Thomas Stearns Eliot

Giuseppe Tomasi di Lampedusa

Parecería que Eliot ha alcanzado el punto más alto de su talento y de su reputación. Su nombre es popular hasta entre quienes no lo han leído, ha recibido el premio Nóbel, sus obras incluso han traspuesto el umbral de la libertad de Flaccovio[1], lo que me hace pensar en el regocijo de la pobre Ninon de Lenclos cuando veía voltearse a su paso a los deshollinadores. Y, sin embargo, Eliot es un autor cuya lectura exige un esfuerzo continuo, un esfuerzo siempre progresivo hacia una forma lograda.

A los 65 años, Eliot tiene la imagen de un escritor en formación. Si llegara a producir su obra maestra podría ser verdaderamente notable. Muy notable.

Autor en un ideal y perpetuo movimiento progresivo, ha pasado de la fase negativa de *La tierra baldía* (1922) y de «Los hombres huecos» (1925) a aquella de doloroso recogimiento en «Miércoles de ceniza» (1930), y de ésta a un comienzo de construcción espiritual con *Asesinato en la Catedral* y *La Piedra* (1934-1935); construcción que volveremos a encontrar mucho más avanzada en *Family Reunion* (1939) escrita el mismo año de los felices *Practical Cats*. Se podría suponer que la guerra desesperanzó al poeta y que, aun siendo las mismas las condiciones de la época, hubiera recaído en el nihilismo espiritual tan espléndidamente expresado en *La tierra baldía*. Sin embargo, Eliot ya estaba profundamente anclado en su fe espiritual y la Segunda Guerra Mundial lo que hizo fue acarrearle un mayor grado de oscuridad, pero también una fe más firme en una resolutiva síntesis final. De hecho, los *Cuatro cuartetos* son de la postguerra, así como *Cocktail Party* (1949) y el reciente *Confidential Clerk*, dos obras que señalarían el punto de culminación de cualquier artista que no fuera Eliot, pero que aún llevan en sí las semillas de obras todavía mayores que, si se desarrollaran en la línea previsible, podrían ser incluso la «Summa poética» (y filosófica) de esta generación.

Magnífica evolución espiritual acompañada de un perpetuo (aunque sinuoso) crecimiento poético, por lo demás realizada con una completa

[1] *Flaccovio era el librero de Palermo al que acudía Lampedusa* (N. del T.).

autoconciencia. Eliot, precisamente, no es el «poeta anegado de sol» que dispersa a los cuatro vientos sus irreflexivas canciones (me esfuerzo imitando el estilo de quien desea estas cosas). Es un artista metafísico, que logra inmolar su propia filosofía mientras escribe, pero que luego, con mente lúcida y prosa concisa, extrae la esencia de su pensamiento. En esto, y en muchas otras cosas, está cerca de Leopardi. ¿Hay corazón? (parece que aquí está de moda, entendida de buena manera, hacer esta pregunta). No lo hay, si es que por corazón se pretende provocar las lagrimitas del lector apelando a su desasosiego y sus cuernos, procedimiento que en nuestros días equivale exactamente a la prostitución. Pero lo hay muchísimo si es que «corazón» no es señal de un afán por esta muchachica o este renacuajo, sino por el hombre y sus destinos.

Eliot nace en los Estados Unidos, en Massachussets, de una familia de la misma clase social que la de Henry James, es decir, de alta cultura y rígidamente presbiteriana. Realizó los más altos estudios en Harvard y Oxford, residió casi siempre en el extranjero, sobre todo en Inglaterra y en Italia, y terminó nacionalizándose inglés y convirtiéndose al culto anglocatólico (es decir, anglicano y no católico romano como se ha dicho erróneamente). Ahora vive en Inglaterra. Es un conocedor profundo de la literatura italiana y, sobre todo, de Dante, a quien coloca en el vértice de la «pirámide de los poetas», considerándolo superior, por «concisión» y «visiones abismales», al mismo Shakespeare. Estos elogios, explica Eliot, van dirigidos al *Purgatorio* y sobre todo al *Paradiso*.

Eliot es considerado el más revolucionario de los poetas. Aquí tienen lo que este revolucionario escribió en 1920 («La tradición y el talento individual»):

«Los monumentos existentes forman entre sí un orden ideal que es modificado por la introducción de una nueva (verdaderamente nueva) obra de arte. El orden existente está completo antes de que aparezca la nueva obra de arte; para que el orden subsista después del advenimiento de la novedad, todo el orden existente deberá cambiar, por mínimo que fuera este cambio; y las relaciones, las proporciones, los valores de cada obra de arte en relación con la totalidad se reajustan; y es así como lo antiguo y lo nuevo se complementan. Quienquiera que haya aprobado esta idea de orden y de la forma en la literatura europea o en la inglesa, no encontrará absurdo que el pasado deba ser modificado por el presente, tanto como el presente es alterado por el pasado».

Para no turbar este orden preexistente, o mejor, para transformarlo armoniosamente sin destruirlo (porque la destrucción afectaría la misma originalidad del demoledor) es necesario un cierto «orden» en literatura. Y el

concepto de «orden» contiene en sí el de «autoridad». No es la autoridad encarnada en un legislador literario (se llame Aristóteles, Boileau, Pope o Mallarmé) sino una autoridad derivada de los cientos de escritores que han construido el edificio de la literatura mundial que, visto por nosotros, es armonioso. La tradición no es la trasmisión hasta nosotros de la vieja manera de decir las cosas. Es el hecho de que «el presente consciente debe tener el sentido del pasado». «Sabemos más que los escritores muertos, pero ellos son aquello que nosotros sabemos», dice Eliot en el ensayo ya citado.

La literatura es concebida por Eliot como un proceso continuo en el cual el presente contiene el pasado. El presente que se manifiesta con «fresh creations» no expresadas con las palabras del viejo mundo, sino con aquellas de la nueva y móvil existencia. Pero siempre de tal manera que no haya una *disonancia* con el pasado, que solamente se modifica y completa mediante la absorción de la nueva obra, la misma que, sólo con el peso de la tradición milenaria detrás de sí, puede influir en la creación de nuevas obras de arte cuando haya llegado su momento para surgir. De este panorama nace la necesidad de una especie de entrenamiento, de una *askesis* para el artista, la que le permitirá «ser un rebelde pero no un iconoclasta».

Aclarada con una simple lectura de un viejo ensayo suyo la posición ideológica del «futurista» Eliot (¡así hemos oído llamarlo!), queda siempre por explicar el hecho innegable de que haya escrito, por cierto, versos evidentemente no tradicionales. Reflexionando un poco entenderemos que él quería una «armonía» con el pasado y no una copia. Pero esto no es suficiente: debemos decir que Eliot apreciaba precisamente, más allá de la auténtica y sana tradición, a los «poetas tradicionales»: «Es Tennyson, y no nosotros, el anti-Homero». «El lenguaje literario que rechazamos es aquel que ha servido a su propósito en el pasado, pero que para el uso moderno ya está muerto». El escritor moderno, precisamente para continuar la tradición («que ahora se nos revela inmóvil pero que ha sido un torrente de nuevas ideas»), debe usar un lenguaje que sea adecuado para asimilar y expresar nuevos objetos, nuevos sentimientos, aspectos nuevos. Y este lenguaje debe ser «sorprendentemente» diferente de aquel del pasado, porque nuestro mundo (de 1920) es «sorprendentemente» diferente de aquel de hace treinta años, tanto el mundo exterior como el de las ideas.

Se habrán dado cuenta de que Eliot habla en plural. No es el «nosotros mayestático» o aquel impreciso nosotros del «jefe de escuela artística» (en esa época no había un «jefe de escuela artística») sino una alusión precisa a otros dos escritores que él consideraba sus padres espirituales: Ezra Pound, el poeta americano, y James Joyce. Por Joyce él tuvo (y tiene) la

más calurosa de las admiraciones («hasta el *Finnegan's Wake*» sin embargo) y lo considera continuador y modificador al mismo tiempo de la más pura tradición; lo que sobre todo admira en él es el esfuerzo para crear un nuevo lenguaje adecuado para la expresión de sensaciones actuales: «Los héroes de Racine sienten y hablan como grandes caballeros de la corte de Luis XIV; los alcahuetes y rameras de Joyce hablan como lo que son. Y al tratar de hacerlos expresarse a sí mismos, Joyce puede ser señalado como el verdadero seguidor del gran poeta francés».

Eliot, por lo tanto, sigue el ejemplo de Joyce en la tentativa de renovación del vocabulario. Pero no hasta el fondo, es decir, no solamente no lo sigue hasta la etapa final del *Finnegan's Wake*, sino que ni siquiera adoptó por completo la estética verbal joyceana que se muestra en el *Ulises*: Eliot debió comprender que el uso excesivo de la «jerga» (idioma de naturaleza mudable casi de lustro en lustro) habría conducido sus poemas a un prematuro envejecimiento y las habría dejado marchitas en cuanto vocabulario mientras sus sensaciones frescas todavía habrían estado vivas. El uso desenfrenado de términos obscenos, si podía justificarse en una novela, no lo habría sido en una poesía que buscaba tratar problemas poco relacionados con la obscenidad. Habría parecido una «pose».

Descartados estos dos elementos, de la renovación verbal de Joyce quedaban otros dos: la formación de palabras nuevas mediante la fusión de dos antiguas y las citas enrevesadas de autores del pasado y del presente. Eliot utilizó estos procedimientos pero con un cuidado y un gusto infinitamente más alerta que Joyce.

His fretus, con este equipaje, Eliot publicó su primer obra poética en 1917: «La canción de amor de J. Alfred Prufrock». Es un poema de desengaño, ironía, disgusto, la contemplación de un mundo banal, sórdido y vacío. ¿Queremos leer algún verso? Vale la pena a pesar de que se trata de una «obra primeriza»: el autor tenía ya treinta y tres años y era un experto en la crítica y en la vida. El Prufrock es ya una obra de madurez.

Let us go then, you and I
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table;
Let us go, through certain half-deserted streets
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants with oyster-shells:
Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent

To lead you to an overwhelming question...
Oh, do not ask, «What is it?»
Let us go and make our visit.

In the room the women come and go
Talking of Micheangelo[2].

En estas pocas líneas hay mucho: la belleza triste de la naturaleza, la sordidez de una ciudad, la pretensión de los esnobs intelectuales, el espíritu inquisitivo del filósofo. Y rápidamente tendremos también aquello que en otras obras se desarrollará como el gran tema de Eliot, la insignificancia del tiempo:

Evenings, mornings afternoons,
I have measured out my life with coffee spoons[3].

El tiempo es insignificante porque solamente sirve para repetirse mezquinamente «en mil cuartos amueblados de alquiler»[4] con

The damp souls of housemaids
Sprouting aesponaently at area gates[5]

La «Rapsodia de una noche de viento» de la misma serie se encamina rápidamente hacia las reminiscencias ácidas

Of sunless ary geranium
And dust in crevices[6]

[2] *«Vayamos, pues, tú y yo / cuando la tarde se extiende contra el cielo / como un paciente anestesiado sobre una mesa; / vayamos, a través de ciertas calles casi desiertas, / los murmurantes refugios / de noches inquietas en baratos hoteles de una noche, / y restaurantes con serrín y conchas de ostras: / calles que se siguen como un tedioso argumento / con el pérfido deseo / de conducirnos a una pregunta abrumadora... / Ah, no preguntes, «¿Qué es?» / Vayamos a hacer nuestra visita. / En el cuarto las mujeres van y vienen / hablando de Miguel Ángel». (Citamos de ahora en adelante, en los casos no especificados, según la traducción de Juan Malpartida y Jordi Doce en T. S. Eliot,* La tierra baldía, Cuatro cuartetos y otros poemas (Poesía selecta 1909-1942), *Círculo de Lectores, Barcelona, 2001.* (N. del T.).

[3] *«Las noches, las mañanas y las tardes, / he medido mi vida con cucharillas de café».*

[4] *Estos versos de «Los preludios» y los siguientes de «Mañana en la ventana», «Rapsodia de una noche de viento», «Tía Helen», «Mr. Apolinax» y «Gerontion» han sido tomados de la traducción de José María Valverde.*

[5] *«Las mojadas almas de criadas / que brotan desanimadamente tras las verjas».*

[6] *«De secos geranios sin sol / y polvo en grietas».*

O incluso aquella de «Tía Helen» «que vivía en una casita cerca de una plaza elegante» y

> Now when she aied there was silence in heaven
> And silence at her end of the street[7]

Mientras Mr. Apollinax visita los Estados Unidos y

> His laugther among the teacups[8]

No menos desolado y desolador es el universo en los *Poems-1920* donde podemos leer en «Gerontion»:

> Here I am, an old man in a dry month
> Being ready to by a boy, waiting for rain[9]

En estos dos poemas, «Prufrock» y «Gerontion», la dicción de Eliot se muestra completa, tal como fundamentalmente permanecerá, por más que se corrija, hasta los *Cuatro cuartetos*. Las formas métricas se han vuelto elásticas. Eliot desprecia los clichés y las imágenes llanas de su tiempo y no los emplea de nuevo, porque serían considerados no poéticos antes de Pound. Pero detrás de él se vislumbra el fundamento maestro de las literaturas pasadas, de las cuales ha absorbido el espíritu aunque rechaza los modos. Toma en préstamo frases de los poetas más notables pero los introduce en el nuevo contexto de manera que crea un nuevo y sorprendente efecto. Con frecuencia hay una lenta atenuación de la voz en su discurso, como si interviniera el grito de alguien ubicado lejísimos, detrás de un monte, voz absolutamente impersonal, a la vez que interrumpida por una vulgar manera de expresarse que la hace al mismo tiempo cercana, cercana a la tierra, de manera que se crea un contraste sorprendente entre los dos aspectos del mismo pensamiento y, así, se produce una nueva síntesis imaginativa.

Hasta este momento sólo hemos visto la vanidad, el resecamiento, la futilidad morbosa de las cosas casi vivas, pero en *La tierra baldía* (1922), su primera obra maestra, su imaginación vuela mucho más alto, contemplando la escena desolada con una mirada escrutadora, buscando en vano un significado donde sólo hay

[7] *«Ahora que murió, hubo silencio en los cielos / y silencio en su extremo de la calle».*
[8] *«Su risa tintineó entre las tazas de té».*
[9] *«Aquí estoy yo, un viejo en un mes seco, / Con un niño que me lea, esperando lluvia».*

A heap of broken images, where the sun heats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief
And the dry stone no sound of water[10].

Y de nuevo se escucha la calmada voz detrás del monte que amenazadoramente canta el desengaño:

Here is no water but only rock
Rock and no water and the sandy road
The road winding above among the mountains
Which are mountains of rock without water
If there were water we should stop and drink
Amongst the rock one can stop or think
Sweat is dry and feet are in the sand
If there were only water amongs the rock
Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit
Here one can neither stand nor lie nor sit
There is not even silence in the mountains
But dry sterile thunder without rain
There is not even solitude in the mountains
But red sullen faces sneer and snarl
From doors of mudcracked houses[11].

Y mientras se lee esto se tiene todavía en las orejas el grito vulgar y obsesionante «HURRY UP PLEASE IT'S TIME» con el que se cierra la segunda parte del poema.

Pero de verdad no se sabe qué parte preferir de esta extraordinaria composición: si la primera («El entierro de los muertos») con los cuatro armoniosísimos y turbadores versos iniciales, con la macabra mezcla (conducida con tacto infinito) de versos de Wagner, Baudelaire y de alemán coloquial, con el significado reconsiderado de la inutilidad de la primavera y del amor; o la segunda («Una partida de ajedrez») con la trágica figura de la prostituta y el despiadado juego alrededor de ella. O la tercera («El

[10] *«un manojo de imágenes rotas en las que el sol golpea, / y el árbol muerto no cobija, ni consuela el grillo / ni mana el agua de la piedra seca».*

[11] *«Aquí no hay agua sólo roca / roca y no agua por un camino arenoso / serpenteante sobre las montañas / que son montañas de rocas sin agua / si la hubiese nos detendríamos a beber / ni pensar ni pararse se puede entre las rocas / seco es el sudor y los pies se hunden en la arena / si al menos entre las rocas hubiera agua / muerta montaña de cariados dientes sin escupir / ni sentado ni de pie ni tumbado se puede / no hay silencio siquiera en las montañas / sino el seco y estéril trueno sin lluvia / no hay soledad siquiera en las montañas / sólo huraños rostros de mofa y queja / en los umbrales de casas de adobe agrietado».*

sermón del fuego») con la desconsolada visión del otoñal Támesis, irónicamente subrayada por los suntuosos versos de Spenser y los nostálgicos de Verlaine y con la sucia, escuálida historieta de la dactilógrafa confrontada con triste malicia a los amores de Elizabeth y Leicester. O la última parte («Lo que dijo el trueno») que contiene versos mencionados antes y que parece un vaticinio de mayores desventuras en un mundo ya desaparecido, desaparecido por la ausencia de espiritualidad, simbolizada por el agua.

Y todo aquello visto e interpretado por aquel Tiresias que fue mujer y luego hombre, y que aúna en sí los dolores de los dos sexos sin superarlos.

La incomodidad, el desequilibrio de aquella primera posguerra (peor que la segunda), que tantos han intentado expresar, ha encontrado aquí la voz que lo restituye por completo precisamente porque lo supera al insertarse en un dolor milenario.

En las alegorías medievales hay tres planos de significado: el «sensus litteralis», el «sensus allegoricus» y el «sensus moralis». En algunas también hay un cuarto significado, el «sensus anagogicus», la alegoría religiosa que ensombrece el lado espiritual del ser. *La tierra baldía* no es precisamente una alegoría porque no cuenta una historia (las tremendas historias que comparecen son usadas de manera lírica) pero los tres primeros sentidos son claramente visibles. Y el «sensus anagogicus» está claramente ensombrecido; y estamos mucho más seguros porque veinte años después lo veremos reaparecer en los *Cuatro cuartetos*, hoy por hoy, la obra suprema de Eliot.

Pero primero será necesario atravesar otras etapas, y otra obra maestra. El terrorífico poema «Los hombres huecos» (1925) con sus lúgubres versos.

We are the hollow men
We are the stuffed men
Leaning together
Headpiece filled with straw[12].

nos muestran a Eliot encaminado en la gran poesía metafísica.

Esta tendencia de Eliot es mucho más manifiesta en «Miércoles de ceniza», de 1930, la segunda obra maestra del autor. Aquí él parece haber abandonado la preocupante contemplación de los males que afligen al hombre

[12] *«Somos los hombres huecos / somos hombres de trapo / unos en otros apoyados / con cabeza de paja».*

y haberse puesto en camino para buscar un remedio o mejor dicho, una sublimación que lo hiciera útil para fines espirituales. Es un poema dividido en seis partes. Entre todos los poemas de Eliot me parece aquel que mejor nos llega a través del oído, incluso antes que por el intelecto. A pesar de que los sentimientos expresados son muy complejos y el desarrollo del pensamiento no sea fácil de seguir, es evidente que el poema, desde la primera vez que se lo *escucha*, produce una gran impresión solamente por la belleza de su propia música: el oyente, en suma, siente el ímpetu de la extraña energía de aquello que se le comunica y acepta el poema como una cantinela ritual mucho antes de que su mente haya podido aferrarse al significado. La primera parte expresa la vacuidad del alma moderna, carente de fe por lo trascendente. La sensación de pavor y de la repetición de los sofismas se expresa musicalmente por el ritmo de una espiral, por decirlo de alguna manera, que alude siempre a un movimiento de salida, pero que de hecho, a través de sus volutas, permanece siempre en el mismo lugar, prisionero. El alma no cree, sabe que no puede creer, pero también sabe que hay algo en lo que podría creer y que ignora. Y se repliega con un gemido de resignación que es completamente cristiano y que viene a continuación de las tremendas palabras dichas algunos versos antes:

> The air which us now thoroughly small and dry
> Smaller and dryer than the will[13]

(Digámoslo en medio de un paréntesis, *dry, waterless*, en la simbología de Eliot, parecen expresar siempre el defecto de espiritualidad).

En la segunda parte se presenta una imagen de extraordinaria belleza, una imagen de tapiz medieval, una especie de *Dame à la licorne* cargada de graves significados. El hombre, aquel mismo individuo del cual se ha dejado oír su lamentación en la primera parte, no ha sido (aparentemente) escuchado por Dios: ha sido descuartizado por tres leopardos blancos (el mundo, la carne y el diablo), su cráneo ha sido vaciado de su contenido y de él sólo restan «las partes indigeribles», los huesos y las vísceras, a los pies de la Dama de toda belleza y misericordia. Y estos blanquísimos huesos, estos huesos que precisamente no pueden ser devorados por las bestias, son, en su abyección, su parte espiritual, cantan una magnífica oda de agradecimiento a la Dama que ha asistido al desgarramiento del hombre, pero que después de morir lo ha llevado a su «herencia», a la paz del desier-

[13] *«este aire de ahora completamente tenue y seco / más tenue y seco que la voluntad».*

to que no le podrá ser arrebatada nunca más. En esta parte el *Inferno* de Dante es evidente tanto en las tres bestias como en la figura de la Dama, que es una combinación de Beatriz y de la Virgen dantesca, mediadora y dictaminadora de la salvación. El tono claro de esta escena de dolor y salvación es sorprendente. Más evidente todavía, aunque en términos modernos, es la influencia de Dante en la tercera parte, quizás la más hermosa. La muerte no ha dado al alma la salvación pura y simple, sino la *posibilidad* de salvación, en resumen, la ha introducido en un Purgatorio. Y este Purgatorio se expresa con magnífica energía en veinticuatro versos que también siguen una espiral como aquella de la primera parte, pero esta vez es completamente ascendente, sin girar en sí misma.

Solamente esta espiral (y toda la *Commedia* está construida sobre espirales ascendentes y descendentes, siendo esto, entre otras cosas, lo que le confiere su singularísimo valor de movimiento continuo y de lenta ascensión; lo que demuestra lo equivocado del concepto crociano que niega valor poético a la *construcción dantesca*) esta espiral, decía, es representada por Eliot como la fea escalera de una casa moderna, sobre la que asciende el alma huyendo de una figura siniestra que tiene «el rostro engañoso de la esperanza y la desesperación». Pero, como en Dante, el camino se hace más fácil a medida que se asciende: después de la segunda vuelta ha desaparecido el perseguidor, y en la tercera vuelta, introducida por una imagen claramente freudiana, se nos presenta la naturaleza consoladora y esquiva (a la figura sólo se la observa de espaldas) que con las delicadísimas imágenes sucesivas («Dulce cabello al aire, pelo pardo cayendo sobre la boca») corresponde a la *divina foresta spessa e viva* que expulsa la imagen del mal que todavía la seguía («se disipaban») y confiere al hombre «la fuerza, más allá de la esperanza y la desesperación», refiriéndose explícitamente a la figura del amenazante perseguidor de la primera sextina. El canto concluye con una invocación paralela a la que cerraba la primera parte: solamente que allá se invocaba «enséñanos a sentarnos en calma» y se esperaba un juicio del que se ignoraba el contenido; mientras que aquí se invoca «la sola palabra» con una seguridad que deja entrever algo más que la esperanza.

La cuarta parte evoca las impresiones del alma acogida en el jardín edénico bajo la protección de la Dama. El paisaje imaginado es la directa antítesis de aquel que trágicamente se atravesó en *La tierra baldía* (al cual «Miércoles de ceniza» está estrechamente vinculado, así como el *Purgatorio* de Dante con el *Inferno*), un paisaje nutrido de agua y de fuentes: conviene leer bien esta cuarta parte, y saborear las frescas y consoladoras imágenes («Hablando de cosas triviales / ignorando y sabiendo del dolor

eterno» –aquí «eterno» se usa sólo en un sentido terrestre). Verdaderamente es un poema de extraordinaria exactitud.

En la quinta parte, Eliot, después de haber descrito la casi salvación de un alma individual (probablemente la suya) se dirige a todos los hombres para inducirlos a abandonar el desierto y dirigirse hacia las fuentes de la paz. Esta es la más débil de las seis partes.

El canto vuelve a remontarse en la sexta parte, que es una vehemente oración por la paz espiritual de toda la humanidad y se inicia sobre el mismo movimiento en espiral de la primera: alargando poco a poco la espiral, ésta atraviesa una conmovida contemplación de las cosas inocentes de la naturaleza y de nuevo alcanza a la Dama de la salvación. En esta parte me parece que, más que Dante, se ha pensado en el epílogo de la segunda parte del *Fausto*; dicho esto sin la menor sombra de reproche, el modelo es muy evidente para llamarse a engaño, ni Eliot es alguien dispuesto a hacerlo; solamente el esplendor de esos versos que han dado forma definitiva a sus mismas aspiraciones le han parecido dignos de ser representados, transfigurados.

Esta es mi interpretación de «Miércoles de ceniza», y no pretendo que sea exacta. Por lo demás Eliot, como lo ha dicho con frecuencia, elude la excesiva claridad precisamente para dar pie a las interpretaciones personales, *the only really satisfaying ones*. No obstante, debo decir que esto me parece indudable, por lo menos para las primeras cuatro partes.

Como sea, «Miércoles de ceniza» me parece uno de los más logrados poemas de nuestro siglo. Sin embargo (mérito todavía mayor) éste poema no satisface la mirada, no nuestra por cierto, sino la del poeta, que se siente capaz de dar todavía más. Y dará más en los *Cuatro cuartetos*, dejándonos siempre, no obstante, la sensación de no haber alcanzado a expresar su última palabra.

En 1931 Eliot compone (inesperada novedad) dos poemas que después recopiló bajo el significativo título de «Coriolanus» y que son específicamente políticos. Sólo el nombre de Coriolano basta para advertirnos que se trata de una «dictadura», en 1931 el problema y el peligro central de la política europea. Son poemas de extraordinaria densidad verbal que describen, el primero, «Marcha Triunfal», un desfile de las fuerzas dictatoriales, y el segundo, «Dificultades de un Estadista», el sentido de la rebelión del alma humana. La «Marcha Triunfal» está ambientada, en rasgos generales, en Francia, pero representa *inequívocamente* (para decirlo como él) al Duce. Rítmicamente poderosa, se puede escuchar la marcha de las «gallardas legiones» interrumpida por una prosaica enumeración de los medios para la guerra, que presagia los estragos que este aparentemente inocuo desfile

completará sobre nosotros, y da un primer indicio de la rebelión de las cosas sencillas que en la segunda parte serán dominantes. La aparición del Dictador es impresionante por la estrecha fuerza y la gravedad, súbitamente seguida por un estribillo amenazador. *Dust, dust, dust of dust.* Y a su alrededor la locura al mismo tiempo partícipe y escéptica, que se expresa alguna vez con verso tomados del *Julio César* de Shakespeare, y se cierra con una exclamación (francesa) inesperadamente irónica. La segunda parte, «Dificultades de un Estadista», muestra desde ya aquella afirmada fuerza de acero que se dispersa en los pasillos de la inercia burocrática, y también muestra el resurgir de las sencillas cosas del mundo que estaban oprimidas por las ficciones de la gloria y que conducen a la exclamación final, el triple *Resign, resign, resign.*

El gobierno fascista debía conocer estos dos poemas y a ellos se debe, probablemente, que Eliot haya sido desconocido en Italia casi por completo hasta 1945.

Desde este momento en adelante, la preocupación filosófica (debería decir teológica) predomina en Eliot. Con esto no quiere decir que haya dejado de ser un poeta. Un poeta, en cuanto poeta, no es un señor que tenga que tratar con afirmaciones, argumentaciones, pruebas, enseñanzas o persuasiones: él debe mostrar o mejor dicho, revelar. Y el pensamiento filosófico puede ser su contenido. Solamente debe lograr que la verdad se presente al lector como visión, no como concepto intelectual. Cuando Eliot se siente más un buscador de la verdad filosófica, sigue siendo un poeta porque sabe transformar su verdad reencontrada en algo que puede ser percibido por la intuición y no por el intelecto razonador, algo que sea estéticamente asimilable. Es una entidad rarísima: un pensador dotado de percepción poética. Y con todo el derecho apela continuamente a Dante, modelo máximo de esta especialísima variedad de artistas.

Máxima (hasta ahora) afirmación filosófica y máxima (hasta ahora) expresión poética son los *Cuatro cuartetos*, escritos desde 1936 hasta 1942. Tienen por título nombres y lugares: «Burnt Norton» es el nombre de la localidad en la que el poeta vivía en Inglaterra; «East Coker» el lugar de la que era originaria la familia Eliot; «The Dry Salvages» son los escollos en la costa de Massachussets, bien conocidos por el poeta de muchacho; «Little Gidding» es un pueblito inglés que fue la sede de un movimiento religioso al que están unidos los nombres de Herbert y Crashaw (creo haberlos mencionado de pasada antes)[14].

[14] *Lampedusa trató sobre los poetas George Herbert (1593-1633) y Henry Crashaw (1612-1649) en las lecciones anteriores a las dedicadas a Eliot.* N. del T..

Los cuartetos están verdaderamente construidos como composiciones musicales, en relación a lo que ha dicho Eliot de que un poema, o parte de un poema, puede tender a llevarse a cabo como ritmo antes de haber encontrado su expresión en palabras. Evidentemente en «Burnt Norton», que precede en muchos años a la escritura de los otros tres poemas, Eliot debió haber hallado una forma rítmica que lo satisfacía plenamente, porque a esta forma compuesta de cinco partes fuertemente ligadas la una con la otra, dentro de su variedad, es a la que se adhiere rigurosamente a continuación.

Por eso mismo espero que no tomen a mal si antes de intentar un análisis de alguno de los poemas, me ocupo un poco de su forma, digamos, «musical».

En cada uno de los cuartetos el primer tiempo consiste en una serie de afirmaciones y de contrafirmaciones (según el método de Eliot de reforzar una proposición haciéndola resaltar sobre el fondo de su opuesto) que son presentadas en un pasaje o una escena dramática que viene a ser el núcleo alrededor del cual se inscribe el pensamiento del poeta. El segundo tiempo se inicia siempre con unos versos de carácter notoriamente formales. En «The Dry Salvages» esta es una forma espuria de sextina derivada del toque de una campana; en «Little Gidding» cada una de las estrofas de ocho versos se cierra con un estribillo. Con estos poemas Eliot ha realizado la renovación formal de las viejas formas poéticas que al autor del «Prufrock» le habría parecido impensable. Los poemas del segundo tiempo en «Burnt Norton» (como aquellos correspondientes a «East Coker», que quizás son muy parecidos entre sí) es una de las «letanías» más puramente musicales que Eliot haya compuesto. El ritmo del famoso soneto de Mallarmé, «M'introduire dans ton histoire» me parece que ha obsesionado al oído del poeta que, naturalmente, ha compuesto un poema conceptualmente diferente pero que incluso en su primer verso *Garlic and saphires in the mud*[15] tiene más que una sombra de parecido con el mallarmeano *tonerre et rubis aux moyeux.*

En las terceras partes, como contraste con los poemas de los segundos tiempos, Eliot ha distendido mucho sus ritmos; en «The Dry Salvages» y en «East Coker» ha llevado los versos al límite de la prosa. En «Little Gidding» este descanso rítmico se expresa con una secuencia de tercetos modificados en los cuales las rimas son sustituidas por terminaciones alternati-

[15] *«Ajos y zafiros en el barro» (Citamos de ahora en adelante, en los casos no especificados, según la traducción de Juan Malpartida y Jordi Doce en T. S. Eliot,* La tierra baldía, Cuatro cuartetos y otros poemas (Poesía selecta 1909-1942). *Círculo de Lectores, Barcelona, 2001.* N. del T.).

vamente masculinas y femeninas. Pero aquello que las terceras partes tienen, en sustancia, de común, es que en cualquiera de ellas se narra un «movimiento». En «Burnt Norton» el movimiento se expresa por un descenso al metro de Londres, y que alude a un descenso a la oscura noche del alma. Alusión que en el movimiento correspondiente de «East Coker» es todavía más explícita y apela a San Juan de la Cruz con sus versos famosos:

> Be still, and wait without hope
> For hope would be hope for the wrong thing[16].

En «The Dry Salvages» la viril incitación final es claramente de movimiento:

> Not fare web,
> But fare forward, voyagers[17].

En «Little Gidding» el paso al movimiento es un poco irregular al expresarse en el fragmento en tercetos que cierra el segundo tiempo y en aquel deliberadamente prosaico con el que inicia el tercero. El motivo es una ronda durante un ataque aéreo, motivo que poco más adelante se desarrollará en uno de los más altos poemas de Eliot.

El cuarto tiempo es, en cada parte, un pequeño poema y es siempre una repetición y una fusión de todos los temas, que termina siendo cada vez más complejo con el proceder de las partes porque la temática es acumulativa, y está íntegramente presentada en el intrincado y esplendoroso final de «Little Gidding».

Esta exposición de los «tiempos» de los cuartetos ha sido un poco aburrida, lo sé, pero me temo que no es inútil debido a la importancia primordial que Eliot atribuye a la «andadura» de sus poemas; y también porque puede constituir un trazo firme para explorar estos versos nada fáciles.

Eliot ha afirmado que la poesía es, como la música, un arte temporal más que espacial; de esto él supone la pertinencia, incluso la necesidad en la poesía como en la música, de recurrir a temas; y la necesidad de extraer de estos temas las posibles variaciones, siendo la única manera que permite al poeta exponer todas sus sensaciones sin correr el riesgo de repetirse,

[16] *«Estate quieta, le dije a mi alma, y espera sin esperanza / pues la esperanza sería esperanza de lo indebido».*

[17] *«No adiós / sino adelante viajeros».*

mediante la variante de los ritmos. Nos queda ahora buscar y examinar las interrelaciones y el desenvolvimiento de los temas predominantes.

«Burnt Norton» (y por lo tanto toda la serie de los cuartetos) se inicia con los versos famosos:

> Time present and time past
> Are both perhaps present in time future
> And time future contained in time past[18].

De esta manera se indica uno de los temas principales, el del tiempo, obsesión de nuestros poetas contemporáneos. Esta meditación inicial sobre el tiempo presenta el problema de varias maneras contrastantes y está embebida de recuerdos de Heráclito y Bergson, nada inocentes, en aquellos versos en los que se habla de la «reconquista» del tiempo mediante el conocimiento de vívidos recuerdos proustianos o, al menos, de aquella parte de la doctrina de Bergson que estimuló al genio de Proust. Pero el enfrentamiento principal alrededor del cual Eliot ha construido su poema es aquel que se produce entre la percepción del tiempo como una simple continuidad y el difícil concepto cristiano del hombre que vive, al mismo tiempo, «dentro y fuera del tiempo», inmerso en el flujo temporal pero capaz de alcanzar la eternidad, es decir, en la ausencia de tiempo, mediante la percepción de una existencia atemporal y por encima del mismo tiempo. Pero incluso para el más auténtico cristiano son raros los momentos en los cuales cede la presión del flujo temporal, aunque solamente sean estos escasos momentos los que redimen del triste derroche de la existencia no iluminada. Eliot recurre a su propia memoria por uno de esos momentos particularmente *poignants*, un momento de su infancia en el rosedal. Tema que ha sido usado otras veces por Eliot y que indudablemente ha surgido de una experiencia personal. Pero sus derivaciones son intrincadas y también ambiguas porque desatan todo el problema de cómo distinguir entre la visión sobrenatural y la simple ilusión. Aquí se introducen dos tipos de variaciones respecto al tema de la victoria sobre el tiempo: una sobre el «still point of the turning world»[19] (ya utilizada en la «Marcha Triunfal»), que es el equivalente matemático del *Motore Immoto* dantesco y que ofrece la posibilidad de evasión atemporal de las presiones externas del mundo. La otra vía de escape del tiempo es el arte, sugerida por los exquisitos versos finales de «Burnt Norton» sobre el jarrón chino:

[18] *«Tiempo presente y tiempo pasado / se hallan, tal vez, presentes en el tiempo futuro, / y el futuro incluido en el tiempo pasado».*

[19] *«El punto aquietado del mundo en rotación».*

Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stillness[20].

Con la frase que abre «East Coker», «En mi principio está mi fin», Eliot nos señala que su meditación sobre el tiempo está por extenderse a la historia. Con esta frase, que está muy próxima a la de Heráclito, «El principio y el fin son comunes», el poeta también nos indica la tendencia, siempre viva en él, a reconciliar los opuestos. Y el primer tiempo nos ilustra magníficamente, a la manera de una sutil elegía, el envejecimiento, el derrumbamiento, la ausencia y el renacimiento de todas las cosas. Son dos de las más bellas estrofas de Eliot. Pero el ciclo alterno de desaparición y germinación continúa después de la muerte, como se nos muestra por la extrañísima danza de los muertos, de los muertos cuya alma todavía no se ha desprendido de las sensaciones terrenas, danza que el poeta contempla con triste ironía y que restituye con el fuerte ritmo de las pisadas que baten la tierra; y que él sabe hacerla todavía más *etérea*, aunque controlada por él mismo, al relacionarla con otros tiempos más antiguos mediante el inteligente y discretísimo uso de una vieja ortografía. El segundo y el tercer tiempo son los más oscuros que Eliot haya escrito: la esperanza parece excluida, también ella bajo la tierra de aquellas casas derrumbadas y lejos de los danzarines que ya estaban muertos aunque deseaban vivir.

The houses are all gone under the sea.
The dancers are all gone under the hill[21].

Pero hacia el final del tercer tiempo sobreviene en su ánimo un extraño «quietismo». El alma no debe esforzarse para comprender ni luchar, ni siquiera para esperar ni para amar, «pues la esperanza sería esperanza de lo indebido». Solamente la Gracia podrá salvar; y ella es gratuita. El Dispensador de la Gracia está presente: ¿pero querrá obrar por nosotros? Y si lo hace, lo hace cruelmente porque el alma misma se manifiesta en el dolor.

Y aquí inicia el breve poema del cuarto tiempo, que nos muestra a Cristo como el cirujano cruelmente misericordioso que nos hace sangrar para curarnos; versos de un perturbador poder de penetración y de una todavía

[20] *«Sólo por la forma, la pauta / pueden palabra o música alcanzar / la quietud, como ahora un jarrón chino / se mueve eternamente en su quietud».*
[21] *«Las casas yacen bajo el mar. / Los bailarines yacen bajo el cerro».*

más perturbadora coherencia de imágenes, que nos presenta en visiones de nuestro tiempo el cruento misterio de la encarnación. Son de los versos más bellos de la literatura inglesa. Pero en el quinto y último tiempo, el poeta se muestra tranquilo por la salvación final de la humanidad, aunque todavía desesperado por la suya personal, él que ha tenido «veinte años en buena parte malgastados». Pero una idea social (la única en toda la obra de Eliot) lo tranquiliza y lo empuja a una «unión más limpia, una más honda comunión», simbolizada por la vasta uniformidad del mar que se nos muestra en los últimos versos para anticipar las maravillas del siguiente cuarteto.

«The Dry Salvages» podría ser denominado el más bello de los cuartetos si fuera lícito hacer distinciones en una obra tan sólidamente hilada entre sí y en la que cada parte reverbera la luz de las otras tres. Ciertamente, es aquella de más difícil comprensión y también la que nos presenta imágenes de un mayor resplandor de grandeza. Construida por completo sobre el grandioso contrapunto entre el ritmo marino y el fluvial, es decir, sobre el de la eternidad «advenida», fijada fuera del tiempo, y el del perpetuo fluir. Y se hace notar magníficamente cómo las campanas colgadas de las boyas, en el mar, tocan un «tiempo, no el nuestro», fuera de nuestra medida y ya en el límite de la eternidad atemporal. Sobre este rastro de los dos tiempos, uno de los cuales ya no lo es más, la historia es examinada de nuevo pero sin el temor del «corredor» cerrado, como lo había parecido en «Gerontion», porque ahora «el tiempo que destruye es el tiempo que acoge», el río (tiempo) lleva al mar (eternidad). Y ahora, después que el «perpetuo ángelus» de la campana marina ha resonado al principio del cuarto tiempo y en todo el poema, Eliot hace en el quinto su más completa exposición de aquello que está implícito en la «intersección de lo eterno con el tiempo». Mediante alusiones al rosedal y a los otros momentos de iluminación simbolizados en los tres cuartetos anteriores, él interpreta estos momentos como alusiones (*hints*) a la Gracia. Va más allá y vislumbra cómo estas «alusiones» pueden conducir a la verdad central de sus convicciones religiosas. Conviene leer estos versos, poblados de magníficas imágenes y que dan la llave del pensamiento de Eliot. La doctrina de la Encarnación es el eje sobre el cual ha girado el pensamiento de Eliot para alejarse de las herejías románticas decimonónicas de edificación del hombre, que se encarnan en las doctrinas opuestas, pero gemelas, de Marx y Nietzsche. Ambas exaltan el hecho de que el hombre puede venerar a Dios sirviéndose de la propia fuerza interior; la verdad, en cambio, dice Eliot, es que Dios se ha vuelto hombre. Y por eso propone una sociedad futura con un orden establecido en la cual, tanto los gobernantes como el pueblo, tengan en común la humildad frente a Dios.

«Little Gidding» está atravesado por completo por la sombra de la guerra. Quizá por esto el símbolo del fuego tiene tanta importancia. También es el poema donde todos los temas precedentes (el rosedal, la danza, el cirujano, el río, el mar) se repiten y convergen, adquiriendo con la proximidad un nuevo brillo en su significado. Estos temas recurrentes, cuya eficacia ya ha sido comprobada por Proust, alcanzan aquí el clímax de su potencialidad. En el primer tiempo, Eliot nos conduce a la iglesita de «Little Gidding» y nos impone sacar fuerza de los montes: «su comunicación es una lengua que arde más allá del lenguaje de los vivos». Y con la finalidad de hacerse entender mejor, en el poema que nos introduce al segundo movimiento se describe la muerte de los elementos, aire, tierra, agua y fuego. De inmediato, este pensamiento de la muerte de todo, lo encamina a un largo y desgarrador episodio de guerra. Porque el fuego del que ha hablado en el poema y aquel del que se habla en los primeros tercetos que siguen a continuación no es el fuego de la creación, sino el fuego hecho por el hombre para destruir al hombre, la negación de la eternidad. Escuchen:

In the uncertain hour before the morning
Near the ending of interminable night
At the recurrent end of the unending
After the dark dove with the flickering tongue
Had passed below the horizon of his homing[22].

Estamos en la Londres del *Blitz*; la «oscura ave» son los aviones de guerra y la «lengua llameante» son las bombas que sueltan desde el aire. En el pasaje de guerra «doméstica» evocado con extraordinaria sobriedad por una especie de rumor de vidrios rotos que crujen bajo los pies, con un solo adjetivo, «la calle deforme», el poeta en patrulla de guardia se encuentra con un hombre al que cree reconocer pero que no sabe de quién se trata: es su antiguo yo, el hombre sin fe y sin esperanza que fue en otro tiempo, también él, el espectro, está arrepentido y transformado por el impacto de la guerra. El diálogo recuerda intencionadamente el encuentro de Dante con Brunetto Latini y es de una afligida y conmovedora belleza. Y las últimas palabras del espectro son una admonición al poeta de que no podrá escapar del «alma exasperada» del tiempo:

[22] *«En la hora imprecisa que anuncia la mañana / cuando toca a su fin la noche inacabable / el reiterado término de lo interminable / después que el ave oscura de lengua llameante / hubo surcado el cielo de regreso al hogar».*

Unless restores by that refining fire
Where you must move in measure, like a dancer[23].

Palabras colmadas de alusiones dantescas y que, evocando la inesperada imagen de un bailarín en aquel lúgubre amanecer de la ciudad mutilada, nos dejan entrever un posible Paraíso más allá del fuego purgatorial.

El cuarto tiempo es el poema más bello de Eliot:

The dove descending breaks the air
Wiht flame of incandescent terror
Of which the tongues declare
The one discharge from sin and error.
The only hope, or else despair
Lies in the choice of pure or pyre
To be redeemed from fire by fire.

Who then devised the torment? Love.
Love is the unfamiliar Name
Behind the hands that wove
The intolerable shirt of flame
Which human power cannot remove.
We only live, only suspire
Consumed by either fire or fire[24].

El uso del doble sentido de los versos, que ha sido siempre notable en Eliot, alcanza aquí la máxima maestría. Es superfluo repetir que, en un determinado plano, *dove* representa a los bombarderos, y la guerra coloca al hombre en el cruento dilema (las «lenguas» de cada uno de los enemigos lo declaran) de morir en el fuego o de destruir mediante el fuego: o Londres o Berlín, en pocas palabras, tendrán que morir. Pero la *dove* es también la paloma del Pentecostés y las lenguas no son únicamente aquellas de los salvajes guerreros sino también aquellas de los profetas que nos enseñan los requisitos de nuestra posible redención.

[23] *«A menos que la cure ese fuego expiatorio / donde el compás te rige, igual que a un bailarín».*

[24] *«Desciende la paloma y rompe el aire / con llamas de terror incandescente / cuyas lenguas enuncian sin rival / la evasión del pecado y el error. / Nuestra sola esperanza o desaliento / yace en la elección de una u otra pira, / redimidos del fuego por el fuego. / ¿Y quién sino Amor ideó el tormento? / Pues Amor es el Nombre Excepcional / oculto tras las manos que tejieron / la intolerable túnica de llamas / que arrancar no logra el poder humano. / Sólo vivimos, sólo suspiramos / consumidos por uno u otro fuego».*

El poema alcanza el núcleo de su más profundo significado en el verso fuertemente acentuado que abre la segunda estrofa: «¿Y quién sino Amor ideó el tormento?». «Amor», una de las palabras más comunes, es ahora «excepcional» para una humanidad que no puede soportar demasiada realidad. Nos resulta penoso enfrentar el hecho de que el amor no es esencialmente felicidad sino sufrimiento. El peso intolerable de nuestros deseos («La intolerable túnica de llamas») camisa de Neso[25] que no nos la podemos quitar por nada que esté a nuestro alcance, sino únicamente por la Gracia, manifestación de la eternidad, fuera del tiempo.

En la quinta parte, como señalé, todos los temas se repasan y entrecruzan como en una sinfonía. Y los últimos versos llegan a su término con la idea de que todo

> Shall be well
> When the tongues of flame are in-folded
> Into the crowned knot of fire
> And the fire and the rose are one[26].

Con esta última reminiscencia dantesca, que nos hace confiar en la posible reconciliación de las llamas destructivas con la rosa de la luz, se cierran luminosamente los *Cuatro cuartetos*, el mayor poema que ha dado este siglo.

Poema, lo repito, que una lectura atenta nos revelará cargado de energías todavía no expresadas y que, por lo tanto, aún no quiero considerar como la última palabra de Eliot, sino como un preludio de su máxima obra.

Esto es lo que en una tercera o cuarta lectura atenta he podido percibir sobre el significado profundo de los *Cuartetos*; algunos puntos me siguen quedando oscuros. Pero si lo que he podido discernir a través de este fascinante entramado de imágenes puede ser útil a otro lector atento, que quizá tenga una interpretación diferente, mi esfuerzo no habrá sido en vano.

«Esfuerzo» es una palabra incorrecta; porque en realidad pocos deleites igualan al de discernir un pensamiento elevado en medio del fulgurante racimo de piedras preciosas de tantas imágenes.

Estas páginas sobre Eliot se han guisado en una sartén tan grande que si agrego más ingredientes a lo mejor mi condena no será mayor (por suerte

[25] *Camisa o túnica que, según la mitología, el centauro Neso empapó con su propia sangre, de efecto mortal, y que entregó a Deyanira asegurándole que era un filtro amoroso que conservaría para ella el amor de Hércules si éste la vestía* (N. del T.).

[26] *«Irá bien / cuando las lenguas ardientes se enlacen / en el nudo de fuego coronado / y la llama y la rosa sean uno».*

no estamos en unos de nuestros tribunales, que condenan a un individuo a cadena perpetua por homicidio premeditado *más* seis meses por tenencia ilegal de armas).

Quisiera exponerles un poco qué idea me he venido formando sobre la figura poética de este autor. Y trataré de ser breve.

Parece que sobre Eliot pesa el reproche de ser un «superintelectual». Él mismo dice en uno de sus ensayos (no me cansaré nunca de recomendar su lectura) que el poeta debe preocuparse tanto por pensar filosóficamente como por encontrar «un equivalente emocional del pensamiento, siendo emocional y no lógica la función esencial de la poesía». Las imágenes son los silogismos del poeta. Y todo el trabajo que Dante y Shakespeare han cumplido a la perfección consiste en «expresar la mayor intensidad emotiva de su tiempo, a partir de aquello que en su propio tiempo se ha podido pensar». Añade que es evidente que, cuanto más intelectual sea el poeta, tanto mejor será, porque así aquello por lo que se interesa tendrá mayor alcance y su manera de expresarlo será más madura.

Eliot, no obstante, pide formalmente al lector, como él ha dicho: «una firme dosis de trabajo intelectual», porque nuestra civilización, tal como está, es muy variada y compleja, y esta compleja variedad, cuando es reflejada por una sensibilidad refinada (la del poeta), debe producir resultados múltiples y complejos cuya percepción, por parte del lector, no puede obtenerse sin esfuerzo y voluntad.

Quisiera que releyeran los tres versos siguientes de *La tierra baldía*, que son un ejemplo perfecto de la concentración poética de Eliot:

> The river's tent is broken; the last fingers of leaf
> Clutch and sink into the wet bank. The wind
> Crosses the brown land, unheard[27].

Ahora se los traduzco, sin añadir nada pero sin descuidar nada de lo que pueda servir para evidenciar su carga emotiva:

[Durante el verano el cielo azul se extiende por encima del río como una tienda intocable]; ahora que estamos en otoño esta tienda es rasgada y queda hecha pedazos (las nubes). [Pero en verano el río está cubierto por otra magnífica bóveda, la formada por la fronda de los árboles que se asoman sobre el agua]; incluso ahora esta bóveda se resquebraja. No quedan más que pocas hojas por el suelo, a orillas del río, que se parecen a dedos

[27] *«Ya roto el pabellón del río, los últimos dedos de las hojas / se prenden y hunden en la húmeda orilla. El viento, / inoído, cruza la tierra parda».*

de ahogados que se aferran y hunden en la húmeda orilla. [En verano los prados alrededor del río están verdes por la hierba y poblados de personas, de enamorados, que vienen a comer; ahora que es otoño los prados ya no están verdes: la hierba ha desaparecido y es visible la tierra parduzca]; la soledad es tal que no hay nadie que pueda escuchar el viento otoñal que atraviesa los campos sin ningún oyente.

He necesitado una docena de líneas para expresar lo que el poeta ha dicho en tres versos. Vuelvan a leerlos y podrán constatar cómo yo no he añadido nada que no haya sido expresado o inevitablemente sugerido. Y ahora sí apreciarán el poder de concentración emocional de Eliot.

Y los versos sobre los que me he explayado aluden a una simple descripción del Támesis en otoño. ¡Imaginen, después, cuando los otros versos apelen a estados de ánimo, afectos y conceptos filosóficos! La poesía de Eliot (y toda la poesía moderna) exige ser leída con extrema atención, acompañada por una elevada intuición; este esfuerzo, como ya lo he dicho al hablar de Hopkins, debe realizarse una sola vez; cuando hayan entrado en la cadena de asociaciones del autor, las otras lecturas (del mismo poema) les parecerán fáciles y no tendrán más que saborear el concentradísimo licor, ya depurado para ustedes.

Otro postulado relevante de la poesía de Eliot es que las emociones del poeta no son importantes *en sí mismas*; lo que tiene valor artístico es el discurso que él forma con estas emociones. Un poema que atraviesa los siglos no es el resultado de un desahogo de sentimientos de quien escribe sino aquello en lo que el poeta ha logrado encontrar un «correlato objetivo» para sus sentimientos.

Hemos llegado a la famosa fórmula.

Este «correlato objetivo» es una serie de palabras, o una situación, o una sucesión de imágenes que al mismo tiempo sean cercanas al sentimiento particular del poeta y formen parte de la experiencia general presumida en el lector. Cuando estas imágenes lleguen al oído del lector, evocarán los sentimientos precisos del poeta. Supongamos que yo quisiera dar a entender a un amigo que vive a cinco kilómetros de mi casa que me siento deprimido y triste: sería inútil que me asome a la ventana y me lamente. Mi amigo no me escuchará. Pero si yo, mediante el teléfono, transformo mis lamentos en ondas eléctricas que, a su vez, el receptor en casa de mi amigo transformará en sonido, él estará perfectamente informado de mi estado de ánimo.

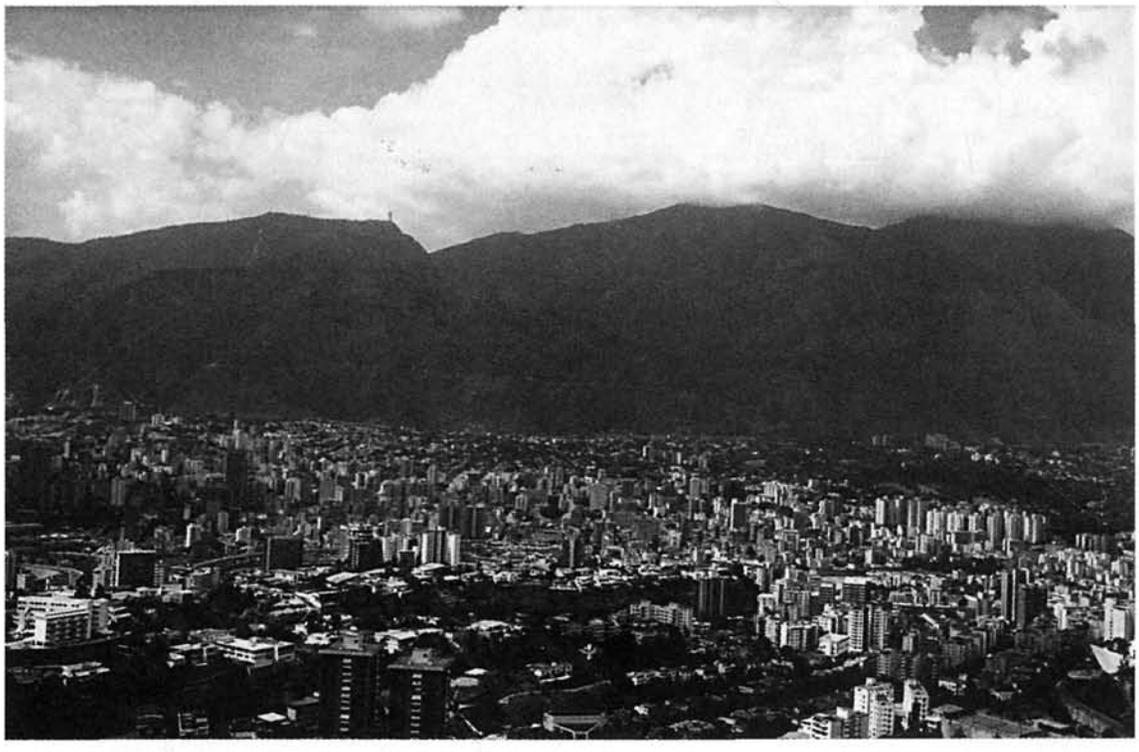
Un ejemplo superior de «correlato objetivo» perfectamente adaptado es el *Samson Agonistes*, donde Milton ha encontrado una situación dramática que exteriorizaba sus propias emociones, a las que ha podido dar una esta-

tura universal y comunicarlas para que lleguen hasta nosotros incluso tres siglos después.

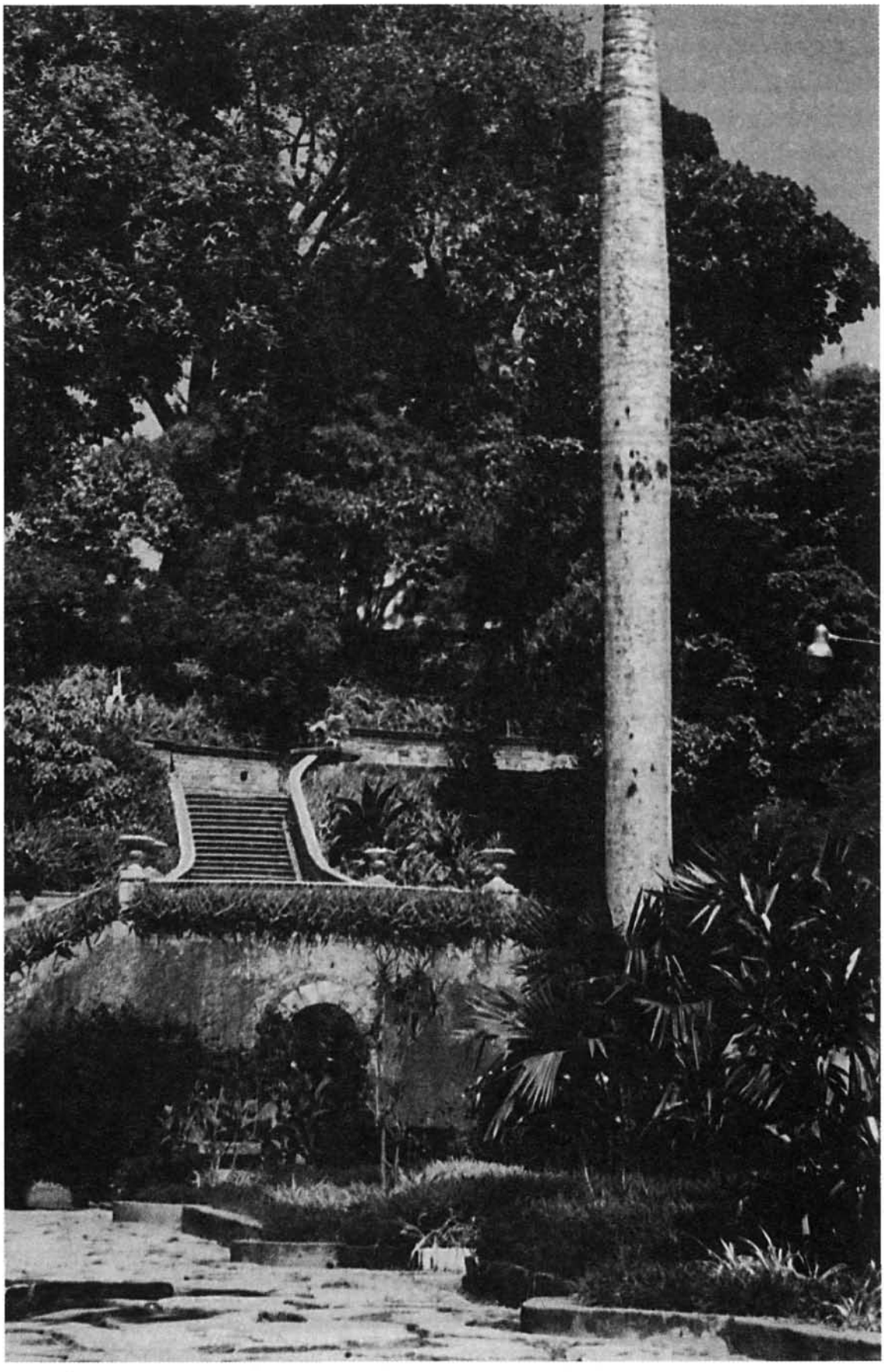
Lo que he dicho es la décima parte de lo que tendría que decir. Espero, sin embargo, que sirva como un «indicador» de mi manera de leer a Eliot; que, a fin de cuentas, es la misma manera con la que se debe leer *Les illuminations*, Mallarmé, Montale, Ungaretti, Hopkins, Valéry, el último Rilke, Eluard y muchísimos más.

En la recopilación de estas notas sobre Eliot ha sido de gran ayuda el libro de Matthiesen *The Achievement of T. S. Eliot*; como también el de Scott-James sobre la poesía inglesa moderna.

Traducción de Leonardo Valencia



Panorama de Caracas.



Sinfonía de Caracas. Jardines.