generación no calaron -- muy hondo en la exploración poética, y si en cambio pusieron de manifiesto la pérdida de una preciosa cualidad en la poesía inglesa: "Balance", ha dicho el crítico Demetrio Capetanakis , "is the secret of the English genius. English is the creation neither of the body nor the spirit alone, but of -- both."(1). Esto, que había sido la clave del éxito de casi -- todos los grandes poetas de la tradición inglesa, y que fué posible mientras mundo y poesía marcharon de acuerdo, ya no podía cumplirse dentro de las hostiles circunstancias de una época democrata y mecanizada. Los contemporáneos vieron con escándalo o con curiosidad las extravagancias de ese grupo -- de inconformes encerrados en su torre de marfil, y prestaron oídos a Rudyard Kipling, que si bien tuvo el mérito de li -- brar a la poesía de la pesada tendencia libresca y de refrescarla con el soplo de la realidad y del habla popular, por -- otra parte los atronó con sus marchas patrióticas y con los ecos de las variedades del "music hall."

Además de Verlaine, admirado por la generación trágica, -- y que lanzó al mundo a la renovación métrica de la poesía -- con su famosa frase, "De la musique avant toute chose", se -- sitúan entre los padres de la modernidad Mallarmé y Rimbaud. El primero, que fué dado a conocer en Inglaterra por Arthur Symons, inició una época de densidad y abstraccionismo poéticos. Para él el símbolo es la expresión de una verdad que --

(1) V.de S.Pinto, op.cit., pág.13.

de otra manera sería inexpresable, y un instrumento de exploración en la vida del alma. Como tal, conserva siempre un alto poder sugestivo que no es posible agotar racionalmente, y debido a una serie de asociaciones con las experiencias del artista es altamente denso, complejo y alusivo. Dado que la poesía era para Mallarmé un absoluto de belleza inaccesible e irónico,<sup>(1)</sup> su producción se fué concentrando más y más sobre la esencia del poema y las dificultades que éste plantea al artista desligado de la realidad, hasta llegar a la paradójica conclusión de que el mejor poema es el que no se escribe, sino simplemente se sugiere en una página en blanco. Sin ir nunca tan lejos como el poeta francés, la corriente inglesa moderna es eminentemente simbólica, lo que la vuelve, por una parte, más oscura, y por otra menos subjetiva que el romanticismo. Además, hace una reflexión a veces muy concienzuda sobre la esencia y función de la poesía, no sólo en el ensayo crítico, sino en el poema, que se torna, como en Mallarmé, -- raíz y asunto de sí mismo.

A partir de Edgar Allan Poe, y con diversas interpretaciones y grados de insistencia, Baudelaire, Verlaine y Mallarmé hicieron hincapié en lo que ha sido otra de las preocupaciones del modernismo, o sea la relación entre música y poesía y el valor "mágico" de esta última. Las palabras tienen, además de su valor intelectual, un valor sugestivo que es a menudo ilimitado, y que nace de su sonido, de sus combinaciones rítmicas y de las asociaciones que evocan. Avanzando peligrosamente por este camino, Mallarmé subordinó el sentido racional

---

(1) Ese es el sentido que tiene su famoso símbolo del cisne prisionero del estanque helado y del azul remoto e inaccesible.

al poder sugestivo dislocando la frase al extremo de volverla ininteligible. Con todo, como en el fondo de esas incongruencias hay un sistema de símbolos que corresponden como ecuaciones matemáticas a una serie de circunstancias de la aventura artística de Mallarmé, las incongruencias son en gran manera susceptibles de aclaración. En la poesía de Rimbaud esa serie de símbolos explicables ha desaparecido. Para Rimbaud la poesía y su magia deben proyectarse a la vida misma del artista de manera que éste llegue a experimentar en todos sus momentos el delirio de la exaltación poética. Ese es el sentido -- que tienen estas palabras: "Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le poète se fait voyant par un long, immense et déraisonné dérèglement de tous les sens."(1). Y en sus comentarios al "Soneto de las Vocales" no sólo ha asimilado la doctrina de las "Correspondencias" de Baudelaire: "Les parfums, - les couleurs et les sons se répondent", sino que rebasa por entero el freno de la realidad y de la conciencia.

La acumulación de estímulos imaginativos terminó por volver a Rimbaud indiferente y por divorciarlo de las letras, pero su tentativa fué el antecedente del movimiento "Dada", de la poesía surrealista en Francia, y en menor grado en Inglaterra y en Estados Unidos de la poesía del subconsciente y del absurdo, como la de Hart Crane y Dylan Thomas. Este movimiento coincide también con el auge de la psicología de Freud y con su insistencia sobre el instinto, la sublimación y los diversos niveles de la conciencia.

(1) "Une Saison en Enfer", "Histoire Illustrée de la Littérature Française" pág. 690.

Con todo, las influencias modernistas pasan desapercibidas para muchos. Entre 1912 y 1922 aparecen en Inglaterra los cinco volúmenes de poesía geórgica que publica Sir Edward Marsh. Salvo algunas colaboraciones distinguidas de Lascelles Abercrombie y Walter de la Mare, el defecto universal de estas antologías es el anquilosamiento en la tradición romántica y la indiferencia hacia las grandes cuestiones que hacen bullir a la Inglaterra contemporánea, o como dice V. de S. Pinto:

"Taken as a whole... it is a strange collection to represent English poetry at the moment when Europe was preparing for the First World War and England's stability was being rocked by the constitutional crisis and the impending disruption of the Protestant Ascendancy in Ireland. The smooth rhythms and pleasant homely landscapes of most of the poems in it belong to the England of "the rich man in his castle, the poor man at his gate." (1)

Es decir, a una sociedad ya ha mucho tiempo desaparecida. -- En suma, se trata de una colección anacrónica, insular y redundante que no refleja el cambio de sensibilidad de la época.

En contraste con las antologías geórgicas, la crueldad y devastación de la Primera Guerra Mundial desbordaron en Thomas Hardy y en los Poetas de Trinchera como Siegfried Sassoon y Wilfrid Owen todo sentimiento patriótico y nacionalista. -- Así apareció una poesía dura, pesimista y desesperanzada como nunca antes se había escrito en la literatura inglesa, y cuyos acentos, si no la filosofía, no son extraños al Eliot de "The Waste Land" o de "The Hollow Men". Pero el primer grupo literario que tuvo conciencia de la necesidad de una renovación poética que terminara con la manía de imitar a los poe

(1) Op. cit., págs 130, 131.

tas románticas fueron los Imaginistas ("Imagists"). Este fué el nombre que adoptó, poco antes de estallar la Primera Guerra Mundial, el grupo que presidía Ezra Pound, y entre el cual -- se contaban los poetas ingleses F.S. Flint, Richard Aldington, y F.M. Hueffer, el irlandés James Joyce, y los americanos Allen Upward, H.D. (Hilda Doolittle), Amy Lowell y William Carlos Williams. El propio Eliot estuvo vinculado al grupo, cuya doctrina literaria ha quedado consignada en el primero de los -- "Literary Essays" de Ezra Pound, el que él denominó "A Retrospect", donde se lee:

"In the spring or early summer of 1912, "H.D.", Richard Aldington and myself decided that we were agreed upon the three principles following:

- 1) Direct treatment of the "thing" whether subjective or objective.
- 2) To use absolutely no word that does not contribute to the presentation.
- 3) As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome."

Viene después una curiosa serie de observaciones muy personales sobre lo que conviene hacer y no hacer respecto al lenguaje, ritmo, rima, verso libre, de todo lo cual se deduce que lo que Pound propugna es la realización de la profecía de T.E. Hulme, quien en uno de sus ensayos, "Romanticism and Classicism", predice el advenimiento de una época de verso clásico, seco y duro, y declara que la proporción de gente que no puede entender a Swinburne y a los victorianos va en aumento.(1)

En cuanto estas ideas tenían de reacción contra el romanticismo y de búsqueda de una mayor intensidad poética quedaban ligadas a la poesía de Gerard Manley Hopkins (1844-1889), que en el seno mismo de la época victoriana había llevado a cabo --

(1) V.D.S. Pinto, op.cit., pág. 153.

por sí solo una renovación literaria sin precedente. Demasiado original para conformarse con las convenciones literarias de su época, consciente de la desnudez espiritual y de los problemas de un mundo cada vez más materializado, poseedor de una sensibilidad que por su riqueza semejaba a la de Keats, Hopkins fué acaso el primer poeta que con el ejemplo mostró a los modernos lo que había que hacer —lo que el mismo Eliot habría de poner en ejecución para adaptar el arte poético a las exigencias de los tiempos actuales: profundizar en la religión o en la filosofía de manera de proporcionar al poeta una fuerte integración espiritual, y realizar una serie de reformas técnicas radicales para imprimir nueva vitalidad al lenguaje y al metro inglés. Hopkins logró hacer una poesía nueva porque contrariamente a muchos "desheredados" del mundo moderno, disponía de las riquezas de su mundo interior, y después — porque se lanzó a encontrar un ritmo propio, el famoso "sprung rhythm" que junto con su estilo compacto no ha cesado de inspirar a los modernos a partir de la tardía publicación de sus poemas en 1918.

En suma, debido a que la poesía estaba ligada más que ningún otro género a una tradición académica y a una integración, ya desaparecida, de las clases sociales, la crisis ha sido para ella especialmente violenta. Modernidad no siempre es sinónimo de adelanto —sólo el tiempo podrá decidir este punto a las luces de una estética más objetiva que la que, demasiado próximos a estos tiempos, nos sea dado tener a nosotros; pero sí es sinónimo de mayor complejidad y menor sencillez, más psicología y menos lógica, menos tersura, pero mayor semejanza con el lenguaje habitual, menos integración pero más amplitud,

abrazando temas nuevos, incluso la política, el subconsciente, la fealdad y la angustia; menos nacionalismo, pero más vastas perspectivas internacionales. Es lo que en el pensamiento de Fraser, responde en una época turbulenta a la agitada sensibilidad del hombre actual.

## CAPITULO I

### LA TEORIA DE LA TRADICION Y EL METODO POETICO DE ELIOT

Lo primero que conviene no perder de vista al abordar un estudio de T.S. Eliot bajo cualquier aspecto es el hecho de que este autor sea americano de los Estados Unidos por nacimiento y ciudadano de la Gran Bretaña por nacionalización. Semejantes -- circunstancias parecen ideales para conocer una cultura por dentro y por fuera; para mirarla como cosa propia y escudriñarla -- de manera objetiva, sobre todo si el sujeto en que se realizan posee, como sucede en este caso, mente crítica y ha llevado a -- cabo vastas incursiones en múltiples aspectos de la cultura universal. (1)

A partir de 1922 en que apareció "The Waste Land" la reputación de Eliot como poeta quedó asentada definitivamente. Ella -- iba unida a su fama como crítico, que no ha dejado de crecer a partir de esa fecha. Después de cuarenta años, la revaluación -- que él inició en la literatura inglesa comienza a dejarse sentir. Pueden aplicársele con verdad sus propias palabras en su -- ensayo sobre Mathew Arnold: "From time to time, every hundred -- years or so, it is desirable that some critic shall appear to -- review the past of our literature, and set the poets and the -- poems in a new order."(2) Y completando este concepto, podemos -- decir que es deseable que el poeta sea también crítico, "que -- erija en leyes sus impresiones personales", como dijera Coleridge, para que revise sus propios principios y proporcione -- instrumentos con qué juzgar -- en cuanto ello pueda lograrse sin

(1) Véase Nota Bio-bibliográfica.

(2) "The Use of Poetry and the Use of Criticism", pág. 109.

detrimiento de un criterio objetivo— de sus propios poemas. — Afortunadamente la crítica de Eliot es como el reverso de su poesía, y para los propósitos de un estudio como el que aquí me propongo, contiene un precioso ensayo que constituye como el manifiesto del credo literario de su autor —el que se titula, "Tradition and the Individual Talent."

El primer paso de Eliot al formular las relaciones entre — la tradición y el poeta es descartar aquélla como objeto vago de sentimentalismo arqueológico, que es el único sentido que le dan muchos en nuestros días. Procede luego a afirmar de — manera definitiva que el valor de un autor radica a menudo — más en su semejanza con sus predecesores que en su diferencia con ellos. Esta última cualidad es la que de suyo llama más — la atención, pero puede constituir algo secundario, superfi— cial y como un mero accidente, en tanto que la semejanza impli— ca que el poeta ha sido capaz de asimilar el genio creador de su literatura tal como éste ha encontrado expresión a lo lar— go de los siglos. Entendido así, el tradicionalismo podría mal interpretarse como un simple repetir lo que otros han pensado o han dicho. Este ha sido el error de los que, incapaces de — revivir la tradición, se han concretado a adherirse tímidamen— te a las normas y estilos promulgados por pasadas generacio— nes, en tanto que ser tradicional significa, por el contrario, algo más vital, dinámico y estimulante. Lejos de ser repeti— ción, constituye una reinterpretación y recreación del eterno ideal de belleza a las luces y en las circunstancias del pre— sente. Es lo que en otro ensayo (1), Eliot ha comparado con —

(1) "After Strange Gods", Selected Prose, pág. 20.

el árbol que, mientras se mantiene sano, renueva sus hojas cada año. Si alguien intentara, dice, recoger las hojas secas y pegarlas a las ramas, sería señal de que el árbol había muerto, y la vida que así se le diera sería mera apariencia.

En el concepto de Eliot, el sentido de la tradición se adquiere lenta y conscientemente; nunca puede ser heredado en forma pasiva. Ello implica, en el caso de un autor inglés, no sólo el conocimiento y valoración de la propia literatura, sino del acervo de la literatura europea a partir de Homero. Y esto no como algo liquidado, sino como realidad perenne, con existencia simultánea aunque no definitiva. El poeta requiere el sentido de un pasado actual para poder completarlo y ser a su vez interpretado por él. Su voz, como la de un cantante en un coro, sólo es valiosa en cuanto no desafina dentro del conjunto.

Paradójicamente, en este sentido del pasado que Eliot exige del poeta, está implícito el concepto del presente. Ser moderno exige ser tradicional, lo cual no se logra sin conformarse con las leyes que sustentan el todo armonioso. Si bien tal conformismo no excluye, sino que al contrario exige el cultivo de la originalidad propia, es indudable que sí trae consigo la renuncia de sí mismo, como se es en un determinado momento, con miras a algo más valioso. Las palabras de Eliot<sup>t</sup> son terminantes: "The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality."<sup>(1)</sup>

En la segunda parte del ensayo a que me vengo refiriendo, --

---

(1) Selected Prose, pág. 26. La exageración que estas palabras puedan contener se atenúa con una observación contenida al fin del ensayo, cuando Eliot dice que sólo los que poseen una fuerte personalidad experimentan el deseo de librarse de ella por medio del arte.

explica Eliot su teoría de la impersonalidad artística. Esta impersonalidad no sólo es aplicable a la apreciación objetiva del poema indiferentemente del autor que lo produzca —objetividad de la que a menudo carecen los críticos— sino a la mayor o menor categoría de la personalidad artística. La madurez del poeta no depende de que tenga "más que decir" o de que lo que diga sea más interesante, "más sublime", como pensaban los victorianos, sino de que es "a more finely perfected medium in which special, or very varied feelings are at liberty to enter into new combinations." (1). Esta definición del poeta como mero "medio" es interesante. Valiéndose de un símil, Eliot explica que ese medio o "yo" poético, contrariamente a la tendencia romántica, no debe reflejarse más en el poema de lo que se manifiesta un catalizador en la sustancia que resulta de una reacción química. Así como en dicha sustancia es imposible encontrar rastro de aquél, así en el poema el autor debe quedar oculto, disfrazado, ni más ni menos como en la ciencia queda eclipsada la personalidad del científico. Y así como en la ciencia también, los sujetos de experimentación —cuyos o ratones, elefantes o monos— no tienen valor en sí mismos, sino sólo en función de su adecuación al experimento, así en la poesía los sentimientos originales no cuentan: "it is...the intensity of the artistic process, the pressure so to speak, under which the fusion takes place, that counts." (2)

Esto explica que Eliot, aunque poeta —lírico, no aprove-

(1) Ibid., pág. 26.

(2) Ibid., pág. 27.

che la poesía para externar directamente sus sentimientos. Nada le es más extraño que la efusión desbordada del romántico. Al leerlo, se tiene siempre la impresión de que se está en presencia de un invisible artífice cuyos versos no brotan de un derroche de inspiración, sino del cálculo reflexivo. Las alusiones biográficas tienen mucho menos importancia en él, y por consiguiente en muchos modernos que lo han imitado, que en los poetas románticos, pongamos por caso Byron.

Hasta qué punto sea completo en Eliot este retorno a un arte clásico que libere al poeta del narcisismo romántico, puede juzgarse por las siguientes palabras: "The more perfect the -- artist, the more completely separate in him will be the man -- who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its --- material." (1). No es de extrañar pues que en el mismo ensayo se oponga explícitamente a la teoría de Wordsworth<sup>(2)</sup> de que la poesía es "emotion recollected in tranquillity". Para Eliot la poesía es transmutación de la realidad, incluso de sentimientos que el poeta nunca haya experimentado personalmente.

De acuerdo con lo anterior, la emoción que el poema debe -- producir le es por completo peculiar, y como tal, esencialmente distinta de la emoción real, propia o ajena, que le dió origen. Para convertirse en aquélla, ésta tuvo que entrar en combinación con otros sentimientos, de manera de "amalgamar" un -- compuesto insustituible. "The effect of a work of art upon the person who enjoys it is an experience different in kind from -- any experience not of art." (1)

(1) *Ibid.*, pág. 27.

(2) En el Prefacio a las "Lyrical Ballads."

Este concepto da ocasión a Eliot de combatir una tendencia -- que podríamos llamar de falso modernismo: la eccentricidad. La gama de emociones humanas puras es relativamente limitada, y la persistencia en descubrir otras nuevas ha hecho a algunos caer en la extravagancia o en la perversidad. Pero en cambio, las -- combinaciones, piensa Eliot, en que una emoción, por más sencilla que sea en la vida, o por más común o trillada que parezca, puede entrar en el arte, son prácticamente ilimitadas; y en esto consiste el genuino modernismo poético: en dar voz a una concentración de experiencias que aisladas, pueden ser lo mismo -- familiares a todo el mundo que insólitas, pero que en su concentración expresan sentimientos que no están de hecho en las emociones reales.

¿Cuál es entonces, en vista de estos conceptos, el requisito de un poema? El que contenga una "emoción significativa", emoción que adquiera vida en el poema y no en la biografía del poeta. Para lograr dicha impersonalidad éste debe entregarse abnegadamente a su tarea; a producir lo que la evolución de la literatura exige en ese momento de él. Y este máximo de rendimiento sólo es posible si el poeta tiene conciencia del pasado: "not of what is dead, but of what is already living." (1)

o\_o\_o\_o

Como en muchas de las manifestaciones del arte moderno, la primera impresión que produce la poesía de Eliot es caótica. -- Cuando creyendo haber encontrado el secreto de una explicación plausible, el lector poco avisado se adhiere a lo que presume -- ser secuencia cronológica, unidad de espacio, desarrollo detallado de un argumento, actitud sentimental sostenida o integra-

(1) Ibid., pág. 30.

ción en torno a determinado personaje, a menudo, si no siempre, encuentra que no bien ha ensartado alguno de esos cabos, habrá de abandonarlo, perplejo ante una inesperada traslación de tiempo, un cambio de lugar, una historia inconclusa, la mezcla de sentimientos contradictorios o la sustitución de personajes. Cierra el libro con fastidio, pero algún dato, una frase, un ritmo, el eco de una cita literaria, una idea interesante, lo persiguen y torna a la tarea de relacionar, unir y asociar. La misma confusión es como un acicate, una implícita competencia en que el poeta pusiera a prueba la capacidad del lector y en que éste deseara a toda costa salirse con la suya. Acaso los mismos principios de organización estén ahí, pero disimulados; acaso haya que buscar otros principios distintos, hasta adquirir la tranquilizadora certeza de que en la poesía de Eliot hay oscuridad, pero no incoherencia.

La oscuridad en un autor puede responder a que éste desee escribir sólo para un grupo selecto; a que las fuentes de su inspiración sean un tanto remotas, y por tanto su obra requiera cierta iniciación para ser comprendida; o a motivos estéticos, v.gr., concentración y eficacia literarias, o a que la emoción que origina el poema y los sentimientos que la acompañan se presenten ante su inteligencia de manera compleja y no puedan ser expresados en forma sencilla e inmediatamente comprensible. Desde el punto de vista del método poético de Eliot estas posibilidades, salvo la primera, son muy pertinentes, dada por una parte la aseveración del mismo Eliot en el sentido de que la compleja naturaleza de los estímulos de la vida moderna impiden

al poeta expresarse en forma sencilla (1), pero dada también la naturaleza de influencias, lejanas unas, más inmediatas otras, - en las que se inspira su poesía.

En uno de sus ensayos críticos, el titulado "The Metaphysical Poets", Eliot llama la atención sobre el carácter intelectual de autores como Donne, Cowley, Herbert, Marvell, para quienes la -- idea, no menos que el sentimiento, era una experiencia de va-- lor poético capaz de ser aprehendida y recreada sensiblemente -- en el poema. Esta ventajosa cualidad empezó a perderse a partir del siglo XVII a consecuencia de una "disociación en la sensi-- bilidad", de la cual la poesía inglesa no se había recuperado aún en 1920. Con tal "disociación" oree que Eliot quiere sig-- nificar el abandono del raciocinio y la tendencia hacia una - actitud puramente sentimental y más contemplativa que dis-- cursiva, la cual culminó con el romanticismo. En tanto que - la forma se refinaba bajo la nueva actitud --prueba de ello, Dry den, Milton, Collins, Gray, Tennyson-- Eliot piensa que el con -- tenido poético se volvió más crudo. Precisamente porque la idea era considerada por los poetas metafísicos como materia prima - de la poesía, fueron capaces de fundir en una sola imagen los - más antitéticos y paradójicos conceptos, haciendo a la idea co-

---

(1) "It is not a permanent necessity that poets should be interested in philosophy, or in any other subject. We can only say that it appears likely that poets in our civilization, as it exists at present, must be difficult. Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning." Eliot en "The Metaphysical Poets", "Selected Prose", págs. 118 y 119.

mo dar vueltas sobre sí misma; de incorporar mucha erudición - en sus poemas y de dar a éstos una serie de asociaciones rápidas que exigen considerable agilidad mental de parte del lector. Eliot da varios ejemplos de ese proceso "homogeneizante" de un material por otra parte heterogéneo, como éste en que el poeta fuerza a una primera metáfora a extenderse al nivel de implicaciones de suyo desafines:

"On a round ball  
A workman that hath copies by, can lay  
An Europe, Afrique, and an Asia,  
And quickly make that, which was nothing, All  
So doth each teare,  
Which thee doth weare,  
A globe, yea world by that impression grow,  
Till thy tears mixt with mine doe overflow  
This world, by waters sent from thee, my heaven  
dissolved so."(1)

El proceso por el cual el poeta pasa del globo geográfico a la lágrima y de ahí al diluvio, denota una emoción iluminada - por el raciocinio, y no es posible sin el ejercicio de una operación altamente intelectual: el ingenio.

En su ensayo sobre Marvell, Eliot da una explicación sobre la naturaleza de este último:

"It is not cynicism, though it has a kind of toughness which may be confused with cynicism by the tender-minded. It is confused with erudition because it belongs to an educated mind, rich in generations of experience; and it is confused with cynicism because it implies a constant inspection and criticism of experience." (2)

Queda entonces vinculado ese ingenio al sentido de lo tradicional, indispensable para el poeta, y por lo tanto, al alusionismo que está en la base del método de Eliot, como una manera de ligar el presente con el pasado y de lograr efectos ---

(1) "Selected Prose", pág. 112.

(2) "Selected Essays", pág. 303.

irónicos de contraste. No es posible ser ingenioso sin poseer habilidad para moverse en un vasto registro de experiencias, por lo que el ingenio constituye el atributo de una civilización madura, el adorno de una mente clásica. Por la misma razón, es la síntesis en que se reconcilian cualidades contrarias, "an alliance of levity and seriousness", y su efecto es deslumbrador y sorprendente, como lo atestiguan imágenes del estilo de "A bracelet of bright hair about the bone"(1), que abundan en los poetas de la escuela de Donne y en los dramaturgos isabelinos y jacobinos.

En contraste con la poesía metafísica, aliada inseparable de la idea, Eliot cita un pasaje de Tennyson en el cual es indudable que la sensibilidad fluye libremente, pero en forma menos elaborada, sobre una pauta de pensamiento sumamente sencilla:

"One walked between his wife and child  
With measured footfall firm and mild,  
And now and then he gravely smiled.  
The prudent partner of his blood  
Leaned on him, faithful, gentle, good,  
Wearing the rose of womanhood.  
And in their double love secure,  
The little maiden walked demure,  
Pacing with downward eyelids pure.  
These three made unity so sweet,  
My frozen heart began to beat,  
Remembering its ancient beat." (2)

Tennyson y Browning, comenta Eliot, "are poets and they -- think; but they do not feel their thought as immediately as -- the odour of a rose."(3). En cambio para Donne y para su escuela el pensamiento modificaba la sensibilidad, se amalgamaba -- con ella a partir de elementos dispares de manera de producir

(1) "Selected Prose", pág. 112.

(2) Ibid., págs., 116 y 117.

(3) Ibid., pág. 117.

"nuevos compuestos."

El hecho mismo de que los poetas de la escuela de Donne hayan sido denominados "metafísicos" —como quien dice, ininteligibles— indica, según Eliot, la incompreensión y el abandono de su método poético. Fue el propio Eliot el que habría de volverlos a poner de moda en el siglo XX, mediante sus ensayos —críticos y la renovación de esas cualidades intelectuales de ingenio, agilidad, asociación rápida y antítesis que constituyen el fundamento de su modernismo poético.

En el mismo ensayo que vengo comentando se lee la siguiente observación que nos pone en la pista de otra influencia más —cercana a nuestro siglo:

"Jules Laforgue, and Tristan Corbière in many of his poems, are nearer to the 'school of Donne' than any modern English poet." (1)

La influencia de Laforgue<sup>(2)</sup> sobre Eliot se deja sentir en el método, en la actitud y en la versificación. George Williamson -

---

(1) Ibid., pág. 119.

(2) Jules Laforgue (1860-1887) se sitúa en línea recta a la cabeza de una serie de innovadores en la poesía francesa contemporánea: Apollinaire, Anouilh, Quenault, Michaud. Su vida fue solitaria, triste y angustiosa. Vivió la crisis de 1880 en que "una juventud cansada del verbo sonoro del viejo Victor Hugo y del Parnaso olímpico, de la crudeza naturalista y de la certitud seca de la Ciencia, atraída por el contrario por lo desconocido y lo inconsciente, penetrada de impresionismo y de música", encontró en Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, los elementos de una poesía nueva: la armonía, las imágenes, el misterio. (Histoire Illustrée de la Littérature Française, (pág. 697). Es contemporáneo de los "decadentes" que sufren la demoleadora influencia de Schopenhauer y canta a la desesperación con nuevos acentos. Pero no es en la poesía romántica de "Le Sanglot de la Terre" donde se manifiesta su manera más personal, aunque comienza ya a hacer uso del lenguaje informal de la conversación, sino en una obra posterior, "Les Complaintes", (1885) donde muestra la incoherencia de la vida arrojando una mirada irónica sobre la ilusión. Por ejemplo, este fragmento de la "Complainte de l'oubli des Morts" donde un mundo prosaico como en Eliot, -

la explica como la adopción de una máscara irónica o de una actitud heroico-burlona de auto-análisis y auto-destrucción. Es una actitud racional que desmenuza sutilmente los sentimientos de sus víctimas, contradiciendo o disimulando toda simpatía por ellas y poniendo de manifiesto el horror y el fastidio, la frustración o la ridiculez, la hipocresía y el disimulo de las acciones humanas. Es un poder de transformar las ideas en sensación y una observación en un estado mental (2). Como tal, no es cualidad exclusiva de estos poetas, sino también de otros -- más clásicos como Baudelaire y Racine. De ellos dice a este respecto Eliot:

"The greatest two masters of diction are also the greatest two psychologists, the most curious explorers of the soul."

Y añade una frase que se convierte en preciosa revelación para su poesía:

"Those who object to the 'artificiality' of Milton or Dryden sometimes tell us to 'look into our hearts and write'. But that is not looking deep enough; Racine or Donne looked into a good deal more than the heart. One must look into the cerebral cortex, the nervous system, and the digestive tracts." (3)

Oreo que no es necesario forzar la cita para deducir de ella --

(1) adquiere carta de ciudadanía poética:

"Notez d'un trait égal  
 Au livre de la caisse  
 Entre deux frais de bal  
 Entretien, tombe et messe.  
 C'est gai  
 Cette vie;  
 Hein, ma mie,  
 O gué?"

("Poems of Jules Laforgue" translated by Patricia Terry, pág. 57).

(2) "A Reader's Guide to T.S.Eliot", págs 51, 52.

(3) "Selected Prose", págs. 119 y 120.

que la tradición literaria que Eliot consideraba más completa y ponderada, tanto en los autores ingleses como en los extranjeros, habría de compaginarse con la tendencia psicológica, aún somática del - modernismo poético.

Su método es moderno también en cuanto que no es narrativo - ni descriptivo a la manera romántica, sino dramático, basándose en el recurso que él denomina "objective correlative." En -- efecto, en una de sus observaciones críticas (1), Ezra Pound -- aplica tanto a Eliot como a Laforgue la frase de Rémy de Gour-- mont: "He recounts himself in recounting the manners of his -- age.", lo cual indica un doble movimiento por el cual el poeta -- revela y disimula su propia personalidad. En su ensayo sobre -- Arnold (2), Eliot comenta que este poeta victoriano usa a veces en su crítica "personae or masks, behind which he could go -- through his own performance" y añade: "sometimes a critic may -- choose an author to criticize, a rôle to assume, as far as -- possible the antithesis to himself; a personality which has ac-- tualized"(nótese la implicación psicológica) "all that has been suppressed in himself; we can sometimes arrive at a very satis-- factory intimacy with our anti-masks." Más aún, en su ensayo -- sobre Hamlet declara:

"The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an objective correlative; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience are given, the emotion is immediately evoked."(3)

El hecho de que Eliot llame a este recurso "máscara" y que -- lo considere como un medio de expresión objetiva de la persona-

(1) En su "Eliot", en "Instigations", 1920

(2) "The Use of Poetry and the Use of Criticism", pág. 108.

(3) "The Sacred Wood", pág. 110.

lidad, como desligado de ella y provisto de vida independiente, justifica su gusto por el teatro y se relaciona con el uso del monólogo dramático en su poesía. Viene así a actualizar una -- forma de gran eficacia psicológica que ya habían practicado -- con éxito Donne, Browning, Laforgue y Corbière.

Esta forma, por otra parte, es compleja porque no suele ir acompañada de acción externa, sino que más bien se adapta a -- la expresión de un conflicto interno de pensamiento que se re- vuelve sobre sí mismo o sobre un yo imaginario.

Otro aspecto interesante del modernismo de Eliot es el que asocia su técnica con la música, cuyo valor sugestivo se ha -- puesto de relieve con gran vigor a partir de Poe y de sus -- admiradores franceses. Para Eliot, la música no está presente sólo en el ritmo o en el sonido de las palabras al combinarse unas con otras, sino en la estructura misma del poema, cuando -- dice por ejemplo:

"I think that a poet may gain much from the study of music...The use of recurrent themes is as natural to poetry as to music. There are possibilities for verse which bear some analogy to the development of a theme by different groups of instruments; there are possibilities of transitions in a poem comparable to the different movements of a symphony or a quartet; there are possibilities of contrapuntal arrangement of subject-matter. It is in the concert room, rather than in the opera house, that the germ of a poem may be quickened." (1)

Tales declaraciones dejan abierto el camino a un método más imaginativo que lógico; o más bien a lo que el propio Eliot -- llama "lógica de la imaginación" en contraste con la tradicio- nal "lógica de las ideas" (2). Esta lógica imaginativa se re- vela en el encadenamiento acumulativo de las imágenes y en la

(1) "On Poetry and Poets", pág. 122.

(2) En el Prólogo a la traducción de "Anabase" de St John Perse.

recurrencia de las mismas con variantes según los distintos con textos, lo cual constituye uno de los principios de organización en sus poemas.

Con todo, si Eliot se hubiera contentado con crear una sucesión de imágenes, por sugestivas y precisas que ellas fueran, - su poesía no habría pasado de ser lo que fué la de los Imagi -- nistas: un fulgurante meteoro cuya luz brilla un instante sin - dejar huella. Afortunadamente, la imagen es para él una forma - de concretar la idea; la sucesión de imágenes, la alegoría de una serie de cualidades aprehendidas por una mente especulativa y - filosófica, que penetra más allá de las apariencias en busca de leyes y principios generales. Para Eliot, la filosofía no ha de jado de ser materia susceptible de tratamiento poético. Dígalos si no su ensayo sobre Dante en que comienza rebatiendo la decla ración de Valéry en el sentido de que filosofía y poesía son -- incompatibles en el poeta moderno, puesto que éste se esfuerza en producir "un estado de ánimo." (1). Para Eliot "un estado" - no tiene validez, puesto que es algo fragmentario, fugaz, la -- consecuencia psicológica de la obra en el lector, por lo que de- clara:

"The poet does not aim to excite —that is not even a test of his success— but to set something down; the state of the reader is merely that reader's particular mode of perceiving what the poet has caught in words." (2)

(1) "Parler aujourd'hui de poésie philosophique...c'est naïvement confondre des conditions et des applications de l'esprit incompatibles entre elles. N'est-ce pas oublier que le but de celui qui spéculé est de fixer ou de créer une notion --c'est à dire un pouvoir et un instrument de pouvoir, cependant que - le poète moderne essaie de produire en nous un état et de porter cet état exceptionnel à un point d'une jouissance parfaite." (Citado por Eliot en "The Sacred Wood", pág. 159.)

(2) Ibid., pág. 162.

recurrencia de las mismas con variantes según los distintos contextos, lo cual constituye uno de los principios de organización en sus poemas.

Con todo, si Eliot se hubiera contentado con crear una sucesión de imágenes, por sugestivas y precisas que ellas fueran, — su poesía no habría pasado de ser lo que fué la de los Imaginistas: un fulgurante meteoro cuya luz brilla un instante sin dejar huella. Afortunadamente, la imagen es para él una forma de concretar la idea; la sucesión de imágenes, la alegoría de una serie de cualidades aprehendidas por una mente especulativa y filosófica, que penetra más allá de las apariencias en busca de leyes y principios generales. Para Eliot, la filosofía no ha dejado de ser materia susceptible de tratamiento poético. Dígalo si no su ensayo sobre Dante en que comienza rebatiendo la declaración de Valéry en el sentido de que filosofía y poesía son incompatibles en el poeta moderno, puesto que éste se esfuerza en producir "un estado de ánimo." (1). Para Eliot "un estado" no tiene validez, puesto que es algo fragmentario, fugaz, la consecuencia psicológica de la obra en el lector, por lo que declara:

"The poet does not aim to excite — that is not even a test of his success — but to set something down; the state of the reader is merely that reader's particular mode of perceiving what the poet has caught in words." (2)

(1) "Parler aujourd'hui de poésie philosophique... c'est naïvement confondre des conditions et des applications de l'esprit incompatibles entre elles. N'est-ce pas oublier que le but de celui qui spéculé est de fixer ou de créer une notion — c'est à dire un pouvoir et un instrument de pouvoir, cependant que le poète moderne essaie de produire en nous un état et de porter cet état exceptionnel à un point d'une jouissance parfaite." (Citado por Eliot en "The Sacred Wood", pág. 159.)

(2) Ibid., pág. 162.

La filosofía, según Eliot, se ocupa de las ideas en sí mismas; la poesía, en cambio, tiene como fin "realizarlas", es decir, volverlas concretas por medio de los símbolos que las definen y encierran. "But this is not to deny that poetry can be in some sense philosophic. The poet can deal with philosophic ideas, not as a matter for argument, but as matter for inspection." (1)

Hay en fin, el hecho importante en la selección del método poético, que el tipo de poesía que Eliot escribe no es laxo y fluido, sino compacto. Esto es consecuencia una vez más de la reacción contra el romanticismo, que sobre todo en sus peores momentos, tendió a ser tanto más verboso, directo y efusivo, -- cuanto la poesía moderna quiso ser económica, ardua e impersonal. El método tiende entonces a suprimir los pasos lógicos -- susceptibles de ser sobrentendidos. "The connections are mental or psychological rather than verbal or grammatical" dice G. Williamson (2). Lo que se sobrentiende en Eliot forma negativa o indirectamente el marco que realza lo que sí llega a expresarse, o el velo con que se encubre el pudor moral e intelectual del poeta.

Resumiendo: el método poético de Eliot es esencialmente complejo, pero necesario para la expresión de su manera de apprehender las experiencias que forman la base de su poesía. Tal complejidad resulta de un fuerte elemento racional que se funde con el emotivo y entraña tendencias psicológicas de expresión de estados suprimidos o de mezcla de actitudes contras -- tantes o ambiguas. Es un método irónico, ingenioso y alusivo;

---

(1) Ibid., pág. 170.

(2) Op. cit., pág. 17.

se eleva por encima de la simple apariencia hasta un plano metafísico; prefiere lo objetivo, compacto y económico a lo subjetivo, difuso y extenso; es más imaginativo que lógico e imita los recursos de la música; no carece de antecedentes en la literatura inglesa y en la europea, pero responde a las tendencias de la revolución anti-romántica y a la búsqueda de formas expresivas - por parte de la sensibilidad moderna. Veamos cómo funciona en el caso concreto de diversos poemas.

## CAPITULO II

### EL MODERNISMO EN "PRUFROCK"

El primer volumen de poemas de Eliot, "Prufrock and Other Observations", apareció en 1917. El título mismo sugiere una actitud objetiva, crítica y más racional que sentimental. En el presente capítulo he seleccionado para análisis tres poemas que me parecen los más representativos de todo el volumen, porque ilustran actitudes modernas respecto a los sentimientos, como el amor y el fastidio, a los temas, como el subconsciente, la fealdad y el absurdo, o los escenarios, como la gran urbe adonde, a partir de Baudelaire, se desplazó el interés del poeta.

#### 1.- "The Love Song of J. Alfred Prufrock" o el Subconsciente.

"The Love Song of J. Alfred Prufrock", el primero de los poemas contenidos en este volumen, puso de manifiesto la tendencia objetiva e irónica de la poesía moderna al desarrollar, en vez de una tierna o desesperada canción sentimental de tipo romántico con un protagonista joven y atractivo, un análisis realista del amor en torno a los complejos e inhibiciones de un tímido sujeto que va pisando ya los linderos de la vejez. El nombre del héroe —valga la paradoja— ha sido destituido de todo carácter heroico. No es único e inconfundible, como el del "René" de Chateaubriand, el "Werter" de Goethe o el "Don Juan" de Byron, sino uno de tantos individuos cuyos nombres puede uno leer en una tarjeta de presentación, en el membrete de una carta, o en los vidrios de una oficina londinense. Este protagonista no se remonta a etéreas o exóticas regiones, sino que posee una aguda conciencia de la realidad urbana, de las tortuosas calles de un barrio bajo, que se identifican en su imaginación con el tedioso argumen-

to a que lo somete su personalidad dividida. Porque coexisten en él el "ego" consciente que es "I" en el poema, para quien-- el amor es una peligrosa y desaconsejable aventura, y el "ego" subconsciente, el "you", aliado del instinto, que aflora a la superficie, y urge la resolución de lo que viene a ser, en -- vista del conflicto, "an overwhelming question": la declara-- ción de amor.

El método que Eliot ha empleado en el planteamiento, clí-- max y resolución del problema es el monólogo interior adapta-- do, no a la secuencia lógica del argumento, sino a la secuen-- cia psicológica tal como se desarrolla en el escenario de la-- mente de Prufrock.

Al iniciarse el poema, éste último va ya de camino para -- reunirse con su dama durante un te de sociedad. Su imagina--- ción se aparta del ambiente callejero para fijarse en el tér-- mino de su viaje, y este fenómeno psíquico se refleja en el-- poema por la irrupción violenta de los versos,

"In the room the women come and go  
Talking of Michelangelo"

que describen el lugar del encuentro con la dama.

Prufrock tiene miedo de la reunión; está sufriendo un "blo-- queo emocional", y el aludir a Miguel Angel, el artista de la-- fuerza, contrasta irónicamente con su timidez que se refugia-- como un gato en la somnolencia crepuscular y en la niebla ama-- rillenta que se desliza por la tarde. Su repugnancia a abordar el conflicto halla un lenitivo al pensar que aún falta tiempo, durante el cual su verdadera fisonomía podrá encubrirse tras-- una pose adecuada a los convencionalismos sociales; más aún,--

en que podrá seguir deliberando interiormente la cuestión con su yo inferior:

"There will be time, there will be time...  
Time for you and time for me,  
And time yet for a hundred indecisions,  
And for a hundred visions and revisions,  
Before the taking of a toast and tea."

"The room" y "Michelangelo", sin embargo, aparecen de nuevo. Son como un estribillo que ilustra la persistencia psicológica del problema.

Como todo tímido, Prufrock tiene una aguda conciencia de sí mismo. La perspectiva de abordar a la dama amplifica a sus ojos la ridiculez de su propia figura, que viene a ser de nuevo la antítesis del héroe romántico; casi una caricatura, sin más compensación que la sobriedad del traje.

"They will say: 'How his hair is growing thin!'  
My morning coat, my collar mounting firmly to the chin,  
My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin--  
They will say: 'But how his arms and legs are thin!'

Y el problema empieza a adquirir ante sus ojos proporciones monstruosas. El declarar su amor equivaldría nada menos que a "perturbar el universo". A medida que el tiempo corre, el conflicto estalla en -- una serie de imágenes desorbitadas que lo colocan al borde de la -- histeria.

Pero su subconsciente reacciona también y le presenta la imagen de la dama sugerida en unos cuantos rasgos: los brazos desnudos, alhajados y cubiertos de fino vello, y un perfume vago que si bien lo hace "divagar", no logra arrancarlo de su timidez que le reitera agu-

damente el problema:

"And should I then presume?

And how should I begin?"

El clímax sobreviene sin que la acción exterior haya avanzado más allá de un acercamiento físico de Prufrock al lugar de la -- reunión. Llega hasta ver a la dama, pero no osa hablarla. Al seguir deliberando cómo podría iniciar una declaración, todo su valor se desmorona y el "bloqueo emocional" es tan fuerte, que amenaza con desintegrar su personalidad. El equivalente poético de este fenómeno psíquico es una imagen tanto más expresiva cuanto incoherente:

"I should have been a pair of ragged claws

Scuttling across the floor of silent seas."

Hay una pausa, y la tensión empieza a decrecer con el triunfo del yo consciente. La cobardía busca justificarse, y el mecanismo que Eliot emplea para ello no es lógico, sino psicológico una vez más. Prufrock experimenta una sensación de alivio simbolizada en el retorno de las alusiones a la tarde soñolienta y al gato, símbolo de pereza. El complejo de inferioridad, entretanto, busca compensarse en lo que la ciencia moderna ha descubierto -- ser el recurso instintivo: la manía de lo notable y grandioso. - En dos versos cuya rima subraya la ironía de la situación se pregunta:

"Should I after tea and cakes and ices

Have the strength to force the moment to its crisis?"

Y pasa luego a compararse con una figura de gran fuerza moral: San Juan Bautista, aunque pronto cae en la cuenta que el paralelo entre la fortaleza del mártir y su propia mediocridad es insostenible. Re-

pasa entonces las probabilidades de triunfar que habría tenido de haberse resuelto a declararse, y decide que hubieran sido casi -- nulas. Los años, junto con su ridícula figura, habrían causado a la dama idéntica impresión a la de Lázaro resucitando de la tumba. Además, tal declaración habría puesto a descubierto penosamente -- sus emociones más recónditas: "as if a magic lantern threw the -- nerves in patterns on a screen." Y todo ello en un esfuerzo equivocado al que la dama podría contestar acaso: "That is not it at all, / That is not what I meant at all."

En suma, acepta su derrota y se resigna a jugar en la vida un papel secundario: "No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to -- be". Admite su ridiculez, su poquedad, y delibera cuán lejos podrán ir sus atrevimientos en el futuro: el traje un poco "sport", el pelo, partido por detrás; acaso se atreva hasta a comerse un -- melocotón, y a pasearse en la playa con pantalón blanco. El recuerdo del mar provoca una asociación con las sirenas y sus evocaciones eróticas. Caee en una especie de sueño diurno en el que se compensa su otro yo, pero del que lo hace despertar el ruido de las -- voces humanas, símbolo del retorno a la realidad, y de la represión definitiva del conflicto: del tú, y del yo, en cuanto interlocutor -- del tú, en las insondables esferas de la subconciencia.

El personaje es pues típicamente moderno, no en cuanto a su existencia, como tipo humano, sino en cuanto al interés que despierta -- su desdoblamiento psicológico. En él se deja ver la influencia de -- Freud que entre 1900 y 1905 había publicado sus principales trabajos, y que fué conocido en Inglaterra mediante traducciones aparecidas desde 1913 hasta 1922 (1).

(1) La traducción de "La Interpretación de los Sueños" apareció en 1913; la de "Psicopatología de la Vida Cotidiana", en 1914; la de -- "Totem y Tabú" en 1919, y la de "Conferencias Introdutorias", en 1922.

"The Love Song" no contiene propiamente una filosofía o un mensaje moral, a no ser el que gratuitamente a mi modo de ver le dan algunos críticos al considerar a Prufrock como un símbolo de la -- impotencia moral del mundo moderno. Pero el poema contiene el germen de "Gerontion" y de "The Waste Land" en que sí hay indudablemente una filosofía y que son poemas que utilizan la esterilidad sexual como uno de sus símbolos fundamentales. A partir de esa época el subconsciente habría de cobrar cada vez más importancia, por ejemplo en James Joyce y en D.H.Lawrence, y ser ocasión de acier--tos y pretexto de desmanes lo mismo en la vida que en la literatura (1). Y es curioso notar cómo la imagen del mar utilizada por -- Eliot en "The Love Song" para sugerir el mundo íntimo donde se revuelven instintos y represiones es usada con significados similares en un autor de la década pasada, W.S.Graham:

"Very end then of land. What vast is here?  
The drowning saving while, the threshold sea  
Always is here. You may not move away."

G.S.Fraser que cita estos versos, los comenta de esta manera:

... "the land is the surface on which we walk, as we think, safely-- it is the waking conscious mind; the sea...is the mind of sleep and the subconscious... We 'may not move away' from that in the sense that we must go to sleep every night and descend into this primitive part of ourselves...It is a part of which we feel a terror (the idea of losing consciousness, of being lost in the world of sleep for ever, is like the -- fear of hell) ". (2)

(1) Me refiero a los que, influenciados por la preponderancia universal que Freud concede al instinto y al subconsciente, se entregaron a excesos sexuales o a ensayos poéticos en que la estructura -- permanece siempre amorfa y desintegrada por falta de disciplina -- consciente.

(2) Op.cit., pág.41.

Por su parte, Eliot relaciona el hundimiento de Prufrock con la tradición literaria al aludir a la Divina Comedia de donde -- está tomado el epígrafe de "The Love Song". Es el círculo del -- Infierno donde se le pide a la llama de Guido de Montefeltro, -- condenado por sus desatinados consejos, que se identifique, lo -- que hace con estas palabras:

"Si yo creyera que mi respuesta fuera  
dada a quien pudiera retornar al mundo,  
inmóvil esta llama se estuviera;

mas como nadie, hundido en lo profundo  
de este valle, ha salido vivo y sano,  
sin temor a la infamia, lo difundo." (1)

A semejanza de Guido, Prufrock revela su verdadera identidad sólo en el ámbito de su mundo interno, vedado a las miradas indiscretas. El epígrafe, como observa George Williamson, constituye en éste y en otros poemas de Eliot "an extended metaphor", trasladado de su contexto antiguo a una situación moderna. Cosa semejante ocurre con los paralelos heroico-burlones --San Juan - Bautista, Hamlet y Lázaro-- y con la alusión a "Los Trabajos y los Días" de Hesíodo. Son el método que Eliot usa para provocar contrastes irónicos, y están muy a tono con su sentido de la tradición y del ingenio, que como ya hemos visto, él considera propios del artista clásico.

## 2.- "Rhapsody on a Windy Night" o el Absurdo.

En la Introducción de este estudio hice alusión a una tendencia de la poesía moderna puesta de moda por Arthur Rimbaud. Expliqué que dicha tendencia consistía, no ya en extraer la poesía -

---

(1) Infierno, Canto XXVII.

de la vida, lo que Baudelaire habría llamado su "aspecto heroico", es decir, significativo para la perspicacia del poeta, sino en -- vivir la misma vida en un estado de alucinación provocada. En el -- fondo de tal tendencia hay una rebelión, tan antigua como el hom-- bre mismo, contra la lógica, el orden y todo género de restricción. Como tal, empieza a tomar auge con el romanticismo, que en su --- amor por lo imaginario y misterioso tendía a rechazar lo razonable y congruente. Así no es raro encontrar extravagancias e incoheren-- cias en la obra de autores como Gérard de Nerval, Lautreamont, o -- Coleridge, que señaladamente en "Kubla Khan" dejó un fragmento poé-- tico que no será jamás reductible a las dimensiones de un argumento lógico porque pertenece por completo al mundo del sueño. El gusto -- por lo ilógico es una de las características también del poeta fran-- cés moderno Paul Claudel, que descubrió en Rimbaud, junto con una -- mística salvaje, la presencia negativa de lo divino misterioso, que después habría de expresar en obras como "Tête d'Or" o "Le Soulier de Satin" con una exuberancia desbordada y aún grotesca. En la --- obra de Saint-Pol Roux, para quien la reflexión era una carga in-- soportable, y que no se habría avergonzado de frases como "la pen-- sée se fait dans la bouche"; del italiano Marinetti, para quien la guerra era un principio de higiene, y que también se pronunciaba-- por la desaparición de la sintaxis. Estos dos últimos fueron pre-- decesores del movimiento "Dada," que se caracterizó por su espíritu-- de anarquía y de negación en todos los órdenes: religioso, moral,-- social, artístico, literario. Tales escepticos demolidores encon-- traron eco en la teoría de Freud, sobre la hipocresía de la con--- ciencia, y se convirtieron en escritores autómatas para quienes -- cultivar la locura era la primera ley. El Surrealismo, un poco más

moderado, declaró a su vez que más que un movimiento literario era el suyo un modo de conocimiento basado en el sueño, la intuición y la imagen: "Le vice appelé surréalisme c'est l'emploi déréglé et passionnel du stupefiant image", declaró Bretón en el primer manifiesto, aparecido por los años de 1923-1925.

El estudio de esta impregnación imaginativa de la literatura europea con todas sus implicaciones positivas y negativas requeriría un grueso volumen. Baste señalar la existencia del fenómeno para que sus manifestaciones en un espíritu despierto e informado como el de Eliot, no parezcan aisladas o anacrónicas.

Uno de los poemas donde mejor es perceptible esta tendencia es "Rhapsody on a Windy Night", comprendido dentro del volumen "Prufrock and Other Observations". Una rapsodia, como es bien sabido, es una composición musical de carácter más bien libre, en contraste con una sinfonía o un cuarteto por ejemplo. En el caso de Eliot, la rapsodia es el nombre figurado de un paseo nocturno, "Along the reaches of the street/ Held in a lunar synthesis". El efecto de la luna sobre el paseante es perturbador: "Whispering lunar incantations/ Dissolve the floors of memory/ And all its clear relations/ Its divisions and precisions", ya que provoca una especie de delirio en el que los objetos adquieren una nueva identidad, y en que el frenesí se apodera de la memoria:

"Every street lamp that I pass  
Beats like a fatalistic drum,  
And through the spaces of the dark  
Midnight shakes the memory  
As a madman shakes a dead geranium."

Si este "dérèglement des sens" o "cultivo de la histeria" como lo llamaría Baudelaire debilita la visión normal del mundo, fomenta en cambio un modo de conocimiento, una aptitud para captar aspectos significativos de la realidad:

"The memory throws up high and dry  
A crowd of twisted things."

Y objetos distorsionados, grotescos e irónicos son lo mismo una mujer que regresa a casa a media noche, con el traje sospechosamente roto y manchado de arena, que la rama torcida que -- las olas carcomen sobre la playa, o que un pedazo de resorte -- metálico oxidado en el rincón de una fábrica. Hay también un -- cangrejo que muerde la punta de un bastón, y un gato que devora ansioso un pedazo de mantequilla rancia, justamente como aquel ohiquillo, recuerda el poeta, que se embolsó una vez un juguete en el muelle, y cuya mirada ya había aprendido el arte del disimulo. Todas ellas son manifestaciones de un mundo manchado, hipócrita, repugnante, caduco. Pero sobre todo, hay una luna amnésica, de rostro cacarizo, retorciendo en la mano una rosa de papel "That smells of dust and Eau de Cologne", que es la imagen nueva que Eliot, como muchos modernos, ha encontrado para describir la luna. Y es la suya, como la de Laforgue, una luna irónica, no con "algodón en las orejas" (1), sino con una mirada -- coqueta y una sonrisa semi-complaciente sobre la fealdad de acá abajo.

---

(1) Así la describe Laforgue en la "Complainte de la Lune" donde hace de ella el eje de una divagación sobre el fastidio y testigo irónico de un fracasado romance. El tono y la actitud de Eliot y del poeta francés son muy semejantes, si bien "Rhapsody on a Windy Night" me parece un poema más estructurado y complejo que la Complainte. He aquí algunos dísticos entresacados de esta última:

"Ah! la belle pleine lune  
Grosse comme une fortune!

(vuelta)

Al fin, tras de vagar cuatro horas, el paseante se detiene - frente a una puerta y una casa que reconoce como propias. En su interior, fuera ya de la influencia lunar, el mundo desorbitado cede el paso al mundo racional, lógico, en sus formas más pro -- saicas: el lecho nocturno, el cepillo de dientes. Es hora de pre -- pararse para reanudar al día siguiente la cotidiana rutina, y la realidad deja sentir su impacto:

"Put your shoes at the door, sleep, prepare for life

The last twist of the knife."

Mas es pertinente preguntarse: ¿es que a pesar del alarde de incongruencia que hiciera Eliot al principio del poema, su percepción logró de hecho desentenderse en algún momento de la conciencia? ¿Pudo, como un surrealista genuino, sumergirse en las profundidades del subconsciente? Me parece que tal ausencia de lógica no es sino un pretexto en el poema para subrayar ciertos aspectos poco gratos de la realidad: aspectos que atraen a un temperamento irónico como el de Eliot. La tendencia satírica, eminentemente racional, lo libra de un abandono completo a la fantasía, y lo mantiene en alerta durante la divagación, de tal manera que la misma conciencia de un mundo sórdido que se le revelaba bajo el disolvente efecto de la luna, se continúa sin interrupción cuando el yo se ha reintegrado al ambiente normal.

En un interesante estudio titulado "Lewis Carroll and T.S. -- Eliot as Nonsense Poets" (2), Elizabeth Sewell ha hecho notar -- que el absurdo, como predijo Chesterton en 1904, se ha converti-

(1) "Lune, o dilettante Lune,  
A tous les climats commune,

"Lune, vagabonde Lune,  
Faisons cause et moeurs communes?"

"Poems of Jules Laforgue", translated by P.Terry, págs. 35-36.

(2) Contenido en "T.S.Eliot -- A Symposium for his Seventieth Birthday, Edited by Neville Braybrooke.

do en la literatura de la modernidad. Por lo que toca a Eliot, esto no significa que él trate de producir una literatura fantástica de robots y cohetes, ni tampoco que busque como un -- alucinado dar escape a una imaginación que forja mundos imposibles; al contrario, el absurdo de Eliot es a menudo una manera de controlar el sentimiento, de criticar la realidad, a la manera como el temperamento clásico de todos los tiempos se ha esforzado por lograrlo. La caricatura o la parodia son formas del absurdo, y como tales aparecen por ejemplo en las comedias de Molière o en las novelas de Jonathan Swift. La misma E. Sewel hace este comentario:

"The genre or game of Nonsense has strict rules. The aim is to construct with words a logical universe of discourse meticulously selected and controlled...All tendencies towards synthesis are taboo; in the mind, imagination and dream; in language, the poetic and metaphorical elements; in subject-matter, everything to do with beauty, fertility and all forms of love sacred or profane. Whatever is unitive is the great enemy of Nonsense, to be excluded at all costs." (1)

No creo que haya un solo poema de Eliot que esté libre del absurdo en este sentido. La yuxtaposición de imágenes y alusiones, inherente al método de su poesía, es una forma de absurdo, lo mismo que de concentración poética, y no puede desvincularse del tono heroico-burlón que adopta para satirizar el mundo moderno a las luces de las normas de conducta que se ha impuesto.

"Mr. Apollinax," el ciclo de Sweeney y los Poemas Menores, sobre todo la autoparodia "How unpleasant to meet Mr. Eliot!" en "Five-Finger Exercises" son también ejemplos de absurdo cuyo sentido, como comenta Eliot en "The Music of Poetry" a propósito de los poemas de Edward Lear, "is not vacuity of sense: it is a parody of sense, and that is the sense of it." (2).

---

(1) Op.cit., págs. 49-50.

(2) "Selected Prose", pág. 56.

### 3.- "Preludes" o la Prosa de la Vida.

La violenta crisis que la sociedad ha sufrido a fines del siglo pasado y en lo que llevamos del actual abandonó, como dejé ya dicho, a los poetas a una terrible disyuntiva: anquilosarse en la muerte tradición romántica, o hallar una nueva forma de sensibilidad a tono con la época. Este hallazgo debía en todo caso hacerse mediante el método que adopta instintivamente todo nuevo movimiento: la exploración de nuevos centros de interés poético, o el tratamiento novedoso de los ya existentes. El romanticismo abandonó los ámbitos de los salones de sociedad, de los clubes y cafés, y de los recortados jardines italianos en que se habían recreado el cortesano y el "honnête homme" de la Edad Augusta, para volver los ojos a un mundo más espontáneo, salvaje y misterioso, como era el de las vastas regiones naturales, el de las tierras labrantías en que gana el sustento el campesino humilde, y el de la vetusta Edad Media de retorcidas supersticiones.

Con los románticos, el gusto por lo grotesco, deforme, repulsivo o espeluznante es uno de los polos exaltados de la fantasía. Encuentran en ello la materia prima de una nueva sensibilidad, completamente opuesta a la de los mesurados neo-clásicos. Sin embargo, para el hombre moderno la fealdad romántica parece pueril. El horror ya no se esconde en castillos góticos ni es experiencia de unos cuantos: está entre todos; se ha democratizado. Las guerras mundiales fueron la espeluznante experiencia de las muchedumbres —experiencia inmediata, demasiado tangible para ser misteriosa. Y después de ellas hubo que reconstruir un mundo sórdido, sin fe ni ilusión;

"to go on living and hardly living", con el marco de las ciudades aglomeradas como principal escenario.

El impacto del horror contemporáneo se dejó sentir en Eliot de una manera que describe una trayectoria llena de interés. Es el planteamiento, desarrollo, crisis y resolución de una aventura espiritual que se eleva desde el prosaísmo de "Prufrock", la esterilidad en "The Waste Land" y el abatimiento en "The - - Hollow Men", hasta una perspectiva de esperanza y de gloria en "Four Quartets", no sin antes someterse a la purificación y penitencia de "Ash Wednesday". Esta aventura es la expresión originalísima de una mente perspicaz que cala más hondo y vuela -- más alto que la de sus contemporáneos. Pero es también como la de Dante, un gran viaje por las tres esferas de la condición -- espiritual: el infierno, el purgatorio, el paraíso. Hasta qué-- punto el propio Eliot considera éste el recorrido común de la-- investigación artística, puede deducirse de sus propias pala-- bras en "The Sacred Wood":

"The contemplation of the horrid or sordid or disgusting by an artist is the necessary and negative aspect of the impulse toward the pursuit of beauty. But not all succeed as did Dante in expressing the complete scale from the - negative to the positive. The negative is the more important." (1).

La primera etapa de exploración en la esfera de lo negativo para Eliot es más el fastidio que el horror: "the boredom, and the horror, and the glory", como él mismo ha dicho, es la secuencia de su poesía. El fastidio es enemigo de la grandiosidad. No puede subsistir sin destrozarla, sin quitarle su lustre y su vigor; por eso es mejor aliado de las experiencias rutinarias, las de todos los días en que se siente aprisionada -

---

(1) pág.153.

la imaginación ávida de estímulos. Hay ecos de ese fastidio en la risa de "Mr. Apollinax": "He is a charming man --But after all -- what did he mean?"; en el "lustreless protrusive eye" de "Burbank with a Baedeker"; en la resignación paralizante de "Gerontion", "an old man driven by the Trades/ To a sleepy corner;" en la pregunta de "A Cooking Egg", "But where is the penny world I bought/ To eat with Pipit behind the screen?"; en la misma "Rhapsody on a Windy Night" como ya traté de demostrar. Pero es en "Preludes" donde acaso sea más inequívoca su presencia.

Este poema constituye una serie de cuatro cuadros estructurados en torno a una ronda cotidiana. Penumbra o media noche, atardecer o despertar, hay una selección de elementos representativos de una realidad sucia, tediosa, rutinaria, desprovista de todo heroísmo. Las percepciones sensoriales son de todo género. Visuales: sombras, objetos deteriorados o ennegrecidos, calles lodosas; auditivas: el ruido de la lluvia invernal sobre las persianas rotas, los gorriones en los alcantarillados, el golpear insistente y apresurado de las gentes en las calles de la gran ciudad a la hora en que se reanuda o cesa el trabajo; táctiles: el roce de las hojas marchitas y de los fragmentos de periódico que el aguacero mezclado con aire arremolina contra los transeúntes, o el contacto de las amarillentas plantas de los pies entre las manos sucias; pero quizá por más sutiles, por imposibles de eludir, tienen más significación las olfativas: repugnantes olores de cerveza, de café y de viandas despedidos de los restaurantes baratos y atestados de clientes. Todo esto se mezcla para producir esa sensación de disgusto, de sordidez, que el hombre moderno experimenta en la gran ciudad, y que es inseparable de una es --

truotura de vida que no conocieron otras épocas.

En la Introducción al Oxford Book of Modern Verse, Yeats consiguió el siguiente juicio:

"Eliot has produced his great effect upon his generation because he has described men and women that get out of bed or into it from mere habit; in describing this life that has -- lost heart his own art seems grey, cold, dry. He is an Alexander Pope, working without apparent imagination, producing his effects by a rejection of all rhythms and metaphors used by the more popular romantics rather than by the discovery of his own, this rejection giving his work an unexaggerated plainness that has the effect of novelty." (1)

Es sabido que Yeats nunca fué muy pródigo en sus elogios para Eliot, pero en este caso señala atinadamente la originalidad prosaica de la poesía de este último. Y acierta también más adelante en la misma Introducción, cuando establece una afinidad entre Eliot y Manet. En efecto, como los impresionistas, Eliot procede a base de toques, de pinceladas y de fragmentación de tonos. Y los impresionistas gustaban también de hacer girar la paleta -- en torno a un mismo asunto visto bajo distintas luces: la aurora, el crepúsculo, la lluvia, la niebla. En sus manos, dice un crítico, "la peinture se délivre de l'hérôisme et des puerilités, -- de l'imagerie et d'un pathétique de théâtre," (2) justamente como el prosaísmo anti-romántico de Eliot.

Lo notable de "Preludes" radica en la autenticidad de los rasgos, en su enorme carga representativa que paradójicamente lo -- convierten en un brillante cuadro de deslucidos objetos. Eliot -- ha vencido el prejuicio que J.C.Squire expresó con estas palabras:

"For generations, owing to the reaction of the aesthetic -- against the new scientific, industrial and largely materialistic

(1) pág., XXI.

(2) Cf., Jacques de Laprade, "L'impressionisme", Aimery Somagry, París, pág.18.

world, we have become accustomed to the idea that certain things are "not poetical", that a poet can mention a rose, but not a -- Rolls Royce, that poetry is a refuge and not an attack, that a -- poet is a sensitive refugee and not a man facing life, the whole of it, and sounding a clarion call to his more speechless and -- encumbered fellows."

F.R. Leavis, que cita este pasaje, desaprueba a su autor diciendo que el criterio de la modernidad no se mide por la proporción directa de objetos modernos que el poeta mencione, sino por el -- hecho de que haya logrado mantenerse vivo y activo en el arte -- dentro de su época (1); en la habilidad, podríamos añadir, de -- poetizar el material contemporáneo, por recalcitrante que sea.

Si todo esto es verdad, el mayor mérito de Eliot estriba en -- que no se detiene en el modernismo superficial de sus objetos, -- sino en que les infunde el soplo de una sensibilidad congruente consigo misma, de un sentido de la vida \_\_\_\_\_ que constituye -- uno de los elementos refrescantes de toda poesía. "En ciertos -- estados de alma -- escribía Baudelaire -- la significación profunda de la vida se revela en el espectáculo, por vulgar que sea, -- que tenemos a la vista" (2). Y esto ocurre siempre que Eliot introduce la fealdad en su poesía. En "Preludes", por ejemplo, el corolario es una actitud y un juicio que están más allá de la -- particularidad de los objetos:

"I am moved by fancies that are curled  
Around these images, and cling:  
The notion of some infinitely gentle  
Infinitely suffering thing.

---

(1) Cf., "New Bearings in English Poetry", págs. 23 y 24.

(2) Cf., John Middleton Murry, "El Estilo Literario", pág. 31

"Wipe your hand across your mouth, and laugh;  
The worlds revolve like ancient women  
Gathering fuel in vacant lots."

El prosaico mundo moderno provoca primero una adhesión sentimental; pero en seguida surge en Eliot el satírico intemporal. - La ronda cotidiana que describe "Preludes" no es para el poeta - sino una etapa más en el girar incesante del incorregible mundo.

### CAPITULO III

#### EL MITO O LA CRITICA DEL MUNDO

Al comentar en "The Dial" el 23 de noviembre de 1923 sobre el entonces recientemente aparecido "Ulysses" de Joyce, escribía Eliot:

"I hold this book to be the most important expression which the present age has found...In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. They will not be imitators any more than the scientist who uses the discoveries of Einstein in pursuing his own, independent further investigations. It is simply a way of controlling, or ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history...It is a method for which the horoscope is suspicious. Psychology (such as it is, and whether our reaction to it be comic or serious), ethnology and "The Golden Bough"(1) have concurred to make possible what was impossible even a few years ago. Instead of a narrative method, we may now use the mythical method. It is, I seriously believe a step towards making the modern world possible for art, towards...order and form. And only those who have won their discipline in secret and without aid, in a world which offers very little assistance to that end, can be of any use in furthering this advance."(2)

Este comentario, escrito sólo un año después de la publicación de "The Waste Land", constituye un precioso documento sobre el uso del mito en el propio Eliot. El mito, como instrumento de expresión, es inseparable del hombre, que se sirvió de él ya desde épocas primitivas para expresar sus relaciones con el medio ambiente, y la conciencia de los misterios del mundo que desbordaban sus poderes racionales o afectaban su naturaleza espiritual. A diferencia del animal, el hombre es capaz de transferir un fenómeno dado en una esfera determina-

---

(1) Estudio comparativo sobre las religiones publicado en doce volúmenes entre 1890 y 1915 por Sir James George Frazer. Los dos volúmenes titulados "Adonis, Attis, Osiris", se refieren a los mitos de la fertilidad entre los pueblos orientales, y Eliot los reconoce como fuentes de "The Waste Land" en las notas a este último poema.

(2) Cf., Elizabeth Drew, "T.S. Eliot, The Design of his Poetry"-pág. 19.

da de vida a otra esfera diferente de interrelación paralela. Y esta transferencia equivale a una recreación que interpreta el misterio al mismo tiempo que lo objetiva. Mientras la mente humana no ha encontrado los símbolos para los fenómenos que la impresionan, está confusa, como vacilante sobre la naturaleza de los mismos; más aún, no puede desligarse de ellos, preñada por sus implicaciones. Una vez que encuentra su equivalente, se hace en ella la luz, y contempla satisfecha la semejanza exacta de su percepción dotada de vida propia e independiente. Así nacieron en los pueblos antiguos sistemas mitológicos que la ciencia aprecia en todo su valor, no de formas de expresión extintas y superadas, sino de procesos fecundos con validez perenne en todas las edades.

La importancia asignada al mito en la actualidad no es -- pues un descubrimiento, sino una reivindicación, y en este -- sentido es como Eliot dice que es posible ahora lo que antes no lo fuera. Además, sus teorías literarias de la impersonalidad y del "objective correlative" cobraban en el método mítico todo su vigor, abriendo cauces a la tendencia anti-romántica de la poesía moderna. Los procedimientos favoritos del -- romanticismo -- no fueron los símbolos objetivos de funcionalismo dramático -- el teatro romántico, por ejemplo, es -- esencialmente lírico -- sino la introspección, la narración y la descripción. Las figuras románticas, de las que el Don Juan de Byron es un buen ejemplo, existen demasiado dentro de su -- autor para poder vivir desligadas de él, como verdaderos mitos.

Rico filón de símbolos objetivos en Eliot que refuerza su

tendencia mítica es la erudición, en su caso, ----- muy amplia, en el dominio de la historia. En este sentido también -- existe una diferencia fundamental entre él y los románticos, -- porque para éstos el pasado es objeto más de adhesión sentimental que de verdadera erudición. La historia, de la que tanto -- alarde hicieran, no era en los albores de ese movimiento la -- esorupulosa ciencia que se basa en documentos de irrefutable -- valor. Elizabeth Drew dice que Eliot coincide con Arnold en el dicho de que los poetas románticos "did not know enough" y que en cambio apoya la crítica del Doctor Johnson respecto a los -- poetas metafísicos: "to write on their plan/<sup>it</sup>was at least necessary to read and think." (1). En "Tradition and the Individual Talent" como hemos visto, Eliot afirma que toda la literatura -- tiene una existencia simultánea, y en otro lugar declara:

"One of the surest of tests is the way in which a poet borrows. Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from that from which it was torn; the bad poet throws it into something that has no cohesion. A good poet will usually borrow from authors remote in time or alien in language or diverse in interest." (2)

Hay que leer en estas líneas la justificación del alusionis-  
mo poético de Eliot, especialmente fuerte en los poemas que me propongo examinar en este capítulo. Es su manera difícil, pero necesaria, de dar universalidad a su poesía. Nace de la con -- ciencia -- imposible de ignorar para un espíritu culto -- de -- que el fenómeno moderno se relaciona con el fenómeno antiguo -- por una serie de implicaciones de semejanza o de contraste. --

(1) Op. cit., pág. 43

(2) "Selected Essays", pág. 182.

Por esta razón es inseparable de Eliot como poeta contemporáneo y de la visión de retroceso y ruina social que se ofrece ante sus ojos.

Ahora bien, para entender por qué Eliot es el gran detractor del mundo moderno hay que entender primero su concepto de cultura, inseparable de su ideal del mundo. Desde luego, hay en él un moralista que rechaza todo progreso que no se base primordial, aunque quizá no aparentemente, en un progreso espiritual. En "Notes<sup>T</sup> towards the Definition of Culture" examina los significados de la palabra "cultura" y encuentra que el vocablo no sólo se aplica indistintamente al refinamiento de las maneras propio de las más altas clases sociales; a la erudición de los hombres de estudio, a la capacidad de abstraer ideas o habilidad filosófica de los intelectuales, a la sensibilidad y poder expresivo de los artistas, sino que no existe cultura completa sin la participación de todas estas cosas, - por lo que la cultura es un ideal que se realiza sólo parcialmente en el individuo o en el grupo o clase, y que alcanza su expresión completa o menos fragmentaria sólo en la sociedad.

En el mismo ensayo declara que si bien la religión no debe "identificarse" con la cultura, tampoco debe simplemente "relacionarse" con ella a la manera como Arnold lo juzga superficialmente en su ensayo "Culture and Anarchy." Para Eliot la cultura es la "encarnación de la religión" en el sentido de que ésta debe traducirse en un modo de vida evidente en aquélla y no en un simple sentimentalismo o creencia desvinculada de la conducta. Que en gran manera éste no sea el caso en la vida moderna y que las perspectivas del futuro sean por ello-

deprimentes, se pone de manifiesto en "The Idea of a Christian Society" en que Eliot propone el retorno al cristianismo por -- desagradable que parezca a algunos, como base de una renovación social. En este último ensayo dice a este respecto:

"No scheme for a change of society can be made to appear immediately palatable, except by falsehood, until society has become so desperate that it will accept any change. A Christian society only becomes acceptable after you have fairly examined the alternatives. We might of course, merely sink into an apathetic decline: without faith, and therefore without faith in ourselves; without a philosophy of life, either Christian or pagan; and without art. Or we might get a "totalitarian democracy", different but having much in common with other pagan societies, because we shall have changed step by step in order to keep pace with them; a state of affairs in which we shall have regimentation and conformity without respect for the needs of the individual soul; the puritanism of a hygienic morality in the interests of efficiency; uniformity of opinion through propaganda, and art only encouraged when it flatters the official doctrines of the time. To those who can imagine and are therefore repelled by such a prospect, one can assert that the only possibility of control and balance is a religious control and balance; that the only hopeful course for a society that would thrive and continue its creative activity in the arts of civilization, is to become Christian. That prospect involves, at least, discipline, inconvenience, and discomfort: but here as hereafter the alternative to hell is purgatory." (1).

Por otra parte, la cultura sólo puede tener "cohesión" "by an overlapping and sharing of interests, by participation and mutual appreciation", circunstancias que muchas veces se cumplen mejor en pueblos primitivos en que todos los miembros -- participan en actividades mixtas de carácter social, artístico y religioso a la par que económico, que en una sociedad -- como la moderna en que cada actividad constituye el ejercicio de un especialista, no sólo ignorante de los otros sectores, -- sino celoso de la preponderancia del suyo. (2)

(1) "Selected Prose", págs.209-210.

(2) "Notes Towards the Definition of Culture"

Precisamente la ausencia de esos valores sociales, artísticos y religiosos en la actualidad es el tema de una buena parte de la poesía de Eliot, y constituye una visión negativa de tan poderosos efectos, que absorbe durante mucho tiempo toda su capacidad poética y cristaliza en torno a la creación de personajes u "objective correlatives" y a la renovación de -- mitos.

Una de las series más interesantes en este sentido es aquella en la que introduce una importante creación: Sweeney. Este personaje aparece varias veces: en "Sweeney Erect" y "Sweeney Among the Nightingales" de los Poemas de 1920 (1); en la tercera parte de "The Waste Land" y en los fragmentos titulados "Sweeney Agonistes". V.deS. Pinto cree que Sweeney está basado en los recuerdos de un pugilista irlando-norteamericano que Eliot conoció en su juventud. (2). El dato parece creíble porque el mismo nombre, Sweeney, la fuerza física,<sup>(3)</sup> y el título de los dos fragmentos, "Sweeney Agonistes", coinciden con el "Samson Agonistes" de Milton al que hay una alusión -- muy probable. En este último poema su autor se representa a sí mismo como un instrumento divino que destruye la civilización que antes había tolerado (4). Parodiando esta actitud, Sweeney es el instrumento de que Eliot se vale para criticar aspectos intolerables de la civilización moderna. Sweeney no aparece solo, sino acompañado de un grupo de personajes más o menos caracterizados en los que concurren una serie de cua-

(1) Véase Nota Bio-Bibliográfica.

(2) Op. cit., pág. 168.

(3) En Sweeney dicha fuerza es una preponderancia del cuerpo sobre el espíritu.

(4) Weatherly, Moffet, "The English Heritage", Vol. I, pág. 339.

lidades negativas, especialmente la ausencia de todo valor espiritual: religión, arte, moralidad, tradición, refinamiento. Son el producto del desbarajuste moderno, de un neo-paganismo tanto más lamentable cuanto más ha perdido el sentido de los verdaderos valores humanos y se ha ido resolviendo en actitudes indignas aún de los salvajes. Porque la civilización en que se mueven estos personajes, con sus excursiones turísticas, sus hoteles de lujo, sus clubes nocturnos, sus fiestas y jaleos, sus -- automóviles y demás aditamentos modernos, es grosera y superficial. No es el espectáculo del progreso de la historia, sino de su retroceso, tal como lo señala Eliot parodiando a Emerson:

"The lengthened shadow of a man  
Is history, said Emerson  
Who had not seen the silhouette  
Of Sweeney straddled in the sun."

("Sweeney Erect")

La vulgaridad y crudeza de Sweeney y de sus acompañantes rayan en la animalidad. Sus gestos desmañados y sus inarticuladas expresiones pertenecen al nivel infrahumano de los simios y son descritos con punzantes imágenes:

"Gesture of orang-outang  
Rises from the sheets in steam."

(Ibid.)

Más que moverse como humanos, estos seres se contraen, se dilatan, se relajan, se convulsionan en formas grotescas y -- semisalvajes:

"This withered root of knots of hair  
Slitted below and gashed with eyes,

"This oval O cropped out with teeth:  
The sicle motion from the thighs.

Jackknives upward at the knees  
Then straightens out from heel to hip  
Pushing the framework of the bed  
And clawing at the pillow slip."

(Ibid.)

El tema de este poema es, en efecto, un escándalo histórico por parte de la acompañante de Sweeney en el cuarto de un -- hotel. Y el efecto es tanto más irónico cuanto el poeta lo -- contrasta con el mito clásico de Ariadne. La hija de Minos, -- abandonada por Teseo en Naxos, se lanza desde un peñasco al -- mar. En cambio, la tragedia moderna se resuelve con una cari -- catura:

"But Doris, towelled from the bath,  
Enters padding on broad feet,  
Bringing sal volatile  
And a glass of brandy neat."

(Ibid.)

En "Sweeney among the Nightingales" las alusiones al mito de Agamenón tienen por objeto crear una atmósfera de sombríos presagios. El epígrafe griego está tomado de Esquilo y se -- traduce: " Ay de mí, que soy herido con un golpe mortal." Al volver de Troya, Agamenón sucumbe a la perfidia de la infiel Clitemnestra, que tras de envolverlo en traicionera red, le da la muerte en el baño. Sweeney es víctima de un fracasado in-- tento de seducción por parte de una de las mujercuelas que le hacen compañía. Los augurios le son desfavorables, como acaso

le fueran a Agamenón, pero Sweeney no es capaz de interpretar-  
 los. No sabe mirar a los astros y permanece insensible ante el  
 espléndido espectáculo de la naturaleza o ante los rastros de  
 la tradición que hacen marco a sus sórdidas aventuras. En la  
 pesada atmósfera del club nocturno los clientes comparten su  
 actitud indiferente. No son ni siquiera capaces de pasiones --  
 fuertes. La lujuria se resuelve en bostezos, en actitudes ri-  
 dículas, prevalece el fastidio:

"Gloomy Orion and the Dog  
 Are veiled; and hushed the shrunken seas;  
 The person in the Spanish cape  
 Tries to sit on Sweeney's knees  
  
 Slips and pulls the table cloth  
 Overturns a coffee-cup,  
 Reorganized upon the floor  
 She yawns and draws a stocking up;"

En "Sweeney Agonistes" Eliot vuelve a internarse en los abis-  
 mos, tanto más peligrosos cuanto menos aparentes, del horror contem-  
 poráneo. Este es el significado de la violenta yuxtaposición de -  
 elementos, tan discordantes por otra parte, como las Euménides per-  
 siguiendo a Orestes a quien se alude en uno de los epígrafes(1) y  
 el "melodrama aristofánico" que es la definición que Eliot da a los  
 dos fragmentos que nos ocupan. En realidad la obra oscila entre -  
 dos polos: el banal y frívolo de la reunión en el departamento  
 de Doris, a la que acude Sweeney con dos canadienses y dos ame--

---

(1) Se trata nuevamente de una cita tomada de Esquilo, de las --  
 Coéforas: "You don't see them, you don't --but I see them: --  
 they are hunting me down, I must move on." Eliot, "Collected Poems".

ricanos de visita en Londres; y el trágico, que gira en torno a un ofimen y al ciclo de la existencia humana desprovista de toda elevación espiritual: "Birth and copulation and death." El método para combinar estas dos actitudes contradictorias, observa G. Williamson (1), es el que Eliot ha visto emplear a Marlowe: "A kind of savage farce or grim caricature, achieved in a newer style which secures its emphasis by always hesitating on the edge of caricature at the right moment", o a Ben Jonson: "a flat distortion in the drawing." Se trata pues de la renovación de un -- procedimiento de los siglos XVI y XVII.

"Sweeney Agonistes" consta de un prólogo y de un agon. En el primero, Doris, la protagonista, y su amiga Dusty, como Madame Sosostris en "The Waste Land", echan las cartas para averiguar el futuro. El vaticinio es lúgubre y se crea una actitud de supersticiosa expectación. En el agon, Sweeney desarrolla el tema de la muerte en vida. Con perspicacia, trasplanta el amor a un ambiente primitivo y fuerza a Doris a enfrentarse a la perspectiva de un fastidio capital, de un círculo férreo de vida por -- así decir vegetativa, que es de hecho a lo que se reduce la existencia basada en la mera materialidad y despojada del oropel de la civilización:

"You see this egg  
 You see this egg  
 Well, that's life on a crocodile isle.  
 There's no telephones  
 There's no gramophones

---

(1) Op. Cit., págs 191-192.

There's no motor cars  
 No two-seaters, no six-seaters,  
 No Citroën, no Rolls-Royce.  
 Nothing to eat but the fruit as it grows."

La consecuencia es una agobiante sensación, la del horror - de haber nacido tan sólo para efectuar actos animales; pero el coro alivia la tensión introduciendo una atmósfera más ligera en que el retorno al primitivismo aparece como un escape placentero, anhelado en el ajetreo de la vida contemporánea. Este tema de la evasión ha sido explotado por varios - - - -moder-- nos, v.gr., Baudelaire,<sup>(1)</sup> Valéry Larbaud<sup>(2)</sup> y W.B.Yeats.<sup>(3)</sup> El coro -- canta:

"My little island girl  
 My little island girl  
 I'm going to stay with you  
 And we won't worry what to do  
 We won't have to catch any trains  
 And we won't go home when it rains  
 We'll gather hibiscus flowers  
 For it won't be minutes but hours  
 For it won't be hours but years"...

---

(1) Nótese la semejanza de "L'Invitation au Voyage" de Baudelaire con los versos de Eliot citados en esta página:

"Mon enfant, ma soeur,  
 Songe à la douceur  
 D'aller là-bas vivre ensemble!  
 Aimer à loisir,  
 Aimer et mourir  
 Au pays qui te ressemble!"...

(2) En las "Poésies de O.A. Barnabooth" y también en algunas de sus novelas.

(3) En poemas como "The Lake Island of Innisfree" o "The Stolen Child."

Pero el ensueño romántico no dura mucho: el horror y el realismo emergen nuevamente:

Doris: "That's not life, that's no life  
Why I'd just as soon be dead."

En la última parte Sweeney cuenta una historia que es representativa en su misma ambigüedad. Es la de un neurótico que -- asesina a una jovencita y la conserva en un baño con un galón -- de lisol. El tono, entre serio y jocosos, gira en torno a la -- cuestión de si al fin la víctima estaba muerta y el asesino vivo o viceversa. El efecto no es lógico, pero muy sugestivo: una situación indecisa como la de la sociedad actual que va rodando sin saber si vive o si muere, si entiende o no entiende, pero -- que pasa alternativamente de estados divertidos a estados confusos y a estados angustiosos e histéricos.

"Sweeney Agonistes" data de 1932 y es por tanto diez años -- posterior a "The Waste Land", e inferior a ella en profundidad -- y universalidad. Constituye un experimento en verso dramático -- que apunta a "The Rock" y a "Murder in the Cathedral" (1934 y -- 1935 respectivamente); pero su asunto, el de "Sweeney", es el -- mismo de "The Waste Land": la muerte en vida. En su ensayo sobre este último poema (1) Cleanth Brooks señala que "The Waste Land" está basada en una paradoja: el contraste entre dos clases de vida y dos clases de muerte. La vida desprovista de significado es muerte; el sacrificio aunque sea mortal puede engendrar la vida. Esta paradoja es común a muchos poemas de Eliot: "Gerontion", "Ash Wednesday", "Journey of the Magi", "Four Quartets", y es un modo de aprehensión y de interpretación tradicio

---

/ of his Writings

(1) Cf., "T.S.Eliot, A Study/by Several Hands" publicado por B. Rajan.

nal, como lo comprueban los ritos de muchos pueblos antiguos que sacrificaban una víctima para obtener de esa manera el don de la fertilidad o la purificación de sus culpas. El cristianismo se base también en una paradoja fundamental que es su dogma y misterio de la Redención, en el que el Unigénito de Dios, esencialmente inmortal e impasible, toma la naturaleza humana para poder padecer y morir reconquistándonos así el derecho a la vida sobre natural. Para entender a Eliot es preciso no perder de vista este ángulo paradójico que va unido a una penetración filosófica de realidades y principios fundamentales. En su ensayo sobre Baudelaire, por ejemplo, hace resaltar que la grandeza poética de este último radica en que su espíritu lúcido, a pesar de sus muchas prevaricaciones, penetró más allá de la materialidad o del satanismo morboso de su época hacia la aprehensión de una realidad humana esencial: el Pecado y la necesidad de Redención. Eliot da su asentimiento definitivo a las palabras de Baudelaire: "La vraie civilisation n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes. Elle est dans la diminution des traces du péché originel." (1). Y está de acuerdo también con la opinión de Baudelaire de que hay más dignidad humana en el hombre que obra mal y tiene conciencia moral de ello, que en aquellos cuyos actos no proceden de ninguna raíz moral. Este último se conduce en este sentido como el animal o como el autómeta.

Con su insistencia en el mal y en el pecado, Baudelaire inició una corriente de variados matices en la literatura contemporánea. Rimbaud, Verlaine, Camus, Sartre, Bernanos, desde ángulos negativos o positivos, ateos o cristianos, emprenden el camino -

---

(1) "Baudelaire", "Selected Prose", pág. 195.

de la exploración artística en los dominios del mal. Este ha sido el tema también de autores ingleses como Graham Greene y -- James Joyce. En la obra de este último la crítica discierne rastros de la conciencia de pecado aún después de perdida la fe. -- "The Waste Land" encaja por completo dentro de esta corriente -- moderna. Es una tierra desierta o yerma como "la paroisse sans âmes" de Bernanos. El mal de sus habitantes es la repugnancia a, o incapacidad de vivir la vida del espíritu. La Sibila del epígrafe da en esto la pauta y el tono, porque cuando los niños le decían "¿Qué quieres?", ella respondía, "Quiero morir" (1).

Esta actitud coincide con el mito en que se basa el poema, -- tal como lo explica Jessie L. Weston en su libro sobre las leyendas del Santo Grial titulado, "From Ritual to Romance". Eliot -- remite al lector a esta fuente, y en efecto, Miss Weston narra la historia de una tierra caída en la esterilidad. Las semillas no germinan, los animales no se reproducen. Ha caído sobre el -- país una maldición desde que las doncellas que cuidan el santuario fueron violadas. El rey, "the Fisher King", encarna el -- castigo. Está enfermo y baldado. El remediador ha de ser un caballero que se someterá a duras pruebas y que preguntará el -- significado de los símbolos que se le presenten en el castillo.(2)

Ahora bien, Eliot esquiva el recurso trillado de relatar nuevamente el mito. Toma de él sólo algunos datos, y sobre todo --

---

(1) La fuente de este epígrafe es el "Satyricon" de Petronio, y corresponde a un pasaje en que un ebrio hace mofa de la tradición, relatando como la Sibila de Cumas, a quien Apolo había concedido tanta vida como granos de arena tuviera en la mano, se -- olvidó de pedirle el don de la juventud, por lo que vieja y meneguada apenas podía soportar la carga de la vida.

(2) Brooks, Op.cit., pág.8.

los símbolos, para adaptarlos a una interpretación de las calamidades modernas. "The Waste Land" no tiene argumento. Su estructura es el hallazgo de una nueva técnica: la sucesión de imágenes.

La primera parte del poema, "The Burial of the Dead", se inicia con un pasaje mixto en que se mezclan psicológicamente una reflexión, una divagación y un recuerdo. La primera, más importante que las otras dos, subraya el esfuerzo de la naturaleza para renacer después del letargo invernal. Abril no es para -- Eliot el romántico mes de las delicias que cantara Browning (1), sino "the cruellest month, breeding/ Lilacs out of the dead --- land, mixing/ Memory and desire, stirring / Dull roots with -- spring rain." Para Marie, uno de los personajes, el esfuerzo se olvida fácilmente entre memorias turísticas. Es una habitante -- de la tierra desierta, alternando con amigos tan desarraigados como cosmopolitas, para quien la llegada de las estaciones no -- implica renovación o muerte, sino evasión: cambio de ciudad, de clima.

El segundo pasaje es más profundo. Es una pintura de seque -- dad y ruina bajo los rayos abrasadores del sol. Hay ecos bíbli-- cos del Segundo Libro de Ezequiel y del Duodécimo Capítulo del -- Eclesiastés. El primero presenta la visión de un mundo completa-- mente secularizado, y el segundo describe el advenimiento de una serie de tribulaciones:

"Acuérdate de tu Criador en los días de tu juventud, antes que con la vejez venga el tiempo de la aflicción, y se lleguen aquellos años en que dirás: ¡Oh años displicentes!  
Antes que, debilitándose tu vista, se te oscurezca el sol,

(1) En el conocido poema que comienza "Oh, to be in England/Now that April's there," y que se intitula "Home-Thoughts from Abroad."

y la luz de la luna y de las estrellas; y tras la lluvia vuelvan las nubes... cuando las que muelen en la boca la comida serán en corto número y estarán ociosas; y cuando quedarán en tinieblas los ojos que miran por las ventanas... cuando trémulos (los hombres) temerán subir a los lugares altos, y tendrán miedo de caer en el camino llano: cuando florecerá el almendro, o se pondrá cana su cabeza, se engrosará la langosta, o hincharán las piernas, y se disipará la alcaparra o todo-apetito. Porque el hombre ha de ir a la casa de su eternidad, y los enlutados le acompañarán algún día por las calles... Vanidad de vanidades dijo el Eclesiastés, y todo es vanidad." (1).

El pasaje siguiente se desdobra en tres planos: en el primero, una alusión a Wagner en el Acto I de "Tristán e Isolda", el amor es fuente de esperanza. Es la canción de un marino a bordo del barco que trae a Isolda a Cornwall donde anhelante la espera Tristán. En el último, aludiendo al III Acto de la misma ópera, la esperanza ha desaparecido: "Oed' und leer das Meer." En vano el vigía enviado por Tristán se esfuerza por divisar el barco de Isolda. Este no aparece por ninguna parte y su reporte suena trágico para el enamorado. En el segundo, que es el puente entre los otros dos, Eliot presenta la imagen de la niña de los jacintos, acaso una evocación de "La Figlia che Piange", porque como en este último poema la imagen de la amada se convierte gradualmente en visión negativa: de perturbación y dolor intenso en la Figlia, de ceguera y silencio en "The Waste Land". Así se logra un desarrollo compacto pero gradual que nos intima a no buscar en la tierra desierta del poema lo que en ella no puede florecer: el amor puro y feliz, la pasión noble y ardiente como la conocieron los amantes clásicos.

El poema entra ahora en una etapa muy interesante. Valiéndose de otro dato suministrado por Miss Weston —el de las car-

---

(1) Torres Amat, "Sagrada Biblia", Vol. 3, págs. 289, 290.

tas del "Tarot pack"— que se usaban para determinar la subida de las aguas, y por tanto el principio de la siembra— Eliot— introduce varios personajes típicos de "The Waste Land". En--- contraste con los tiempos antiguos en que el arte de profeti--- zar era función dignísima de profundo contenido espiritual, la adivina moderna, Madame Sosostris, gana clandestinamente el -- sustento mediante vulgares predicciones. Como quiera que los-- símbolos están inscritos en las cartas, acierta algunas veces, pero sólo de manera material. Así, al encontrar que la carta-- de su cliente es la del náufrago Marinero Fenicio, no logra--- percibir la significación purificadora del agua, que por ejem- plo, en el bautismo cristiano, simboliza la muerte del hombre-- viejo y el renacimiento espiritual. Las otras cartas corres--- ponden a Belladona, "The Lady of the Rocks", "The Lady of Si--- tuations", tipo femenino de la tierra desierta cuya versatili- dad es mera pose, no riqueza moral. A "The Man with Three -- Staves", que Eliot asocia con el "Fisher King", símbolo de los- poderes reproductores que una vez perdidos deben ser restaura- dos. Algunos críticos lo consideran el protagonista del poema. A "the Wheel", y al Mercader de un solo ojo, "One-Eyed Mer---- chant", llamado así porque no puede mirar mas que lo que le re- porta lucro. Madame Sosostris no encuentra en la baraja al -- "Hanged Man", que según nota del propio Eliot, representa "the - hanged god of Frazer (including the Christ)". Este personaje -- es el mismo que el encapuchado, "hooded figure", de la última par- te de "The Waste Land", y el hecho de que Madame Sosostris no--- sea capaz de verlo significa la ignorancia moderna o descono- cimiento culpable de la religión.

Como puede verse, estos personajes constituyen abstracciones, más que seres reales. A lo largo del poema se corren, fundiéndose con otros que tienen semejantes aunque no idénticas características. Creo que en esto Eliot sigue una corriente contemporánea, la representada en la pintura por el abstraccionismo.

El último pasaje de "The Burial of the Dead" nos sumerge en la ciudad moderna. Aunque los datos precisos —St Mary Wool noth— por ejemplo, no dejan duda de que se trata Londres, esta ciudad es como otras "irreal", porque sus habitantes han perdido conciencia de la más importante de las realidades: la existencia del bien y del mal. Más que inmorales, son amorales, como las almas que Dante encontró en el Tercer Círculo del Infierno, la esfera de los que habían vivido sin merecer alabanza ni reproche. La línea, "so many, I had not thought death had undone so many", está tomada de la Divina Comedia, lo mismo que la que dice, "Sighs, short and infrequent, were exhaled" (1). En esta "fourmillante cité", como llamara Baudelaire al París--irreal de "Las Flores del Mal", el protagonista se encuentra a un antiguo camarada de guerra. "Stetson! / You who were with me in the ships at Mylae!". La síntesis de lo antiguo y lo moderno lograda por este verso, es prueba indiscutible del talento de Eliot porque si el nombre de "Stetson" sugiere un soldado cualquiera de la Primera Guerra Mundial, Mylae, como señala Mathiesen (2), fué una batalla de las Guerras Púnicas. La fusión sugiere la persistencia de la guerra a lo largo de la historia humana. El protagonista lanza entonces la pregun-

(1) Cantos III y IV del Infierno, respectivamente.

(2) Brooks Op. cit., pág. 13.

ta que estaba en la mente de todos después de la Primera Guerra Mundial: "That corpse you planted last year, has it begun to -- sprout?" ¿Cuáles han sido los frutos prácticos de tantos sacrificios? Pero la cuestión rebasa las limitaciones del tiempo. Todas las generaciones la han formulado al constatar que el balance de las guerras, aun para el vencedor, es casi siempre ruina y disolución.

El título de la segunda parte, "A Game of Chess", está tomado del drama de Middleton, "Women Beware Women". Como indica -- Brooks, en esta última obra el juego es el pretexto para dis -- traer la atención de la viuda mientras su nuera es seducida, ca si hasta el punto de la violación (1). Ahora bien, la lujuria -- es el gran pecado de los tiempos modernos, no tanto porque sea cosa nueva o desconocida, sino porque se ha convertido en una -- especie de juego en que los protagonistas asumen automática e -- inhumanamente sus papeles -- tanto han perdido los hombres la -- conciencia moral. "A Game of Chess" explora esta lacra en dos -- niveles: el de la alta sociedad, y el de los bajos fondos urba -- nos. En el primero, aludiendo a "Antoni<sup>o</sup> y Cleopatra" de Shakes -- peare, Eliot presenta un magnífico ambiente isabelino, pródigo en arte y en riqueza. Pero la nueva Cleopatra no es, como la an -- tigua, la reina de quien dijera Shakespeare: "Age cannot wither her, nor custom stale/ Her infinite variety...", sino una pobre mujer, ciega a los esplendores de la tradición, una furia con -- los pelos de punta, y un desecho con síntomas neuróticos, apri -- sionada como una rata en un callejón sin salida. Eliot la con -- trapone implícitamente a la Filomena del mito clásico, "by the

---

(1) Op. cit., pág. 13.

barbarous king so rudely forced", que aunque violada, se reivindica por el sufrimiento hasta convertirse en el ruiseñor de "la voz inviolable". El sufrimiento empieza a perfilarse ya en Eliot como el instrumento de Redención a la manera tradicional cristiana. Así dice de Baudelaire: "In his way of suffering is already a kind of presence of the supernatural and of the superhuman. He rejects always the purely natural or the purely human; in other words, he is neither "naturalist" nor "humanist" (1). En Eliot -- es constante también esa búsqueda de lo sobrenatural.

En el segundo cuadro de "A Game of Chess", Eliot transcribe -- con fiel realismo una conversación en una taberna de Londres, lo que constituye como un símbolo de la miseria moral de la post- -- guerra. Enmarcadas por el grito del mesero que viene a ser el -- refrán del poema al mismo tiempo que crea el ambiente, dos mujeres comentan el regreso de un soldado al hogar, y el lastimoso -- estado de su mujer a raíz de un aborto que ella misma se ha provocado. Es una variación al tema de la esterilidad que había --- proporcionado el mito de Miss Weston. Pero Eliot no se sumerge del todo en la sordidez moral: la nota final, de bellísimo contraste, se puede interpretar como una sublimación del amor estéril; es una evocación de la Ofelia de Hamlet, cuyo amor desdichado se torna fecundo para la poesía gracias al sufrimiento.

"The Fire Sermon", tercera parte de "The Waste Land", prosigue la exploración de la lujuria o fuego estéril de la concupiscencia, y la predicación en ejemplos contra la misma. El escenario es ahora el Támesis, no como los contemplara Edmund Spenser en su "Prothalamion" al celebrar las bodas de las hijas del Con-

---

(1) "Selected Prose", pág. 188.

de de Worcester (1), ocasión en la que el río se adornaba con la presencia de idílicas ninfas y gallardos mancebos, sino frecuentado por jovencitas livianas —las ninfas del siglo XX— que pasean con sus enamorados —"the loitering heirs of city directors"—y que dejan como rastros de su paso "empty bottles, sandwich papers/ Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends/ Or other testimony of summer nights." Tan desoladora pintura invita al protagonista a derramar lágrimas como los judíos cautivos junto a los ríos de Babilonia: "By the waters of Lemán I sat down and wept..."

La esterilidad moral encuentra ahora otro símbolo en la pesca inútil, ligada con el Fisher King del mito de Miss Weston. — El palacio de este rey se encontraba al borde del agua, y el pez es desde antiguo símbolo de fertilidad. Las líneas "Musing upon the king my brother's wreck/ And on the king my father's death before him", se refieren al mito, pues en las historias de Parcival y del Santo Grial, Trevrezent, el ermitaño, llora por su hermano Anfortas, el Fisher King; y el padre de ambos, — Frimutel, está ya muerto (2). Pero la alusión más clara es a "La Tempestad" de Shakespeare, uno de cuyos personajes, el Príncipe Fernando, y el tema del naufragio son símbolos recurrentes de — "The Waste Land", no sólo negativamente en cuanto que la sociedad moderna naufraga, sino como Filomena, con la implicación positiva de que del naufragio puede surgir la reconstrucción o la libertad.

En cuanto a la técnica, este pasaje es un buen ejemplo de --

(1) Woods, "The Literature of England", Vol. I, pág. 386.

(2) Brooks, Op.cit., pág. 20.

cómo utiliza Eliot la tradición literaria para crear un efecto sugestivo a la vez que compacto, y de cómo sus alusiones se — funden o se deslizan sutilmente de una fuente a otra.

Los chispazos de optimismo son sólo como relámpagos que cruzan el cielo cenizo de la tierra desierta. La miseria y la disolución se enseñorean de ella casi por completo, representadas por la rata que se desliza entre montones de huesos, y por el sonido de las bocinas de los automóviles, los vehículos de— la época moderna, que no traen a Acteón a la casta Diana, como en el "Parliament of Bees" de Day, sino Sweeney a Mrs. Porter. Y el ritual purificador del agua pierde en manos de sus nuevos ejecutantes todo su profundo sentido:

"O the moon shone bright on Mrs. Porter  
And on her daughter  
They wash their feet in soda water."

Usan el agua como un cosmético, como instrumento de vanidad.— Aquí el poeta no puede menos de contrastar este uso banal moderno con el antiguo, adoptando para ello una línea del "Par— sifal" de Verlaine: "Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole", que evoca el canto de los niños que acompañaba el lavatorio de los pies del Fisher King, y su curación por parte— de Parcival.

Después de una nueva alusión a Filomena, el protagonista — vuelve a internarse en la Ciudad Irreal, esta vez para encontrar a "Mr. Eugenides, the Smyrna Merchant" o "One-Eyed Merchant" de la primera parte. Este personaje, no sólo ostenta los documentos que acreditan sus negocios, sino que se ha convertido— en el sacerdote de un nuevo culto secreto que sustituye — la—

antigua función de intermediarios en los misterios del Santo Grial que ejecutaban los antiguos mercaderes asirios (1). El nuevo "culto" es el homosexualismo, depravación estéril, sugerido en la invitación a pasar un fin de semana en el "Metropole", y coincide con el aspecto de Mr. Eugenides que no se rasura y habla "demotic French", acaso como esos tipos---extravagantes y de dudosa reputación que se reúnen en Montparnasse.

Uno de los más concretos y punzantes pasajes ocurre ahora, interpretado por Tiresias, el adivino y profeta que denuncia las irregularidades sexuales y a quien Eliot asigna una importancia fundamental, como se ve por la siguiente nota a ---  
"The Waste Land":

"Tiresias, although a mere spectator and not indeed a 'character', is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest. Just as the one-eyed merchant, seller of currants, melts into the Phoenician Sailor, and the latter is not wholly distinct from Ferdinand, Prince of Naples, so all the women are one woman, and the two sexes meet in Tiresias. What Tiresias sees, in fact, is the substance of the poem."

Lo que Tiresias contempla en los tiempos modernos no es la tragedia horrenda, pero dignísima de Edipo regresando a Troya y uniéndose incestuosamente con su madre, sino el regreso de la mecanógrafa a un albergue reducido y miserable donde recibe la visita del cínico "young man carbuncular... A small house - agent's clerk ... One of the low on whom assurance sits / As a silk hat on a Bradford millionaire." Si Edipo alcanza un elevado nivel humano por ser víctima de la fatalidad y por reparar su falta con ceguera voluntaria, los personajes del drama contemporáneo descienden a un nivel infra humano, al ofrecer la -

(1) Brooks, Op.cit., pág.21

indiferencia como única reacción a las monstruosidades morales. El hecho no pasa de ser un incidente más en su vida monótona y prosaica:

"When lovely woman stoops to folly and  
Paces about her room again, alone,  
She smooths her hair with automatic hand,  
And puts a record on the gramophone."

La música mecánica del gramófono contrasta ahora en el poema con otra más sentida, más espontánea —"the pleasant whining of the mandoline"— que se escucha en otro sector de la ciudad, -- punto de reunión de los pescadores. Entre esta gente sencilla, es posible encontrar todavía manifestaciones del sentimiento -- artístico popular que Eliot asocia con el sentimiento religioso, a juzgar por la alusión a la iglesia de Magnus Martyr con su -- "Inexplicable splendour of Ionian white and gold."

El resto de "The Fire Sermon" está constituido por pasajes líricos estructurados en torno al Támesis. El río moderno, sucio y enchapopotado, parece pedir, como las hijas del Rhin en el Acto III del "Götterdämmerung" de Wagner que se le devuelva su belleza. El protagonista hace ahora un recorrido sobre el -- Támesis, el mismo que hicieron Isabel I y Leicester en suntuosa barca durante los esplendores del Renacimiento. Helen Gardner -- comenta sobre este punto:

"Some critics have taken the Elizabeth and Leicester passage as affording a contrast of love in the grand style to sordid modern "affairs". This is surely not the point. Of all the lovers of history these are the most preposterous. Elizabeth, the Virgin Queen, flirting with the astute and ambitious courtier. When she heard of the birth of James, Elizabeth exclaimed in rage: "The Queen of Scots hath a fair son, while I am

but a barren stock." She and Leicester are playing "the love game" with every splendid accessory, but the historic pageantry does not make their relation any the less a barren one." (1)

En efecto, el pretender que en "The Waste Land" toda alusión al pasado es positiva y toda alusión al presente negativa, es ofender la sutileza de Eliot. No está tratando de interpretar el presente conforme a las normas del pasado en forma rígida y arbitraria, sino a lo más constatando cómo en aquél más - que en éste, los valores espirituales e s t á n en decadencia.

A medida que el viaje por el río continúa, aparecen ante el protagonista barrios y suburbios que se asocian con memorias - de tristes aventuras y fracasados amores, todo lo cual forma - en su mente un conjunto confuso y falto de congruencia. La conclusión es una moraleja sugerida en las citas de Buda y de San Agustín, la sabiduría de Oriente y la de Occidente acordes en que el fuego de la concupiscencia debe ser abatido, el ardor - de la lujuria apagado como condición indispensable de supervivencia y de progreso verdadero.

La cuarta parte de "The Waste Land", "Death by Water", está construída sobre una evocación de ritos antiguos. Miss Weston explica que una efigie del dios de la fertilidad era arrojada - al mar en Alejandría, arrastrada por las corrientes marinas y recogida en Biblos. Como por otra parte, Phlebas, el personaje central de esta parte, y Fernando de Nápoles son, según dice -- Eliot, personajes que se diluyen el uno en el otro, es pertinente ver en el naufragio un símbolo positivo. La canción de - Ariel en "La Tempestad",

"Full fathom five thy father lies

---

(1) Cf., "The Art of T.S.Eliot", págs. 94 y 95.

Of his bones are coral made  
 Those are pearls that were his eyes,  
 Nothing of him that doth fade,  
 But doth suffer a sea-change  
 Into something rich and strange.  
 Sea-nymphs hourly ring his knell, Ding-dong  
 Hark! now I hear them, Ding-dong bell."

una de cuyas líneas cita Eliot en otro lugar de "The Waste Land", es más un buen augurio que una mala noticia, pues el naufragio - es ocasión de que Fernando se enamore de Miranda y de que la isla se libere. Además, la misma "Death by Water", aunque subraya la muerte de Phlebas, no carece de notas optimistas, por ejemplo el que el náufrago olvide "the profit and loss" --el lucro - exagerado que le impedía, como al "One-Eyed Merchant", la percepción espiritual, o el verso donde se lee, "A current under sea/ Picked his bones in whispers", que apunta a una posible restauración del personaje y de la civilización que él representa.

La quinta y última parte de "The Waste Land", "What the Thunder Said", lleva el poema a un lugar que no es propiamente el descubrimiento de una nueva tierra, el término feliz y descansado de un largo viaje por el desierto contemporáneo, pero que tampoco es, como podría pensarse, un mero regreso al punto de partida. - "What the Thunder Said" es lo que su nombre sugiere, una promesa, una expectación de lluvia sobre la tierra desierta; un tramontar las rocosas soledades con la esperanza de encontrar más allá los valles fértiles y risueños, pero sin alcanzar a divisarlos todavía. La obsesión de la lluvia en medio de la sequía es ahora --- más insistente que nunca, y la presencia del encapuchado, o Dios

desconocido, a quien Madame Sosostriis no reconoce en la primera - parte, más inmediata.

En efecto, la sección se inicia con una alusión a los discí-- pulos de Emaús sacada de los Evangelios. Por el camino a esa ciu-- dad los viajeros se pierden en desconsoladas memorias de la muer-- te de Cristo, sin acertar a recordar la promesa de su resurreco-- ción:

"He who was living is now dead  
We who were living are now dying  
With a little patience".

Este pasaje, seguido de la descripción del desierto con base en el Eclesiastés (1), se liga más adelante con un símbolo sacado de los relatos modernos de expediciones al Polo. "The third who walks always beside you" es el fruto de la alucinación de los - exploradores, que exhaustos de marchar sobre la nieve, tienen - la sensación de que hay uno más entre ellos que no puede ser -- contado (2); pero por una de esas ambivalencias tan gustadas de los poetas modernos a partir del simbolismo, ese tercer viajero es también Cristo no identificado -- Dios desconocido para el - mundo moderno, aunque no muerto-- que sale al encuentro de los discípulos de Emaús y hace con ellos el camino. Nótese que --- Eliot se detiene y cambia de símbolo antes de llegar a la reve-- lación de Cristo resucitado a los discípulos según la narra el Evangelio (3). En "The Waste Land" el poeta no descubre todavía la fe salvadora, aunque la presente, y proclama su necesidad.

---

(1) Eliot alude nuevamente al Capítulo XII que le sirviera de - base en la primera parte del poema.

(2) Cf., Notas a "The Waste Land"

(3) San Lucas, versículos 13-35, Capítulo XXIV.

La imagen siguiente es una especie de espejismo en que se refleja una vez más la "Ciudad Irreal". Jerusalén, Atenas, Alejandría, Viena o Londres, es una ciudad apóstata de ruinosas torres que recuerdan el tañir de las campanas ahora mudas. Muchedumbres encapuchadas la pueblan, y reaparece en ella la protagonista de la primera parte de "The Game of Chess" y las cisternas vacías y pozos exhaustos a que aludiera el Eclesiastés.

Eliot se vuelve ahora una vez más al mito del Santo Grial. -- Una de las pruebas a que debía someterse el caballero libertador era una visita a la "Perilious Chapel" y a su cementerio.<sup>(1)</sup> Esta capilla aparece en "The Waste Land" en los versos,

"There is an empty chapel, only the wind's home  
It has no windows, and the door swings."

Aunque no hay mención de ningún caballero y de su consiguiente triunfo, el canto del gallo se deja oír sobre las ruinas anunciando la lluvia.

Eliot se vuelve ahora al Oriente hindú. En el Brihadaranyaka, Upanishad 5, según él mismo explica en las notas, encuentra la fábula del significado del Trueno. Al estructurar alrededor de ella la última parte del poema, liga los mitos occidentales de la fertilidad con otros todavía más antiguos que se desarrollaron en las márgenes del Ganges:

"Ganga was sunken and the limp leaves  
Waited for rain, while the black clouds  
Gathered far distant, over Himavant.  
The jungle crouched, humped in silence.  
Then spoke the thunder."

---

(1) Brooks, Op.cit., pág. 28.

El mensaje del trueno se resume en tres palabras sánscritas - onomatopéyicas: "Datta" —Give; "Dayadhvam"—Sympathise; "Damyata" —Control (1). Respecto a la primera, el protagonista constata - que dar es la condición del amor y de la propagación de la especie, si bien los habitantes de la tierra desierta no han superado en esto la mera materialidad. Respecto a la segunda, compartir es el recurso para librarse de sí mismo, de esa prisión del propio yo en que vivimos encerrados, como la Cleopatra de "The Game of Chess" presa en un callejón sin salida. El símbolo de la llave que cierra y aísla o abre y comunica es el punto de referencia de esta interpretación. Respecto a la tercera, en fin, — controlar es inseparable de dar y de compartir. Es el control o gobierno, simbolizado por la mano experta en la vela y el remo, - lo que ha faltado en "The Waste Land" y lo que el protagonista - indica con la pregunta: "Shall I at least set my lands in order?" No porque abrigue esperanzas, al menos inmediatas, sobre la reconstrucción de la tierra desierta, sino como indica Brooks, porque Eliot no hace causa común con ella y manifiesta la obligación personal de reconstruir. Este es el sentido de la alusión a la Divina Comedia, "Poi s'ascese nel foco che gli affina" (2) que corresponde al pasaje en que Arnaut Daniel, el poeta provenzal y una - de las figuras favoritas de Eliot, se sumerge contento en el -- fuego del Purgatorio porque sabe que habrá de purificarlo. Por - lo demás, el intento de renovación o de reforma es locura a los ojos del mundo, como era locura la sabiduría de Jerónimo, precursor de Hamlet en "The Spanish Tragedy" de Kyd. De cualquier ma---

---

(1) Notas a "The Waste Land"  
 (2) Purgatorio, XXVI.

nera, Eliot reitera las tres palabras, "Datta, Dayadhvam, Damayta", y sólo entonces agrega la bendición: "Shantih, shantih, -- shantih", que según lo explica él mismo, equivale al fin de una Upanishad, a "The peace which passeth understanding." (1)

o \_ o \_ o \_ o \_ o

En 1925, tres años después de aparecida "The Waste Land", escribió Eliot "The Hollow Men", poema de transición en que la exploración en la esfera de lo negativo lo lleva al fondo del -- abismo moral, pero en que empiezan a aparecer un género de abstracción y una serie de imágenes que apuntan a "Ash Wednesday" y a "Four Quartets." En vez de mitos antiguos, hay en el primero -- de los dos epígrafes de "The Hollow Men" una alusión a la novela de Conrad "The Heart of Darkness", en su personaje Mistah---Kurtz que sucumbió víctima de la magia negra; y en el segundo a Guy Fawkes, el conocido personaje histórico cuyo complot político se recuerda cada año confeccionando efigies "huecas" y rellenas para pasearlas por las calles y coleccionar dinero para los -- juegos de artificio. Ambos personajes pueden considerarse como míticos dado que el uno nació de un esfuerzo de objetivación -- concreta por interpretar el mundo, que es en realidad en lo que se resuelve la actividad del novelista, el moderno creador de -- mitos; y que el otro pertenece a lo que pudiéramos llamar "mitología inglesa moderna" o "folklore". Ambos tienen con el poema una relación de contraste irónico, porque se enfrentaron a -- la muerte como "lost violent souls", con una especie de fe ciega y de exultante renuncia de la vida, en tanto que los hombres -- huecos del poema son como los condenados del Limbo dantesco, --

---

(1) Notas a "The Waste Land".

"estos miserables que nunca vivieron", o mejor, cuya existencia es un remedo de vida:

"Shape without form, shade without colour,  
Paralysed force, gesture without motion"...

Son una vez más los habitantes de la tierra desierta y baldía - que matan el tiempo en ritos y ceremonias desprovistos de todo significado:

"Here we go round the prickly pear  
Prickly pear, prickly pear  
Here we go round the prickly pear  
At five o'clock in the morning."

Pero son objeto de una mayor abstracción que los habitantes de "The Waste Land". Personifican de una manera más sutil el deseo perezoso y la repugnancia invencible de elevación espiritual, - no expresada ahora en el esfuerzo de la naturaleza al pasar del invierno a la primavera, o en la pesca infructuosa, o en la esterilidad, sino en el símbolo dinámico y evasivo de los ojos, - "More distant and more solemn/ Than a fading star."

El asunto de "The Hollow Men" es menos un panorama sombrío - que uno pueda referir a una ciudad o a una época determinada, - que una sombra en sí misma, la que todo hombre experimenta en períodos críticos cuando siente interponerse el escepticismo, - el marasmo y/<sup>la</sup> atonía entre su anhelo o su impulso y un nivel superior de creencia o de acción. La crítica del mundo y la repro bación del ambiente son entonces como la proyección de un estado interior. El "This is the way de world ends/ Not with a bang but a whimper" no es tanto una sentencia contra el mundo exterior, aunque abarque también ese sentido, sino más bien la

confesión de un acabamiento interior del que no se podrá salir sino mediante la exploración de otras esferas y de otras - posibilidades de pensamiento y de conducta.

#### CAPITULO IV

##### LA TRADICION CRISTIANA O LA VISION DE BEATRIZ

En 1928, dos años antes de la publicación completa de "Ash Wednesday" (1), Eliot fué recibido oficialmente en la Iglesia de Inglaterra. Ello significó, en un poeta de tendencias espontáneamente religiosas, y en un ardiente partidario de la tradición, un acicate para explorar esta última aún mejor que antes desde la amplia perspectiva y con los recursos riquísimos del cuerpo dogmático, moral, litúrgico, artístico y literario del cristianismo.

"Ash Wednesday" es el primer poema nacido de ese contacto, y su valor humano, como artístico, estriba en la sinceridad con que Eliot hace sentir la conmoción espiritual que le produjo su conversión. Con la perspicacia y probidad que le son características, comprendió que el incorporarse a la Iglesia significaba una purgación, un verdadero renacimiento, o como dijera San Pablo, la muerte "del hombre viejo", lo cual no se logra sin vacilación, crisis y dolor.

En el ensayo de Eliot sobre Blaise Pascal hay pasajes que arrojan luz sobre las etapas de esa lucha, por ejemplo, cuando dice del místico francés: "His despair, his disillusion, are... no illustration of personal weakness; they are perfectly objective because they are essential in the progress of the intellectual soul... a necessary prelude to, and element in, the joy of faith." (2)

"Ash Wednesday" representa esa etapa intermedia que sigue a la aceptación y precede al gozo de la fe; la tensión que el con-

(1) La II Parte de "Ash Wednesday" fué publicada en 1927, la I en 1928, y la III en 1929.

(2) "Selected Prose", págs. 158, 159.

verso, la que el hombre sinceramente religioso sienten cuando desechan definitivamente una estructura de pensamiento y de vida y comienzan a poner en práctica otra, de cuya excelencia están convencidos, pero en la que no experimentan todavía satisfacción sensible. Esta lucha, aunque en un nivel mucho más elevado, la han consignado los místicos con frases como "sequedad espiritual" o "noche oscura del alma". O también, es ésta una etapa inestable, en que alternan el gusto y la repugnancia, el desasosiego y la paz, en que el sujeto se siente estrujado entre dos fuerzas: una que quisiera hacerlo retornar a los hábitos pasados; otra que lo impele con fuerza hacia una transformación.

Eliot se sirvió para interpretar este estado y los fenómenos que lo acompañan lo mismo de símbolos y fórmulas tradicionales que de imágenes y giros nuevos descubiertos por él. Entre los primeros, sobresalen más que en otros poemas los derivados de Dante y de la Divina Comedia, porque en ella, "the allegory is the scaffold on which the poem is built" (1). En "Ash Wednesday" ese andamio era necesario para concretar un estado de ánimo y una estructura de pensamiento por demás sutiles. Por otra parte, la afinidad religiosa e intelectual entre los dos poetas, y la admiración que el moderno profesa por el antiguo, indujeron a Eliot a adoptar, aunque de una manera tan original que equivale a una recreación, varios símbolos de Dante, el poeta que mejor ha fundido poesía y teología, y en quien las luchas y aspiraciones del espíritu hacia la perfección absoluta cristalizaron en torno a la luminosa figura de Beatriz.

---

(1) Cf. Ensayo sobre Dante, "The Sacred Wood"

En su ensayo sobre Dante, (1) Eliot declara que el método visionario del poeta italiano es algo más esencial que la aplicación de una técnica literaria tradicional muy conocida en la Edad Media. Es la forma que el arte descubre espontáneamente para dar cuerpo y figura a lo que Eliot llama "high dream", es decir, la exploración de las más sublimes posibilidades en que el alma trasciende la esfera de lo humano y busca la unión con lo divino. El hecho de que este método haya caído en desuso se debe a que el mundo moderno, indiferente hacia el más allá, "seems capable only of the low dream", dice Eliot.

Por otra parte, los grandes escritores religiosos o místicos han sido muchas veces visionarios. Además de Dante se pueden citar Santa Teresa y San Juan de la Cruz, en obras como "Las Moradas" y la "Subida al Monte Carmelo"; y en la literatura inglesa, Langland, Vaughan, Blake, Wordsworth.

El título de "Ash Wednesday" nos indica desde luego su carácter penitencial a la manera de la tradición cristiana. La penitencia trae consigo la revisión del pasado, examen de conciencia, dolor y arrepentimiento, y supone la formulación de un plan de vida para el porvenir. Por eso la primera parte se inicia con la insistente declaración, "Because I do not hope to turn again". Los críticos están acordes en que esta línea está tomada de Cavalcanti, el poeta provenzal, quien hallándose en exilio, y sin esperanza de retorno, comienza con ella un poema de despedida a su dama. A lo que Eliot por su parte no espera -

---

(1) Eliot ha escrito dos ensayos sobre Dante. Estos conceptos se encuentran en el ensayo contenido en "Selected Essays", Págs. 237 y siguientes.

retornar es algo mucho más difícil de definir por el doble carácter atractivo y repulsivo con que se ofrece a su sensibilidad. Ello es, "The infirm glory of the positive hour", o el propósito de no beber, "There where trees flower and springs flow", es decir, de apartarse de lo que el espíritu señala como pasajero, vano o pecaminoso, pero a lo que el hábito, la concupiscencia y los sentidos se aferran aún con energía. Es de notar que el símbolo de un jardín de delicias no es extraño a la tradición mística y ascética para significar los halagos de la carne.

A tono con esta lucha y este devenir, en la primera estrofa -- el poeta se pregunta: "Why should the aged eagle stretch its -- wings?". Algunos ven en esta imagen una confesión de incapacidad poética por parte de Eliot. En la época romántica el poeta se -- consideraba a sí mismo como un vidente, como un profeta, como -- un ser excepcional, y los símbolos estaban de acuerdo con esa -- concepción grandiosa. (1) Dígalo si no el Baudelaire de "L'Albatros":

"Le Poète est semblable au prince des nuées  
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;  
Exilé sur le sol, au milieu des huées,  
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher."

La crisis moderna, con su soberano desprecio de la poesía y -- su glorificación de lo práctico, lo eficiente, lo funcional y -- lo democrático, podía concebir muy menguada o ninguna admiración por tan atrevidas presunciones y por aves tan estorbosas y des--

---

)1) Cf., E.E.Duncan Jones, "T.S.Eliot, A Study by Several Hands", pág. 40.

adaptadas. Eliot es demasiado sensible a este cambio de valores para simbolizar su estro poético con un águila. Luego la imagen, como dice Jones (1), tiene más bien el sentido religioso del Salomista, "Tu juventud se renovará como la del águila", o la que le daba la Edad Media, haciéndola símbolo de la gracia bautismal, ya que se creía que en su vejez el águila remontaba hasta un círculo de fuego, desde donde, quemadas las alas, se precipitaba en una fuente para surgir de ella con renovada fuerza y juventud.

El poema sigue girando en torno a la renunciación y a la aceptación. Entre aquello a lo que el poeta ha de renunciar, aparece ahora "the blessed face" y "the voice". Es la primera, alusión al rostro bendito de una señora que presidirá la meditación de "Ash Wednesday". ¿Cómo explicar entonces que el poeta comience renunciándolo? La interpretación más plausible es el abandono voluntario de todo consuelo a la manera de los místicos; un despojarse abnegadamente de la visión amada con miras a una mayor purgación espiritual. Así la Beatriz de Dante, aunque amor espiritual y purísimo, no asume todo su espléndido papel de guía y protectora hasta después que la muerte ha privado al poeta de su presencia sensible. Y a pesar de esta renuncia total, el yo ha de regocijarse, no por el gozo que ya posee, sino por el que espera poseer cuando haya realizado los propósitos de su conversión:

"Consequently I rejoice, having to construct something  
Upon which to rejoice"

Afluyen entonces a sus labios una serie de fórmulas tradicionales en las que se deja sentir la figura de la Virgen María, la

(1) Ibid.

Intercesora de los cristianos. La petición es una súplica de paz en que el poeta logre superar esa etapa de deliberación-moral en que los actos del pasado, aunque ya juzgados por la conciencia y purgados por la contrición, siguen atormentando al penitente e impidiéndole el progreso espiritual. Lo que Eliot pide es una compunción en que el dolor no sea obstáculo para la paz: "Teach us to care and not to care/ Teach us - to sit still." El yo se ha fundido con el nosotros, y brotan de sus labios, apenas transformadas, las palabras seculares -- del Ave María, oración del cuerpo místico de la Iglesia:

"Pray for us sinners now and at the hour of our death

Pray for us now and at the hour of our death."

La segunda parte ofrece un marcado contraste con la primera al presentar, no la lucha de la voluntad contrita que -- avanza penosamente en busca de reposo y de fijeza, sino una visión llena de paz; uno de esos interludios de la vida mística en que todos los motivos que antes ocasionaban tormento se transforman en motivos de gozo, de manera gratuita y sin que el propio sujeto atine a explicar por qué. Elizabeth --- Drew hace notar que la nueva estructura simbólica es una --- transmutación de la de "The Waste Land" (1). La muerte en -- vida de este último poema ha cedido el paso a una vida en -- muerte, conforme al espíritu de la liturgia del miércoles de ceniza, en que se nos invita a meditar en nuestro fin con -- miras a un renacimiento espiritual. Pero dentro de esta idea Eliot le da al tema una interpretación novedosa. Los huesos-  
humanos no se han convertido en ceniza, sino que se conservan

(1) Op. cit., pág. 135.

íntegros, si bien despojados de toda carne por los "tres leopardos," que no son bestias siniestras como en Dante (1), sino instrumentos bienhechores de purificación. Estos huesos reflejan el esplendor de la "Señora" que parece en este caso ser-- menos Beatriz que la Iglesia, aunque en Dante hay también momentos en que la transición de la una a la otra es casi im-- perceptible. Esta Señora aparece dotada de los atributos tradicionales de la Iglesia: bondad, hermosura, pureza, piedad. Vive entregada a la oración y a la meditación, y como apartada de todo. Recogiendo ecos bíblicos, los huesos se alegran de-- su propia disolución, y en medio de un desierto convertido en jardín a la manera de Isaías<sup>(3)</sup> y de San Juan de la Cruz, profetizan evocando a Ezequiel (2) y cantando la gloria de María-- Virgen.

Este canto es una letanía en que Eliot se dirige a la Señora con fórmulas paradójicas, ricas en reminiscencias cristianas y en símbolos dantescos. Pero la forma y la combinación de los elementos es sorprendentemente original. Llama a María, "Lady of silences/Calm and distressed, Torn and most whole", como la "Mater Dolorosa" que venera la Iglesia. Es la "Rosa Mística", mas no con esas palabras, sino con las de "Rose of memory/ Rose of forgetfulness/ Exhausted and life-giving... The single Rose...Where all loves end/ Terminate --

(1) Duncan Jones, Op.cit., pág. 45.

(2) Libro de Ezequiel, Cap. XXXVII: "Díjome pues el Señor: "Hijo de hombre, ¿crees tú acaso que estos huesos vuelvan a tener vida? Oh Señor Dios, respondí yo, tú lo sabes..."

(3) "Y la tierra que estaba árida quedará llena de estanques, y de aguas la que ardía en sed. En las cuevas, que eran antes guardadas de dragones, nacerá la verde caña y el junco." Cap. - XXXV.

torment/Of love unsatisfied", evocando a Dante que la llamó -- "Termino fisso d'eterno consiglio" en el Canto XXX del Paraíso. Es una Virgen cuya contemplación lleva insensiblemente a la contemplación de su Hijo, el Alfa y Omega, Principio y Fin, que le llama la Iglesia y que es para Eliot, "End of the endless/ Journey to no end/ Conclusion of all that / Is inconclusible", La Palabra Divina que, como dijera Lancelot Andrewes, <sup>(1)</sup> -- fué el Verbo silencioso de Belem y del Calvario, es en "Ash -- Wednesday" "Speech without word and/ Word of no speech", y --- Eliot termina asociándolo con la Gracia, de la que es fuente y cuya posesión infunde vida espiritual.

El último pasaje de esta segunda parte es una nueva exultación de los huesos en el mismo estar dispersos y confundidos -- los unos con los otros. En el orden sobrenatural esta actitud es el fruto de la humildad y de la caridad, base del cristianismo: "Forgetting themselves and each other, united/ In the quiet of the desert." El poema concluye con una nueva evocación de Ezequiel (2) a tono con ese espíritu conciliador de -- unión fraterna:

... "This is the land which ye  
Shall divide by lot. And neither division nor unity  
Matters. This is the land. We have our inheritance."

Pero el equilibrio de la vida interior no es estable ni -- duradero. Terminada la visión consoladora, la voluntad tiene -- que enfrentarse de nuevo a la lucha, vencer los obstáculos y -- superarse a base de penoso esfuerzo. Cuando se publicó separa-

---

(1) Predicador inglés del siglo XVII a quien Eliot dedicó uno -- de sus primeros volúmenes de ensayos.

(2) Ibid.

damente la tercera parte que describe esta etapa, el título -- fué: "Al Som de l'escalina", lo que aclara el origen del sím-- bolo central: la escala. Ahora bien, el discurso de Arnaut -- Daniel, el poeta provenzal a quien Eliot había ya aludido en la V parte de "The Waste Land", dice así: "Ahora os ruego/ Por -- aquella Bondad que os guía hasta la cima de la escala/ Haced -- memoria alguna vez de mi dolor" (1). La escala por otra parte es un símbolo tradicional de los místicos, v.gr., en la lírica de San Juan de la Cruz (2), aunque los tres tramos de esa es-- cala a que Eliot se refiere aquí parecen estar más relaciona-- dos con las tres etapas del Monte en el Purgatorio de Dante, o con las tres materias preciosas a que se alude ahí: mármol, -- persa y péfido, que representan, según los expositores, la -- sinceridad, la contrición y el amor (3). En Eliot, cada tramo está relacionado con una tentación distinta: la primera, una -- figura retorcida sobre la balaustrada, "Under the vapour in -- the fetid air", es una imagen retrospectiva de la propia volun-- tad como se hallaba en la época que precedió a la conversión -- en "The Hollow Men" -- o aún en la primera etapa de la misma, -- durante las vacilaciones a que se refirió al principio de "Ash Wednesday". Es por eso que dice ahora: "Struggling with the -- devil...who wears/ The deceitful face of hope and despair."

Es pertinente hacer notar que para Eliot esta lucha no es un fenómeno nuevo, sino la tentación a que, en todas las épocas y en semejantes circunstancias, se han enfrentado los creyentes --

---

(1) Purgatorio, XXVI.

(2) Canciones del Alma.

(3) Duncan Jones, Op.cit., pág. 49.

cuya fe es sincera, pero vinculada a una inteligencia poderosa; o como dice en su ensayo sobre Pascal:

"For every man who thinks and lives by thought must have his own scepticism, that which stops at the question, that which ends in denial, or that which leads to faith and which is somehow integrated into the faith which transcends it." (1).

El segundo tramo es más difícil de precisar. Eliot usa aquí dos imágenes originales de poderosísima fuerza descriptiva: ---  
 "The stair was dark, / Damp, jagged, like an old man's mouth --  
 drivelling, beyond repair / Or the toothed gullet of an aged --  
 shark." La imagen del diente cariado había ocurrido ya en "The Waste Land" (2) como símbolo de ruina moral. Por ello me inclino ahora a darle la interpretación de un estado de confusión y de vacío espiritual que es consecuencia de la primera etapa de desesperanza.

Por fin, en el tercer tramo, el penitente contempla a través de una ventana "bellied like the fig's fruit" —acaso símbolo de la sensualidad— un paisaje voluptuoso dominado por --- una figura vestida de azul y verde que toca la flauta. Es una especie de escena pastoral pagana, dominada por un fauno, o quizá por el dios Pan, que recuerda los placeres de la carne y distrae la mente de la meditación ascética. Ello torna el esfuerzo de la ascensión más agotador, por lo que el alma se refugia en la oración para renovar las fuerzas. La fórmula es --- litúrgica, tradicional, aunque aplicada a un nuevo contexto:

"Lord, I am not worthy

Lord, I am not worthy

but speak the word only."

---

(1) "Selected Essays", pág. 411.

(2) En la quinta y última parte, "What the Thunder Said."

No es el rito de la Comunión, sino más bien el grito de San Pablo: "Todo lo puedo en Aquél que me conforta."

En la IV Parte de "Ash Wednesday" vuelve a prevalecer la visión dulce y pacífica de Beatriz, o de la Virgen María, o de la Iglesia, que a todas tres convienen una vez más los símbolos empleados. Así, en la primera estrofa, la figura "Who <sup>the</sup> walked between/violet and the violet/ Who walked between / The various ranks of varied green/ Going in white and blue, in -- Mary's colour", parece ser la Iglesia, cuyos colores litúrgicos de penitencia, esperanza, pureza y culto mariano están representados. Pero el lector puede muy bien pensar también en la Virgen o en Beatriz, porque la figura posee lo mismo ignorancia que conocimiento del dolor eterno como los bienaventurados, con lo que el "Per me si va nell' eterno dolore" de la puerta del Infierno de Dante queda aplicado en otro sentido. Pero sobre todo, esta figura conviene a las tres por sus poderes espirituales, ya que ahuyenta las distracciones de la carne, regenera, restaura y redime como se expresa en los símbolos tradicionales y opuestos a los de "The Waste Land" del manantial y de la fuente que se fortalecen, de la roca calcinada que se refresca y de la arena movediza que se consolida.

Hay en este tema de la redención un apunte de "Four Quartets", como se verá más adelante, pues Eliot suplica a la figura, "Redeem/ The time. Redeem/ The unread vision in the higher dream/ While jewelled unicorns draw by the gilded hearse." Enseñarnos a "redimir el tiempo", es decir, a hacer uso de él en función de la eternidad, ha sido preocupación perenne de la Iglesia, -- lo mismo que inspirarnos el gusto de las cosas sobrenaturales --

—"the higher dream". En otro sentido el pasaje es válido también para una regeneración o restauración del arte antiguo -- ahora muerto ("the gilded hearse"), como sugiere el símbolo -- medieval del unicornio que ocurre en los poemas de Cavalcanti, o en los grabados florentinos que ilustran los Triunfos de Petrarca (1). Sea de ello lo que fuere, el unicornio encaja muy bien en este pasaje, porque la tradición lo asocia con la castidad (2), y figuras castas son Beatriz y la Virgen María, sobre todo.

Al final de esta IV Parte la figura protectora, ahora como "the silent sister veiled", se desliza entre los árboles tradicionales de la muerte: "the yews". El texto gira otra vez -- alrededor de la redención del tiempo, y se proyecta más allá de él, hacia lo eterno, como sugieren las palabras de la Salve Regina: "And after this our exile"... "Y después de este -- destierro muéstranos a Jesús, Fruto Bendito de tu vientre..." Es la oración que por siglos la Iglesia militante, la del -- destierro de este mundo, ha elevado para recabar la interce-- sión de la Virgen María.

La V Parte está basada sobre todo en el elevadísimo pasaje, una de las maravillas de la literatura bíblica, con que -- se inicia el Evangelio de San Juan:

"En el principio era ya el Verbo y el Verbo estaba con Dios, y el Verbo era Dios. El estaba en el principio en Dios. Por él fueron hechas todas las cosas: y sin él no se ha hecho cosa alguna de cuantas han -- sido hechas. En él estaba la vida, y la vida era la luz de los hombres: Y esta luz resplandece en medio-- de las tinieblas, y las tinieblas no la han recibido..."

(1) Duncan Jones, Op.cit., págs 51-52.

(2) En "La Celestina", por ejemplo, ésta -- dice que el unicornio se humilla a cualquier doncella. (Quarto Auto).

El Verbo era la luz verdadera, que alumbra a todo hombre que viene a este mundo. En el mundo estaba y el mundo -- fué hecho por él, y con todo, el mundo no le conoció. Vi no a su propia casa, y los suyos no le recibieron. Pero a todos los que le recibieron, que son los que creen en su nombre, dióles poder de llegar a ser hijos de Dios. Los cuales no nacen de la sangre, ni de la voluntad de la -- carne, ni de querer de hombre, sino que nacen de Dios. Y el Verbo se hizo carne y habitó en medio de nosotros; y nosotros hemos visto su gloria, gloria cual el Unigénito debía recibir del Padre, lleno de gracia y de verdad."

De los varios principios cristianos que se encuentran en-- cerrados en este pasaje, Eliot separa los siguientes: el Verbo vino al mundo, del que es luz y eje motor, pero el mundo -- no le recibió; y este rechazo es la condenación del propio -- mundo. La inefabilidad del misterio se traduce en el estilo -- del Evangelista. Eliot se enfrenta a ella mediante una serie de juegos de palabras y de paradojas que recuerdan el Evange-- lio, aunque no logran igualar su dignidad sublime:

"If the lost word is lost, if the spent word is spent  
If the unheard unspoken  
Word is unspoken, unheard;  
Still is the unspoken word, the Word unheard,  
The Word without a word, the Word within  
The world and for the world."

Las imágenes del Evangelio, luz y tinieblas, reaparecen también, unidas a otras nuevas. silencio y ruido por ejemplo:

"Where shall the word be found, where will the word  
Resound? Not here, there is not enough silence"...

El desprecio del Verbo por parte del mundo, y el dolor de -- Aquél, queda expresado en la intercalación de una frase litúr-- gica: "O my people, what have I done unto thee," que está to-- mada de uno de los himnos de la Pasión que se cantan el Vier--

nes Santo. Esta línea se repite en el coro del himno, y también en el poema de Eliot, del cual es como el refrán.

"The veiled sister" de la IV Parte vuelve a aparecer. Es la Iglesia, a la que el poeta se vuelve con esta pregunta sorprendente por su ingenua novedad:

"Will the veiled sister pray  
For children at the gate  
Who will not go away and cannot pray:"

La preocupación del autor en este momento no es tanto por la salvación de los que rechazan abiertamente al Verbo, sino por los vacilantes, "those who chose and oppose" o por los cobardes que afirman delante del mundo y niegan en la soledad. El poema concluye con otro símbolo tradicional renovado: "The -- desert in the garden the garden in the desert/Of drouth, --- spitting from the mouth the withered appleseed", alusión al paraíso terrenal y a la fruta prohibida que comieron Adán y Eva, cuya semilla de malicia, la humanidad, durante siglos, se ha esforzado en escupir.

En la VI y última Parte de "Ash Wednesday" el conflicto -- entre carne y espíritu, mundanidad y eternidad persiste; prueba de ello es que el "Because I do not hope to turn again" -- con que se iniciaba la I Parte reaparece en el "Although I do not hope to turn again". Pero hay una diferencia: "although", aunque, en vez de "because", porque. El poeta ya no arguye; -- acepta la lucha como inherente a su condición inestable de -- hombre, de peregrino, de ser espiritual en evolución. Para -- expresar esta última crea imágenes muy originales que concretan la verdad tradicional de que esta vida no es la verdadera vida, sino un tránsito hacia una realidad perenne.

Sin embargo, la fiebre de las cosas sensibles no amaina. -- Está representada con símbolos nuevos: "the lost lilac and -- the lost sea voices", "the bent golden-rod and the lost sea - smell", "the cry of the quail and the whirling plover."

Pero el conflicto se resuelve en la plegaria a la Señora, invocada bajo múltiples advocaciones: "Blessed sister, holy -- mother, spirit of the fountain, spirit of the garden,". Las - súplicas son semejantes a las de la primera parte, pero tie-- nen un tono más confiado, más resignado. Dante inspira tam-- bién estas últimas líneas: "Teach us to sit still/ Even among these rocks,/ Our peace in His will", ora el poeta evocando a Piccarda Donati en el Tercer Canto del Paraíso (1); y esta -- plegaria se mezcla con el Anima Christi y con el Oficio de Di funtos:

"Suffer me not to be separated

And let my cry come unto Thee"

que resumen a la vez su temor de apartarse del sendero del -- bien y su recurso a Dios para obtener la perseverancia final.

• - • - • - •

La exploración de la tradición cristiana se extiende tam-- bién a los "Ariel Poems" (1927-1930), contemporáneos de "Ash Wednesday". En "Journey of the Magi" y en "A Song for Simeon" Eliot da una interpretación personal a los dos temas evangé-- licos sugeridos en los títulos. "Both pems are poems of crisis in which the new seems destructive of the old", dice Helen - Gardner,<sup>(2)</sup> es decir, en que hay que acomodarse a un nuevo orden de cosas, y ambos están puestos en boca de hombres ancianos -

(1) Duncan Jones, Op.cit., pág. 55.

(2) Op.cit., pág. 123.

cuyo tono deja traslucir el cansancio de la vida. En este -- sentido, el primero no sólo difiere del espíritu evangélico, por ejemplo, cuando San Mateo dice de los Magos que "a la -- vista de la estrella se regocijaron en extremo" (1), sino -- que me parece representativo de la atribulada e incómoda épo -- ca moderna. Tampoco es del Evangelio, cuya narración es es -- cuela, de donde Eliot toma la secuencia de los penosos deta -- lles del viaje, sino de un sermón de Lancelot Andrewes publi -- cado en 1622 (2). Si bien todos los elementos de la descrip -- ción están a tono con la época del nacimiento de Cristo y no hay ningún anacronismo, la sensación que produce el poema no es de antigüedad ni de modernidad, sino de permanencia. En -- el pensamiento de Eliot es una cuestión intemporal la que -- pregunta y contesta el viejo Mago: "were we led all that way for / Birth or Death? There was Birth certainly/ We had evi -- dence and no doubt. I had seen birth and death/ But had --- thought they were different; this Birth was/ Hard and bitter agony for us, like Death, our death." O sea, el nacer a Cris -- to es morir al mundo y a la carne, y esta muerte es penosa, -- aunque traiga aparejado un nacimiento. Además, el Mago, como Simeón, hablan no por sí solos, sino por todos los que en el transcurso de incontables generaciones habrán de seguir sus huellas.

En "Animula", los temas bíblicos han desaparecido; sin em -- bargo, hay un punto de contacto con los poemas anteriores. -- Basándose en el "Nunc Dimittis", "Ahora, Señor, sacas en paz de este mundo a tu siervo, según tu promesa"(3), Eliot había

(1) Capítulo II.  
 (2) Helen Gardner, Op.cit., pág.122  
 (3) Lucas, Cap.II.

atribuído a Simeón —como también al Mago— un anhelo de muerte física que los haría nacer a la verdadera vida de la eternidad. Por ello el Mago dice, "I should be glad of another death". En "Animula", "la biografía del alma", Eliot observa la evolución de ésta en el correr del tiempo. Anticipándose a una idea que habrá de exponer en "Four Quartets", la conclusión es que el tiempo trae consigo, junto con una especie de saber enciclopédico, variado e incongruente, la deformación, la inseguridad, la desconfianza. El alma se va convirtiendo en su propia sombra, en un espectro que sólo comenzará a vivir "in the silence after the viaticum", es decir, en el más allá que dejaban traslucir los poemas anteriores. De ahí la recomendación del poeta: "Pray for Guiterriez, avid of speed and power/ For Boudin, blown to pieces...Pray for Floret, by the boar hound slain". Si los primeros son los modernos amos del volante y del avión a chorro, el último es un cazador medioeval. De nuevo permanencia: antes como ahora hay que repetir la oración de la Iglesia que Eliot modifica en forma significativa: "Pray for us now and at the hour of our birth", porque es cuando nacemos a este mundo cuando comenzamos a morir.

En todos estos poemas el énfasis de Eliot recae sobre lo que un crítico ha llamado "the cost of the spiritual life". La visión se ha detenido en el umbral de la alegría, pero sin llegar todavía a descubrirla. En "Marina", por fin, el poeta ya no se regocija en construir algo sobre lo cual habrá de regocijarse más tarde, sino que ha entrado ya en posesión de ese regocijo. Es el encuentro con el rostro bendito de "Ash - Wednesday", que ya no está velado y que no se presenta ahora

como Beatriz, o como la Virgen María, sino como la Marina del "Pericles" de Shakespeare, nacida y perdida en el mar y recobrada después. El tema es la esperanza y la resurrección cristiana, pero los símbolos son de mar. El marino que sobre frágil barca había surcado el océano, tras de ser arrojado inconsciente en la playa vuelve en sí, como el Hércules a que alude el epígrafe (1). Pero recobrar el sentido no significa como para Hércules el retorno a una visión de dolor, o reanudar la brega contra la gula, la soberbia, la pereza y la lujuria, descritas con originales imágenes, sino una gracia innarrable, un estado beatífico que Eliot describe no en fórmulas y símbolos cristianos, sino con un método que pudiéramos llamar sinestésico: la correspondencia de las sensaciones, -- procedimiento tradicional de los místicos, y recurso puesto de moda por Baudelaire en la poesía moderna a partir del famoso soneto "Les Correspondances" (2), y por Rimbaud en el "dérèglement de sens". Porque qué otra cosa que un ejemplo de cómo se responden perfumes, colores y sonidos son esas sensaciones complejas que contiene "Marina" en frases como --

---

(1) En el "Hercules Furens" de Séneca, Hércules, enloquecido por Juno, da muerte a su familia. Después del hecho, cae en profundo sueño; al despertar, trata de averiguar dónde está, y prorrumpe en la pregunta "Quis hic locus, quae regio, quae mundi plagae?" que constituye el epígrafe de "Marina" -- G. -- Williamson, Op.cit., pág.185.

(2) "Bien qu'elles impliquent un secret panthéisme, les correspondances qui s'affirment au premier quatrain ont été de tout temps reconnues comme le postulat essentiel de toute pensée mystique, voire idéaliste. On les retrouve dans la division majeure du platonisme ..., chez Plutarque cité par Montaigne au livre II des "Essais"... chez Philon d'Alexandrie, chez Saint-Paul: dans l'Épître aux Romains... et dans l'Épître aux Hébreux... chez Bacon, saint Bonaventure... saint Jean de la Croix, chez Swedenborg... Leibnitz, Lavater, Saint-Martin, Sénancour, Bernardin de Saint-Pierre, Ballanche, Maistre... chez Novalis, Hoffmann, Heins, Maturin", etc. -- "Les Fleurs du Mal" Nota a "Les Correspondances", Edition Critique, Crépet et Blin, pág. 295 y siguientes.

"Whispers and small laughter between leaves and hurrying feet  
Under sleep, where all the waters meet."

o

"A breath of pine and the wood-song fog  
By this grace dissolved in place"?

El clima de este poema sugiere el subconsciente moderno en su imprecisión sugestiva, pero el fin del poeta es ilustrar de manera novedosa el tema tradicional cristiano del despertar después de la muerte.

Con "Marina" se cierra un círculo de exploración en la poesía de Eliot: el de la aceptación del cristianismo, el de la conversión. El círculo siguiente, integrado principalmente por "Four Quartets", se construye también sobre la tradición cristiana, pero la explora desde otro ángulo: el sentido del tiempo y de la historia, como veremos en el siguiente capítulo.

## CAPITULO V

### LA EXPLORACION DEL TIEMPO Y EL SENTIDO DE LA HISTORIA

En el primer capítulo de este estudio me esforcé por poner de relieve el gran papel que Eliot asigna a la tradición en la formación literaria y cultural. Dado por una parte que para él el poeta requiere sentido histórico, "a perception not only of the pastness of the past, but of its presence;" dado por otra que el interés en el pasado es una de las características de la literatura contemporánea, no es de extrañar que Eliot considerara la filosofía de la historia como uno de los asuntos fundamentales de su poesía. Es en "Four Quartets" donde mejor se encuentra explorado este tema, pero como esa obra constituye al mismo tiempo la cúspide en la que convergen las tendencias anteriores del autor, y la que revela el máximo grado de desarrollo espiritual, es útil, antes de abordarla, examinar "Gerontion", poema del 1920, dos años anterior a "The Waste Land", en que el tema histórico aparece en su fase incipiente, ligado a la crítica de la modernidad, para pasar después a estudiar "Four Quartets" en que el asunto se destila y profundiza hasta constituir una exploración del sentido del tiempo en sí mismo, con un carácter menos tradicional o moderno que intemporal.

La palabra "Gerontion", "the little old man", es un nombre erudito y a la vez simbólico aplicado por Eliot al personaje principal del poema que no es otro que una personificación de la vieja y decadente civilización moderna. Se trata de un "objective correlative", de un personaje con voz propia, entregado a un monólogo dramático. En su mente, como único escenario, convergen los demás personajes, ya que el poema rechaza la continuidad lógica tradi-

- cional. Leavis declara en este sentido: "All the persons, incidents and images are there to evoke the immediate consciousness of the old man as he broods over a life lived through and asks what is the outcome, what the meaning, what the residue." (1) El equivalente de este método es "the stream of consciousness" de los novelistas modernos: v.gr., Virginia Woolf y James Joyce.

La reflexión de Gerontion brota de una lectura histórica — posiblemente sobre las Termópilas— que escucha de los labios de un niño, y que le hace caer en la cuenta de su poquedad e insignificancia en contraste con los héroes espartanos. La poderosa vida que en las hazañas de éstos palpita es justamente la antítesis de su propia situación, irreal, como de fantasma, tal como la describe el epígrafe:

"Thou has nor youth nor age  
But as it were an after dinner sleep  
Dreaming of both." (2).

Por lo demás, el ambiente del poema, centrado en la imagen altamente sugestiva de la casa en ruinas, anticipa la sequía, la esterilidad, el "rat's alley" de "The Waste Land."

La nulidad moral de Gerontion radica en que es incapaz de adherirse al acontecimiento fundamental de la historia: la Encarnación del Verbo Divino —lo que Eliot llamará en "Four Quartets" la gran inserción de lo intemporal en lo temporal. Como los enemigos de Cristo que le pedían milagros para creer en El, Gerontion dice: "Signs are taken for wonders. We would see a sign!" Sin embargo, como ellos también, rechaza el milagro vi

(1) Op.cit., pág.84.

(2) "Measure for Measure" de Shakespeare, ActIII, Sc.I.

viente y paradójico del Cristo de Belem o del Cristo del Calvario, "The word within a word, unable to speak a word" que dijera Andrewes. Por ello Cristo, que es señal de contradicción, no pudiendo ser salvación para Gerontion, se convierte en señal de ruina y amenaza simbolizada en una moderna y atrevida imagen:

..."In the juvenescence of the year  
Came Christ the tiger —"

Y el mundo que no lo recibe luego se corrompe:

"In depraved May, dogwood and chestnut, flowering Judas  
To be eaten, to be divided, to be drunk  
Among whispers"

aludiendo a la sacrílega comunión de Judas que se perpetúa a lo largo de la historia al desvirtuar y corromper el sentido de la religión. Eliot no ve este fenómeno como una situación local; - los personajes que señala como sus representantes son los sofisticados y cosmopolitas productos de la civilización moderna captados como por una técnica fotográfica en el momento de un gesto representativo, v.gr., "Hakagawa", "bowing among the Titians", símbolo del idólatra moderno que adora el arte o la superstición en vez de a Dios.

Como este desconocimiento de las bases mismas de la civilización occidental, que son las verdades y tradiciones cristianas, es maliciosa y deliberada, Gerontion exclama:

"After such knowledge, what forgiveness? Think now  
History has many cunning passages, contrived corridors  
And issues, deceives with whispering ambitions,  
Guides us by vanities"...

La historia aparece entonces como la maestra del engaño, como la

tentadora cuyas enseñanzas son inoportunas, cuyos dones se desperdician profusamente, cuyo dar no mitiga nuestra hambre, cuya experiencia confunde y pervierte (1). Los que pierden la fe en Cristo pierden también la clave de la filosofía de la historia; marchan a oscuras, recogiendo sólo los frutos de ira del pecado original:

"These tears are shaken from the wrath-bearing tree"

Mankowitz <sup>(2)</sup> hace notar que esta argumentación sobreviene inmediatamente después de que Gerontion ha reconocido que el significado del cristianismo se ha falseado en manos del cosmopolita moderno, y que de ella pasa sin ambages a la terrible deducción:

"The tiger springs in the new year. Us he devours."

El tigre, animal a la vez hermoso y terrible, es, como ya había dicho antes, Cristo, considerado no como Redentor, sino como vengador justiciero.

La consecuencia de la apostasía para Gerontion es una muerte - en vida, como en "The Waste Land" o en "The Hollow Men"; un estado de insensibilidad:

"I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch.

How should I use them for your closer contact?"

O bien, una estimulación artificial de los sentidos en un afán de introducir variedad en una vida despojada de todo interés genuino. El poema se termina con un cuadro fantástico de destrucción cósmica, acaso sugerido por las armas modernas:

... "De Bailhache, Fresca, Mrs. Cammel, whirled

Beyond the circuit of the shuddering Bear

In fractured atoms."

Y de desintegración, en que Gerontion se ve a sí mismo como un pá

(1) Wolf Mankowitz, Estudio sobre "Gerontion", en Rajan, "T.S. Eliot, a Study of his Writings by Several Hands", pág. 135.

(2) Ibid.

jaro llevado y traído en el aire, como un puñado de plumas en la nieve, como un viejo empujado por los vientos alisios hasta un rincón soñoliento, lugares que no coinciden sino en la geografía de su imaginación:

"Tenants of the house,  
Thoughts of a dry brain in a dry season."

• - • - • - •

Entre "Gerontion" y el primero de "Four Quartets" transcurrieron dieciséis años. En 1936 apareció el primero de ellos, "Burnt-Norton". Entre 1940 y 1942, "East Coker", "The Dry Salvages" y "Little Gidding". En ese lapso de dieciséis años Eliot no sólo siguió explorando el tema de la disolución del mundo moderno, aunque sin aludir mayormente a la historia, sino que se entregó a la tarea de dar sentido personal al tiempo a la manera cristiana. Porque si como indiqué en la Introducción de este estudio, para Eliot el sentido de la historia no se halla en la historia misma, "We are —dice Fraser comentando a Eliot— "to make sense of time in our lives by relating in to eternity, by self-examination, by prayer, by the purification of our souls." (1).— Esta es la fase correspondiente a "Ash Wednesday" y a "Ariel Poems". El terreno estaba preparado para "Four Quartets", la búsqueda deliberada de la inocencia primitiva, el retorno a nuestro primer mundo, la adquisición de un sentido del tiempo donde la historia se reivindica y se convierte en guía útil y digna de confianza.

La estructura de "Four Quartets", como casi todos los poemas de Eliot, rechaza el método tradicional narrativo o cronológico. Los poemas no tienen propiamente un argumento, si como tal entendemos una serie de acontecimientos; no son tampoco un ensayo dia-

---

(1) Op.cit., pág.17

lético en que el poeta se haya sujetado a los pasos formales de la discusión lógica. Aunque se dilucidan tópicos muy interesantes, la manera como Eliot procede a explorarlos es un método nuevo: la concordancia armoniosa de ideas contrapuestas, imitando el procedimiento que se conoce en música como "contrapunto".

Siguiendo la analogía musical, se conocen como "movimientos" cada una de las cinco partes en que se divide cada uno de los poemas. Aunque es posible descubrir semejanzas en la construcción de esos movimientos entre unos poemas y otros, puede establecerse que la estructura de la obra está orientada por el propósito de evitar la monotonía que resulta de la lectura de un poema largo, y emular la variedad de recursos con que cuenta la música. La atención del lector se estimula de continuo mediante el choque de ideas, al pasar de la exposición a la réplica, de lo concreto a lo abstracto o de lo particular a lo universal; por paralelismo de esas mismas ideas, reproduciéndolas bajo símbolos o representando en diversas esferas de pensamiento una misma situación, como un músico que repite el mismo tema en distintos registros; o por contrastes de tono, pasando del especulativo al familiar, de la reflexión al consejo, intercalando pasajes líricos o alternando las combinaciones métricas tradicionales y el uso de la rima con el verso libre.

Este método justifica el título general de "Four Quartets". En cuanto a los cuatro títulos particulares: "Burnt Norton", "East Coker", "The Dry Salvages" y "Little Gidding", se han prestado a toda clase de indagaciones y defraudado a los que esperaban encontrar en ellos la elucidación total de las muchas oscuridades que presenta Four Quartets. El clasicismo moderno de Eliot-

se pone ahora de manifiesto, porque si bien esos títulos corresponden a nombres de lugares asociados con su historia -- personal (2), éstos no son objeto de proyección sentimental a la manera romántica, sino que constituyen el punto de partida de la reflexión de un poeta esencialmente metafísico.-- Eliot medita en los cuatro poemas de manera objetiva e impersonal sobre el fluir del tiempo y su significado en relación con la condición humana; pero como la temporalidad del hombre, aunque sea objeto de abstracción, transcurre de hecho en un sitio determinado, el poeta se remonta a cuatro lugares donde el sentido del tiempo se le ha hecho patente con mayor evidencia que nunca.

Por otra parte, aunque en esta obra el alusionismo que -- caracterizara a "The Waste Land" se ha moderado, Eliot no lo abandona del todo, y desde luego fundamenta en una antigua -- filosofía la exploración del tiempo. Los dos epígrafes que -- preceden a "Burnt Norton" se traducen como sigue: "Aunque la Ley de la Razón (Logos) es común, la mayoría de la gente vive como si tuviera una sabiduría propia." "El camino hacia -- arriba y hacia abajo es uno y el mismo".

Es de Heráclito, "el Filósofo Oscuro", de quien Eliot ha -- tomado estos fragmentos, adaptando así a su obra la doctrina de la disparidad dentro de la unidad. Para Heráclito, frío -- y calor, como noche y día, y todos los contrarios, son uno y el mismo en el sentido de que son dos aspectos de una misma -- realidad. Todos los seres de la naturaleza están sujetos a -- la transformación, pero dentro de un determinado orden que --

---

(2) Véase Nota Bio-bibliográfica.

Heráclito llama "Logos" o Ley Universal. Lo vario y cambiante, el movimiento o "the dance" como lo llama Eliot, no excluye a lo único y permanente, "the pattern" o pauta universal de "Four Quartets." De acuerdo con esta filosofía, es el poema de Eliot una especulación sobre la esencia y la apariencia, sobre el ser y el devenir, cuya conciliación escapa al hombre vulgar.

Como por otra parte en Heráclito todo se transforma en fuego, pero en todo momento esta transformación está equilibrada por una transformación inversa del fuego en las demás cosas,—"el camino hacia arriba", la conflagración, es idéntico al -- "camino hacia abajo", la extinción del fuego en aire (1). No es que Eliot tome a la letra la teoría de Heráclito de que el fuego dió origen a las otras sustancias: agua, tierra y aire, y que éstas se resuelven finalmente en aquél, sino que ha -- adoptado estos cuatro elementos de manera simbólica en beneficio de la idea cristiana, y aprovechado sus recursos sugestivos en una sucesión de imágenes recurrentes.

En efecto, puede decirse que si bien los cuatro símbolos -- son propios a todos los poemas, "Burnt Norton", como indica -- muy atinadamente Helen Gardner, (2) es más un poema de aire, el cual es el elemento propio de uno de sus símbolos, el ave, y por el cual se transmiten los susurros que impelen al poeta a comenzar el ciclo de sus exploraciones. "East Coker" es en -- cambio, un poema de tierra, la tierra que experimenta el suceso de las estaciones y que preside el transcurso de la vida del hombre; la que le da la sustancia de su cuerpo, y la --

(1) Brehier, "Historia de la Filosofía", Tomo I, pág. 107.

(2) Op. cit., págs. 44 y 45.

que recibe, para transformarlos, sus restos mortales. "The Dry Salvages" es un poema de agua: el mar inmenso sembrado con los naufragios de toda la humanidad y adonde desembocan nuestras vidas. "Little Gidding", por fin, es un poema de fuego: la destrucción total en la tierra por el incendio —por la guerra— y la reconciliación de Dios con el hombre, de lo temporal y de lo eterno por el amor.

#### BURNT NORTON.

"Burnt Norton" tiene como escenario una mansión tradicional, aristocrática, y más bien el jardín que la circunda. Es un lugar delicioso y exclusivo, alegrado por la risa inocente de los niños y donde tienen naturalmente cabida las artes decorativas y la buena música. No hay en ella indicios de aglomeración o -- de premura como en la vivienda moderna. Es ahí donde el poeta sitúa una experiencia fundamental, breve, pero inolvidable: la penetración en ese mundo transparente, no mancillado por ningún dolor, que anhela, pero que no posee nuestra condición de hombres. Describe una especie de edén que se antoja el paraíso terrenal, "what might have been" y el primer mundo de la humanidad; o bien simplemente la esfera de las posibilidades y recuerdos de nuestra niñez. Pero este mundo, con su verdad sencilla y refulgente, es demasiado puro para el hombre que se ve forzado a abandonarlo: "Go, go, go, said the bird: human kind/ Cannot bear very much -- reality."

Este paraíso no está sin embargo perdido del todo, ya que el pasado, lo mismo que el porvenir, "Point to an end, which is always present", es decir, pertenecen a la unidad universal que trascien

de toda diferencia y limitación. Este es el punto de partida para el desarrollo del segundo movimiento, en el que por un lado, el poeta presenta en versos ágiles los antagónicos aspectos de la realidad que sellan a hombres, bestias y plantas, y por otro, en versos largos y pausados, se eleva, por la constatación de esa misma disparidad, a la aprehensión de un punto fijo que la contiene y la hace resaltar. La fórmula perfecta para la expresión de esa movilidad dentro de la quietud es la paradoja, donde los contrarios se reconcilian y completan:

"Except for the point, the still point,

There would be no dance, and there is only the dance."

Así es como surge en el poema la sublime experiencia que trasciende la acción y el sufrimiento, el hoy, el ayer y el mañana. -- Es lo que Eliot llamará más tarde "The point of intersection of the timeless/ With time" (1), pero que dentro del clima altamente abstracto de "Burnt Norton" se identifica como un "ahí", el "ahí" que se nos escapa y se opone al "aquí" del tercer movimiento, clima ordinario, este último, de la condición humana. Este "aquí" de todos los días está descrito en una serie de imágenes muy expresivas, y que se organizan en torno a un símbolo moderno recurrente: el tranvía subterráneo, con su aire viciado, su luz vacilante, -- las caras fatigadas de los pasajeros a quienes Eliot aplica una frase que nos recuerda a Pascal: "Distracted from distraction by distraction". (2)

Este mundo penumbroso se opone por un lado a la claridad radiante del éxtasis, y por otro, a la oscuridad de la renuncia -- completa de sí mismo en un anhelo de purificación. Ambos, sin --

---

(1) En el V movimiento de "The Dry Salvages"

(2) La cita evoca, ~~mi~~ modo de ver, los famosos "Pensées."

embargo, no son sino la misma vía ascendente o descendente que los místicos, con San Juan de la Cruz a la cabeza, distinguieron para llegar a la conquista del Absoluto (1).

Ocorre ahora, como en las composiciones musicales, un breve momento de suspenso, enmarcado en la penumbra del atardecer e ilustrado por dos símbolos tradicionales, positivo el uno, negativo el otro: las flores y el árbol de la muerte, ("the yew") - entre los que el poeta, y su presunto acompañante, el lector, se debaten incapaces de prever todavía cuál será el resultado de la exploración del tiempo que se propone "Four Quartets": ¿la vida y el amor, o la oscuridad y la muerte?

El V movimiento explora la esencia del poema que es tema favorito de la poesía moderna a partir de Poe, Baudelaire y Mallarmé, y desde que la crisis poética hizo a los escritores más conscientes de sus obstáculos y de sus posibilidades. Eliot presenta ahora el problema de lo transitorio y de lo intemporal reflejado en el mundo del arte, la palabra o la música. El poeta encuentra que la permanencia de la una y de la otra radica en la forma o pauta ("pattern") de la obra artística, por la cual la materia se mantiene unida y se redime de la inestabilidad. Por fin, la misma cuestión se traslada al dominio del amor, que es en sí mismo inmóvil, "Only the cause and end of movement", eterno pero - accesible a nuestro entendimiento y a nuestra sensibilidad sólo en su aspecto temporal. En esta permanencia se distingue el amor del deseo, cuya esencia misma es el movimiento. Como nota final de "Burnt Norton" evoca Eliot de nuevo la visión del jardín edénico: el anuncio gozoso de lo duradero y estable, en cuya compa-

---

(1) Cf. sobre todo la "Subida al Monte Carmelo" de San Juan de la Cruz.

ración ni pasado ni porvenir cuentan:

"Ridiculous the waste sad time  
Stretching before and after."

EAST COKER.

Este poema, el más personal de "Four Quartets", toma su nombre de un pueblo de Somersetshire, lugar de origen de los antepasados de Eliot. El poeta contempla el campo que circunda el poblado sumido primero en la quietud del atardecer, y después -- durante una noche de verano, en que el paisaje se anima ante -- los ojos de su espíritu revelándole el ciclo de la vida humana: he ahí un grupo de aldeanos danzando en torno a una fogata. Sus pies rústicos, "earth feet", siguen el ritmo de la música, y -- van tejiendo, tejiendo una danza que viene a representar en sus distintos momentos, ya solemne, ya risueña, el ritmo de sus propias vidas y de las estaciones. Es el movimiento del tiempo al que están sujetas todas las cosas, pero en su aspecto cíclico: la repetición periódica de los procesos de nacimiento, reproducción y muerte: el polvo que vuelve al polvo, lo mismo en los -- seres inanimados, que en los animales, que en los cuerpos humanos; lo mismo ahora que hace siglos. Por eso el poeta se incluye en ese mismo cuadro: "I am here/ Or there, or elsewhere. In my beginning." Y como si dijera; "Estaré ahí en mi fin". Porque el principio lleva implícito el fin, y lo que se hace de la tierra, a la tierra vuelve, y en ella se transforma.

Si el primer movimiento nos presenta un orden perfecto en -- la sucesión del tiempo, el segundo, que conserva el tono rústico, es por lo contrario la pintura del caos simbolizado por la primavera efímera que irrumpe a fines de noviembre alterando --

el ciclo normal de las estaciones. Los desórdenes de la naturaleza anuncian la destrucción final del universo por medio del fuego, pero tienen asimismo un paralelo en la vida humana. Aquí también la serenidad otoñal, la que debieran traer consigo los muchos años, se ve perturbada al constatar que la vejez es más un entorpecimiento deliberado, "a deliberate hebetude", que una sabiduría útil. Porque los problemas a los que nos enfrentamos a lo largo de nuestra vida son cada vez distintos, "We are only undeceived/ of that which, deceiving, could no longer harm". La experiencia trae consigo una "locura", un "temor", el miedo de la entrega completa "to another, or to others, or to God", es decir, el egoísmo.

A primera vista esta idea contradice la posición filosófica y literaria de Eliot. El poeta de la tradición, que es respeto a la experiencia, al menos en una de sus acepciones, niega el valor de esta última. Pero cabe notar que el pensamiento de Eliot en este caso impugna más bien las deformidades morales que se excusan o solapan en el argumento de la larga vida. Para Eliot el verdadero sentido de la tradición es capacidad de renovación y no estancamiento inútil. Y el movimiento se termina con esta sentencia lapidaria que reitera una de las enseñanzas tradicionales del cristianismo:

"The only wisdom we can hope to acquire

Is the wisdom of humility: humility is endless."

El tercer movimiento se inicia con el triunfo de la muerte -- sobre todas las potestades terrenas. No es la constatación dolorosa, como en las Coplas de Jorge Manrique, de que la vida pasa y nosotros con ella, sino más bien una exaltación de esa inson--

dable oscuridad de la muerte en cuyo vacío se esfuman las justas o ridículas glorias de este mundo, representadas en "Four Quatets" por los potentados del mundo moderno:

... "The captains, merchant bankers, eminent men of letters,  
The generous patrons of art, the statesmen and the rulers,  
Distinguished civil servants, chairmen of many committees,  
Industrial lords and petty contractors, all go into the dark,  
And dark the Sun and Moon, and the Almanach de Gotha  
And the Stock Exchange Gazette, the Directory of Directors..."

Luego, por una de esas transiciones implícitas de la poesía moderna, la oscuridad se aplica a la aceptación de esa especie de penumbra en que transcurre la vida del hombre. Vuelve aquí la imagen urbana del tranvía subterráneo del tercer movimiento de "Burnt Norton", pero acompañada de otros símbolos originales: la oscuridad expectante durante el cambio de decorado en el teatro, o el letargo de la conciencia bajo el efecto del éter en la mesa de operaciones; pero esta oscuridad tiene ahora un significado que constituye un desarrollo en relación a "Burnt Norton". En ella el alma se acrisola por la paciencia, ansiando trascender "the agony of death and birth" y descubrir nuevamente la visión de la risa en el jardín, es decir de lo eterno, de lo permanente.

En la última parte de este movimiento insiste aún más el poeta en la necesidad de la renunciación, la vía descendente de la contemplación mística, para llegar al fin a la anhelada y salvadora posesión del Absoluto. La serie de paradojas en que termina este movimiento están tomadas casi al pie de la letra de la "Subida al Monte Carmelo" de San Juan de la Cruz, donde este Príncipe de los Místicos expone la doctrina de la "noche espiritual", defi-

niéndola como una "purgación sensitiva del alma" (1).

El cuarto movimiento es admirable por su economía y alto poder sugestivo. En una serie de acertijos, desarrolla Eliot de manera muy novedosa el tema de la salvación por medio de la aceptación - purificadora del dolor. Cristo no aparece bajo ninguno de los símbolos tradicionales: Salvador, Pastor, vid o pelícano, por ejemplo, sino como "el cirujano herido", y la Iglesia a su vez es "la moribunda enfermera" que invitándonos a la penitencia nos redime de la maldición de Adán. Por el pecado original, el mundo se ha convertido no en valle de lágrimas o en destierro, sino en el -- "hospital" de todos los humanos, pero un hospital donde "if we --

---

(1) He aquí los versos puestos al pie de la figura del monte que está al principio de la "Subida al Monte Carmelo":

- "1. Para gustarlo todo,  
no quieras tener gusto en nada.
2. Para venir a saberlo todo,  
no quieras saber algo en nada.
3. Para venir a poseerlo todo,  
no quieras poseer algo en nada.
4. Para venir a serlo todo,  
No quieras ser algo en nada.
5. Para venir a lo que no gustas,  
has de ir por donde no gustas.
6. Para venir a lo que no sabes,  
Has de ir por donde no sabes.
7. Para venir a lo que no posees,  
has de ir por donde no posees.
8. Para venir a lo que no eres,  
has de ir por donde no eres.

Modo para no Impedir al Todo

1. Cuando reparas en algo,  
dejas de arrojarte al todo.
2. Porque para venir del todo al todo,  
has de negarte del todo en todo.
3. Y cuando lo vengas todo a tener,  
Has de tenerlo sin nada querer.
4. Porque si quieres tener algo en todo,  
no tienes puro en Dios tu tesoro."

(Biblioteca de Autores Españoles, Tomo 27, págs. 17 y 18).

do well, we shall/ Die of the absolute paternal care"; es decir, nuestra muerte será un beneficio del cuidado divino, de su providencia, "That will not leave us, but prevents us everywhere."

El poeta continúa presentando imágenes nuevas para interpretar la dolorosa condición del hombre:

"The dripping blood our only drink,  
The bloody flesh our only food:  
In spite of which we like to think  
That we are sound, substantial flesh and blood—  
Again, in spite of that, we call this Friday good."

Esta última línea presta al pasaje un doble sentido: el más -- obvio de que a pesar de las penalidades "sangrientas" y de que -- nuestra condición es la de enfermos y moribundos, amamos la vida -- con adhesión incorregible; y el implícito en la alusión al Vier-- nes Santo, en inglés Good Friday, día en que murió Jesucristo, y día también que viene a ser como un modelo de nuestra propia existencia si hemos de redimirnos por el sufrimiento. Es un ejemplo -- muy claro de la ambivalencia de símbolos, que tanto gusta a Eliot como antaño a los poetas metafísicos.

El quinto movimiento, ilustrado con una imagen de armamento -- moderno, hace hincapié en el esfuerzo, el aspecto activo de la -- paciencia. Esta virtud le es necesaria al poeta para aventurarse una y otra vez en busca de la palabra, para disciplinar su arte, y rescatar de continuo la valiosa herencia de la tradición. De manera semejante, el esfuerzo se requiere para dar sentido a nues-- tra vida que se vuelve más compleja a medida que envejecemos, y a la vida de la humanidad. Al referirse a "the old stones that can-- not be deciphered", Eliot llama la atención sobre la importancia

de la historia para interpretar nuestro presente. Es por eso -- que el poema se termina invitándonos a la exploración de lo permanente en la historia, y a la penetración, cueste lo que cueste, en "the vast waters of the petrel and the porpoise", es decir, en el mar inmenso que, como se ve en el siguiente poema, -- es la imagen tradicional que Eliot emplea en "Four Quartets" -- para significar el tiempo universal.

#### THE DRY SALVAGES.

Con este nombre se identifica un grupo de rocas al Noroeste de Cape Ann en Massachusetts, ligadas con los recuerdos de infancia del autor. El mar, no la tierra como en "East Coker", -- presidirá ahora la reflexión de Eliot. Pero no es con el mar -- con lo que se inicia el poema, sino con el río, cuyo fluir simboliza el curso de nuestra propia vida, el tiempo individual, en contraposición con el tiempo universal de la historia de la humanidad. (1), Pero tanto uno como otro obedecen a leyes inviolables, e imponen su poder al hombre por más que éste se desentienda de ellos o pretenda dominarlos. El ritmo de la vida individual se nos deja sentir en la transformación de nuestro propio cuerpo y en el cambio de las estaciones. El del tiempo universal surge en nuestro corazón como una campanada que se escucha por encima de la infinidad de voces marinas. Esta campanada, como se ve por el segundo movimiento, es para nosotros una "anunciación", la invitación a proyectar nuestro tiempo en la eternidad.

En efecto, el segundo movimiento es, en su primera parte, una serie de sextetos regulares de profundo lirismo, en que el poeta, (1) En lo sustancial esta imagen es muy antigua, v.gr., las "Coplas de Jorge Manrique: "Nuestras vidas son los ríos"...

usando el símbolo antiguo del naufragio, se pregunta dónde tiene fin el sufrimiento de los hombres. La vida está sembrada de calamitosas anunciaciones, y el dolor, lejos de disminuir, aumenta con los años, la pérdida de lo que más amamos, la disminución de las energías y el silencioso presentimiento de la -- muerte.

Este dolor es el dolor universal, representado por hombres-- humildes y anónimos, pescadores y marineros, cuyos huesos "oran" en la arena. Es inmenso, como el océano "sembrado de despojos". ¿Cómo podrá el hombre superarlo? Sólo mediante "the hardly barely prayable/ Prayer of the one Annunciation." Este término, escrito ahora con mayúscula y precedido de "the one"--la única-- es una referencia explícita a la gran inserción de la eternidad en el tiempo: la Encarnación del Verbo Divino, y la respuesta-- de la Virgen María, cuyo "Fiat", aceptación del destino que -- Dios le señalaba, debemos reproducir en nuestras vidas.

La segunda parte de este movimiento abandona el tono lírico-- por un estilo más bien prosaico. La idea es: "Time the destroyer is time the preserver". El presente renueva en nosotros los momentos felices del pasado, pero dentro de una perspectiva en-- que apreciamos mejor su plena significación, como no nos era -- dado hacerlo antes, y en la que nuestra experiencia personal se coloca en el marco general de toda la experiencia humana. Cosa-- semejante ocurre con los momentos de pena, cuya naturaleza se-- disimula en el ajetreo de la vida, pero que no desaparecen, co-- mo la roca envuelta en la niebla o cubierta por las olas, que-- está siempre ahí, y que emerge trágica el día de la tempestad.

Si en el segundo movimiento Eliot ha reflexionado cómo el --

presente nos restituye la experiencia del pasado completándola, en el tercero nos hace ver cómo el porvenir está también contenido en el presente. En el pensamiento de Eliot esto no es posible tanto por el esfuerzo de nuestra imaginación que se anticipa a los hechos, sino por la continuidad de la estructura o "pattern" único del tiempo. El porvenir es pues un presente o un pasado en potencia que aguarda a los que han de vivirlo.

Análogamente, el paso del tiempo no puede curarnos, porque nosotros pasamos con él y dejamos de necesitar esa curación.-- Por ello, tampoco podemos desentendernos, sino de manera accidental --cuando viajamos, por ejemplo-- de nuestro pasado y de nuestro porvenir. De ahí que el presente sea el momento verdaderamente significativo de nuestra vida, donde se consolida -- nuestra personalidad, y el momento de la acción. Esta acción, dice Eliot, evocando el consejo de Krishna a Adjurna en el Bhagavad-Gita, debemos realizarla como si fuese la última de nuestra vida; es decir, de una manera desinteresada a la par que -- perseverante, para que fructifique en la vida de los demás y -- tenga cumplimiento nuestro destino.

Mas como el viaje por el océano proceloso de la vida está -- tan lleno de peligros, el poeta se vuelve ahora a la Virgen María, "Stella Maris", y la invoca con las mismas palabras de -- Dante en el último canto del Paraíso: "Figlia del tuo Figlio". Con esta fórmula antigua y paradójica solicita su intercesión -- a favor de todos los que bregan en el mar, de los que los vie-- ron partir y aguardan su regreso, y de los que sepultados en -- las gargantas marinas, no pueden escuchar el llamado del "Per-- petual Angelus", la invitación tranquilizadora de lo eterno.

El último movimiento del poema contiene un inventario de todas las maneras que los hombres han empleado para penetrar el misterio del futuro que tanto los intriga. El poeta las descarta todas, no sin constatar su popularidad en nuestros tiempos. "But to apprehend/ The point of intersection of the timeless/ With time", nos dice, "is an occupation for the saint", y más bien, "something given/ And taken, in a lifetime's death in love, Ardour and selflessness and self-surrender. / For most of us, there is only the unattended Moment, / the moment in and out of time," es decir, experiencias y recuerdos reveladores, pero pasajeros, como los del jardín de "Burnt Norton". A la luz de estos momentos sublimes vamos orientando nuestra existencia que por lo demás será sólo "prayer, observance, discipline, thought and action". Acción valerosa y esforzada que nos libera del tiempo tanto como ello es posible a nuestra naturaleza. Vista desde esta perspectiva, nuestra vida se reconcilia con la muerte, y no tendremos pesadumbre si nuestros restos físicos alimentan, como meditó ya el poeta en "East Coker", un suelo fecundo; no sólo porque lo hayamos abonado, sino porque constituya tema de meditación para nuestros descendientes.

#### LITTLE GIDDING.

Es éste el nombre de una pequeña villa de Huntingdonshire famosa desde la primera mitad del siglo XVII, en que Nicholas Ferrar fundó en ella una comunidad basada en la familia cristiana y ofreció a Inglaterra el ejemplo de una vida dedicada a la oración y a las obras pías. Eliot viene a Little Gidding para orar en la capilla, siguiendo así la tradición de numerosos personajes notables que la han visitado: entre otros, Carlos I, el rey

derrotado, a que alude el primer movimiento, y otros famosos políticos, como Strafford y Laud que murieron con él en el patíbulo. (1)

El poema se inicia con una fulgurante descripción de la primavera invernal que nos da como el clima del poema. El día es breve pero deslumbrador, y a pesar del intenso frío, el alma siente arder un fuego que anticipa la revelación pentecostal con que concluye "Four Quartets". El lugar, por otra parte, es apto para meditar. Es un sitio cuya importancia espiritual no se adivina en la fachada humilde, sino que se extrae como la pepita de la "cáscara"; porque es lugar de oración en que el visitante absorbe en la plegaria y despojado de toda curiosidad trivial, aprende de los muertos el mensaje eterno que trasciende el lenguaje de los vivos.

El segundo movimiento presenta en su primera parte un cuadro acumulativo de destrucción producida por la guerra: muerte en el aire, en la tierra, en el agua y en el fuego. En la segunda parte, el ritmo se torna más solemne y ominoso. Es "la hora incierta" antes del amanecer, cuando el humo se eleva todavía de las bombardeadas calles de Londres y la ciudad está sumida en profundo silencio. En la penumbra solitaria, el poeta ve venir hacia sí, como Dante en "La Divina Comedia", un fantasma, cuyas renegridas facciones recuerdan a Brunetto Latini en el Canto XV del Infierno. Pero el de "Little Gidding" es un espíritu "Both intimate and unidentifiable", en quien se funden los rasgos de varios maestros de Eliot: Dante, con su recomendación "to urge the mind to aftersight and foresight"; Mallarmé, con su consejo "To puri-

(1) Cf. Helen Gardner, Op.cit., pág. 177.

fy the dialect of the tribe" (1); y Milton, el melancólico poeta de "Paradise Regained" o de "Samson Agonistes", en quien parece inspirarse la revelación de los dones reservados a la vejez que el fantasma hace a Eliot. Son éstos a saber, el embotamiento de los sentidos, "the conscious impotence of rage at human folly", y sobre todo, "the rending pain of re-enactment/ Of all that you have done or been". La vejez es para Eliot el momento terrible en que la mente lúcida, incapaz ya de distraerse por los sentidos, ni de engañarse con la adulación, juzga con exasperante clarividencia todos los yerros del pasado. Sólo un alivio le será concedido: que como Arnaut Daniel en las llamas del Purgatorio de Dante, acepte la purificación que le impone el ritmo doloroso de la existencia. (2)

En el tercer movimiento Eliot analiza tres actitudes diferentes pero relacionadas, puesto que son maneras de reaccionar ante las personas y las cosas: el apego, el desapego, y la indiferencia. Todas tres son transitorias y es natural que el hombre pase de la una a la otra. Por encima de ello, sin embargo, lo que importa es que nuestra memoria vaya colocando esas actitudes en su verdadera perspectiva, y que triunfando en nosotros el amor, que es esencialmente estable y perenne, nos liberemos de las limitaciones del tiempo. De ahí que en un plano universal sea oportuno que nuestra memoria se aplique a la interpretación de la historia, la cual puede ser "servidumbre" o "libertad" según extraigamos o no de ella el mensaje de eternidad que contiene. Visto así, desde esa perspectiva eterna, el pecado mismo es "convenien-

---

(1) Esta es la versión que el propio Eliot da de la frase de Mallarmé en "Le Tombeau d'edgar Poe": "Donner un sens plus pur aux mots de la tribu." Cf., Helen Gardner, Op.cit., pág. 4.

(2) Purgatorio, Canto XXVI.

te", como dijera Juliana de Norwich, la vidente inglesa de la - Edad Media a quien fué revelado que la existencia del pecado en un mundo salido de la Infinita Bondad es ocasión de que el Supremo Amor se manifieste a las hombres por medio de la Redención (1). Y la lección de los muertos famosos que visitaron Little Gidding tiene el sentido también de una soberana armonía que termina por imponerse. Sus faltas y errores, las disenciones políticas en que se vieron envueltos, no tienen ya significación, si no es para -- enseñarnos que la muerte termina por destruir las asperezas y que,

"...all shall be well and  
All manner of thing shall be well  
By the purification of the motive  
In the ground of our beseeching."

Eliot se adhiere así a la doctrina tradicional de la Iglesia - de que la caridad es la más importante de las virtudes. De acuerdo con esto, en el cuarto movimiento de gran fuerza lírica, nos - coloca ante una disyuntiva ineludible:

"The only hope, or else despair,  
Lies in the choice of pyre or pyre  
To be redeemed from fire by fire."

Es decir, somos libres de perdernos escogiendo el amor desordenado de nosotros mismos, o de salvarnos abrazando el amor de Dios - que irrumpe en el poema bajo el símbolo litúrgico de la paloma y de las lenguas de fuego pentecostales. (2)

El quinto movimiento, final de "Little Gidding" y de "Four -- Quartets", cierra el círculo de exploración que comenzó con "Burnt

(1) Este pensamiento coincide así con la frase de la liturgia del Sábado Santo: "Oh Feliz Culpa, que mereció tener tal y tan grande Redentor."

(2) Representaciones tradicionales del Espíritu Santo, el Amor Sustancial entre el Padre y el Hijo en la Trinidad cristiana.

Norton":

"What we call the beginning is often the end

And to make an end is to make a beginning."

Toda acción nuestra es un nuevo principio en cuanto nos acerca a la muerte, y la muerte y el amor, que es donde comienza lo eterno, están por fin reconciliados. En una perspectiva universal -- morimos con los muertos y renacemos con ellos, puesto que su experiencia nos ilumina, y la historia, la suma de toda la experiencia de pasadas generaciones, nos revela el designio del Amor Divino que llama a sí a la humanidad.

La nota final es una invitación para proseguir la búsqueda de lo intemporal y llegar a la anhelada posesión de "nuestro primer mundo" , el jardín de la felicidad de que hablaba "Burnt Norton"; o utilizando el simbolismo de "The Dry Salvages", "la fuente" de donde brota el río de nuestra vida. Para ello el poeta reitera -- su consejo: "A condition of complete simplicity", con base en -- una entrega completa de nosotros mismos. De esta manera, resueltos los contrarios en que se debatía nuestra naturaleza, se unirán indisolublemente, "Into the crowned knot", la rosa, símbolo tradicional del amor, y el fuego, generador universal de todas -- las cosas, que no es en definitiva sino la Infinita Caridad de -- Dios.

En suma, "Four Quartets" explora el tiempo lo mismo en relación con nuestro ser físico que con nuestro ser espiritual: la -- evolución de nuestros recuerdos, de nuestros sufrimientos y de -- nuestras alegrías; nuestro desesperar y nuestro esperar paciente -- mente; el volvernos peores o mejores, el mudarnos y el conservar

nos, nuestro desear y nuestro amar, y como proceso temporal también, la gestación y realización del arte. Su contenido es la -- búsqueda de un significado: el de la existencia en el tiempo.

Dicho con esta sencillez el poema no parecería tener mayor -- novedad. Muchos autores de biografía, de novelas, e incluso de -- poemas, han tenido preocupaciones semejantes. La originalidad es- -- triba en que Eliot ha abstraído la esencia del tiempo de la suce- -- sión rigurosa de acontecimientos en que ésta se halla diluída, -- elevándose así a una visión más impersonal y por lo mismo más -- universal que la que puede ofrecer, por ejemplo, un poema histó- -- rico. En "Four Quartets" están implícitas una serie de experien- -- cias personales o colectivas, pero podríamos decir que, como los -- datos que acumula un hombre de ciencia, ellas constituyen bases -- para una generalización, porque se someten a un análisis y a una -- confrontación con las experiencias de otros y de toda la humani- -- dad. De ahí que el poema cambie muchas veces de sujeto, a dife- -- rencia de la lírica romántica. En "Four Quartets" hay un "I" que -- indudablemente es el poeta, por ejemplo cuando se lamenta de los -- veinte años desperdiciados "Trying to learn the use of words" -- ("East Coker", V); y un "me" que se aconseja a sí mismo o a su -- alma, como lo hiciera Baudelaire, y un "I" que inicia un diálogo -- casi íntimo con un "you" que es el lector o cualquier hombre: -- "You say I am repeating something I said before..." ("East Coker", -- III); hay un "you" singular o plural, de estilo más persuasivo -- que dogmático: "Fare forward, you who think that you are voyaging", -- ("The Dry Salvages" III); hay referencias a un "one" que representa -- a cualquier hombre, como en el lenguaje ordinario; pero sobre to- -- do hay un "we" o un "us", los que hemos saboreado el momento pasa

jero de la felicidad o de la revelación: "I can only say, there we have been; but I cannot say where" ("Burnt Norton", II); o - un "us", los que sufrimos y esperamos, y éste es por excelencia el sujeto de "The Dry Salvages", el poema de los destinos colectivos que se aventuran en el mar del tiempo.

De manera semejante, la época moderna está presente, pero velada en "Four Quartets". La terrible experiencia de la guerra - se trasluce sobre todo en el segundo movimiento de "Little Gidding", apenas con alguna alusión particular. Es que de acuerdo con sus teorías sobre la tradición, el presente no es para Eliot sino un momento, cuya completa significación no es perceptible - al hombre sino más tarde, de manera retrospectiva. Por otra parte, la observación de las experiencias de otros ilumina nuestra propia vida. De ahí la importancia de la historia, que al desplegarse como un abanico, nos muestra el "Logos" o sentido de la -- existencia humana.

Y este sentido que Eliot encuentra al explorar el tiempo no - es el desamparo, ni la frustración, ni el absurdo, como en la -- obra de tantos de sus contemporáneos, y por más que "Four Quar--tets" tenga pasajes que parecerían de un irremediable pesimismo. Tampoco es un optimismo fácil y superficial. Eliot constata con antiguos y modernos que la condición humana es dura. En "Four - Quartets" el hombre es un viajero indeciso entre dos puntos: la vida y la muerte; un navegante en lucha con la tempestad; un preso cuyo espíritu encerrado en una envoltura corporal, está suje- to a las limitaciones del espacio y del tiempo; un enfermo, que para ser curado, debe enfermar aún más; un necio cuando se jac- ta de la experiencia que le dan los años; un iluso cuando desco-

noce que a medida que vive arrastra las consecuencias de los días y de las horas pasadas. Y sin embargo, este hombre anhela ahora, como siempre, la solución de su propio enigma; más aún, anhela la felicidad:

"The inner freedom from the practical desire,  
 The release from action and suffering, release from the  
 And the outer compulsion, yet surrounded inner  
 By a grace of sense, a white light still and moving,  
Erhebung <sup>(1)</sup> without motion, concentration  
 Without elimination, both a new world  
 And the old made explicit, understood  
 In the completion of its partial ecstasy,  
 In the resolution of its partial horror."

("Burnt Norton" II).

Es decir, el poeta parte del hecho de que éramos o debíamos de ser felices, de que la dicha ha brillado para nosotros como una visión de imperecedero recuerdo, y que queremos saber por qué ya no somos felices y si podemos volver a serlo.

"Four Quartets" no sirve primordialmente un fin dogmático y moralizante, sino expresivo y estético, pero es indudable que la interpretación del tiempo y del hombre que el poeta nos ofrece está basada en la tradición cristiana y ligada al contenido moral del cristianismo. De ahí que el problema de la existencia se resuelva en torno a los misterios de la Encarnación y de la Redención en los que el creyente descubre la alianza de la naturaleza divina con la naturaleza humana —eternidad y tiempo— en la persona de Jesucristo, y la solución al enigma del pecado, -

---

(1) O sea, "exaltación".

del sufrimiento y de la muerte que en este crítico siglo, quizá más que en otros, preocupan a los hombres. La exploración que el poema realiza sigue un movimiento circular en consonancia -- con el dogma cristiano. Implícitamente, Eliot se funda en nuestro origen divino, en un mundo de gracia que perdimos por el -- pecado, pero que podemos reconquistar, aunque no sin esfuerzo: la humildad para creer, la paciencia para esperar, la abnega -- ción para amar constituyen el mensaje moral de "Four Quartets."

La actitud fundamental está pues lejos del fatalismo y difiere también de la pesimista pintura que Eliot había hecho antes del mundo. Por encima de la confusión, del dolor, del remordimiento y de la muerte, "Four Quartets" puede considerarse como un elogio a la sabiduría humilde. Es la exaltación de una filosofía tradicional que no ha perdido su validez en los tiempos -- modernos.

## CAPITULO VI

### LENGUAJE Y VERSIFICACION

En su ensayo sobre la Música de la Poesía Eliot distingue entre dos clases de períodos literarios: unos en que los poetas pueden verter el contenido poético en el molde de formas ya creadas que requieren ejercicio, y otros en que habiéndose ya agotado las posibilidades a fuerza de repetición, o más bien a causa del advenimiento de una nueva sensibilidad, es preciso encontrar formas nuevas para reemplazar las viejas y gastadas. Este último ha sido el caso de la poesía moderna, que a semejanza de otras reacciones literarias, —v.gr. el Romanticismo— se ha fijado como una de sus metas el retorno al lenguaje común y corriente. Eliot dice a este respecto: "The music of poetry, then, must be a music latent in the common speech of its time"... "It is the poet's business to use the speech which he finds about him, that with which he is most familiar." Y más adelante añade: "Some poetry is meant to be sung; most poetry, in modern times, is meant to be spoken and there are many other things to be spoken of besides the murmur of innumerable bees or the moan of doves in immemorial elms. Dissonance, even cacophony, has its place." (1)

De éstos y otros conceptos semejantes se deducen algunos de los postulados de la poesía moderna en el pensamiento de Eliot: a) La fuente renovadora de la poesía es el "sermo" contemporáneo, si bien cabe hacer notar que esto no es una meta, sino una base. A partir de ella el poeta elabora una música nueva que sus contemporáneos reconocen y aprueban: es el modo de decir

---

(1) "On Poetry and Poets", págs. 31-32.

que adoptarían si ellos también fueran poetas.

b) La poesía moderna rechaza los moldes antiguos o los torna más flexibles porque los encuentra demasiado rígidos: "those energetic rhythms as of a man running" o "the sequence of a -- metronome" que condenaran Yeats y Pound respectivamente.

c) La melodía que es la aliada del sentimentalismo romántico, alterna con la cacofonía, que es la representante del prosaísmo moderno. Para Eliot, un poema largo no puede efectuar transiciones a menos que opere a expensas de ese segundo elemento.

Por otra parte, en el mismo ensayo, Eliot habla de los dos-- significados de un poema: el racional y el imaginativo. Este -- segundo no es, por supuesto, privilegio moderno, sino elemento de toda verdadera poesía; pero sí fué muy puesto de moda por los-- simbolistas, al grado de caer hasta en la exageración de preten der abolir el primero. Eliot no va tan lejos: "The music of -- poetry is not something which exists apart from the meaning" -- dice, pero sí observa que a veces ese sentido existe sin que -- sea posible precisarlo absolutamente, o bien que el sentido de un poema es dar la sensación de falta de sentido, es decir del absurdo, uno de los síntomas de la crisis moderna.(1)

En cuanto al poder sugestivo de una palabra, éste no radica en ella misma, sino en su asociación con otras. Cuando una pa-- labra está bien dispuesta en un contexto puede insinuar en un -- momento dado "the whole history of a language and a civiliza -- tion". Por lo demás, Eliot aplica criterios tradicionales y mo-- derados en la apreciación de las palabras: "There are words -- which are ugly because of rawness or because of antiquation; -- there are words which are ugly because of foreignness or ill- --

(1) Ibid., pág.29,30.

breeding (e.g. television), but I do not believe that any word well-established in its own language is either beautiful or -- ugly." (1)

El análisis detallado y con todas sus implicaciones del lenguaje poético de Eliot, como el de todo verdadero innovador, requeriría por sí solo un grueso volumen. Se pueden, sin embargo, hacer resaltar las características más importantes para poner -- de manifiesto lo que a mi modo de ver lo define mejor, o sea -- que ese lenguaje es "un fácil comercio de los viejo y de lo nuevo", "an easy commerce of the old and the new." (2)

De acuerdo con la influencia de los poetas metafísicos, hay -- en Eliot, como ya apunté antes, un gusto marcado por la paradoja, el acertijo y los juegos de palabras. Casi no hay poema que no contenga ejemplos de ellos. Cito en especial el I y el IV -- movimientos de "Ash Wednesday", y el IV de "East Coker". De manera semejante, existen, sobre todo en "Four Quartets", ciertas -- palabras cuyo significado se profundiza de poema en poema. Tal sucede con las voces "end" y "beginning", la primera usada con la connotación de "causa final" o de "propósito", o de "objetivo metafísico" más allá de un mero término material; la segunda invitándonos a remontarnos a los primeros principios de la vida, del ser y del conocer. Ambas palabras son a menudo objeto de reversiones. Lo mismo ocurre con "the past", "the present" y "the future"; "before" y "after", "here", "there" y "now". Ese interés por los términos y sus significados revela la preocupación metafísica del autor, y es común a todos los que entienden de -- filosofía y desean precisar estrictamente su pensamiento.

---

(1) Ibid., págs. 32 y siguientes.

(2) "Little Gidding," V.

Respecto a la modernidad de esta tendencia dice David Daiches hablando del auge de Donne a partir de 1910:

"The pun returned to serious poetry for the first time -- since the seventeenth century; in the eighteenth century -- it had been scorned as "low" and in the nineteenth it -- had been used almost exclusively in comic verse. The re- -- vival of the pun was not only an indication that for the new poets irony and even humour could co-exist with profundity -- and seriousness; it also reflected a concern with the "ambi- valence" of experience, with the paradoxes that lay at the -- heart of all significant human situations." (1)

Uno de los defectos en que tendía a caer el romanticismo fué, como ya he indicado en otro lugar, la verbosidad. Con frecuencia se halla en los autores de ese período, y del victoriano también, un exceso de palabras, especialmente de adjetivos, que si alguna vez constituyeron hallazgos poéticos, después, de tan sobados, -- ya no añaden nada nuevo a la idea, sino que van brotando al com- pás del ritmo de una manera casi mecánica. La literatura del si- glo XIX está plagada de expresiones como "the starry skies", "the gaudy day", "the nameless grace", "the rushing wind", "the drea- ry strain", "the sharp endurance", "the boundless air", etc. Al sobrevenir la reacción moderna, los poetas propugnan la sobrie- dad y la economía del estilo y el gusto por calificativos brus- cos, violentos y precisos en contraste con los dulzones y vagos epítetos. En Eliot esta tendencia cobra bastante fuerza, como pue- de verse en un poema breve y por lo tanto fácil de citar:

MORNING AT THE WINDOW

They are rattling breakfast plates in basement kitchens,  
And along the trampled edges of the street  
I am aware of the damp souls of housemaids  
Sprouting despondently at area gates.

---

(1) Cf. "The Present Age", pág. 30.

The brown waves of fog toss up to me  
 Twisted faces from the bottom of the street,  
 And tear from a passer-by with muddy skirts  
 An aimless smile that hovers in the air  
 And vanishes along the level of the roofs.

Algunos de los adjetivos empleados, "basement", "breakfast", son indispensables para identificar un sector de la ciudad y -- una hora del día; otros, como "trampled", "brown", "muddy" dan un tono sucio al ambiente, del cual se desprende esa sensación de malestar y de desamparo que es propia de una mañana de lluvia en la gran urbe; "damp", "aimless", la frase "waves of fog" y el adverbio "despondently" son responsables de este efecto; -- pero ningún calificativo deja de contribuir con un rasgo preciso a la presentación; no hay ningún ripio.

Los adjetivos prosaicos abundan por doquier en "Prufrock and Other Observations" y en "Poems 1920", v.gr., Mr. Apollinax, que se reía "like an irresponsible foetus". O en "Burbank with a --- Baedeker; Bleistein with a cigar",

"Princess Volupine extends  
 A meagre, blue-nailed, phthisic hand".

A veces aparecen tecnicismos modernos:

"A lustreless protrusive eye  
 Stares from the protozoic slime" (Ibid.)

"Let us go then, you and I  
 When the evening is spread out against the sky  
 Like a patient etherised upon a table."

("The Love Song of J. Alfred Prufrock")

Hay giros intencionalmente grotescos:

"And I must borrow every changing shape  
To find expression... dance, dance  
Like a dancing bear,  
Cry like a parrot, chatter like an ape."

("Portrait of a Lady").

Eliot demuestra una gran maestría en el manejo de los verbos, - que son uno de los elementos fundamentales de la renovación del estilo, v.gr, en "Gerontion":

"My house is a decayed house,  
And the Jew squats on the window sill, the owner  
Spawned in some estaminet of Antwerp,  
Blistered in Brussels, patched and peeled in London.  
The goat coughs at night in the field overhead;  
Rocks, moss stonecrop, iron, merds.  
The woman keeps the kitchen, makes tea,  
Sneezes at evening, poking the peevish gutter."

El estilo de Eliot en la primera etapa —hasta "The Waste -- Land"— es a menudo de una crudeza rayana en el naturalismo. Pero en la segunda etapa — a partir de "Ash Wednesday"— sin incurrir en la verbosidad, adquiere una suavidad lírica y un encanto suggestivo dignos del mejor romántico:

"Then at dawn we came down to a temperate valley,  
Wet, below the snow line, smelling of vegetation;  
With a running stream and a water-mill beating  
the darkness,  
And three trees on the low sky,  
And an old white horse galloped away in the meadow."

("Journey of the Magi")

El tono familiar, sutil y a menudo irónico como en Laforgue, es frecuente sobre todo en los primeros poemas, v.gr., en "Portrait of a Lady":

"You do not know how much they mean to me, my friends"...

A veces, una línea de corte moderno se intercala entre dos de rancio abolengo literario —dantesco por ejemplo— como en este caso que señala Duncan Jones: (1)

"Going in white and blue, in Mary's colour,

Talking of trivial things

In ignorance and in knowledge of eternal dolour."

("Ash Wednesday")

O se alterna el "cliché" con expresiones de corte épico o bíblico, por ejemplo el I movimiento de "The Dry Salvages" donde el río "a conveyor of commerce", deshonrado "By worshippers of the machine" que es como dice Helen Gardner una expresión periodística (2), o "forgotten/ By the dwellers in cities" que recuerda las Sagradas Escrituras, contrasta con el río, "a strong brown god —sullen, untamed and intractable... Keeping his seasons and rages; destroyer, reminder/ Of what men choose to forget", que evoca la grandiosidad del mito antiguo o de la epopeya.

Epígrafes o expresiones en griego, latín, francés, alemán, italiano, prestan una nota tradicional culta, o moderna exótica y cosmopolita a esta poesía. Un ejemplo notable es el final de "The Waste Land", en que se mezclan cuatro lenguas, lo cual, si bien es un símbolo material de la universalidad que Eliot aspira dar al poema, creo que fuerza al lector más de lo convenien-

---

(1) Op.cit., pág. 50.

(2) Op.cit., pág. 11.

te.

También las rimas infantiles y la onomatopeya tienen su lugar en esta poesía. Por ejemplo, la cuarteta de "The Hollow Men", que comienza "Here we go round the prickly pear", transformación de la conocida "Here we go round the mulberry bush..."

La variedad del lenguaje, entre lo sublime y lo prosaico, lo familiar y lo filosófico, lo realista y lo imaginativo, lo antiguo y lo moderno, sólo es posible a un poeta que posea una sensibilidad unificadora donde se fusionen tantas voces discordantes, pero que disponga también de una forma métrica suficientemente flexible para encerrar ese contenido. Tal es el "verso libre" de Eliot.

En uno de sus "Literary Essays" Ezra Pound cita la frase de Eliot, "no 'vers' is 'libre' for the man who wants to do a good job" (1). En esto estriba, me parece, la diferencia entre nuestro poeta y algunos modernos, que ven en el verso libre una forma de evadir las dificultades de las formas métricas tradicionales. El verso de Eliot, en cambio, es menos evasión que desarrollo de esas formas, en especial del "blank verse" de los dramaturgos del siglo XVII. Como es bien sabido, ese verso de cinco pies se basa en el ritmo más natural al genio de la lengua inglesa, que es el "duple rising rhythm" o ritmo yámbico, compuesto de una sílaba breve y otra larga, o una átona y otra tónica. Desde "Prufrock" hasta "The Waste Land" inclusive, el verso de Eliot se basa fundamentalmente en ese ritmo (2), v.gr.,

"The yéllow fóg that rúbs its báck upón the wíndow pánes"

("Prufrock")

(1) "The Literary Essays of Ezra Pound", pág. 421.

(2) Excepciones notables son "Mr. Apollinax" y el pasaje de Lou en "A Game of Chess" en "The Waste Land", que son irreductibles a ningún ritmo que no sea el de la conversación ordinaria.

"How much it méans that Í say thís to youú"

("Portrait of a Lady").

"And éach man fixed his éyes befóre his feét."

("The Waste Land").

Pero dentro de ésta pauta general se logran gran variedad de -- efectos, porque no hay regularidad en el número de sílabas entre una línea y otra y porque la distribución de los acentos tampoco es constante, por lo que el verso se dilata, se contrae y se modifica para acomodarse al ritmo de la conversación habitual, -- al énfasis de la idea, o a las transiciones entre un pasaje y otro. Esta flexibilidad la aprendió Eliot de Laforgue, uno de los más destacados innovadores modernos, quien, según Pound, le enseñó a Eliot "a subtle conversation tone". Qué tan fuerte haya sido la -- influencia, puede deducirse de los poemas en francés que escri-- bió Eliot en su primera época, v.gr., "Le Directeur", "Mélange - Adultère de Tout", "Lune de Miel" y "Dans le Restaurant". (1)

De acuerdo con esta libertad son frecuentes las líneas que -- comienzan con una sílaba acentuada:

"Nó! I am nó! Prince Hámlét, nó! was méant to bé"

("Prufrock")

"Hére is no wáter, but ónly róck"

("The Waste Land")

La constancia de esos acentos iniciales en las dos primeras es-- trofas de "La Figlia Che Piange", por ejemplo, dan un efecto de agudeza muy a tono con el carácter romántico -- excepcional en -- Eliot-- de ese poema:

"Só I would have hád him léave,

Só I would have hád her stánd and griève"

---

(1) "Poems, 1920".

En cambio, en la última estrofa en que el poeta se recoge en su interior para analizar el efecto que dejó en su memoria la aparición de la doncella, el ritmo vuelve a ser yámbico:

She túrned awáy, but wíth the autóumn wéather  
Compélléd my imáginátion mány dáys..."

El verso de "Gerontion" ha llamado justamente la atención. - El Doctor Leavis señala la influencia directa de Thomas Middleton como una prueba de la semejanza de movimiento rítmico entre Eliot y el drama isabelino. Esa semejanza se pone de manifiesto en dos pasajes de ambos autores, en que el moderno alude al antiguo:

"I that was near your heart was removed therefrom  
To lose beauty in terror, terror in inquisition.  
I have lost my passion: why should I need to keep it  
Since what is kept must be adulterated?"

("Gerontion")

"I that am of your blood was taken from you  
For your better health; look no more upon it,  
But cast it to the ground regardlessly.  
Let the common sewer take it from distinction."

Middleton - "The Changeling", V, III. (1)

En el mismo poema, en el pasaje que se refiere a la Historia, hay una creciente insistencia que proviene entre otras cosas de los imperativos aislados al final de los versos:

"...Think

Neither fear nor courage saves us"

Williamson siente en esto un efecto semejante al que logra Donne

(1) Cf., "New Bearings in English Poetry", págs. 79, 80.

en "Second Anniversary" (1).

En cuanto a la rima, escasa de por sí, Eliot no se inscribe -- tampoco dentro de ningún sistema determinado. Sigue en eso las -- necesidades enfáticas de sus poemas y su infalible instinto musical. Excepciones notables son las cuartetos, bastante regulares, de "Poems 1920", y fragmentos aislados, como éste de "Portrait of a Lady", altamente sugestivo, y que nos recuerda a Verlaine.

"Among the windings of the violins  
 And the ariettes  
 Of cracked cornets  
 Inside my brain a dull tom-tom begins  
 Absurdly hammering a prelude of its own,  
 Capricious monotone  
 That is at least one definite "false note".

Este verso libre de Eliot es un verso tan funcional, tan sensible al contenido poético, que justifica lo que por otra parte -- es una tendencia moderna: la escasez de puntuación. Y es oportuno aquí hacer notar, que como el método de Eliot es indirecto e implícito, y no directo y explícito como el de la poesía tradicional, el lector debe estar muy en alerta respecto a cualquier signo de puntuación, en especial paréntesis, guiones, comillas, puntos suspensivos o dos puntos que el poeta introduzca, pues -- ellos son a menudo los únicos indicios de que se dispone para -- determinar la aparición de nuevos personajes, los comentarios -- del autor, los efectos irónicos o de contraste, las alusiones y citas o el cambio de ideas y de tono.

Otra característica que merece comentario es la división ti--

---

(1) Op.cit., pág. 110.

pográfica que no corresponde únicamente al final de una estrofa de determinado número de versos, sino que puede ser indicio de que surge un nuevo elemento: tiempo, lugar, personaje, alusión, matiz ideológico, actitud, símbolo. De esa manera, esta división está más cerca de Mallarmé que de la poesía tradicional, aunque sin llegar nunca tan lejos como los últimos poemas de éste.

Volviendo sobre la evolución del verso libre de Eliot, Helen Gardner (1) distingue una nueva etapa después de "The Waste Land", en que Eliot abandona casi definitivamente la base del "blank verse" isabelino, y se lanza a buscar una forma nueva. Dada la gran virtuosidad que había alcanzado en aquél, el cambio puede atribuirse al deseo de escapar de una vez por todas a una forma que, pese a sus muchas ventajas, había sido ya explotada en grado sumo por poetas de primera categoría, en especial Milton. El intento de crear un ritmo nuevo tenía antecedentes en el "sprung Rhythm" de Hopkins, en los alejandrinos sueltos de "The Testament of Beauty" de Bridges, así como en la "Christabel" de Coleridge, pero esta última tiene una rima muy regular que produce un efecto distinto al del verso libre moderno. Es en "Sweeney Agonistes" donde Eliot se lanzó de lleno al experimento. El fragmento contiene ritmos que no están muy lejos del jazz. Son ritmos toscos en que encuentran cabida las frases más prosaicas y hasta los vulgarismos:

"Under the bamboo  
Bamboo bamboo  
Under the bamboo tree  
Two live as one

---

(1) Op. Cit., págs. 20 y siguientes.

Oñe live as tŵo  
 Tŵo live as thrée  
 Uñder the bām  
 Uñder the bóo  
 Uñder the bāmboo trée."

O bien:

"Lónndon's a sliçk place. Lónndon's a swéll place,  
 Lónndon's a fine place to cóme on a vísit" --

En contraste con esta crudeza, se puede citar el II movimiento de "Ash Wednesday", admirable en su pureza y figura, del cual hasta Yeats dijo que contenía "poetical animation."

"Becaúse of the góodness of this Lády  
 And becaúse of her lóveliness, and becaúse  
 Shé hónours the Vírgin in meditátion,  
 We shine with brightness."

O también:

"Róse of mémory  
 Róse of forgétfulness  
 Exháusted and life-gíving  
 Wórried repóseful"...

Duncan Jones dice que el efecto de esta II Parte de "Ash Wednesday" es único en la lengua inglesa por su variedad y armonía.

En "Journey of the Magi" hay ecos del ritmo bíblico, ascendente y descendente, con una cesura en medio:

"And the cíties hóstile — and the tówns unfriéndly"

Pero es en "Four Quartets" donde se fijan y alcanzan un alto grado de tersura y solidez todos estos experimentos. Aunque este poema emplea a veces formas tradicionales con propósitos de

(1),  
 contraste, tales la "sestina" y la "terza rima", por ejemplo. — pre-  
 domina en él un nuevo metro, que es el verso de cuatro acentos dis-  
 tribuidos de manera irregular a lo largo de un número muy varia-  
 ble de sílabas. Este verso, que casi siempre marca una cesura me-  
 dia, a veces se alarga hasta tener cinco o más acentos, o se acor-  
 ta en versos de tres acentos compensados por una pausa final. He  
 aquí un ejemplo, y una de sus posibles formas de acentuación:

"In the uncértain hóur — before the mórning 3  
 Néar the énding — of intérmínable níght 4  
 At the recórrént énd — of the unénding 3  
 After the dárk dóve — with flíckering tóngue 5  
 Had pássed belów the horízón — of his hóming 4  
 While the déad léaves — still ráttled ón like 5  
 Over the áspfalt — where no óther sóund wás <sup>tín</sup> 4  
 Betwéén three dístriots — whence the smóke 4  
 I mét one wálking — lóitering and húrried <sup>aróse</sup> 4  
 As if blówn towards mé — like the métal léaves 4  
 Befóre the urban dawn wind — unresísting." 3

("Little Gidding", II)

La flexibilidad lograda gracias a este ritmo es uno de los -  
 secretos de la música de "Four Quartets", y a lo largo del poe-  
 ma le permite a su autor crear efectos lo mismo de contraste, -  
 que de enlace, que de suspenso. Aunque novedosa, esta forma no  
 carece de antecedentes en la poesía inglesa, aunque éstos son -  
 tan antiguos que el renovarlos equivale a una invención. Tales  
 son, según Helen Gardner, los ritmos de Spenser en "The Shep --  
 heardes Calender" y los de Langland en "Piers Plowman" (2):

(1) En el II Movimiento de "The Dry Salvages" y en el II de "Little  
 Gidding" respectivamente, si bien Eliot introduce aún aquí modifi-  
 caciones propias.

(2) Helen Gardner, Ibid.

"In a sómer sésón — whan sóft was the sónne  
 I shópe me in shroudes — as I shépe wére,  
 In hábite as an héremite — unhóly of wórkes  
 Went wýde in this wórld — wóndres to hére"

(Langland)

"Ah for pittie will ránoke Winters ráge/ Thése bitter blásts --  
 néver tassáwage?"

(Spenser)

Nótese la monotonía del ritmo de Langland, y cómo Eliot, con un sentido musical más moderno, introduce variantes para romper con ella.

Respecto al lenguaje figurado, creo que el análisis de los poemas que preceden a este capítulo habrá puesto de manifiesto hasta la saciedad la habilidad de Eliot para utilizar imágenes tradicionales, lo mismo que para crear otras nuevas. Baste señalar aquí que esas imágenes tienen un valor altamente funcional; que son verdaderos principios estructurales en poemas -- donde no se encuentra el argumento o el orden lógico, y que su recurrencia presenta analogías musicales como las de un "leitmotiv". Un ejemplo es la trayectoria de la rosa, como símbolo -- en "Four Quartets".

Ocurre ésta tres veces en el primer movimiento de "Burnt -- Norton": como "Rose-garden", como "the dust in a bowl of rose-leaves", y como las rosas mismas huéspedes de un jardín que -- reflejan su hermosura en el estanque luminoso. En los tres casos ilustran una experiencia que se define mejor más adelante, al fin del segundo movimiento, o sea esa especie de éxtasis -- que acompaña la aprehensión de lo intemporáneo en lo temporal.

Entonces dice el poeta:

"To be conscious is not to be in time  
 But only in time can the moment in the rose garden...  
 Be remembered; involved with past and future  
 Only through time time is conquered."

Este sentido, altamente metafórico, varía en el II movimiento de "East Coker", en que las rosas otoñales son una de tantas flores que a fines de noviembre sufren la perturbación de las estaciones. Sirven ahí esas rosas para ilustrar el tiempo en su aspecto caótico. Pero en el IV movimiento del mismo poema, el símbolo adquiere un significado que anticipa el final de "Little Gidding" sin desmentir las anteriores implicaciones: se liga la rosa a los "purgatorial fires" que nos preparan para la reconquista de la felicidad. Es sustancialmente el mismo símbolo de "Burnt Norton", pero el énfasis recae ahora sobre la penitencia.

En "The Dry Salvages" (I), hay una rosa con sabor de mar, símbolo de lo eterno reflejado en el tiempo, y una "Royal Rose" (III movimiento), cuyas hojas desecadas en un libro constituyen melancólicos estímulos para la memoria. Ambas subrayan así las ideas fundamentales de "Four Quartets". Pero la eclosión de este símbolo se reserva a "Little Gidding". En el II movimiento, la rosa -- va asociada a la meditación de la muerte, ya que se trata de la guerra, y en el III por la evocación de famosos rivales políticos ya desaparecidos entre los cuales el poeta, ansioso de recoger la enseñanza de la historia, se abatiene de resucitar viejos feudos. Por fin, en el V y último movimiento de "Four Quartets", Eliot -- mira sin temor a la muerte, puesto que su momento, "the moment of the yew-tree" o árbol de la muerte, es de la misma duración que--

el momento del amor, "the moment of the rose", y la rosa y el fuego sobrenatural quedan indisolublemente unidos.

Procesos semejantes al que acabo de analizar ocurren con el desierto, el jardín, el árbol de la muerte, el mar, el río, la rueda o círculo; la escala y otros, que no son meros adornos, ni símbolos estáticos, sino elementos necesarios y dinámicos-- en función de los diferentes contextos en que ocurren.

En suma, la preocupación que Eliot demuestra por el lenguaje, indica que comprende que en él radica gran parte de la responsabilidad de un poeta, sobre todo si ha de expresar una nueva sensibilidad. La forma a que Eliot aspira es a la vez rigurosa y flexible, económica y sugestiva. La dificultad de lograrla parece haber estado presente en él durante toda su carrera-- poética, pero sobre todo en "Four Quartets", puesto que aplica el símbolo de la inestabilidad de las palabras que el poeta tiene que vencer por medio del arte, a la inestabilidad de las cosas que el hombre tiene que superar por medio de la virtud.-- El problema aparece en "Burnt Norton", y de nuevo en forma más aguda en "East Coker", hasta que al fin, en "Little Gidding", - la lucha por armonizar las voces discordantes de las palabras - se convierte en triunfo, en el poema,

" ...where every word is at home,

Taking its place to support the others,  
The word neither diffident nor ostentatious,  
An easy commerce of the old and the new,  
The common word exact without vulgarity,  
The formal word precise but not pedantic,  
The complete consort dancing together"...

Es decir, la armonía perfecta de un lenguaje que trasciende -  
los accidentes del tiempo para alcanzar la inmutabilidad ar--  
tística.

### CONCLUSIONES

Hemos visto que Eliot aparece en la literatura en el momento en que coinciden dos fenómenos de gran trascendencia: uno que es resultado de la evolución literaria normal, o sea la decadencia de un movimiento o escuela; en este caso la romántica-victoriana; y el otro que es extraordinario y especialmente crítico porque sacude la estructura secular de Europa. Este último trae consigo una transformación en la vida y en la sensibilidad como resultado de violentos cambios ideológicos, políticos, sociales y económicos, en que por primera vez en la historia el poeta se ve privado del apoyo de alguna clase social, y en que nuevas formas de literatura y de entretenimiento desplazan y casi absorben a la poesía.

Tres alternativas se presentaban al poeta en tales circunstancias: perpetuar artificialmente la muerta tradición romántica; crear una nueva modalidad poética partiendo del principio de que el pasado está liquidado y de que sus principios ya no tienen ninguna validez; o tratar de recoger en la tradición lo que es valioso, lo que es humano y perenne y darle vida nueva en el presente.

La primera actitud no tiene ni mérito ni atractivo; la segunda, toda vez que fuera posible, sería violenta y por lo mismo incapaz de sostener por mucho tiempo; y la tercera requiere un talento, un interés y una perseverancia nada vulgares.

A esta última es a la que se aplicó Eliot. Toda investigación que sobre él se haga, ha de basarse en ese princi-

pio: de que es un tradicionalista moderno, y que por ello su contribución es valiosa y su influencia persistente.

Es tradicional por su educación, en la que se deja sentir un fuerte elemento humanístico: historia, literatura y filosofía, con preferencia a los estudios técnicos y científicos que tanto auge han tomado en las universidades y en la vida en general en los últimos tiempos. Sin embargo, hay en su poesía -- interés por dos ciencias modernas: la psicología y la antropología, y no faltan en ella alusiones a técnicas o inventos relativamente recientes.

Sus fuentes son innumerables, dada su vastísima erudición y su gusto por el alusionismo que se convierte en sus manos en un procedimiento simbólico de gran economía y alto poder evocador. Se pueden señalar en su poesía diversas influencias: -- desde luego, la muy marcada de la Biblia, que ha sido siempre venero de inspiración para la poesía inglesa. Eliot se inspira sobre todo en el Eclesiastés, en los libros de los Profetas, -- en los Salmos y en los Evangelios. Influencia también de la -- religión y de la filosofía oriental, con preferencia por el -- Bhagavad-Gita en el que descubre un sistema integral de pensamiento comparable al cristianismo. De los clásicos griegos y -- latinos: Heráclito y los Neo-Platónicos; Luciano, Virgilio, -- Séneca y Esquilo, a varios de los cuales cita en los epígrafes de "Collected Poems". De Dante en la Divina Comedia y en la -- Vita Nuova, no sólo porque le suministren paralelos o alusiones, sino por el contenido mismo de esas obras y por el método alegórico en que hallan expresión ideas filosóficas y sutiles -- estados psicológicos. Es de notar que los pasajes que más im--

presionan a Eliot. en la Divina Comedia son los mismos a que alude en su ensayo sobre Dante en "Selected Essays". De los dramaturgos ingleses de los siglos XVI y XVII: Marlowe, Kyd, Middleton, Webster, Tourneur, Ben Jonson, y el propio Shakespeare, de cuyo "blank verse" toma bases para su verso libre. De los poetas metafísicos, sobre todo Donne y Marvell y del predicador Launcelot Andrewes, cuya ironía, sutileza, erudición, ingenio y capacidad de abstracción le deleitan sobremanera, al igual que los del metafísico moderno innovador del verso francés Jules Laforgue. De los místicos, San Juan de la Cruz, de quien toma la doctrina de la renunciación del mundo y de sí mismo con miras a la posesión divina; y Pascal en quien ve un representante del intelectualismo debatiéndose con la fe profunda y subordinándose a ella. De los poetas franceses modernos, en especial Baudelaire y Mallarmé, el primero por la perspicacia con que pese a su obsesión por el pecado, subraya que el progreso del hombre radica en su grandeza moral; el segundo, por su empeño en purificar el lenguaje y en dotarlo del máximo poder musical y sugestivo. De su contemporáneo Ezra Pound --"il miglior fabbro"(1) que concuerda con él en la necesidad de renovar la tradición y en los recursos alusivos.

El hábil manejo de tan variadas fuentes e influencias, y su integración en torno a una poderosa sensibilidad es una de las novedades dignas de notar en la poesía de Eliot. Como dice el Dr. Leavis refiriéndose a la tan traída y llevada afirmación de que Laforgue inspira la actitud sentimental y la técnica de --

---

(1) Así lo llama en la dedicatoria de "The Waste Land". Pound revisó el poema y lo redujo casi a la mitad de sus dimensiones originales, con aprobación de Eliot.

Eliot: "French moves so differently from English that to learn from French verse an English poet must be strongly original. - And to learn as Mr. Eliot learnt in general from Laforgue is to be original to the point of genius." (1)

En este sentido Eliot es tan original como los sonetistas del Renacimiento que aprendían de Petrarca o como Wordsworth y Coleridge aprendiendo de los románticos alemanes.

Porque es tradicionalista, es la de Eliot una poesía de la cultura, de la historia, y no de la naturaleza. Su posición es justamente la antítesis de Rousseau que ve en el saber acumulado y en los bienes culturales una amenaza para la esencia y el destino humanos (2). A diferencia de éste, aquél no se fía del instinto: la razón es su aliada y pone siempre freno y cauce al sentimiento. Y la razón dicta normas de conducta, y es por ello la de Eliot, no una poesía que tenga un fin moral, pero sí inseparable de un contenido moral. El bien y el mal son en ella objeto de tratamiento poético. (3)

La perspectiva del pasado lo hace un poeta de correlaciones, de las que va extrayendo un elemento constante que imparte nove

---

(1) Op.cit., pág.79.

(2) Cf. F.Larroyo, "La Pedagogía de Rousseau", en "Juan Jacobo Rousseau", Ediciones U.N.A.M., 1962, págs. 90 y 105.

(3) En este sentido Eliot se coloca dentro de la corriente literaria moderna que impugna el "esteticismo", y que ha cobrado fuerza entre escritores y críticos en los últimos tiempos. Cabe recordar que el pensamiento crítico de Baudelaire, heredero de Edgar Allan Poe, concuerda con este último en señalar que la verdad, el bien y la belleza son dominios distintos, y que se proponen fines diferentes. En ello es también Baudelaire discípulo de Gautier, pero se separa de la Escuela del Arte al rechazar en "L'Ecole Palenne" (1852) lo que tacha en ella de superficialidad y materialismo, o sea su ignorancia de la compleja naturaleza humana cuyas preocupaciones morales y "postulación" constante hacia el bien y hacia el mal ignora. En la crítica de Eliot hay una

dad a su poesía como resultado de la contemplación de una experiencia en un marco más vasto. Es un clásico para quien el elemento personal o accidental queda reducido al mínimo, y que busca en el poema algo que trascienda el yo y el ahora para alcanzar su significación en un plano universal. Por ello su poesía es más de proyección y de síntesis que de análisis.

En cuanto poeta religioso es también poeta del futuro, porque el problema de la religión es el más allá, y de la consideración de lo temporal se eleva hasta vislumbrar lo eterno. Mas es preciso distinguir el carácter de su religiosidad. Porque hay poetas religiosos a la manera de los autores que él mismo señala - en uno de sus ensayos: (1) Vaughan, Southwell, Crashaw, que son los que pudieran llamarse "poets of a limited awareness", en el sentido de que su sensibilidad, aunque genuina, se aplica sólo a temas específicamente devotos. Un segundo tipo de religiosidad, según Eliot, es el que usa la literatura principal y deliberadamente como medio de propaganda, como lo hace con mucho éxito Chesterton, y con bastante mala fortuna otros autores. Y un tercer tipo que es el que ilustraría esta declaración: "What I -- want is a literature which should be unconsciously, rather than deliberately and defiantly, Christian" (2). Es decir una reli--

---

actitud semejante que desacredita implícitamente la teoría del arte por el arte. En "Religion and Literature", por ejemplo, -- afirma que el contenido y el propósito no literario de una obra, v.gr. la Biblia, es factor determinante de su influencia literaria; en el mismo ensayo señala que al producir una obra, el autor no trata consciente o inconscientemente de impresionar sólo nuestro sentido estético, sino nuestra integridad humana, que es en realidad la que se siente afectada por la literatura en forma imaginativa, a la vez que moral y filosófica. ("Selected Prose", págs. 32-37.)

(1) "Religion and Literature"

(2) Ibid.

giosidad espontánea, que ha venido a ser como segunda naturaleza en el individuo y que trasciende sutilmente hasta en sus temas profanos. Modelos de esta última actitud son Dante, Corneille o Racine, y se puede ilustrar el punto hasta con Villon y Baudelaire, que son poetas cristianos pese a sus imperfecciones y -- desvíos.

Ahora bien, me parece que Eliot no puede incluirse en el tercer tipo de autores aunque ello le hubiera complacido mucho, ya que es la suya un alma "naturaliter Christian", que no puede -- prescindir de lo sobrenatural. Su carácter se lo impidió, dada su natural tendencia crítico-moral que algunos interpretan como puritanismo; pero sobre todo el ambiente le fué desfavorable, -- porque le ha cabido en suerte vivir en una época de crisis, de secularización del ambiente, de descristianización, tanto de una manera activa de hostilidad, como pasiva de ignorancia e indiferencia hacia la religión. Ya hemos visto cuán agudamente palpa -- y expresa el problema en "The Waste Land". En corroboración, en uno de sus ensayos, "Thoughts after Lambeth", dice:

"The World is trying the experiment of attempting to form a civilized but non-Christian mentality. The experiment will fail; but we must be very patient in -- awaiting its collapse; meanwhile redeeming the time: so that the Faith may be preserved alive through the dark ages before us; to renew and rebuild civilization, and save the World from suicide."

Según Helen Gardner la conciencia de esta crisis religiosa -- moderna ha influido para que "Four Quartets" sea un poema menos explícitamente cristiano que "Ash Wednesday". El poeta se habría dado cuenta, quizá en parte debido a sus experimentos dramáticos, de la dificultad para establecer una comunicación eficaz con el público, y habría buscado símbolos de tipo más profano para ex--

presar sus ideas religiosas.<sup>(1)</sup> Sea de ello lo que fuere, es verdad que "Four Quartets" es más asequible al lector no cristiano que "Ash Wednesday".

De cualquier manera Eliot subraya en su crítica lo mismo -- que en su poesía la responsabilidad personal en la reconstrucción del ambiente. A ello se vincula su consejo de "redimir el tiempo", esfuerzo que se trasluce sobre todo en "Ash Wednesday" y "Four Quartets".

Y puesto que la relación explorada en estos dos poemas es -- en gran manera la del hombre con Dios, es conveniente hacer -- notar que para Eliot la aspiración hacia lo divino es característica del clásico, y al revés del romántico, que prefiere -- idealizar el amor humano. La razón para ello es que siendo la visión que del mundo tiene el clásico más justa y equilibrada, más resignada y tranquila -- en tanto que la del romántico -- -- tiende a la rebelión y a la fuga de la realidad en el sueño, en la fantasía o en el pasado sentimental -- el primero busca poner sus ideales donde nadie haya de frustrarlos, y así Eliot -- comenta de la Vita Nuova: "There is... a practical sense of realities behind it which is antiromantic: not to expect more from life than it can give or more from human beings than they can give; to look to death for what life cannot give. The Vita Nuova belongs to "vision literature"; but its philosophy is the -- Catholic philosophy of disillusion." (2) .

La poesía de Eliot es también una poesía de la desilusión, -- no sólo en la primera etapa en que es tan fuerte el elemento --

---

(1) Op. cit. págs. 62 y siguientes.  
 (2) "Selected Essays", página 275.

irónico, los temas antirrománticos del amor humano ridiculizado, incompleto o estéril; la fealdad, el fastidio, la incongruencia y la angustia que llegan al clímax en "The Waste Land" y que —amenazan con estancar al poeta en "The Hollow Men", sino aún— después, cuando logra renovarse en la mitad de su carrera y —se dulcifica, dando mayor lugar a la compasión y a la esperanza. Aún entonces la privación, el esfuerzo, el dolor, la purgación —que nunca son objeto de tratamiento elegíaco— tienen una gran preponderancia. Son temas eternos de la poesía, pero— más propios de una época crítica, inquieta, angustiada como la moderna.

Con todo, la desilusión no es absoluta en Eliot; no puede —serlo en un poeta que tiene la fe y la esperanza del más allá. En una época más estable y tranquila su <sup>1</sup>estro se habría quizás adentrado más de lleno en los dominios del Paraíso, en cuya — perspectiva de gloria se detiene "Four Quartets".

Tal como se nos presenta, el tema que prevalece en la etapa más madura de su poesía es el tránsito; la condición humana en tanto que vacila, espera y avanza por el tiempo camino de la— eternidad:

"Wavering between the profit and the loss

In this brief transit where the dreams cross

The dreamcrossed twilight between birth and dying"

como dice hermosamente "Ash Wednesday".

Al expresar estas sutiles y esquivas experiencias, Eliot es moderno en el mejor sentido de la palabra, porque ensancha los linderos de la poesía.

El tratamiento del tema religioso y de sus afines —la crí-

tica del mundo y el sentido de la historia— exigió de él -- un gran esfuerzo en el dominio del lenguaje figurado. No se contenta con repetir los símbolos tradicionales, sino que los renueva mediante originales combinaciones o crea otros nuevos. Así, al lado por ejemplo de las estaciones, el ave, la luz o el silencio, la lluvia o la sequía, la enfermedad o el dolor, el desierto y el jardín, las rocas y el crepúsculo, hay símbolos nuevos, como las velas blancas, el tiburón anciano, el diente careado, el viento entre los tejos, el tren subterráneo, el paciente cloroformado, la colisión espacial, Cristo - el cirujano, el pelo morado y pardo, el tigre devorador, etc. Y la máxima prueba de habilidad simbólica son los mitos, recreados como el de "The Waste Land" o inventados como los de "Sweeney", "Gerontion" y "The Hollow Men", que son creaciones con carta de ciudadanía definitiva en la literatura inglesa.

Es de notar que el talento de Eliot lo libró de caer en -- la superficialidad de los Imaginistas, que dieron en la flor de construir poemas a base de imágenes visuales muy concretas y precisas, pero que carecían de un fondo de pensamiento que les diera sustancia y razón de ser. En Eliot ese fondo está presente en todo momento. Sus imágenes nacen de una verdadera necesidad de definir o de concretar un organismo emocional e ideológico. En este sentido son como las de los mejores poetas de todos los tiempos, verdaderos hallazgos que resistirán los embates de la moda literaria.

Respecto a la técnica, en la primera época, Eliot se basa a menudo en el recurso de contraponer lo irónico a lo grandilocuente; asumir una actitud y después criticarla. Se deja sen-

tir en ello una especie de cautela: la de un moderno que se -- fuera frenando para no incurrir en ninguno de los excesos ro-- mánticos. El efecto es epigramático, como en los autores de la edad neo-clásica. Pero a partir de "Gerontion" y de "The Waste Land" ese método madura y se vuelve más extenso. Si hemos de-- creer al sentir unánime de los críticos, es lo más avanzado -- que se haya descubierto hasta ahora. Es un método que rechaza-- lo anecdótico. Se eleva del ambiente al concepto; gira en tor-- no al tema, observándolo desde distintos ángulos; se desliza-- de un personaje a otro, de lo particular a lo universal y tra-- ta de concretar lo abstracto, recordando a veces esa corriente de la pintura cubista --el abstraccionismo-- que no parte de-- una realidad sensorial sino de la del conocimiento. Los recur-- sos de este método son la dramaticidad, el mito y la alegoría, buscando el máximo grado de impersonalización y objetividad.-- La abstracción en "Gerontion" por ejemplo, es la de un gran -- clásico, pero también la de un moderno que se proyecta, como-- dice Leavis, en una extensa y representativa conciencia humana.(1) De manera semejante, el "yo" de "Ash Wednesday" es más una vo-- luntad abstracta que una persona.

Los paralelos y contrastes, la ambigüedad intencional y la-- recurrencia de motivos e imágenes de esta técnica forman un -- conjunto complejo y armonioso que recuerda el tratamiento sin-- fónico.

En el estilo, convergen en Eliot dos corrientes: la simbo-- lista que se preocupa por la sugestión y la riqueza evocadora-- del lenguaje, lo cual es inseparable del contenido musical y--

(1) Op.cit.,pág.83.

llega hasta a hacer violencia a la lógica; y la que preconizaba T.E. Hulme en las primeras décadas del presente siglo: la dura, clásica y seca. Hasta dónde llega la una y dónde comienza la -- otra, es imposible de delimitar con precisión, pues en el genio poético de sensibilidad unificadora el efecto sugestivo es inseparable de la exactitud de la imagen y de la adecuación del ritmo y viceversa; pero en general, a partir de "Ash Wednesday" -- predomina la corriente simbolista, en tanto que el verso seco y duro es más común a los primeros temas, los de la crítica del mundo, como era de esperarse. Prueba de ello es que si el comentario de uno de los primeros poemas exige una larga paráfrasis, en los últimos con frecuencia el sentido puede expresarse en frases muy breves. En todo caso, Eliot posee lo que él mismo ha definido en "The Use of Poetry" como "auditory imagination" con las siguientes palabras:

... "the feeling for syllable and rhythm, penetrating far below the conscious level of thought and feeling, invigorating every word; sinking to the most primitive and forgotten, returning to the origin and bringing something back, seeking the beginning and the end. It works through meanings, certainly, or not without meanings in the ordinary sense, and fuses the old and obliterated and the trite, the current, and the new and surprising, the most ancient and the most civilized mentality." (1)

Spenser, Dryden, Keats y sobre todo Shakespeare poseyeron -- este don que sorprende, y como que hace violencia al lenguaje -- forzándolo a plegarse a sus propósitos de una manera inesperada y como mágica. Todos ellos son maestros del hallazgo poético y han creado escuela. Eliot aparece en la literatura en un momento en que el lenguaje se recarga de tecnicismos, en que se rechazan estilos y formas tradicionales, en que la evolución se--

---

(1) Citado por H.Gardner, Op.cit., pág.6.

mántica, por el ritmo acelerado de la vida, es quizá más activa. El problema de la comunicación entre el poeta y el lector se agudiza. Eliot logra crear un nuevo lenguaje para la poesía en cuyo modelo se han formado los poetas de la nueva generación: W.H. Auden, C.D. Lewis, Stephen Spender, L.MacNeice. Es significativo el siguiente detalle que relata Neville Coghill, tutor de Auden en la Universidad de Oxford:

"One morning Mr. Wystan Auden, then an undergraduate at Christ Church, blew in to Exeter College for his tutorial with me saying, "I have torn up all my poems" "Indeed! Why?" "Because they are no good. Based on Wordsworth. No good nowadays." "Oh...?" "You ought to read Eliot. I've been reading Eliot. I now see the way I want to write." (1)

Auden es ahora reconocido como maestro de poesía a ambos lados del océano.

Con todo, el esfuerzo de Eliot puede resumirse en un intento semejante al de Wordsworth, o sea en lo que alguien ha llamado "the battle of the colloquial". Cuando una forma de sensibilidad poética ha muerto, el lenguaje que la expresaba empieza a sonar artificial, deliberada y ridículamente poético, como el de un declamador en una velada de pueblo. Quien intente renovarlo, año tras año como ahora, tomará como punto de partida la naturalidad. Los poetas que siguieron a Eliot escriben como él un verso cuyos ritmos son en gran manera los de la conversación diaria, y en que la barrera entre poesía y prosa es casi imperceptible. Por otra parte, cualesquiera que sea su filosofía, su lenguaje ha sido el giro simbólico compacto y alusivo a la manera de Eliot. La influencia de este último es perceptible hasta en poetas que, como Dylan Thomas, fueron considerados como la antítesis de Eliot y como precursores de un nuevo romanticismo. David Daiches decía

---

(1)V.de S.Pinto, Op.cit., págs. 193, 194.

al respecto en 1958:

"It is a mistake...to see poets such as Barker and Thomas as representing a new romanticism aiming at the overthrow of the school of Eliot. The Eliot revolution has proved permanent; even if later poets have, as was inevitable, chosen other themes and other techniques, none of any stature has totally abandoned the cerebral discipline or renounced the intellectual toughness in the midst of passionate feeling which the revolution from 1912 to 1920 brought back into English poetry. There has been no return to James Elroy Flecker or Swinburne or Tennyson or Shelley." (1)

En cuanto al ángulo de visión que es europeo y cosmopolita en Eliot, ha habido en la última generación con poetas como Philip Larkin, Elizabeth Jennings, Donald Davie y Kingsley Amis, un retorno al insularismo. Pero en general me parece ésta una actitud cada vez más difícil de sostener, ya que los intercambios culturales y la divulgación de las lenguas y literaturas extranjeras van en aumento.

También ha habido en la última década mayor preferencia por el campo con respecto a la ciudad, que había ganado terreno en el ambiente de la poesía a partir de la crisis de 1885. El propio Eliot que conociera como el mejor el ritmo y las sensaciones del londinense moderno se anticipa a ese fenómeno, pues en la trayectoria de su poesía el escenario urbano es mucho más sensible en "Prufrock" o en "The Waste Land" que a partir de "Ash Wednesday". "Journey of the Magi", "Marina", "East Coker", "The Dry Salvages", son poemas de espacios abiertos, de horizontes amplios, o de mar, o de atmósfera rural, al menos en su mayor parte. El cambio de telón de fondo coincide con la preferencia por imágenes tradicionales, en gran manera tomadas de la naturaleza. En "Burnt Norton", en que como dejé dicho la reflexión de Eliot

---

(1) Cf. "The Present Age", Pág. 65.

se sitúa en una mansión solariega, hay una clave de la personalidad del autor. Es más tradicional que moderno en el sentido de que, como W.B. Yeats y Virginia Woolf, pertenece a un mundo aristocrático, o al menos de la clase media acomodada, y no al mundo democrático del Welfare State. Ahora bien, en este último mundo hay lo mismo grandes riesgos que grandes oportunidades para la cultura, pero las ventajas para la poesía son pocas. La prensa y las casas editoras nunca han conocido mayor auge. La radio, el cine y la televisión llevan hasta remotos y olvidados rincones las noticias políticas, económicas y sociales, junto con las de los últimos descubrimientos científicos y las versiones de novelas y dramas populares, literarios o -- aún clásicos. La conferencia, el ensayo y su pariente cercano, el artículo periodístico, tienen inmensas posibilidades; pero el campo para la poesía es limitado. ¿Cuántos poemas se publican en un periódico o se recitan por radio en comparación con otras formas de literatura? Y si la poesía logra abrirse paso en esos medios de comunicación, ¿qué porcentaje de gente llega a leerla o a oírla con placer, a comprenderla, y siquiera a medio apreciarla? Una ínfima minoría; la que en el público fragmentado en las tres secciones de cultura alta, media y popular que reconocen por ejemplo los diarios y las radiodifusoras, corresponde a la primera sección: la de los "highbrows". Porque las otras dos no tienen medios de diferenciar lo bueno de lo malo, ni acaso les interese hacerlo; y la poesía moderna es tan difícil, que bien merece llamarse "la ciudadela de los inteligentes". A pesar de ello, no hay indicios de que se agote el género; al contrario, el número de antologías poéticas que han visto la luz en este siglo no tiene precedente. Y es que la poe

sía es algo innato en el hombre. Su manera de expresar la belleza es insustituible: es más fácil y más difícil, más compacto y más singular. "The Love Song of J. Alfred Prufrock" o "Sweeney -- Erect" contienen situaciones que podrían haber encontrado expresión en la novela o en el drama; pero la poesía nos las ofrece en una forma más económica y novedosa. "The Waste Land" hubiera requerido de otro modo un grueso e insoportable volumen de reflexiones morales, y antaño habría alcanzado, aun en poesía, dimensiones épicas. "Ash Wednesday" y "Four Quartets" podrían haber sido objeto de largos tratados psicológicos o de filosofía histórica, pero ¿dónde quedaría entonces no sólo la brevedad, sino el poder sugestivo, la nitidez y el encanto de su forma y de su contenido?

Es dicha pues para la literatura que poetas como Eliot, que poseen la riqueza de su mundo interior y saben cómo comunicarla, no se den por vencidos, sino que continúen luchando contra todos los obstáculos, empeñados no tanto en producir algo totalmente nuevo, sino en perpetuar con originalidad lo antiguo y permanente. O como dice "Four Quartets":

... "every attempt

Is a wholly new start ...

... each venture

Is a new beginning...

—but there is no competition—

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, there is only the trying. The rest is not our  
business."

#### NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA

- 1888.- Nacimiento de Thomas Stearns Eliot en San Luis Missouri, descendiente de una oulta y distinguida familia de Nueva Inglaterra que se estableció en el Sur durante dos generaciones.(1)
- 1906-1909.- Estudios de filosofía en la Universidad de Harvard. Descubrimiento de la obra de Arthur Symons, "The Symbolist -- Movement in Literature." Primeros poemas publicados en el -- "Harvard Advocate."
- 1910-1911.- Residencia en París. Estudios de literatura y de filosofía en la Sorbona. Conoce a fondo a los simbolistas y profundisa el método crítico francés.
- 1912.- De regreso en los Estados Unidos, reanuda estudios en Harvard y se inicia en el sánscrito, en la filología hindú y en la metafísica oriental.
- 1913.- Viaja con una beca en Alemania.
- 1914.- Estudia filosofía en Merton College, Oxford. Se establece en Inglaterra. Conoce a Ezra Pound y a su escuela de Imaginistas.
- 1915-1916.- Contrae matrimonio. Primeras publicaciones en revistas inglesas. Maestro en Highgate School. Después empleado en Lloyd's Bank.
- A partir de esta fecha activísima vida literaria como articulista, ensayista, conferencista, editor, poeta y dramaturgo, en que se destacan los siguientes acontecimientos:
- 1917.- Aparición de "Prufrock and Other Observations" en Londres en "The Egoist", revista de la que Eliot fué "Assistant Editor"

---

(1) En el Prefacio a "This American World" (1928) de Edgar Ansel Mowrer, Eliot hace este comentario de sí y de su familia: "...we tended to cling to places and associations as long as possible... with a family tendency to traditions and loyalties...The family guarded jealously its connections with New England; (vuelta)

entre 1917 y 1919. "Prufrock" contiene "The Love Song of Alfred J. Prufrock", "Preludes", "Rhapsody on a Windy Night", "Portrait of a Lady", "Cousin Nancy", "Aunt Helen", "Hysteria", "Morning at the Window", "Conversation Galante", "Mr. Apollinax", y "La Figlia che Piange".

1919.- "Poems", The Hogarth Press, Richmond. Contiene "Le Spectateur", "Lune de Miel", "Mélange Adultère de Tout", "The Hippopotamus", "Sweeney among the Nightingales", "Mr. Eliot's Sunday Morning Service" y "Whispers of Immortality".

1920.- "Ara Vos Prec", The Ovid Press, Londres. Reimprime los poemas contenidos en los dos volúmenes anteriores menos "Hysteria", y añade en cambio "Ode", "The Boston Evening Transcript", "Dans le Restaurant", "A Cooking Egg", "Burbank with a Baedeker: -- Bleistein with a Cigar", "Sweeney Erect", y el más importante de todos, "Gerontion".

El mismo año aparece "The Sacred Wood", serie de ensayos sobre poesía y crítica. Methuen, Londres. Compila "Tradition and the Individual Talent", "The Possibility of a Poetic Drama", y estudios sobre Blake, Dante, Hamlet, Ben Jonson, Massinger, Swinburne.

1922.- Funda la revista "The Criterion" (1922-1939). Poco después se convierte en Co-Director de la casa editora Faber and Faber. Publica "The Waste Land" que aparece por primera vez en "The Criterion" y en el mismo año en Nueva York por Boni and Live right; en 1923 The Hogarth Press, Richmond, la vuelve a publi--

---

but it was not until years of maturity that I perceived that I myself had always been a New Englander in the South West, and a South Westerner in New England; when I was sent to school in New England I lost my southern accent without ever acquiring the accent of the native Bostonian." (Cf., G. Williamson, Op.cit., pág. 207.).

car.

- 1924.- "Homage to John Dryden", The Hogarth Press, Londres. Tres ensayos sobre la poesía del siglo XVII; "Dryden", "The Metaphysical Poets", "Marvell".
- 1925.- "Poems", Faber and Gwyer, Londres; Harcourt Brace, Nueva York, 1932. Este volumen incluye los poemas publicados en "Pru-frock", "Poems" 1919, "Ara Vos Prec" y "The Waste Land". Añade "The Hollow Men", incluye "Hysteria" y suprime "Ode".
- 1928.- "For Launcelot Andrewes", "Faber and Gwyer, Londres. Estudios sobre Andrewes, Crashaw, Thomas Heywood, Middleton.  
—Adopta la nacionalidad británica y es recibido en la Iglesia de Inglaterra.
- 1929.- "Dante", ensayo crítico. Faber and Faber, Londres.
- 1930.- "Ash Wednesday", Faber and Faber, Londres; The Fountain Press, Nueva York.
- 1931.- "Thoughts after Lambeth", Faber and Faber, Londres.
- 1932.- "Selected Essays", Faber and Faber, Londres; Harcourt Brace, Nueva York. Reimprime con adiciones parte de los ensayos publicados anteriormente.  
El mismo año aparece "Sweeney Agonistes", fragmentos de un melodrama aristofánico. Faber and Faber, Londres.
- 1933.- "The Use of Poetry and the Use of Criticism", Faber and -- Faber, Londres; Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- 1934.- "After Strange Gods", Faber and Faber, Londres; Harcourt -- Brace, Nueva York, 1934.  
El mismo año, "The Rock" (teatro). Faber and Faber, Londres. -- Harcourt Brace, Nueva York.
- 1935.- "Murder in the Cathedral" (teatro). Faber and Faber, Londres;

Harcourt Brace, Nueva York.

1935.- "Collected Poems", Faber and Faber, Londres, Harcourt Brace, Nueva York. Reimprime todos los publicados en "Poems" 1925, y - además "Journey of the Magi" (1927), "A Song for Simeon" (1928), "Animula" (1928), "Ash Wednesday" (1930), "Marina" (1930), -- "Triumphal March" (1931), "Sweeney Agonistes" (1932), los coros de "The Rock" (1934), "Difficulties of a Statesman" (1932) y casi todos los "Minor Poems". También "Burnt Norton", el primero - de "Four Quartets".

1936.- "Essays Ancient and Modern", Faber and Faber, Londres; Harcourt Brace, Nueva York. Reimprime cuatro de los ensayos contenidos en "For Launcelot Andrewes" y añade otros seis.

1939.- "The Family Reunion", (teatro). Faber and Faber, Londres, -- Harcourt Brace, Nueva York.

El mismo año, "Old Possum's Book of Practical Cats". Faber and Faber, Londres, Harcourt Brace Nueva York.

1939.- "The Idea of a Christian Society", Faber and Faber, Londres; Harcourt Brace, Nueva York, 1940.

1940.- "East Coker", segundo poema de "Four Quartets". Faber and - Faber, Londres.

1941.- "Burnt Norton". Segunda publicación después de "Collected - Poems". Faber and Faber, Londres.

1941.- "The Dry Salvages", tercer poema de "Four Quartets". Faber and Faber, Londres.

1942.- "Little Gidding", cuarto poema de "Four Quartets", Faber and Faber, Londres.

1943.- "Four Quartets". Recopilación de los cuatro últimos poemas. Harcourt Brace, Nueva York; Faber and Faber, Londres, 1944.

- 1948.- Recibe Eliot el Premio Nobel de Literatura.
- 1950.- "The Cocktail Party" (teatro). Faber and Faber, Londres.
- 1951.- "Poetry and Drama", Cambridge, Mass. (Spencer lecture).
- 1953.- "The Three Voices of Poetry" Ensayos. Cambridge, Mass.
- 1954.- "The Confidential Clerk" (teatro). Faber and Faber, Londres.
- 1958.- "On Poetry and Poets" Dieciséis artículos y ensayos publicados entre 1936 y 1956. Contiene "The Music of Poetry", "The Three Voices of Poetry", ensayos sobre Milton, Kipling, Yeats. Faber and Faber, Londres.
- El mismo año, "Notes towards the Definition of Culture", Faber and Faber, Londres.
- "The Elder Statesman" (teatro) Faber and Faber, Londres.
- 1965.- Muerte de T.S.Eliot el 4 de enero en la ciudad de Londres.

LIBROS CONSULTADOS

- Abric, Audio, Crouzet                    "Histoire Illustrée de la Littérature Française."  
Didier - Paris, 1942.
- Alighieri Dante                            "La Divina Comedia"  
Editorial Tor - México.
- "An Anthology of Famous English and American Poetry"  
Bénet Rose - Aiken Conrad            The Modern Libray - Nueva York, 1945.
- Baudelaire Charles                       "Les Fleurs du Mal"  
Edition Critique Crépet, Blin.  
José Corti. - Paris, 1950.
- Bornecque Pierre et Jacques Henri.                                    "La France et sa Littérature"  
IAC - Les Editions de Lyon  
Lyon, 1953.
- Brehier Emile                               "Historia de la Filosofía"  
Traducción de Demetrio Núñez.  
Editorial Sudamericana -  
Buenos Aires.
- Cirlot Juan Eduardo                       "Cubismo y Figuración" (fragmento).  
"El Universal", "Revista de la Semana", 24 de febrero de 1963.

Cross, Smith, Stauffer,  
Collette.

"English Writers"  
Ginn & Co.  
Boston, 1955.

Charpier J., Seghers Pierre

"L'Art Poétique"  
Seghers  
Paris, 1956.

Daiches David

"The Present Age"  
Vol. V.  
The Cresset Press  
Londres, 1958.

Drew Elizabeth

"T.S. Eliot - The Design  
of his Poetry".  
Eyre & Spottiswoode.  
Londres, 1950.

Eliot T.S.

"Collected Poems"  
Faber & Faber Limited  
Londres.

Eliot T.S.

"Essays Ancient and  
Modern"  
Faber and Faber  
Londres, 1936.

Eliot T.S.

"Four Quartets"  
Faber and Faber  
Londres.

- Eliot T.S.                    "Murder in the Cathedral"  
Faber & Faber Limited  
Londres.
- Eliot T.S.                    "Notes towards the Definition  
of Culture"  
Faber & Faber Limited.  
Londres, 1952.
- Eliot T.S.                    "On Poetry and Poets"  
Faber and Faber Limited  
Londres.
- Eliot T.S.                    "Selected Essays"  
Faber & Faber Limited.  
Londres.
- Eliot T.S.                    "Selected Prose"  
Penguin Books in Association  
with Faber and Faber.  
Harmondsworth, Middlesex,  
1958.
- Eliot T.S.                    "The Sacred Wood"  
Methuen & Co. Ltd.  
Londres, 1932.
- Eliot T.S.                    "The Use of Poetry and the  
Use of Criticism"  
Faber & Faber  
Londres, 1958.

Encyclopaedia Britannica

Onzava Edición.

Cambridge University Press.

Entwistle W.J., Gillet E.

"Historia de la Literatura  
Inglésa"

Breviarios del Fondo de -  
Cultura Económica.

México, 1955.

Escoffier Robert

"Précis d'Histoire de la -  
Littérature Anglaise."

Classiques Hachette  
París.

Fraser G.S.

"Poetry Now"

Derek Verschoyle  
Londres.

Fraser G.S.

"The Modern Writer and his  
World"

Derek Verschoyle  
Londres, 1953.

Gardner Helen

"The Art of T.S.Eliot"

E.P.Dutton & Co. Inc.  
Nueva York, 1950.

Gutiérrez Mora José Manuel

"Hopkinsiana"

Imprenta Aldina  
México, 1952.

- Isaacs J.                    "The Assessment of Twentieth  
Century Literature"
- Isaacs J.                    "The Background of Modern  
Poetry."
- Laforgue Jules              "Poems"  
Publicación en francés con  
traducción al inglés por  
Patricia Terry.  
University of California Press  
Berkeley and Los Angeles, 1958.
- Lalou René                   "Histoire de la Littérature  
Française"  
G. Crès et Cie.  
París.
- Laprade Jacques de        "L'Impressionisme"  
Aimery Somagny  
París.
- Larroyo Francisco         "La Pedagogía de Rousseau"  
en "Presencia de Rousseau"  
Publicaciones de la Coordi-  
nación de Humanidades.  
U.N.A.M., México, 1962.
- Leavis F.R.                 "New Bearings in English  
Poetry"  
Chatto & Windus- Londres, 1961.

Legouis, Cazamian

"A History of English  
Literature"

J. M. Dent. Londres, 1960.

Mair & Ward

"Modern English Literature"

Oxford University Press

Londres.

Murry J. Middleton

"El Estilo Literario"

Breviarios del Fondo de Cul-  
tura Económica.

México.

Picon Gaëtan

"Panorama de la Nouvelle  
Littérature Française"

n.r.f. Le point du jour -

Gallimard, Paris, 1960.

Pinto V. de S.

"Crisis in English Poetry"

Hutchinson's University

Library.

Londres, 1951..

Pound Ezra

"Literary Essays"

Faber & Faber.

Londres.

Pound Ezra

"Selected Poems"

Introduction by T.S.Eliot

Faber & Faber

Londres.

Routh H.V.

"English Literature and Ideas  
in the Twentieth Century"

Methuen & Co.

Londres.

"Sagrada Biblia"

Traducción de la Vulgata por  
Félix Torres Amat. Segunda Edición  
Madrid, 1834.

Libro del Eclesiastés

Libro de los Salmos

Profecía de Isaías

Profecía de Daniel

Santos Evangelios

Salazar Manuel

"Compendio de Mitología"

París, Hachette.

San Juan de la Cruz

"Canciones del Alma"

en "Historia y Antología de la -  
Poesía Española" por C.F. Sáinz  
de Robles.

Aguilar, Madrid, 1950.

San Juan de la Cruz

"Subida al Monte Carmelo"

Biblioteca de Autores Españoles,  
Tomo 27.

Shakespeare William

"The Works of Shakespeare Illus-  
trated"

Oxford University Press

Londres.

(vuelta)

Measure for Measure

Anthony and Cleopatra

The Tempest

Pericles

Straumann H.

"La Literatura Norteamericana en  
el Siglo XX."

Breviarios del Fondo de Cultura  
Económica. México, 1961.

"The Concise Cambridge Bibliography of English Literature"

Edited by George Watson  
Cambridge University Press, 1958.

"The Faber Book of Modern Verse"

Edited by Michael Roberts  
Faber and Faber.  
Londres.

"The Oxford Book of Modern Verse"

Chosen by W.B. Yeats.  
Oxford University Press  
Londres.

"The Oxford Book of Victorian Verse"

Selected by A. Quiller Couch.  
Oxford University Press  
Londres.

"The Penguin Book of Contemporary Verse"

Edited by Kenneth Allott  
Harmondsworth, Middlesex, 1956.

"T.S.Eliot - A Symposium for his Seventieth Birthday"

Edited by Neville Braybrooke

Rupert Hart-Davis

Londres, 1958.

"T.S.Eliot - A Study of his Writings by Several Hands"

Edited by B. Rajan

Dennis Dobson Ltd.

Londres, 1947.

Weatherly, Moffet, Prouty, Noyes

"The English Heritage"

Vols. I y II

Ginn and Co. Boston, 1945.

Williamson George

"A Reader's Guide to T.

S. Eliot"

Thames & Hudson

Londres, 1955.

Wilson John Burgées

"English Literature"

Longmans, Green & Co. Ltd.

Londres, 1958.

Woods, Watt, Anderson

"The Literature of England"

Vols. I y II.

Scott, Foresman and Co.

Nueva York, 1936.

Yeats W.B.

"Collected Poems"

Macmillan & Co. Ltd.

Londres, 1963.