

4
2EJ

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL 'ENNUI' EN "THE WASTE LAND": ANALOGIAS ENTRE LA POESIA URBANA DE T.S. ELIOT Y CHARLES BAUDELAIRE.

TESINA QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA MODERNAS (INGLESAS) PRESENTA JUAN MANUEL GARCIA ZETINA.

CD. UNIVERSITARIA, D.F.

MARZO, 1995.

FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

- INTRODUCCION, p. 1.
NOTAS, p. 3.
- CAPITULO I:
EL POETA DE LA GRAN CIUDAD p.4.
NOTAS, pp. 17-18
- CAPITULO II:
EL JOVEN ELIOT
 - A) DESCUBRIMIENTO DE BAUDELAIRE Y DE LOS SIMBOLISTAS
FRANCESES, p. 19.
 - B) ESTANCIA EN PARIS Y PUBLICACION DE LOS PRIMEROS
POEMARIOS, p.25.
 - C) REDESCUBRIMIENTO DE BAUDELAIRE, p.30.
NOTAS, pp. 33-34.
- CAPITULO III:
'UNREAL CITY'/'FOURMILLANTE CITE', p.35
NOTAS, p. 52-53.
- CONCLUSIONES, p. 50.
- BIBLIOGRAFIA, p. 54.

INTRODUCCION.

La poesía urbana de principios de siglo alcanzó su clímax con la aparición de "The Waste Land" en 1922. Ya los franceses habían creado obras muy interesantes desde Baudelaire hasta Apollinaire, en donde la ciudad era un tema predominante, recinto en donde se erguían los temas contemporáneos tratados por los poetas de aquella época. París se había convertido, desde mediados del siglo xix, en el cenáculo artístico más importante de aquellos tiempos, en una verdadera capital cultural del mundo. La influencia que esto irradió se reflejó hondamente en las obras de muchos autores, convirtiéndose sus escritos en una literatura netamente cosmopolita y francesada. Hay que recordar la poesía de los noventa en Inglaterra, en donde autores como Yeats, Symons, Dowson, Davidson y Johnson se vieron influenciados claramente por la literatura francesa contemporánea a ellos. La ciudad y sus enseñanzas es uno de los temas más frecuentes en la poesía de estos autores. La aparición de un poema tan insólito como "Zone", de Apollinaire, en donde el autor utiliza una técnica simultaneísta parecida al "collage" cinematográfico fue tan sólo el preludio al gran poema de Eliot, el cual es, en cierta forma, descendiente del simbolismo francés.

Con respecto a esto, al referirse a Pound y Eliot como poetas que adoptaron el simultaneísmo, Octavio Paz señala que no sólo lo adoptaron sino que lo transformaron y lo ensancharon: "Así crearon una nueva modalidad del poema extenso y exploraron un territorio no tocado por los poetas franceses: la historia espiritual y social de Occidente."(1)

"The Waste Land", a diferencia de los poemas que lo precedieron, no es solamente la representación de la esterilidad del mundo contemporáneo en sus facetas más sórdidas

"sino la nostalgia de un orden universal cuyo modelo es el orden cristiano de Roma"(2). Paz añade que el poema no sólo trata de describir el "helado mundo moderno" sino que toma como modelo el mundo dantesco de La Divina Comedia, "obra que es la culminación y la expresión más plena de este mundo". (3)

Al orden cristiano - que recoge, transmuta y da un sentimiento de salvación personal a los viejos rites de fertilidad de los paganos - Eliot opone la realidad de la sociedad moderna, tanto en sus brillantes orígenes renacentistas como en su sórdido y fantasmal desenlace contemporáneo. (4)

Este trabajo trata, pues, de encontrar analogías entre "The Waste Land" y la obra poética de Charles Baudelaire: el tema urbano como constante en sus obras. Baudelaire, al igual que Dante, es el poeta en el cual Eliot estaba pensando al escribir tal poema, el cual es, por lo tanto, la culminación de la poesía simbolista inglesa en donde la huella de Baudelaire (al igual que la de Dante y otros autores) es evidente.

Bien podría decirse que la relación de T.S. Eliot y Charles Baudelaire está prefijada por la aseveración del propio Eliot en su ensayo "Tradition and the Individual Talent", en la cual asegura que "No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead."

(5)

NOTAS.

1. O. Paz, La otra voz, p. 48.
2. Ibid., El arco y la lira, p. 77.
3. Ibid.
4. Ibid.
5. T.S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", en The Oxford Anthology of English Literature Vol. II, p. 2014.

I. EL POETA DE LA GRAN CIUDAD.

"Embriaguez religiosa de las grandes ciudades"

(Cohetes, II)

La ciudad es uno de los temas mayores de Baudelaire junto al Arte, la mujer, la bohemia, la embriaguez, la muerte y el spleen. El es el primer poeta plenamente urbano que le canta a una gran metrópoli, siendo ésta una de las características esenciales de su poesía, lo que la diferencia de Romanticismo y en la cual se funda su originalidad, permitiendo a la vez el nacimiento de la modernidad artística.

Para los poetas románticos la naturaleza era un elemento fundamental ya que por medio de ella podían elevarse hacia lo Absoluto al encontrar en el paisaje bucólico los símbolos de una armonía que antes sólo se revelaban en los sueños. El poeta romántico se embriagaba de los bosques, de las flores, de los lagos, de las nubes, los cuales servían de marco a sus héroes tomados de la mitología clásica y medieval. El alma del poeta se encontraba en perpetua comunión con la naturaleza, hallando en ella la elevación espiritual necesaria para inspirarse, logrando un estado contemplativo complementario del onírico.

Sin embargo, cuando Baudelaire contaba veinte años, el Romanticismo se hallaba ya en decadencia en Europa. De por sí había llegado tardíamente a Francia, la cual pronto se convertiría en el cenáculo vanguardista de la estética de la segunda mitad del siglo XIX. Los autores románticos como Lamartine perdían público hacia mediados de siglo tomando el relevo un nuevo movimiento que se denominó "Movimiento del Arte por el Arte", encabezado por Théophile Gautier, el cual expresaría la orientación estética de dicho movimiento en el prefacio a su novela Mademoiselle de Maupin, publicada en 1835: "Les choses sont belles en proportion inverse de leur utilité. Il n'y a de vraiment beau ce qui ne peut servir à rien. Tout ce qui est utile est laid." (1)

Posteriormente Gautier publicaría un libro de poesía, Emaux et Camées, el cual tendría una singular resonancia, ya que contenía elementos que se incluirían después en la poesía inmediata, como lo es la aparición del cisne, uno de los símbolos más utilizados por los artistas de finales del siglo xix y principios del xx (Baudelaire, Mallarmé, Rodenbach, González Martínez, Yeats, Wagner y algunos pintores simbolistas). Pronto surgieron nuevas figuras que se unieron a Gautier en el nuevo cenáculo artístico del cual surgiría la poesía francesa moderna. De ese grupo de figuras, el poeta que mayor influencia ejercería en Francia, durante la segunda mitad del siglo xix, sería Charles Baudelaire.

Ya desde 1846 Baudelaire y sus mejores amigos querían transformar el arte, "ayudarlo a huir de las convenciones que lo trababan y lo trivializaban"(2), sentando así las bases de una estética nueva. Al igual que sus contemporáneos, Baudelaire trató de alejarse de los postulados románticos en busca de la originalidad y de una poesía que reflejara la vida moderna (hay que recordar sus palabras acerca de cómo concibió el poema en prosa a diferencia del de Aloysius Bertrand) y es así como descubre que el paisaje urbano, antítesis del romántico, es el ideal para escribir esta nueva poesía:

(Baudelaire) comprende que el paisaje mítico de esta poesía moderna no puede ser sino la Ciudad, la gran urbe del xix con sus masas anónimas, sus avenidas brillantes de niebla, sus faros coronados de un nimbo de bruma, sus placeres prohibidos, su miseria. (3)

La preferencia por los cuadros urbanos fue en parte debida a otros escritores, como señala Anna Balakan:

Hugo abrazaba con gesto magnífico toda la gama histórica y emotiva del hombre, los espacios abiertos y los cielos y mares. Leconte de Lisle se había apoderado del resto y familiarizaba a sus lectores con lo exótico. A Baudelaire le quedaban las penumbras de la mente junto con los feos túneles y estrechos caminos del urbanismo (...) (4)

Aunado a esto se encontraba el gusto natural de Baudelaire por París, ciudad a la que amaba profundamente y que en su juventud recorría al lado de Banville, Dupont, Privat y Deroy. El propio Banville plasmaría dichos paseos en "Le Jardin du Luxembourg" de Mes Souvenirs. Es durante este tiempo cuando el padrastro de Baudelaire decide enviarle de viaje:

Según mi parecer(...) es urgente arrancarlo del pavimento resbaladizo de París. Me sugieren enviarle a hacer un largo viaje marítimo hacia unas y otras Indias, con la esperanza de que (...) nos volviera poeta quizás, pero poeta que sacara su inspiración de fuentes mejores que las alcantarillas de París. (5)

Durante el viaje a la India Aupick escribió a un amigo: "Charles ya no está expuesto a la perdición de las calles de París". (6) Sin embargo, el joven poeta no soportó el tedio y las vicisitudes del viaje, aun cuando conoció a personas agradables, como el matrimonio al cual dedicó el soneto "A une Dame Créole": "si no me gustara tanto París" -les escribió- "y no lo añorara tanto, me quedaría todo el tiempo posible con Vds..." (7) Es así como retorna a mitad del viaje para difícilmente volver a salir de Francia.

En los años de 1845 y 1846 publicó dos libros de crítica de arte, el último de los cuales concluye la idea de expresar la belleza contemporánea contenida en las calles parisienses: "La vida cotidiana es pródiga en temas poéticos y maravillosos. Lo maravilloso nos envuelve y nos inunda como la atmósfera; pero no lo vemos." (8)

En la primera edición de Les Fleurs du Mal de 1857 se incluyen ya algunos poemas de tipo urbano, como 'Le Soleil' y una pieza escrita alrededor de los trece años de edad, en los cuales se aprecia la metamorfosis de poeta bucólico a poeta urbano destacando la yuxtaposición de elementos campestres con elementos citadinos. Dos años antes ya había publicado un par de poemas urbanos a petición de Desnoyers para una colección de textos en Homenaje a C.F. De- necourt: Fontainebleau, paysages, légendes, souvenirs, fantaisies, editada por Hachette durante la primavera de 1855. Bien conocida es su respuesta al pedido de Desnoyers:

Querido Desnoyers:

Me pide Vd. versos para su pequeño volumen ¿versos sobre la Naturaleza, verdad? ¿sobre los bosques, las grandes encinas, los verdes ramajes, los insectos -el sol, sin duda? Pero ya sabe que soy incapaz de emocionarme con los vegetales y que mi alma se rebela ante esta nueva y singular Religión que siempre tendrá, a mi parecer, algo de shocking, para todo ser espiritual. Nunca podré creer que el alma de los Dioses se aloja en las plantas, y por más que lo hiciera, me preocuparía muy poco y consideraría la mía propia como mucho más valiosa que la de las verduras santificadas. Hasta pensé siempre que había en la Naturaleza florecida y rejuvenecida, algo mortificante, duro, cruel - un no sé qué rozando el descaro -. Por la imposibilidad de satisfacerle en los términos estrictos del programa, le envío dos trozos poéticos, que representan aproximadamente la suma de los ensueños que me invaden en las horas crepusculares. En el fondo de los bosques, encerrado bajo aquellas bóvedas semejantes a las de las sacristías y de las catedrales, pienso en nuestras ciudades sorprendentes, y la música prodigiosa que vibra en las cimas me parece la traducción de los lamentos humanos. (9)

Los dos trozos poéticos enviados fueron 'Le crépuscule du soir' y 'Le crépuscule du matin'; ambos poemas atrapan diversos instantes de la vida parisiense:

(En los dos poemas) se tiene algo así como un cinematográfico cambio de objetivo sobre tantos cuadros sucesivos, ángulos, instantes, imágenes, todos de vida apretadamente ciudadana y parisiense, captados en dos inciertas horas de traspaso entre las fatigosas actividades del día y las de la noche. (10)

Los 'Tableaux Parisiens', de la segunda edición de Les Fleurs du Mal, contienen una larga serie de poemas en los que destaca la ciudad de París como protagonista. El poeta la observa desde lo alto, produciéndole una visión singular del paisaje, en la cual se observan ya las huellas de la industrialización, como son las "inauditas aglomeraciones urbanas que el siglo xix comenzaría a conocer". (11) Así, ve en la sordidez de los diversos espectáculos que ofrece la ciudad enervantes que lo hacen soñar:

Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité.
Et les grands ciels qui font rever d'éternité. (12)

El "spleen" característico es plasmado con serena angustia:

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige! (13)

La nostalgia aparece también en reflexivos versos de una belleza estremecedora:

Le vieux Paris n'est plus, la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel; (14)

Durante esos años París estaba siendo remodelada. Se abrieron amplias avenidas y se derrumbaron viejas casas (entre ellas, las de la calle Hautefeuille, en donde nació Baudelaire), lo que la llevaría a convertirse en la gran ciudad por excelencia del siglo xix. Este fue el escenario en el cual Baudelaire escribió su poesía urbana como testigo del abatidor advenimiento de la modernidad. En medio de dicha transformación, el poeta promete ser fiel a su "spleen":

Paris change! mas rien dans ma mélancolie
 N'en bougé! Palais neufs, échafaudages, blocs;
 Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie
 Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.
 (15)

Bronto, Baudelaire se convertiría en el poeta de París. Sus versos, dice, "son muy específicamente parisienses y dudo que puedan ser comprendidos fuera de los ambientes para los cuales y sobre los cuales han sido escritos".(16) La vida cotidiana de las calles de París es respirada en unos versos llenos de una clarividencia enorme:

Nadie como él comprende el espíritu multiforme de sus bulevares, el refinamiento perverso de sus placeres, el alma de sus noches, el alma de su spleen. Nada más emotivo ni más interesante que la vida enorme y tumultuosa de su ciudad. (17)

A lo largo de sus poemas aparecen, fantásticamente poetizados, seres decrepitos: ciegos, mendigos, prostitutas, traperos, ancianos, los cuales, aunados a la sordidez de las calles parisienses, resaltan la crudeza urbana de las imágenes, elevándolas a un plano fantasmagórico, en donde sobresalen las sensaciones, por encima de las meras descripciones

Con Les Fleurs du Mal de 1861 Baudelaire, "que quería integrar en la poesía la modernidad de la vida de las metrópolis tentaculares"(18), había concluido una etapa importante en su desarrollo creativo llegando al límite de la poesía en verso. Se abría ahora una nueva forma de expresión, al parecer infinita: el poema en prosa.

Le Spleen de Paris fue una obra inconclusa proyectada para cien poemas en prosa de los cuales Baudelaire sólo pudo concluir cincuenta. El libro, plenamente identificado con la ciudad parisiense, es el complemento, la continuación de los 'Tableaux Parisiens'. Los poemas en prosa son,

una vez más, el testimonio fiel del amor profesado a París. Esto se manifiesta en la carta a Arsène Houssaye, en la cual el poeta explica cómo concibió la idea de una prosa musical sin ritmo ni rima y de dónde proviene este ideal:

C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. Vous-même, mon cher ami, n'avez-vous pas tenté de traduire en une chanson le cri strident du Vitrier, et d'exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue? (19)

El "grito estridente del vidriero" fue un motivo ciudadano que impulsó a Baudelaire a escribir "Le mauvais Vitrier", el cual describe la embriaguez en medio del hastío rodeado por un paisaje gris, brumoso, en donde cualquier personaje se convierte en motivo de inspiración:

Un matin je m'étais levé maussade, triste, fatigué d'oisiveté, et possé, me semblait-il, à faire quelque chose de grand, une action d'éclat; et j'ouvris la fenêtre, hélas! (...)

La première personne que j'aperçus dans la rue, ce fut un vitrier dont le cri perçant, discordant, monta jusqu'à moi à travers la lourde et sale atmosphère parisienne. (20)

La realidad baudelariana en Le Spleen de Paris eleva la realidad cotidiana hacia un firmamento infinito en donde el paisaje más sórdido, los personajes más miserables y las acciones más comunes, adquieren un tono fabuloso, fantástico, inhabitual. La rutina se vuelve heroica, prodigiosa, sorprendente; se recupera, en una palabra, la capacidad de asombro ante los espectáculos más rutinarios de la vida en la urbe. La descripción de la energía que se libera del hastío y del ensueño, manifestada en "les plus indolents et les plus rêveurs des êtres" (21) proyecta el espíritu del

propio Baudelaire, el cual se pasea a través del siguiente escrito:

Un autre, timide à ce point qu'il baisse les yeux même devant les regards des hommes, à ce point qu'il faut rassembler toute sa pauvre volonté pour entrer dans le bureau d'un théâtre, ou les contrôleurs lui paraissent investis de la majesté de Minos, d'Éaque et de Rhadamenthe, suaters brusquement au cou d'un vieillard qui passe à côté de lui et l'embrassera avec enthousiasme devant la foule étonné! (22)

La muchedumbre, las plazas, el tedio, además de algunas seres singulares, transitan por la realidad baudelaireana, dándole a sus cuadros, fundamentalmente, dos órdenes:

...el de la realidad cotidiana de la ciudad-mundo de las multitudes, de los parques y jardines, de sus tejados y buhardillas, de sus luces refulgiendo en cafés y cabarets, mundo de las barracas de feria - y el de la diaria realidad de los personajes, sometidos por el brutal imperio de lo cotidiano, con su enorme fuerza y sus requerimientos, tan apremiantes: y mundo, asimismo, de los parias, de los solitarios, de quienes tienen en común con el Dandy precisamente la distinción, esto es, el ser distintos; mundo de la diferencia y del aislamiento. Ambito y recinto de una ciudad diariamente transitada por un "Rôdeur Parisien" cuya "pasión y profesión estriba en desposarse con la multitud" y que "contempla los paisajes de la gran ciudad, paisajes de piedra acariciados por la bruma o abofeteados por el sol." (23)

Esto es lo que diferencia la obra de Bertrand con la de Baudelaire; lo que aquél hizo con el antiguo Dijon y el antiguo París él lo hace con el París de su época.

Es ésta, pues, la gran novedad introducida por Baudelaire. Su poesía se quiere absolutamente moderna, y esa modernidad es urbana, surge directamente de la vivencia de la ciudad, "de esas largas paredes negras, tediosas para el ojo, siniestro cinturón del anchuroso cementerio que llamamos una gran ciudad." (24)

La modernidad fue una de las preocupaciones constantes de Baudelaire, quien vió en Balzac algunos rasgos en común, uno de los cuales era la conciencia de la vida y la ciudad moderna. Muy bien se podría denominar a Balzac como el "pintor de la vida moderna", según la declaración que cierra el Salón de 1845, referente a que "el verdadero pintor futuro habría debido atrapar el lado épico de la vida moderna".(25) La Comedia humana es el gran poema épico moderno. En el Salón de 1846 Baudelaire ensalza a los personajes creados por Balzac, poniéndolos por encima de los héroes de la Ilíada.

Por otro lado, los héroes de Le Spleen de Paris son seres anónimos. Confundidos con la multitud, perdidos entre el bullicio, reflejan un estado de ánimo similar al del poeta. "Le Vieux Saltimbanque" y "Les Veuves" son personajes desgarrados cuyo dolor se encuentra en antitética comunión con los lugares frecuentados, lo que acentúa la soledad de esos seres decrepitos:

Vauvenargues dit que dans les jardins publics il est des allées hantées principalement par l'ambition déçue, par les inventeurs malheureux, par les gloires avortées, par les coeurs brisés, par toutes ces âmes tumultueuses et fermées, en qui grondent encore les derniers soupirs d'un orage, et qui reculent loin du regard insolent des joyeux et des oisifs. Ces retraites ombreuses sont les rendez-vous des éclopes de la vie. (26)

Sin embargo, el paisaje urbano no sólo es mudo testigo de las escenas representadas, sino que se convierte en un personaje más, al relacionarse íntimamente con el espíritu de los seres que por él deambulan. Estados de ánimo son pintados por medio del reflejo de éstos en el ambiente industrial circundante:

Le jour tombe. Un grand apaisement se fait dans les pauvres esprits fatigués du labeur de la journée; et leurs pensées prennent maintenant les couleurs tendres et indécises du crépuscule. (27)

El poema en prosa de Baudelaire, émulo de la vida cotidiana, inaugura, en ese ámbito, el lirismo moderno, el cual "está plenamente vinculado a la vida urbana, de la que es indisociable". (28) En este terreno Baudelaire también es precursor como poeta de la gran ciudad, al crear con su prosa un lenguaje original, perteneciente a la sensibilidad de una gran metrópoli e íntimamente vinculado a ella. Inspiró a poetas posteriores, algunos de los cuales retomaron el tema de la gran ciudad: "Cuando, algún tiempo después, Mallarmé haga poemas en prosa, será nuevamente el contexto urbano el que predomine." (29)

El gusto de Baudelaire por la ciudad permaneció con él hasta el final de su vida. Fue un verdadero "flâneur" que sabía apreciar la arquitectura de los palacios, de las iglesias, las calles, las plazas, los carruajes y todo aquello que ejercía en él cierta fascinación, una embriaguez singular. Lo primero que hizo al llegar a Bruselas fue recorrer la ciudad, lo cual era uno de sus placeres favoritos:

Baudelaire aprovechó los pocos días de los que disponía antes de la primera conferencia para descubrir la ciudad y localizar los lugares que iban a interesarle. Al disculparse por haber faltado a una cita, escribía: "En una ciudad que uno desconoce, todo es hermoso y atractivo; me pasé el día de ayer vagando."
(30)

Su admiración por las formas arquitectónicas lo acompañó siempre. El desmayo que sufrió en la iglesia de Saint-Loup ocurrió en el momento en que "admiraba y hacía admirar a Poulet-Malassis y a M.M. Rops, que le acompañaban, los confesionarios tallados." (31)

Sin embargo, en su poesía se encuentra también un interés obsesionante por el ciudadano, por el hombre moderno, el habitante de la metrópoli, con sus pasiones y sueños.

Aquí radica en gran parte su originalidad. La originalidad fue una de sus principales virtudes. En vez de remontarse a épocas gloriosas escogió la oscura vida de las ciudades modernas utilizando para la elaboración de sus imágenes elementos considerados hasta entonces como poco poéticos: la sordidez, el tedio y la embriaguez del ciudadano. Así lo describió Théophile Gautier en su comentario a Les Fleurs du Mal:

Le place observar al hombre pálido, descompuesto, agitado por las pasiones artificiales y por el hastío natural de nuestra época, entre las profundas ramificaciones de la gigantesca madrepora de París. Siente el goce de estudiarlo en sus fiebres, en sus zozobras, en sus miserias, en sus agotamientos y en sus exaltaciones, su desesperación y su neurastenia (...) y de este espectáculo que le atrae y le repele, extrae una melancolía incurable... (32)

Otro escritor, Anatole France, alabó la clarividencia del poeta de Le Spleen de Paris en un elocuente discurso pronunciado durante el entierro del patriarca de los poetas malditos: "Baudelaire ha sentido el alma del París laborioso. Ha sentido la poesía del arrabal, comprendido la grandeza de los desgraciados y ha sabido mostrar lo que hay de noble, aún en un trapero ebrio." (33) Acto seguido leyó 'Le vin des Chiffonniers', concluyendo: "Esto ¿no es grande y magnífico? ¿se puede desprender mejor la poesía de la realidad vulgar? Y sobre todo, notad cómo el verso de Baudelaire es clásico, tradicional, cómo es perfecto." (34)

De él, Verlaine dijo:

Su profunda originalidad es representar potente y esencialmente al hombre moderno tal como lo han hecho los refinamientos de una civilización excesiva, al hombre moderno con sus sentidos agudizados y vibrantes, su espíritu dolorosamente sutil, su cerebro saturado de tabaco, su sangre abrasada por el alcohol.

(35)

De entre la poesía de Baudelaire, la urbana es la que se encuentra más cercana a nuestra época. De hecho, sus piezas urbanas no son especímenes arqueológicos literarios del género, sino que se siguen leyendo con el mismo asombro con que los leyeron sus lectores del siglo pasado. Su obra sigue siendo hoy en día material indispensable para poder comprender el desarrollo posterior de la poesía urbana contemporánea.

No fue en vano, pues, como dicen varios estudiosos, el amor de Baudelaire profesado a París:

Si Víctor Hugo fue el poeta del decorado de París, de sus conmemoraciones, de las grandes corrientes que han arrastrado a sus ciudadanos y agitado su historia, si Sainte-Beuve descubrió los paisajes de los arrabales pobres y del París popular, Baudelaire extrajo su alma, un alma refinada y perversa, el alma de sus noches, el alma de su "spleen". París ha hecho la gloria de Baudelaire lentamente, en el período de medio siglo, mediante descubrimientos sucesivos, mediante la conciencia que adquiría la gran ciudad de su secreto, de su veneno, de su poeta. (36)

A pesar de su paradójico conflicto con el mundo exterior, el ajetreo de las calles, las aglomeraciones en las plazas, el ruido de los carruajes y la bohemia de los cafés le producían una embriaguez singular. Nunca pudo alejarse totalmente de esa atmósfera parisense, la cual parecía ejercer en él una fascinación estremecedora. Dice en Mi corazón al desnudo:

El hombre ama tanto al hombre, que cuando huye la ciudad, lo hace para buscar la muchedumbre, es decir, para rehacer la ciudad en el campo.

(37)

XXXVII

Quando salía a la calle, lo hacía para darse baños de multitud, sacando de allí la inspiración necesaria para la elaboración de sus obras las cuales provienen directamente de la experiencia callejera. Un amigo suyo contaba: "Baudelaire componía en el café y en la calle." (38)

La poesía de Baudelaire, con su estremecedora clarividencia e inaudita originalidad, iba a producir un enorme impacto en el joven poeta de diecinueve años T.S. Eliot, el cual se dio cuenta, al igual que el francés en su juventud, que el manantial de la nueva poesía se hallaba en los fantasmales cuadros urbanos. Dicho encuentro significó para Eliot el verdadero inicio de su carrera como autor.

NOTAS.

1. Citado en E. Starkie, From Gautier to Eliot, p. 28.
2. Pichois-Ziegler, Baudelaire, p. 246.
3. Ll. Todó, El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna, p. 31.
4. A. Balskan, El movimiento simbolista, p. 64.
5. Pichois-Ziegler, op.cit., p. 157.
6. Ibid., p. 165.
7. Ibid., p. 171.
8. Ibid., p. 259.
9. Ibid., p. 341.
10. Ch. Baudelaire, El mundo de Charles Baudelaire, p. 48.
11. Ibid., p. 49.
12. Ch. Baudelaire, Poesía completa, p. 233.
13. Ibid., p. 131.
14. Ibid., p. 241.
15. Ibid., p. 243.
16. Ch. Baudelaire, El mundo de Charles Baudelaire, p. 49.
17. Ma. Teresa de Landa, Charles Baudelaire, p. 150.
18. Pichois-Ziegler, op.cit., p. 493.
19. Ch. Baudelaire, Petits pöemes en prose, p. 4.
20. Ibid., pp. 24-25.
21. Ibid., p. 23.
22. Ibid., pp. 23-24.
23. Ch. Baudelaire, Introducción en Pequeños poemas en prosa, p. 16.
24. Ibid., p. 15.
25. Ibid.
26. Ch. Baudelaire, Petits pöemes en prose, p. 36.
27. Ibid., p. 70.
28. Ch. Baudelaire, Pequeños poemas en prosa, p. 25.
29. Ibid.
30. Pichois-Ziegler, op.cit., p. 566.

31. Ibid., p. 628.
32. Baudelaire-Gautier, Gautier por Baudelaire-Baudelaire por Gautier, p. 23.
33. Ma. Teresa de Landa, op.cit., p. 234.
34. Ibid.
35. Ibid., p. 235.
36. A. Thibaudet, Historia de la literatura francesa, p. 280.
37. Ch. Baudelaire, Diarios íntimos, p. 60.
38. Fichois-Ziegler, op.cit., p. 279.

II. EL JOVEN ELIOT.

A) DESCUBRIMIENTO DE BAUDELAIRE Y LOS SIMBOLISTAS
FRANCESSES.

Fue entre 1907 y 1908, durante su segundo año en Harvard, Cuando T.S. Eliot empezó a leer a Baudelaire -"quizá a consecuencia de haber tomado un curso de literatura francesa ese mismo año" (1) - causándole un gran impacto el poeta de Les Fleurs du Mal. Hasta ese momento su interés por la literatura moderna se reducía a las obras de los poetas ingleses de los noventas, especialmente Davidson, Dowson y Symons. El sombrío "The City of Dreadful Night", de James Thomson, le llamaba poderosamente la atención. Ya desde entonces el espíritu de Eliot se encontraba trastornado por el éxtasis y el horror que producen las grandes urbes. En dicho poema de Thomson "encontramos lo que podría denominarse la poesía del romance urbano, en la que el placer que deriva el protagonista poético de su propia tristeza equivale al significado que presta a los detalles cotidianos de la vida urbana contemporánea."

(2)

Otra obra que había impactado al joven Eliot era "Thirty Bob a Week", de John Davidson. En ella se encontró con un personaje que ejerció en él una gran fascinación, pues en dicho personaje se mezclaban "la resignación y la ira; encarcelado en una estrecha sucesión de días difíciles, está hastiado y, al mismo tiempo, es elocuente, puede gritar en medio de su dolor y observar, simultáneamente, "los aspectos curiosos de la vida". (3)

Poco tiempo después, se volvió a encontrar con ese "personaje", pero esta vez encarnado en un ser humano: había descubierto a Baudelaire. El angustiante espectáculo del poeta francés, el cual "elevó las imágenes de la metrópoli a un alto grado de intensidad y, luego, se arropó con ellas y las convirtió en una cámara de resonancias de su

II. EL JOVEN ELIOT.

A) DESCUBRIMIENTO DE BAUDELAIRE Y LOS SIMBOLISTAS
FRANCESES.

Fue entre 1907 y 1908, durante su segundo año en Harvard, Cuando T.S. Eliot empezó a leer a Baudelaire -"quizá a consecuencia de haber tomado un curso de literatura francesa ese mismo año" (1) - causándole un gran impacto el poeta de Les Fleurs du Mal. Hasta ese momento su interés por la literatura moderna se reducía a las obras de los poetas ingleses de los noventas, especialmente Davidson, Dowson y Symons. El sombrío "The City of Dreadful Night", de James Thomson, le llamaba poderosamente la atención. Ya desde entonces el espíritu de Eliot se encontraba trastornado por el éxtasis y el horror que producen las grandes urbes. En dicho poema de Thomson "encontramos lo que podría denominarse la poesía del romance urbano, en la que el placer que deriva el protagonista poético de su propia tristeza equivale al significado que presta a los detalles cotidianos de la vida urbana contemporánea."

(2)

Otra obra que había impactado al joven Eliot era "Thirty Bob a Week", de John Davidson. En ella se encontró con un personaje que ejerció en él una gran fascinación, pues en dicho personaje se mezclaban "la resignación y la ira; encarcelado en una estrecha sucesión de días difíciles, está hastiado y, al mismo tiempo, es elocuente, puede gritar en medio de su dolor y observar, simultáneamente, "los aspectos curiosos de la vida". (3)

Poco tiempo después, se volvió a encontrar con ese "personaje", pero esta vez encarnado en un ser humano: había descubierto a Baudelaire. El angustiante espectáculo del poeta francés, el cual "elevó las imágenes de la metrópoli a un alto grado de intensidad y, luego, se arropó con ellas y las convirtió en una cámara de resonancias de su

propio dolor"(4), y también el sonido y la cadencia de sus versos cautivaron al joven poeta como solamente Dante y los isabelinos lo habían hecho. Fue así como nació el verdadero poeta que albergaba en sus médulas. Hasta entonces había escrito algunos poemas que nunca enseñó a nadie, como él mismo declararía en una entrevista realizada años más tarde:

Entrevistador: ¿Recuerda Vd. las circunstancias en que empezó a escribir poesía en St. Louis cuando era muchacho?

Eliot: Creo que empecé a los catorce años más o menos, bajo la inspiración del Omar Khayyam de Fitzgerald, a escribir una serie de cuartetos muy sombríos, steos y desesperanzados en el mismo estilo, que afortunadamente suprimí por completo, tanto así que ya no existen. Nunca se los mostré a nadie. El primer poema que existe es uno que apareció primero en el 'Smith Academy Record' y después en 'The Harvard Advocate'; lo escribí como un ejercicio para mi profesor de inglés y era una imitación de Ben Jonson. Al profesor le pareció muy bueno para ser escrito por un muchacho de quince a dieciséis años. (5)

Meses más tarde, durante el tiempo en que cursaba el tercer y cuarto año de estudios, comenzó a escribir cada vez más, volviéndose más prolífico bajo la influencia primero de Baudelaire y después de Jules Laforgue a quien descubrió, según él señala, durante su tercer año en Harvard. Antes de Laforgue, Eliot sólo conocía la poesía simbolista a través de una antología de Van Bever y Léautaud, la cual se concentraba en los poetas más sentimentales del movimiento, como Semaín, Régnier (discípulo de Mallarmé) y Guérin. No le gustó dicha poesía hasta que encontró, en diciembre de 1908, el libro de Arthur Symons The Symbolist Movement

in Literature, el cual hizo que se interesara profundamente en la nueva poesía francesa como él mismo reveló en la misma entrevista, contestando a la pregunta de quién le había dado a conocer a los poetas franceses:

Yo he revelado mi fuente, me parece: es el libro de Arthur Symons sobre poesía francesa, que descubrí en la Harvard Union. En aquellos días la Harvard Union era un lugar de reunión para cualquier estudiante no graduado que quisiera pertenecer a ella. Tenían una biblioteca pequeña y agradable, como las que hay ahora en muchas casas de Harvard. Me gustaron los textos citados por Symons y fui a una librería extranjera que había en algún lugar de Boston (he olvidado el nombre y no sé si todavía existe), que se especializaba en libros franceses, alemanes y en otros idiomas y encontré a Laforgue y otros poetas. No me imagino por qué razón aquella librería tenía en existencia los libros de unos cuantos poetas como Laforgue. Quién sabe cuánto tiempo hacía que los tenía y si había alguien más que los solicitara. (6)

Arthur Symons fue hacia finales del siglo xix discípulo de Mallarmé, constituyendo parte del cenáculo del que saldrían grandes escritores que quedaron en deuda permanente con el gran poeta francés. Entre los escritores que asistían a esos famosos martes junto con Symons, se encontraban Oscar Wilde, William Butler Yeats, Jules Laforgue, George Moore, Paul Valéry, André Gide, Viélé-Griffin y Paul Claudel, entre otros.

Al igual que J.K. Huysmans en su libro À Rebours, Symons quiso dar a conocer a los poetas pertenecientes al movimiento simbolista e hizo una antología (la misma que leyó Eliot) que contenía a los principales exponentes de esa poética. Su libro de hecho es uno de los primeros estudios del simbolismo hecho por un inglés. En un pequeño ensayo introductorio Symons muestra su preocupación por el

'simbolismo trascendental' y a continuación presenta ocho ensayos sobre autores acerca de los cuales señala que "the visible world is no longer a reality and the unseen world no longer a dream." (7) Entre los autores que presenta se encuentran Gérard de Nerval, Villiers de l'Isle Adam, Rimbaud, Verlaine, Laforgue, Mallarmé, Huysmans y Maeterlinck. El libro fue determinante en la vida de Eliot como él mismo aseguraría en Essays Ancient and Modern:

I myself owe Mr. Symons a great debt. But for having read his book I should not, in the year 1908, have heard of Laforgue and Rimbaud. I should probably not have begun to read Verlaine, and but reading Verlaine, I should not have heard of Corbière. So the Symons book is one of those which affected the course of my life. (8)

Proveniente de una familia tradicional y conservadora de St. Louis (no se le permitió leer durante su infancia el Huckleberry Finn de Mark Twain) Eliot se vio de pronto ante la perspectiva de una nueva poesía, ante la posibilidad de utilizar elementos que antes no se le había ocurrido incluir en un poema. Es gracias a Baudelaire que descubre esto y es entonces cuando se da cuenta de la existencia de una poesía urbana que no utiliza a la ciudad sólo como mero elemento decorativo o paisaje sino como protagonista de los poemas. Así, decide ser autor, amalgamando su formación clásica e isabelina con la lectura reciente de los poetas franceses. Años más tarde señalaría su deuda con los simbolistas franceses, especialmente con Baudelaire:

Creo que de Baudelaire aprendí por vez primera un precedente de las posibilidades poéticas - jamás aprovechadas por ninguno de los poetas que escriben en el idioma - de los aspectos más sórdidos de la metrópoli moderna, de la posibilidad de fusión entre

lo sórdidamente real y lo fantasmagórico, la posibilidad de yuxtaponer lo vulgar y lo fantástico. De él, y también de Laforgue, aprendí que el género de materiales de que disponía yo, el género de experiencia con que contaba un adolescente en una ciudad industrial de Norteamérica, podían ser tema de poesía; y que el horizonte de la nueva poesía podía encontrarse en lo que hasta entonces se había considerado como imposible, estéril e irremediablemente antipoético. Y que, en realidad, la misión del poeta era escribir poesía con los recursos inexplorados de lo poético; que el poeta, de hecho, estaba comprometido con su profesión a convertir en poesía lo no poético... Tal vez tenga yo contraída una deuda con Baudelaire principalmente por media docena de versos de la totalidad de Les Fleurs du Mal, cuya significación para mí aparece resumida en los siguientes:

Fourmillante Cité, cité pleine de rêves,
Ou le spectre en plein jour raccroche le passant!
(9)

Estas reflexiones revelan qué fue lo que más le impresionó e interesó a Eliot de la lectura de Baudelaire. Se apropió algo de ella para sus primeras composiciones en forma pero también se apropió algo de Laforgue y Corbière. Esta devoción por la poesía francesa se vio reflejada hondamente en su primera poesía. Existen dos poemas tempranos de esa época, publicados por Mrs. Eliot, en los cuales se nota claramente la influencia de Baudelaire y Laforgue, por lo menos en el título: "Spleen" y "Humoresque: After Jules Laforgue". Es realmente sorprendente el cambio que se operó en la poesía de Eliot; hay un abismo entre la poesía de Eliot's Early Poems y la de Prufrock and Other Observations. La diferencia estaba en que para entonces Eliot había descubierto su verdadera personalidad:

The crucial difference between the poems Eliot wrote before and after he read Symons is that the latter

contain at their centre a wilfully defeat of identity. (10)

Más adelante Gordon remarca la importancia de dicho desarrollo ya que determina la naturaleza de la originalidad de Eliot y nos permite vislumbrar qué fue lo que contribuyó a la formación de lo que la estudiosa de Eliot llama 'una voz nueva en la poesía inglesa'. Dicho estudio sirve también para trazar las distintas etapas que contribuyeron al crecimiento de Eliot como poeta. Las lecturas de los franceses fueron fundamentales en varias de estas etapas. Una de las enseñanzas más importantes que le dejaron los franceses fue el aprender a utilizar el lenguaje y la dicción, adaptándolas a su propia lengua. También el oficio de la poesía se reveló nuevo ante él como señala Wallace Fowlie al declarar que el arte de Baudelaire representaba el conocimiento de la situación del hombre en el mundo moderno:

Baudelaire's example taught Eliot that it was necessary to find a new language, a language adequate to transmit the feelings of modern man. The poet's first obligation is to create a language that is his, in order not to lose his identity as a poet. (11)

Podría decirse que Baudelaire (a quien Eliot nombra, junto con Racine, "the greatest two masters of diction (who) are also the greatest two psychologists, the most curious explorers of the soul") (12) fue, en esta etapa, el poeta hacia el cual el poeta inglés sintió una cercana simpatía y debido al cual pudo desarrollar su talento.

En noviembre de 1909 Eliot escribió un paquete de poemas moldeados directamente de los poemas franceses que había leído. Poco después viajó a Francia en donde esperaba encontrar el ambiente propicio para escribir. Incluso llegó al extremo de pensar en convertirse en poeta simbolista francés al igual que habían hecho años atrás dos poetas norteamericanos, Viélé-Griffin y Stuart Merrill, quienes eran considerados en Francia como exponentes importantes del movimiento simbolista. En la entrevista ya citada Eliot explica por qué no se convirtió en poeta simbolista francés:

Entrevistador: ¿Pensó Vd. alguna vez en convertirse en un poeta simbolista francés como los dos norteamericanos del siglo pasado?
Eliot: Stuart Merrill y Viélé-Griffin. Sólo lo pensé durante el año romántico que pasé en París después de Harvard. En aquel entonces tuve la idea de renunciar al inglés y radicarme y ganarme la vida de algún modo en París y escribir gradualmente en francés. Pero habría sido una idea tonta aun cuando yo hubiese sido mucho más bilingüe de lo que jamás fui, porque, entre otras razones, no creo que se pueda ser poeta bilingüe. No sé de nadie que haya escrito grandes poemas, ni siquiera buenos poemas, igualmente bien en dos idiomas. (13)

Estas confesiones de Eliot, extremadamente sinceras, revelan el influjo que habían provocado en él los simbolistas. Durante su estancia en París escribió algunos poemas que más tarde aparecerían en su primer poemario. Al igual que López Velarde, el cual componía sus poemas en la mente mientras paseaba por la ciudad, Eliot se convirtió en una especie de "flâneur" atravesando las desiertas calles de París en caminatas nocturnas. De dichas experiencias compuso algunos de sus más logrados poemas primerizos, el caso de "Rhapsody on a Windy Night", escrito en París en 1911, el cual contenía detalles

como la vista de los faroles encendidos, las mujeres en las puertas esperando algún cliente, los olores, las memorias, todos ellos derivados de la novela Bubu de Montparnasse de Charles Louis Philippe, publicada en 1898 y la cual leyó Eliot durante su estancia en París en donde se encontraba leyendo también a Balzac y a Zola. He aquí un fragmento de "Rhapsody on a Windy Night":

Half-past two
The street lamp said,
"Remark the cat which flattens itself in the gutter,
Slips out its tongue
And devours a morsel of rancid butter."

So the hand of the child, automatic,
Sipped out and pocketed a toy that was running along the
/quay. (14)

B.C. Southam, en su libro A Student's Guide to the Selected Poems of T.S. Eliot señala que estas líneas podrían estar basadas en el poema en prosa de Baudelaire "Le Joujou du Pauvre". He aquí dicho poema en prosa:

...l'enfant pauvre montrait à l'enfant riche son propre joujou, que celui-ci examinait évidemment comme un objet rare et inconnu. Or, ce joujou, que le petit souillont ajacait, agitait et secouait dans une boîte grillée, c'était un rat vivant! (15)

En su libro Eliot's Early Years Gordon menciona también las caminatas nocturnas de Eliot, denominándolo 'scavenger'. Del poema citado afirma: "Rhapsody on a Windy Night" marvelously evokes a mood and a state of mind, the poet's almost painful sensitivity to his impressions of the deserted vaguely sinister streets of Paris after midnight". (16)

En París Eliot había buscado la decadencia del Bubu de Montparnasse la cual evocó en el poema "Interlude: in a bar" (escrito en febrero de 1911) en donde, según Gordon, "he observes scarred lives symbolized by dirty, broken fingernails tapping a bar and by floors that soak the dregs from broken glasses". (17)

Sin embargo, la capital francesa no lo cambió demasiado. Continuó con los mismos puntos de vista observados en Harvard acerca de la ciudad, de su monotonía y su aburrimiento: "Whatever the city - Boston, Paris, London - he saw the same: people who were too apathetic and inarticulate and un disciplined to hope to escape their dreary fates. (18)

Después de París Eliot regresó a Harvard antes de ir por un año a Oxford para finalmente viajar a Londres en donde aprendió la importancia del estilo y la dicción gracias al Problème du Style, de Rémy de Gourmont. Publicó entonces Prufrock and Other Observations, libro que contiene destellos de la influencia simbolista, especialmente de Jules Laforgue, como señala Enid Starkie: "The imagery and rhythm of 'Rhapsody on a Windy Night' are reminiscent of the poems in 'vers libres', in 'Derniers vers' by Laforgue." (19) El propio Eliot declaró que su verso libre fue "directly drawn from a study of Laforgue" (20) Starkie señala asimismo lo que Eliot tomó prestado de Laforgue para la elaboración del libro: "Eliot borrowed from Laforgue his obsession with the squalor and decay of a modern industrial town, all the boredom and sense of frustration, the weariness and self-doubt of modern man". (21) En repetidas ocasiones Eliot señaló por su parte

la importancia de Laforgue en sus primeros pasos como poeta: "The form in which I began to write, in 1908 or 1909, was directly drawn from the study of Laforgue together with the later Elizabethan drama." (22) En otra parte señala categóricamente la influencia de Laforgue al hablar de sus influencias dramáticas:

Así como el poeta moderno que influyó en mí no fue Paudelaire sino Jules Laforgue, los poetas dramáticos que lo hicieron fueron Marlowe, Webster, Tournour y Middleton y no Shakespeare. Un poeta de la grandeza suprema de Shakespeare apenas puede influir: sólo puede ser imitado. (23)

Su segundo libro de poesía aparecido en 1920, Poems, tiene la influencia ahora de Tristán Corbière, especialmente los poemas escritos en francés. El título de un poema, "Mélange Adultère de Tout", está tomado de un epitafio de Corbière para sí mismo, "Epitaphe pour Tristán-Joachim-Edouard Corbière Philosophe"; "Le Directeur" también está escrito en el estilo de Corbière y "Lune de Miel" tiene afinidades con el poema "Vender Napoli", también del poeta francés.

Eliot explica el porqué escribió en francés:

En aquel período yo pensaba que me había agotado por completo. Hacía algún tiempo que no escribía nada y me sentía más bien desesperado. Empecé a escribir unas cuantas cosas en francés y descubrí que podía, en aquel período. Lo que sucedió, creo yo, es que cuando escribía en francés no tomaba los poemas tan en serio, y al no tomarlos tan en serio, no me preocupaba tanto por no poder escribir. Hice esas cosas como una especie de 'tour de force' para ver lo que podía hacer... Después, súbitamente, empecé a escribir en inglés otra vez y perdí todo deseo de seguir con el francés. Creo que fue sencillamente algo que me ayudó a empezar de nueva cuenta... (24)

La influencia de Laforgue y Corbière -sobre todo del primero- en los dos primeros libros de Poesía de Eliot fue, pues, fundamental. Puede decirse que ambos poetas franceses, junto con Baudelaire, fueron los modelos principales de la primera poesía eliotiana.

Es cierto que yo tenía contraída -siempre lo he reconocido así- una deuda igualmente grande con ciertos poetas franceses de finales del siglo xix, sobre los que nunca he escrito. He escrito sí, sobre Baudelaire, pero no sobre Jules Laforgue, al que debo más que a ningún otro poeta en cualquier idioma, ni sobre Tristán Corbière, al que también debo algo. (25)

Más tarde, como para completar el círculo, Eliot volvió a Baudelaire para realizar esta vez su máxima obra simbolista, "The Waste Land".

C) REDESCUBRIMIENTO DE BAUDELAIRE.

Poco después de publicado su segundo poemario, Eliot retornó a Baudelaire, atraído esta vez por el aspecto religioso y la espiritualidad del poeta francés. Dicha transformación puede apreciarse en el prefacio a The Sacred Wood:

I was much helped and much stimulated by the critical writings of Rémy de Gourmont. I acknowledge that influence and am grateful for it; and I by no means disown it by having passed on to another problem not touched upon in this book: that of the relation of poetry to the spiritual and social life of its time.
(26)

Estas líneas fueron escritas en el mismo momento en que Eliot comenzaba a interesarse en el aspecto moral de la obra de Baudelaire. De hecho, Eliot fue quizás una de las primeras personas en Inglaterra que apreció el sentido espiritual de la obra del poeta francés. Es entonces cuando escribe "The Waste Land":

In "The Waste Land", published in 1922, the main influence is now that of Baudelaire. Although he was one of the first French poets whom he had read, he did not draw on him for inspiration until now, when his own inspiration was growing in depth and he was becoming attracted by the religious aspect of the French poet, his spirituality and his revulsion against the sins of the flesh. It was the elevation in Baudelaire which Eliot admired, his way of rising the everyday into something majestic, with absence of the deliberately trivial note found in Laforgue. (27)

El progreso espiritual de Eliot fue similar al de Baudelaire, el cual pasó de la reprobación a la creencia en los valores morales, para hallar al final pez en el catolicismo.

En el mismo año de la aparición de "The Waste Land", Eliot publicó un ensayo titulado "The Lesson of Baudelaire", en el cual aseguraba que "all first rate poetry is occupied with morality" (28), al hablar sobre la poesía de Baudelaire. Fowle añade al respecto: "For Baudelaire was the writer who, at the dawn of modern poetry, claimed that all first rate poetry is preoccupied with morality. According to Eliot Baudelaire's greatness was largely due to his awareness of the problem of good and evil." (29)

Otro escrito de Eliot sobre el poeta francés fue "Baudelaire in Our Time", con motivo de la aparición del libro F prose and Poetry de Baudelaire, traducido por Arthur Symons, Albert y Charles Boni. En dicho ensayo, Eliot alaba el prefacio al libro traducido por Symons acerca del cual comenta: "What is right in Mr. Symons account is the impression it gives that Baudelaire was primarily occupied with religious values." (30)

En un tercer ensayo titulado simplemente "Baudelaire", Eliot asegura que el poeta de los 'Journaux Intimes' se preocupa por el problema del bien y el mal "(of moral good and evil which are not natural Good and Bad or Puritan Right or Wrong)" (31), señalando que no es producto de la casualidad que use las imágenes y el vocabulario de la blasfemia:

Genuine blasphemy, genuine in spirit and not purely verbal, is the product of partial belief, and is impossible to the complete atheist as to the perfect Christian. It is a way of affirming belief. This state of partial belief is manifest throughout the 'Journaux Intimes'. (32)

Dice además que lo que Baudelaire percibió fue la importancia real del pecado y la Redención. El pecado, en el sentido cristiano, es el que preocupa a Baudelaire. Dice en Mon Coeur

Mis é Nu:

Théorie de la vraie civilization.
Elle n'est pas dans le gaz, ni dans le vapeur,
ni dans les tables tournantes, elle est dans
la diminution des traces du peché originel. (33)

NOTAS.

- (1). Peter Ackroyd, T.S. Eliot, p. 32.
- (2). Ibid.
- (3). Ibid.
- (4). Ibid.
- (5). 'The Paris Review' entrevista a T.S. Eliot en El oficio de escritor, p.55.
- (6). Ibid., p.56.
- (7). Apud. Ch. Chadwick, Symbolism, p.66.
- (8). Apud. E. Starkie, From Gautier to Eliot, p.117.
- (9). Apud. G. Yepes Roscán, Dones y miserias de la poesía, pp. 22-23.
- (10). L. Gordon, Eliot's Early Years, p.29.
- (11). W. Fowlie, "Baudelaire and Eliot: Interpreters of Their Age", en T.S. Eliot The Man and His Work, p.229.
- (12). T.S. Eliot, "The Metaphysical Poets" in The Oxford Anthology of English Literature, Vol. II, p. 2026.
- (13). El oficio de escritor, pp. 60-61.
- (14). T.S. Eliot, Retrato de una dama y otros poemas, p.22.
- (15). Ch. Baudelaire, Petits Pöemes en Prose, pp.58-59.
- (16). L. Gordon, op.cit., p.41.
- (17). Ibid., pp.39-40.
- (18). Ibid., p.38.
- (19). E. Starkie, op.cit., p.165.
- (20). Ibid., p.166.
- (21). Ibid., p. 165.
- (22). A. Calder, T.S. Eliot, p. 24.
- (23). T.S. Eliot, Criticar al crítico y otros escritos, p.16.
- (24). El oficio de escritor, p.60.
- (25). T.S. Eliot, Criticar al crítico..., p.24.
- (26). Apud. E. Starkie, From Gautier to Eliot, p.164.
- (27). Ibid., p.166.
- (28). Apud. W. Fowlie, "Baudelaire & Eliot...", p.309.
- (29). Ibid., p. 300.

- (30). T.S. Eliot, "Baudelire in Our Time", in For Lancelot Andrews, p.72.
- (31). T.S. Eliot, "Baudelaire", in Selected Essays, p.429.
- (32). Ibid., p.422.
- (33). N. Ward, "'Fourmillante Cité: Baudelaire & 'The Waste Land'", in The Waste Land in Different Voices, p.104.

III. 'UNREAL CITY'/'FOURMILLANTE CITE'.

Existen varios temas comunes en Eliot y Baudelaire. Entre ellos, se encuentran la ciudad, la atracción por el mar, la angustia la ironía y el "spleen". El "spleen", llamado también ennui, angst, noia, cafard, stress, ansiedad, hastío, etc., ha sido definido como uno de los males más terribles que aquejan al habitante de una gran urbe. Encontramos una definición más exacta en las palabras de Madame du Deffand a Horace Walpole: "Hastío. Es una enfermedad del alma con que nos aflige la naturaleza al darnos la existencia; es la solitaria que todo lo absorbe... ¡Ah! lo repito sin cesar, nó hay más que una desgracia: la de haber nacido." (1)

Como se sabe, en "The Waste Land" Eliot utilizó una serie de referencias a varias tradiciones literarias. Así pues, encontramos referencias a Dante, el drama isabelino, Wagner, Buda, San Agustín, Milton, los Upanishad, etc. Entre ellas se encuentra también la poesía francesa del siglo xix. De dicha tradición Eliot citó literalmente en francés a Verlaine, a Nerval y a Baudelaire. Se inspira en este último no sólo para desarrollar el mencionado tema del "spleen" o "ennui", sino para la elaboración de las atmósferas urbanas del poema:

One or two memories of Baudelaire flit across the verbal landscape of 'The Waste Land'. But their meaning is much distorted, made, as it were, ghostly, and one cannot speak of any recognizable 'influence' of Baudelaire on Eliot. That makes the reference important is that Eliot felt such need to situate himself in relation to Baudelaire, that Baudelaire was in his eyes the major modern poet he had to come to terms with; that, as his two essays on Baudelaire reveal, he recognized many of his own tendencies in him - interest in 'order', in similar moral and spiritual values, in using for his imagery the 'sordid life of a great metropolis'. (2)

"The Waste Land", una de las obras maestras de Eliot y de la literatura inglesa en general, evoca el abismal vacío espiritual y el tremendo hastío de los habitantes de las grandes metrópolis. Por otra parte, como señala W. Fowlie: "'The Waste Land' is composed in accordance with one theme which Eliot found a series of variations. And this theme is first heard in the prologue poem of Les Fleurs du Mal, the poem entitled 'Au Lecteur'". (3)

El poema introductorio del libro de Baudelaire señala al 'ennui' como el "plus laid, plus méchant, plus immonde"(4) de los pecados, convirtiéndolo así en el motivo secuencial que da cohesión a Les Fleurs du Mal. A la vez, el escenario que el poeta escoge para plasmar su visión del "spleen" es, además de los lugares exóticos y los espacios fantasmagóricos del infinito, la urbe moderna. La urbe moderna fue el lugar preferido, pues se había convertido, sobre todo a partir del siglo XIX, en el sitio fundamental donde el hombre experimentar sus placeres y sus desdichas: "En el siglo XIX se manifiesta ya el escenario de la ciudad en cuyo anonimato se diluye el hombre. Sus congojas, desorientaciones y muecas van a constituir los temas predominantes de la poesía."(5) Es precisamente en la etapa que va de Baudelaire a Eliot cuando la ciudad comienza a ser tema esencial de la poesía. Es en esta época donde se fraguó, según varios estudiosos, el espíritu moderno:

El espíritu moderno fue una especie de mezcla de ciertas cualidades intelectuales heredadas de la Ilustración: lucidez, ironía, escepticismo, curiosidad intelectual,

que se combinaron con la apasionada intensidad y exacerbada sensibilidad de los románticos, su rebelión y su sentido del experimento técnico, su conciencia de vivir en una era trágica. (6)

Octavio Castro añade que es en este período donde "aparecen las conmociones espirituales propias de una época en que se desmorona una concepción del mundo y se instala otra." (7)

Baudelaire, como testigo paradigmático del traumático crecimiento de una gran urbe, en este caso París, utilizó como trasfondo de su obra poética "el anonimato, la podredumbre y la desolación, como características definitorias de la urbe moderna." (8) Una de estas características, el hastío, la trató con poderosa lucidez. En Les Fleurs du Mal el hastío se encuentra presente en cada poema (incluso, una sección del libro se titula "Spleen e Ideal"). En ellos, el poeta se entrega completamente al mal que lo aqueja:

Le soleil s'est couvert d'un crépe. Comme lui,
O lune de ma vie! emmitoufle-toi d'ombre;
Dors ou fume à ton gré; sois muette, sois sombre,
Et plonge tout entière au gouffre de l'Ennui; (9)

Así pues, el poeta pasa de un ideal esbozado en 'Bénédiction' a un "spleen" que culmina en el último poema, 'Le Voyage', en donde se le revela que el mundo, 'monotone et petit' (10) no es más que 'une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!'. La desoladora conclusión de Baudelaire atrajo vivamente (11) a Eliot, el cual toma al poeta francés como guía en "The Waste Land" para relacionar poéticamente el vacío espiritual con el mundo urbano e industrial, algo que el poeta de Les Fleurs du Mal y sus sucesores ya habían hecho:

Tanto en Baudelaire como en los poetas que lo continúan está presente la noción de precariedad existencial del hombre moderno. L'Ennui o Le Spleen son transcripcio

nes literarias de la enfermedad vital que mina al condenado de la capital, al animal urbano, a partir del cambio de estructura social operado con el advenimiento del capitalismo y de estructura espiritual con la muerte de Dios a manos de éste y del positivismo. Eliot dará los síntomas de una agudización extrema de la enfermedad: el *taedium vitae*. (12)

En "The Waste Land" Eliot presenta varias escenas angustiantes, en donde el 'ennui' es el estado emocional principal. Sin embargo, el pasaje en el que se encuentra más claramente evocado está en el cuadro I, "The Burial of The Dead", donde Eliot "presents a vision of contemporary life, but so strange that it contains all centuries and all ages." (13) Es aquí también donde Eliot hace referencia, fundamentalmente, a tres de sus principales influencias: Dante, el drama isabelino y el simbolismo francés, representado por Baudelaire.

En cierto sentido, son dos poemas de Baudelaire los que abren y cierran dicho pasaje: 'Les Sept Vieillards' y 'Au Lecteur', respectivamente. Ambos condensan la visión de Eliot de la obra baudelairiana: la vida en una gran metrópolis y el tedio de ésta. La obertura del pasaje es una alusión a los dos primeros versos de 'Les Sept Vieillards':

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn, (14)

Fourmillante Cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant! (15)

De hecho, para el poeta inglés estos versos resumían la significación total de Les Fleurs du Mal según sus propias palabras citadas en el capítulo segundo de este trabajo. La escena de una ciudad de características invernales, con las calles

oscurecidas por la niebla es un cuadro urbano que Eliot tomó como escenario para la descripción de la escena del puente, visión que se encuentra adivinada por Madame Sosostriis: "I see crowds of people, walking round in a ring." (16) El paisaje oscuro, la presencia de las sombras en el cuadro eliotiano es un aspecto de características románticas en donde la oscuridad está relacionada con la fantasía, con el misterio. Esta predilección por las sombras fue de hecho un tema central de varias obras del Romanticismo. En uno de sus primeros manifiestos, los Hymnen an die Nacht, lo insondable y lo inexplicable representado por la noche y la oscuridad que ésta alberga es magistralmente elevado a los rincones míticos del sueño. Parafraseándolo, dice Novalis en la obra citada: "¿Qué ser vivo dotado de razón no ama por sobre todas las cosas a la luz, a esa divina claridad que todo lo colma y lo desnuda?... Pero me vuelvo hacia la noche, misteriosa y antigua, dueña de un poder más profundo." (17)

Es así como el escenario que Baudelaire y Eliot escogen preferentemente es el de la ciudad entre sombras. En Le Spleen de Paris Baudelaire ya había expresado su preferencia por la oscuridad: "O nuit! ô rafraîchissantes ténèbres! vous êtes pour moi le signal d'une fête intérieure, vous êtes la délivrance d'une angoisse!" (18). Con Eliot sucede lo mismo. En "The Waste Land", al igual que en "Prufrock", "Portrait of a Lady" y "Morning at the Window" - poema en el cual ya se encuentran "the brown wavs of fog" - el elemento de la neblina juega un papel más que decorativo; las tinieblas le dan a la ciudad un aspecto sombrío, fantasmal, pero además, la transfiguran, colocándola en un plano irreal, de tal forma que dicha oscuridad puede equipararse a la del limbo dantesco: "This dusk, of dawn and of noon, of morning and afternoon, is the dusk of Dante's limbo with which Eliot equates the modern city" (19)

Consecuentemente, aparte del decorado, el cual en diversos aspectos es similar al baudelaireano (las brumas, el frío, la oscuridad), las imágenes en "The Waste Land" se encuentran elevadas a otra dimensión, aspecto que Eliot recalca como detalle importante de la poesía de Baudelaire en su famosa aseveración contenida en su ensayo sobre el poeta francés:

It is not merely in the use of imagery of common life, not merely in the use of imagery of a great metropolis, but in the elevation of such imagery to the first intensity - presenting it as it is, and yet making it represent something much more than itself - that Baudelaire has created a mode of release and expression for other men. (20)

Algunos críticos han reafirmado esta premisa, confirmando a Baudelaire como el poeta que le dio voz a otros poetas (entre ellos Eliot) para expresar sus sentimientos:

To say that Baudelaire raised the sordid imagery of the city to a new intensity is to say not only that he made it convey something more than its own sordidness, but that he explored it to new significance or found in it a release for the feelings which it created. Thus he gave speech to other inhabitants of the modern city, showed them the way to express the new complex of feeling which their environment produced or the attenuation of their sensibilities in older directions. (21)

Baudelaire veía a la ciudad como a un semejante; la comparaba con el corazón de un mortal y a sus atardeceres los equiparaba con las multitudes, interpolando los colores de éstos con los estados de ánimo de aquéllas. Por otro lado, en "The Waste Land", la niebla refleja también el estado de ánimo de una muchedumbre. En dicho cuadro, Eliot nos muestra "... the inhabitants of the stricken earth, the waste land, as

fearful of being awakened to life, as having lost all sense of reality."(22) Los seres que habitan la tierra baldía se encuentran espiritualmente apagados. Eliot los describe como seres cabizbajos, encorvados, en medio de una infernal atmósfera. La ciudad que habitan, la "ciudad irreal", es la misma urbe fantasmal de "Les Sept Vieillards". Esto puede observarse en el reflejo que emanan los cuadros siniestros de sus atmósferas análogas:

For him (Baudelaire) it was enveloped in 'une atmosphère obscure', as Eliot is seen 'under the brown fog of a winter dawn', and was peopled by creatures who 'n'ont jamais vécu' ("Le crépuscule du soir"). Because of this death-like quality the city is unreal. (23)

La tenebrosa escena de la multitud que atraviesa suspirando el puente en tinieblas se ve alimentada por la mención de lugares específicos como el 'London Bridge', la 'King William Street' y la iglesia 'Saint Mary Woolnoth'. Dicha amalgama de paisaje y caracteres, de elementos fantásticos y cotidianos fue, como ya se mencionó en otro lugar, una enseñanza primordial baudelaireana. En 'Les Sept Vieillards' puede observarse con claridad el uso de dicha técnica:

Baudelaire's poem is a walk through the streets of Paris, and during this walk the city becomes the setting for an eruption of demonic forces. The city takes on a human form. Baudelaire calls it a colossus ('colosée puissante'). At the beginning of the poem, where the narrow canals ('les canaux étroits'), become arteries, the circulatory systems of the giant, the reality of exterior Paris is destroyed. The city loses its shape and the old man coming into the vision of the poet is hostile to the universe. This 'sinistre vieillard' is doubled and multiplied. The one real action in this part of the city, shaking by the noise of trembly carts, is an inner satanic action taking place in the poet's imagination. (24)

Un aspecto curioso que vale la pena hacer notar es que, al final de 'Les Sept Vieillards', el transeúnte que se encuentra a los siete viejos regresa a su casa trastornado y lleno de miedo:

Exaspéré comme un ivrogne qui voit double,
Je rentrai, je fermai ma porte, épouvanté,
Malade et morfondu, l'esprit fiévreux et trouble,
Blessé par le mystère et par l'absurdité!

Vainement ma raison voulait prendre la barre;
La tempête en jouant dérouterait ses efforts,
Et mon âme dansait, vieille gabarre
Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords! (25)

Dicha narración se parece a la del encuentro que por primera vez tuvo Dante con Beatriz en plena calle:

La hora en que me llegó su dulcísimo saludo era la de nona de aquel día, y como aquella fue la primera vez que sus palabras se dirigían a mis oídos, me sentí de tal modo inundado de dulzura, que, como embriagado, me aparté de la gente y corrí a la soledad de mi aposento donde me puse a pensar en aquella dama tan cortés. (26)

En el fragmento estudiado de "The Waste Land" Eliot menciona un "final stroke of nine" y a la vez agrega una nota por demás trivial: "A phenomenon which I have often noticed". (27) Algunos críticos han señalado que la hora nona se refiere al comienzo de las labores en las oficinas. Otros han señalado que la muerte de Cristo ocurrió en la hora nona del día (3 p.m.) y relacionan esto con el uso que Eliot hace de las palabras 'dead' y 'final'. Sin embargo, es interesante hacer notar que en el pasaje citado de Dante, aparte del asombroso parecido que tiene con el poema de Baudelaire, también se menciona una hora nona del día, la hora en que el poeta italiano se encontró con Beatriz y esto es algo intrigante ya que Eliot, profundo admirador de Dante, de seguro leyó estas líneas del autor de la Divina Comedia.

Regresando al pasaje analizado, después de esta digresión, se puede observar que Eliot trata de ser más universal en su descripción de la ciudad al sustituir el adjetivo "Fourmillante" por el de "Unreal". Esta transformación le da a su cuadro dimensiones verdaderamente espectrales. De hecho, la fantasía que despierta dicha imagen es diáfina a la del poema de Baudelaire. Mientras que en Eliot el que habla se encuentra una muchedumbre fantasmal en medio de un lugar parecido a uno de los círculos del cono dantesco, en 'Les Sept Vieillards' el transeúnte se tropieza con un ente siniestro que, al fundirse en 'spectres baroques', deviene en 'sept monstres hideux'. Mientras que la poesía de Baudelaire roza elementos que rayan en lo absurdo hasta casi desbordar en la demencia, la de Eliot, en cambio, sin perder por ello poder imaginativo, traza un espacio ontológico en donde conviven las ya mencionadas situaciones análogas al sub-mundo dantesco. Hay en él una paradójica correlación de la tierra y el infierno, reflejados en un espejo cuya imagen proyectada es apenas un terrible espejismo. Esto es quizás lo que lo diferencia de la ciudad de Baudelaire. Mientras que la "Fourmillante Cité" es un reflejo del alma del poeta, la "Unreal city" es, más que un sueño, una pesadilla:

Its London (of Eliot) is never allowed to assume a life of its own, but remains the "nightmare mirage"... an "unreal city". There is either irony or imprecision in the reference which Eliot here makes to the Baudelaire. True, the Paris of 'Les Sept Vieillards', whence the quotation comes, is a 'cité pleine de rêves', where the poet, in dirty yellow fog, like the brown fog of Eliot's London, keeps encountering the same spectral old man, as the speaker in 'The Waste Land' meets Stetson amidst the crowd of dead. But Baudelaire's Paris is also a "fourmillante cité", swarming not only with nightmares but with life, a life "colossally" beyond the scope of the poet's ego, independent from the constructions which

he tries to put upon it. It is the poet who chooses to see the fog as an image of his soul - 'décor semblable à l'âme de l'acteur' - and as a result sees the old man endlessly reproduce himself 'Dégoûtant Phénix, fils et père de lui-même'; it is through a sort of mortal failure that the poet meets reflections of his sick brain all around him, and not, as Kenner says of "The Waste Land" passage, the fog, the soul, and the city which form an indissociable Bradleyan whole. (28)

Mientras que en 'Les Sept Vieillards' Baudelaire se encuentra con el misterio - 'Les mystères partout coulent comme des sèves' - lo que Eliot descubre es una procesión fantasmal. Es difícil señalar hasta qué punto se basó Eliot en Baudelaire para recrear esta escena. Baudelaire, en 'Les Sept Vieillards', ya hablaba de un 'cortège infernal', pero es seguro que no pensaba en Dante, lo que Eliot sí hace. Existe un poema en prosa de Baudelaire titulado 'Anywhere out of the world'. Dicho título está tomado de un poema citado por Edgar Allan Poe en 'The Poetic Principle'. El poema es de T. Hood y se titula 'The Bridge of Sighs'. No obstante, sería muy aventurado decir que el nombre del poema señalado le haya sugerido a Eliot la escena del puente. Algo que también es difícil saber es si Eliot ya tenía en mente una imagen tal, ya que en uno de sus poemas favoritos de juventud, 'The City of Dreadful Night', se encuentran las siguientes líneas:

Perchance they were not a great multitude
Save in that city of so lonely streets
Where one may count up every face he meets (29)

Remontándose más atrás se observa el mismo tema en Blake en su conocido poema 'London', en el cual Thomson quizás se inspiró:

I wander thro' each charter'd street,
Near where the charter'd Thames does flow,
And mark in every face I meet
Marks of weakness, marks of woe. (30)

En "Paradise Lost", poema en el que Milton emuló no sólo a Dante sino a Homero y Virgilio, se halla la siguiente escena dantesca, la cual también rememora un poco el pasaje del puente de Londres:

No light, but rather darkness visible
Served only to discover sights of woe,
Regions of sorrow, doleful shades, where peace
And rest can never dwell, hope never comes
That comes to all; but torture without end. (31)

Se puede apreciar así que el tema de la desolación entre los habitantes de una gran urbe es viejo en la literatura inglesa. Lo que Eliot hace con "The Waste Land" es darle universalidad al tema al analogar su poema con La Divina Comedia. Los seres que caminan por el puente de Londres se encuentran en una condición espiritual similar a la de las almas que habitan en el vestíbulo del infierno dantesco: unas, los no bautizados, y otras, los indiferentes, los espíritus que en vida no conocieron ni el bien ni el mal. Las alusiones a La Divina Comedia establecen esta condición:

Having established by reference to Baudelaire's city that the crowd flowing over London bridge has never truly lived, Eliot now indicates the reason. Because they have avoided spiritual decision during their time on earth, the people of the crowd are the same as the 'lunga tratta di gente' in the 'Inferno'... That is, they are in a middle state, partaking fully of neither life nor death. (32)

Las referencias a Dante, amalgamadas a las alusiones a la metrópoli baudelaireana, le dan al cuadro, además de agudas cualidades expansivas de la realidad, un profundo valor órfico, lo cual hace que sobresalga el aporte del poeta francés:

La analogía entre vida moderna e infierno tiene en este caso una valencia, más que definitivamente religiosa, ética. Y es aquí donde Baudelaire cumplirá su función, al aportar las soluciones técnicas o formales a un problema de visión del mundo. La transformación social introducida por el desarrollo industrial en la ciudad engendrará, como bien lo sabemos, una serie de factores de enajenación de la condición humana, haciéndola sórdida y, a veces, irreal.

(...) El aporte de Baudelaire fue, entonces, señalar las posibilidades poéticas, literarias, de esa situación sub-humana de la vida moderna, desterrada de la poesía inglesa por considerársela exenta de jerarquía verbal. Asimismo, revelación de la naturaleza fantasmagórica, infrarreal, de esa condición, lo cual le permitía asimilarla en una correlación mítica y literaria al infierno dantesco. (33)

En una conferencia pronunciada en París, "Dos actitudes místicas: Dante y Donne", Eliot manifestó su profundo interés en lo que él sentía como uno de los mayores dones de la poesía de Dante y Baudelaire: la expansión de la realidad a través de la dilatación verbal; "Entre los poetas que han precedido a esta expansión de la realidad -y confieso que esos son los que más me interesan- el más grande me parece ser incontestablemente Dante, en el orden absoluto, y Baudelaire en los tiempos modernos." (34) Esta virtud de la poesía baudelaireana fue quizás uno de los factores que decidieron a Eliot a escoger al poeta francés para dar su versión del inframundo descrito en La Divina Comedia: "La influencia directa de Baudelaire suplanta definitivamente a la de los simbolistas, empujándolo, entonces, de manera más consciente que nunca, a identificar la vida de la ciudad moderna y sus espectrales muchedumbres con el estado moral del espacio infernal dantesco." (35)

La visión dantesca-baudelaireana de la ciudad es, pues, el escenario en el cual Eliot señala al 'ennui' como el más grave de los pecados. Después de observar a la multitud, el hablante se encuentra con Stetson en medio de la calle. Dicho personaje ha sido catalogado como un arquetipo, un símbolo de la procesión infernal. Otros lo han visualizado como una parodia grotesca de los antiguos ritos de fertilización. La actitud de Stetson confirma al 'ennui' como pecado fundamental del que Baudelaire acusa a sus lectores y a sí mismo en su poema 'Au Lecteur'. Las líneas adaptadas de Webster, preámbulo del verso citado de Baudelaire, parecen tener una doble función:

Primarily they recall the atmosphere of Webster's Dirge, and the parallelism re-inforces the impression of Eliot's death-like city. But as the lines are altered this cannot be their only purpose. The Dog may be spiritual awareness or conscience, which Stetson makes no attempt to arouse, in the fear that it might force him to recognize his spiritual failings, to attempt to redeem himself -this none of the people of the waste land wishes to do for it requires effort and positive action. (36)

El pasaje termina con la línea de Baudelaire, más el pronombre "You", agregado por Eliot:

You! hypocrite lecteur! mon semblable-mon frère! (37)

Este verso no sólo se refiere al 'ennui' sino que además "recalls to the reader the initial thesis that this city is the city of Baudelaire." (38) La cita condensa en sí la condenación de Eliot de dicho pecado, desarrollando además la carga emotiva que conforma la atmósfera del pasaje, convirtiéndolo en una auténtica plasmación del hastío:

The verse, quoted in French in Eliot's text, evokes more clearly than a translation could have done the theme of modern ennui, which is the central subject of the poem 'Au Lecteur'. Ennui, called by Baudelaire the ugliest of our vices, explains the atmosphere which comes from a universe of evil and even from the diabolical universe of 'Les Sept Vieillards'. (39)

El hastío del hombre moderno, la precariedad de la vida cotidiana, la nulidad de la existencia, lo que Baudelaire llama 'mélodie monotone de la houle' (40), es una analogía primordial en la obra de Baudelaire y "The Waste Land". Definitivamente el tedio que aparece en el poema es de procedencia baudelaireana al ser éste un tema fundamental en los poemas del poeta francés. El 'ennui' aparece una y otra vez en sus escritos: "...ce taudis, ce séjour de l'éternel ennui, est bien le mien". (41) En 'Le Joueur Généreux', en un arrebató fáustico, Baudelaire manifiesta su deseo de librarse de dicho mal:

Afin de compenser la perte irrémédiable que vous avez faite de votre âme, je vous donne l'enjeu que vous auriez gagné si le sort avait été pour vous, c'est-à-dire la possibilité de soulager et de vaincre, pendant toute votre vie, cette bizarre affection de l'ennui, qui est la source de toutes vos maudies et de tous vos misérables progrès. (42)

Así pues, el 'ennui', central en la obra de Baudelaire, lo es también en "The Waste Land". Sólo hay que usomarse a otras secciones del poema para darse cuenta de la importancia que tiene dicho motivo en la creación de sus atmósferas. Las escenas de amor descritas se encuentran trastornadas por

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

el peso del tedio, tanto en el lujoso cuadro de "A Game of Chess" como en su versión proletaria de "The Fire Sermon". Ambos cuadros poseen abismales grados de horror y desencanto. En "A Game of Chess", descripciones producidas por un matrimonio sin amor, el fastidio alcanza un clímax histórico-reflejado en diálogos estremecedoramente angustiosos. En "The Fire Sermon", la escena sexual carente de amor y erotismo llevada al extremo denota un 'ennui' generador de un automatismo electrificante.

El 'ennui', desde el punto de vista de la consecuencia de la pérdida de la noción primitiva del pecado original, es pues la más funesta de las condiciones, más aun que el trabajo, su complemento, como lo asevera Adán a Eva en "Paradise Lost":

...With labour I must earn
My bread; What harm? Idleness had been worse; (43)

Puede afirmarse que el 'ennui' fue una preocupación constante en la vida literaria de Eliot, siendo desarrollado en otras obras suyas, como en "The Hollow Men". Incluso, en uno de sus ensayos sobre Baudelaire dio una definición de dicha enfermedad: "His 'ennui' (of Baudelaire) may of course be explained, as everything can be explained in psychological or pathological terms; but it is also, from the opposite point of view, a true form of acedia, arising from the unsuccessful struggle towards the spiritual life".(44) La relación que hace en "The Waste Land" de este tema con la vida espiritual de una gran metrópolis deja entrever su profundo sentido religioso de la existencia (aspecto que de una u otra forma lo acerca a Baudelaire).

La poesía de Eliot y Baudelaire son testimonios fieles del gran vacío espiritual que alcanzaron las grandes urbes europeas de fines del siglo xix y principios del xx. En sus obras está plasmado, con desgarradora clarividencia, el espíritu moderno europeo. Ya Oscar Wilde había dicho: "To be really medieval one should have no body. To be really modern one should have no soul. To be really Greek one should have no clothes." (45) Tanto Eliot como Baudelaire amaban a la ciudad como sólo se puede amar a una novia amarga, la cual les producía los más grandes placeres y terrores a la vez. La ciudad y su individualismo, su anonimato, su podredumbre, su egoísmo, su embriaguez, su decadencia, su soledad, su melancolía, sus sueños, sus pesadillas, sus multitudes, sus calles, sus goces y miserias fueron plasmados en una poesía congénere, documento invaluable de la Europa decadente de esos años, hastiada de vivir, como decía Apollinaire, en el viejo mundo grecorromano.

Así pues, en "The Waste Land" Eliot se propuso hacer patente, estimulado por Baudelaire, la trascendencia de los valores espirituales en el helado mundo moderno de principios de siglo, tomando como modelo a La Divina Comedia, y dándole así a su poema un carácter netamente universal. Bien podría decirse que Eliot buscó lo que R.G. Cox señala, al hablar de Milton, como el máximo objetivo de un humanista del Renacimiento: "For the Renaissance humanist the ultimate triumph was to do for his own country what Homer and Virgil had done for theirs, to vindicate its language and culture in a heroic poem." (46)

"The Waste Land" y La Divina Comedia son dos versiones análogas del orden cristiano occidental. Ambas se encuentran enlazadas por Les Fleurs du Mal que, como de sabe, iba a titularse Les Limbes. El poema de Eliot confirma así la tesis expresada en su ensayo "Donne in Our Time", en la cual asegura que el poeta que inicia su carrera debe acercarse a un determinado escritor o a una determinada escuela poética para así poder desarrollar mejor su talento. Baudelaire y los simbolistas fueron, con mucho, los modelos modernos de Eliot y "The Waste Land", poema plenamente simbolista, la culminación de dicha influencia.

NOTAS.

- (1). Cyril Connolly, La tumba sin sosiego. Ciclo verbal por Palinuro, p.68.
- (2). N. Ward, "'Fourmillante Cité': Baudelaire and 'The Waste Land'", in 'The Waste Land' in Different Voices, p.89.
- (3). W. Fowlie, "Baudelaire & Eliot: Interpreters of Their Age", in T.S. Eliot The Man and His Work, p.308.
- (4). Ch. Baudelaire, Poesía completa, p.28.
- (5). O. Castro, Examen crítico de T.S. Eliot, p.47.
- (6). C. Connolly, The Modern Movement: 100 Key Books from England, France & America: 1880-1950, citado por J.E. Pacheco en Antología del Modernismo (1884-1921), p.xix.
- (7). O. Castro, op.cit., p.47.
- (8). Ibid., p.49.
- (9). Ch. Baudelaire, Poesía completa, p. 105.
- (10). Ibid., p.370.
- (11). Ibid.
- (12). G. Yepes Boscán, Domos y miserias de la poesía, p.25.
- (13). W. Fowlie, op.cit., p.309.
- (14). T.S. Eliot, "The Waste Land", in The Oxford Anthology of English Literature vol.II, p.1986.
- (15). Ch. Baudelaire, Poesía completa, p.107.
- (16). T.S. Eliot, "The Waste Land", in The Oxford..., p.1986.
- (17). Novalis, Himnos a la noche, pp.10-12.
- (18). Ch. Baudelaire, Petits Pöemes en prose, p.72.
- (19). D.E.S. Maxwell, The Poetry of T.S. Eliot, p.61.
- (20). T.S. Eliot, "Baudelaire", in Selected Essays, p.426.
- (21). G. Williamson, A Reader's Guide to T.S. Eliot, p.76.
- (22). W. Fowlie, op.cit., p.307.
- (23). D.E.S. Maxwell, op.cit., pp.37-38.
- (24). W. Fowlie, op.cit., p.309.
- (25). Ch. Baudelaire, Poesía completa, p.247.
- (26). D. Alighieri, La Divina Comedia (Introducción), p.xxiv.
- (27). T.S. Eliot, "The Waste Land", in The Oxford..., p.1986.
- (28). N. Ward, op.cit., p.101.

- (29). J. Thomson, "The City of Dreadful Night", in The Oxford..., vol. II, p.1491.
- (30). W. Blake, "London", in The Oxford..., vol II, pp.26-27.
- (31). J. Milton, "Paradise Lost", in The Oxford..., vol I, pp. 1261-1262.
- (32). D.E.S. Maxwell, op.cit., p.38.
- (33). G. Yepes Boscán, op.cit., p.24.
- (34). Ibid., p. 32.
- (35). Ibid.
- (36). D.E.S. Maxwell, op.cit., p.39.
- (37). T.S. Eliot, "The Waste Land", in The Oxford..., vol. II, p.1986.
- (38). D.S.E. Maxwell, op.cit., p.39.
- (39). W. Fowlie, op.cit., p.310.
- (40). Ch. Baudelaire, Petits Pöemes en prose, p. 9.
- (41). Ibid., p.15.
- (42). Ibid., p.100.
- (43). J. Milton, op.cit., p.1355.
- (44). T.S. Eliot, "Baudelaire", in Selected Essays, p.423.
- (45). O. Wilde, Complete Works of Oscar Wilde, p.1203.
- (46). R.G. Cox, "A Survey of Literature from Donne to Marvell", in The New Pelican Guide to English Literature, p.76.

BIBLIOGRAFIA.

1. Ackroyd, Peter. T.S. Eliot, F.C.E., México, 1984.
2. Alighieri, Dante. La Divina Comedia, Porrús, México, 1984.
3. Balakan Anna. El movimiento simbolista: Juicio crítico, Guadarrama, Madrid, 1969.
4. Baudelaire, Charles. Poesía completa, Río Nuevo, Barcelona, 1986.
5. _____, Diarios íntimos, Premiá, México, 1987.
6. _____, El mundo de Charles Baudelaire, Centro editor de América Latina, Buenos Aires, 1980.
7. _____, Petits Pöemes en prose, Sociétés Belles Lettres, París, 1934.
8. _____, Pequeños poemas en prosa, Cátedra, Madrid, 1986.
9. _____, Gautier por Baudelaire-Baudelaire por Gautier, Nostromo, Madrid, 1974.
10. Blake, William. "London" en The Oxford Anthology of English Literature, tomo II, F. Kermode y John Hoollander (eds.), Oxford University Press, U.S.A., 1973, pp.26-27.
11. Calder, Angus. T.S. Eliot, Atlantic Highlands, New Jersey, 1987.
12. Castro López, Octavio. Examen crítico de T.S. Eliot, U.N.A.M., México, 1973.
13. Connolly, Cyril, La tumba sin sosiego, U.N.A.M., México, 1993.
14. _____, The Modern Movement: 100 Key Books from England, France & America: 1880-1950, Londres, 1965, citado por José Emilio Pacheco en Antología del Modernismo 1884-1921, 2 tomos, selección, introducción y notas de México, U.N.A.M., Dir. Gral. de Difusión cultural, 1970.
15. Cox, R.G. "A Survey of Literature from Donne to Marvell", en The New Pelican Guide to English Literature, Penguin Books, England, 1988.
16. Chadwick, Charles. Symbolism, Methuen, London and N.Y., 1985.

17. Eliot, T.S. "Baudelaire in Our Time", en For Lancelot Andrews, Faber & Faber, London, 1970.
18. _____, "Baudelaire", en Selected Essays, Faber & Faber, London-Boston, 1986.
19. _____, "The Metaphysical Poets", en The Oxford Anthology... pp. 2020-2027.
20. _____, "Tradition and the Individual Talent", en The Oxford Anthology..., tomo II, p.2014.
21. _____, "The Waste Land", en The Oxford Anthology..., tomo II, pp. 1983-1998.
22. _____, Criticar al crítico y otros escritos, Alianza, Madrid, 1967.
23. _____, Retrato de una dama y otros poemas, Corregidor, Buenos Aires, 1983.
24. _____, El oficio de escritor, Era, México, 1986.
25. Fowle, Wallace. "Baudelaire & Eliot: Interpreters of their Age", en T.S. Eliot The Man and His Work, Pelican Books, Great Britain, 1971.
26. Gordon, Lyndall. Eliot's Early Years, Oxford University Press, Oxford, 1988.
27. Landa, María Teresa de. Charles Baudelaire, Beatriz de Silva, México, 1947.
28. Maxwell, D.E.S. The Poetry of T.S. Eliot, Routledge & Kegan Paul, Broadway House, London, 1961.
29. Milton, John. "Paradise Lost", en The Oxford Anthology... tomo II, pp.1260-1261.
30. Novalis. Himnos a la noche, Premiá, México, 1981.
31. Paz, Octavio. El arco y la lira, F.C.E., México, 1986.
32. _____, La otra voz, Seix Barral, México, 1990.
33. Pichois, Claude - Ziegler, Jean. Baudelaire, Alfons el Magnánim, Valencia, 1989.
34. Starkie, Enid. From Gautier to Eliot, Hutchinson of London, St.Clair Shores, Mich., 1971.

35. Thibaudet, Albert. Historia de la literatura francesa, Losada, Buenos Aires, 1957.
36. Thomson, J. "The City of Dreadful Night", en The Oxford Anthology..., tomo II, pp. 1491-1493.
37. Todó, Lluís Ma. El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna, Montesinos, Barcelona, 1987.
38. Ward, Nicolle. "'Fourmillante Cité': Baudelaire and 'The Waste Land'", en 'The Waste Land' in Different Voices, A.D. Moody (ed.), Edward Arnold, London, 1974.
39. Wilde, Oscar. Complete Works of Oscar Wilde, Perennial Library, N.Y., 1989.
40. Williamson, G. A Reader's Guide to T.S. Eliot, Noonday Press, N.Y., 1963.
41. Yepes Boscón, Guillermo. Dones y miserias de la poesía, Monte Avila, Caracas, 1973.