

T. S. ELIOT

Por el Doctor DEREK A. TRAVERSI.

T. S. Eliot, indudablemente la figura sobresaliente de la poesía inglesa actual, es en muchas maneras un gran contraste con Hopkins y Yeats. Podríamos indicar la naturaleza de este contraste brevemente diciendo que, de estos tres poetas distinguidos, solo Eliot es completamente representativo de nuestra época. A pesar del hecho de que sus obras mantenían un estrecho contacto con las realidades modernas, no podríamos describir a Hopkins o a Yeats como completamente modernos. La educación jesuita de Hopkins y el ambiente de Yeats, — irlandés y por lo tanto en ciertos aspectos importante no moderno — ya lo hemos discutido en charlas anteriores, y hemos visto como estos escritores, a consecuencia de ello, se hallan en cierto sentido apartados de los movimientos prevaletentes del mundo moderno. El interés de Eliot es de otro tipo. Se debe, en gran parte, a que, siendo un producto intelectual y espiritual de nuestra época, ha seguido hasta sus últimas conclusiones las tendencias de una edad difícil y a veces contradictoria, y paso a paso ha creado su mejor poesía, con un esfuerzo continuo por extraer de estas mismas dificultades y contradicciones algo de valor permanente espiritual y literario. Mi propósito en esta charla y en la siguiente es seguir este esfuerzo notable a través de sus distintas etapas.

Al hablar de Eliot debemos tener en cuenta que no es lo que se llama comunmente una "personalidad"; al leerle no nos encontramos con la expresión deliberada de una individualidad, si por individualidad significamos una suma de cualidades personales separadas en

cierta manera del trabajo creador que es su interés más absorbente. Eliot diría indudablemente que el tipo de personalidad que notamos cuando leemos un poeta como Byron es realmente un signo de debilidad, un síntoma de la incapacidad del autor para identificarse completamente con el material que se ha escogido como medio de expresión. Eliot, al contrario de los poetas románticos del tipo de Byron, está completamente entregado a su poesía; no existe en su verso ningún residuo romántico, ninguna presencia accidental de la personalidad que distraiga nuestra atención de la obra completa..

Cualquiera que sea nuestra opinión acerca de las relaciones entre la poesía y la vida, no hay duda que las noticias biográficas de Eliot que poseemos revelan una figura mucho más cercana al mundo moderno que la del más grande de sus contemporáneos, Yeats, y más íntimamente identificada con los problemas que nosotros consideramos como especialmente modernos. El ambiente original de Eliot es, en realidad, americano y cosmopolita, mientras que el de Yeats era irlandés y predominantemente local. Nacido en Boston en 1888, fué educado en la universidad de Harvard, pasando después a Europa, donde vivió desde entonces completando su educación intelectual en la universidad de Oxford y en la Sorbona. Puesto que dos continentes y tres universidades tuvieron un papel importante en la formación de Eliot, no nos sorprende encontrar en él desarrollados en el más alto grado las características más salientes del intelectual moderno. Eliot es, por herencia, una mezcla extraña de complejidad analítica y de simplicidad moral. Es un intelectual moderno típico por el hecho de no poder aceptar sus motivos sin analizarlos, necesitando someterlos a un proceso continuo de exploración; y también es típico porque sus primeras experiencias de la vida parecen haber procedido de sus vastas lecturas más que del contacto directo con la realidad circundante. Todos sus escritos de juventud podrían definirse como una serie de esfuerzos por romper esta envoltura libresca y llegar a ponerse en contacto con la vida real.

Los poemas de la juventud de Eliot, coleccionados en un solo volumen en 1917, reflejan las influencias que hemos indicado. Sus temas son a veces claramente americanos, como en el caso de las primeras poesías, *The Boston Evening Transcript* y *Cousin Nancy*; otras veces están sacados de la contemplación de la vida suburbana en una capital moderna, como *Rhapsody on a Windy Night*, y otras veces, como en el caso de *Mister Apollinaire*, son reflexiones aisladas acerca de la so-

ciudad desarraigada cosmopolita. El método, por el contrario, es distinto de los temas; es en gran parte el método de la poesía moderna francesa, particularmente el de Rimbaud y Jules Laforgue, cuyas poesías eran muy admiradas por Eliot en esta etapa de su carrera poética. La combinación resultante de estos temas cosmopolitas con la técnica francesa es un pequeño volumen cuyo título significativo es *Prufrock and Other Observations (Prufrock y Otras Observaciones)*. El título refleja exactamente el espíritu del libro. Los primeros versos de Eliot son, en su mayor parte, observaciones concebidas en un espíritu de aislamiento y de desilusión irónica, siendo la obra de un joven de talento pero en ningún sentido la de un gran poeta.

El poema más largo, que da el título al volumen, tiene cualidades parecidas a las demás poesías, pero un contenido algo diferente. El protagonista, Alfred Prufrock es un Hamlet moderno, un hombre que después de una vida de cincuenta años pasada en sensualidad moderada y entregado a una dedicación a lo trivial, se despierta de repente ante el sentimiento del paso inexorable del tiempo, dándose cuenta de su propia futilidad. Lo mismo que Hamlet antes que él, Prufrock se da cuenta de que es necesario obrar decisivamente, lo que implica una cierta manifestación de fe para romper el círculo de actos sin sentido a los que ha estado condenado en su vida pasada; pero, y aquí es donde está el centro de su problema, ¿se atreverá él realmente a cambiar el curso de su vida y convertirse en su madurez avanzada en un ser ridículo ante la sociedad? ¿Se atreverá, según sus propias palabras, "a perturbar el universo?"

And indeed there will be time
To wonder "Do I dare"? and "Do I dare"?
Time to turn back and descend the stair
With a bald spot in the middle of my hair...
Do I dare
Disturb the Universe?

Y de verdad habrá tiempo
Para pensar ¿Me atreveré? y ¿Me atreveré?
Tiempo para volverme atrás y descender la escalera
Con una calva en el centro de mi cabeza...
¿Me atreveré
A perturbar el universo?

La contestación de Prufrock, y para la generación que representa, es negativa. La tragedia de este héroe es el de no tener un motivo, el ser un juguete de un proceso temporal sin sentido, sin nada más sólido que una nostalgia por alguna visión espiritual que justifique la acción necesaria. Dominado por el miedo de vivir, e incomprendido cuanto intenta expresar en sus propios términos inconexos el sentimiento de una posible revelación contenida en la experiencia, termina diciendo "no, yo no soy el príncipe Hamlet, ni fui hecho para esto" y vuelve al estancamiento que es su única concepción posible de la realidad. El sentimiento de futilidad espiritual expresado en este poema es, visto a la luz de producciones posteriores, la emoción más profunda que hallamos en estos primeros poemas.

El segundo volumen de poesías, publicado en 1920, muestra la misma visión irónica pero también un ahondamiento significativo hacia la tragedia. El poeta ahora es menos un espectador, participa más directamente en sus propias creaciones. Entre los rasgos característicos de los nuevos poemas hay una preocupación más profunda por los aspectos sórdidos de la vida moderna, aspectos simbolizados en la creación de un nuevo personaje, Sweeney, el animal humano de la casa de huéspedes barata, consciente solamente de sus bajos deseos y de la necesidad de satisfacerlos. Sweeney, con su cuello simiesco y su "gesto de orang-utan" era para Eliot en esta época el símbolo de una humanidad que se había separado de todo concepto moral de la vida y estaba moldeado por la sordidez que le rodeaba desde su nacimiento en los barrios bajos de las grandes ciudades cosmopolitas de los tiempos modernos; pero, en el más característico de estos poemas, "*Sweeney among the Nightingales*" (*Sweeney entre los ruiseñores*), la existencia de un fondo trágico a la vida humana se admite de manera más explícita que en ningún otro de los poemas primeros de Eliot.

The host with someone indistinct
Converses at the door apart,
The nightingales are singing near
The Convent of the Sacred Heart,
And sang within the bloody wood
Where Agamemnon cried aloud,
And let their liquid sifting fall
To stain the stiff dishonoured shroud.

Con alguien indistinto el dueño
Conversa apartado de la puerta,
Los ruiseñores cantan cerca
Del Convento del Sagrado Corazón,
Y cantaron en el bosque sangriento
Donde Agamemnon nos gritó en voz alta,
Y dejaron sus excrementos líquidos
Marchando la mortaja rígida y deshonrada.

Paralelamente a esta acentuación del fondo trágico de la experiencia, y asociado con la introducción más consistente del sentimiento de una tradición literaria continua, hemos de notar en estos poemas la evidencia de una lectura más profunda de los dramaturgos más oscurios de la época isabelina. El efecto más importante de esta lectura es el sentimiento más profundo de la naturaleza mortal humana, expresado por estos poemas y resumido en las líneas finales de *Whispers of Immortality (Susurros de Inmortalidad)*:

...our lot crawls between dry ribs
To keep our metaphysics warm.

Nuestra suerte se arrastra entre costillas secas
Para dar calor a nuestra metafísica.

«Jorge Puccinelli Converso»

En una época desprovista de tradiciones positivas espirituales la muerte es necesariamente la única realidad dominante; el esfuerzo por extraer de la acepción misma de esta realidad un significado espiritual positivo es la clave de toda la obra de Eliot durante los años siguientes.

Al final de este proceso de preparación como podríamos llamarle, nos encontramos con el primer poema de Eliot de un significado universal incuestionable, *The Waste Land (La Tierra Baldía)*, publicado en 1922, y sin duda la poesía de más influencia escrita en Inglaterra entre las dos guerras mundiales. En el *Waste Land*, el observador aislado de los primeros poemas se ha convertido finalmente en un poeta maduro, preocupado en primer lugar en producir un cuadro de una época sin creencias. El poema mismo, se ha dicho sin ninguna justificación que era incomprensible; es en realidad difícil, pero la mayor parte de las dificultades que encuentran los lectores se deben a la in-

capacidad de comprender el método que le da su calidad característica. Definir el método adoptado por el autor del *Waste Land* es acercarse al verdadero significado del poema. Se basa en una aceptación perfectamente deliberada de lo fragmentario. El poeta, dicho con sus propias palabras, ha escogido para trabajar, "Un montón de imágenes rotas". Lo ha escogido así, porque su intención es mantenerse fiel a la experiencia que su propia época le ha ofrecido, pero su deseo no es en ningún sentido la creación de un mero cuadro de caos. El fin del poema, tal y como él lo concibe, es, como la de toda creación artística genuina, llegar a una armonía, a una unificación de los elementos que la experiencia le ha proporcionado; pero precisamente porque esta armonía, para ser genuina, debe llegar al final de un proceso creador, tiene antes que ser fiel a las impresiones de la realidad rotas e inconexas que se ofrecen al hombre moderno como condición de su visión intelectual y moral. No existiendo un conjunto heredado de creencias aceptadas, la experiencia necesariamente fragmentaria precisa crear su propia unidad mediante el esfuerzo por expresarse.

Una vez que hemos dado su verdadera importancia a la naturaleza fragmentaria del *Waste Land* necesitamos fijarnos igualmente en otro aspecto del poema. Al lado del "montón de imágenes rotas" existe en el *Waste Land* una comprensión de la continuidad y significación que implica una tradición que, aunque ahora pertenece al pasado y se halla aparentemente destrozada sin posibilidad de ser reparada, tiene aún vitalidad suficiente para existir como punto de referencia en la propia experiencia del poeta. Las numerosas citas sacadas de autores europeos y orientales de otros períodos, que tanto perturbaron a los primeros lectores del poema, son en realidad de importancia fundamental en su estructura. Vistos con los ojos de un intelectual moderno, reflejan inevitablemente la naturaleza fragmentaria de su visión; pero todavía proceden de una tradición literaria ordenada que la proyección de una realidad espiritual antes existente y que puede aún, al relacionarla con los fragmentos de la experiencia contemporánea, producir un sistema de valores vivo y coherente. El poema, en otras palabras, está formado por dos temas esenciales, que se entrelazan; la naturaleza fragmentaria del presente y la continuidad significativa de la tradición pasada. Los dos temas, como dos motivos en una composición musical, se hallan al principio completamente separados y apartados, pero el propósito del poeta es descubrir si, en el proceso crea-

dor, puede surgir algún tipo de visión unificada que dé al poema significación y coherencia.

Para lograr esta finalidad Eliot ha dado a su poema una lógica definida y una estructura propia. Las diferentes secciones del *Waste Land* muestran, en efecto, una progresión perfectamente clara y definible. La primera sección, *El Enteramiento de los Muertos*, nos introduce al tema de la muerte, que es el punto de partida de todo el proceso poético; comenzando con una evocación al mes de Abril, en cual el mes de renacer se convierte en el "mes cruel", despertando las facultades humanas a una actividad que, al estar ausente el sustento espiritual, se convierte en una ilusión sin fundamento, termina con una visión de "la ciudad irreal", que es al mismo tiempo Londres y, en un sentido simbólico, la representación de nuestra civilización estéril.

En *Un Juego de Ajedrez* y en *El Sermón del Fuego* la visión del poeta se estrecha deliberadamente de lo general a lo particular, pasando de la evocación de la muerte universal a su reflejo en la experiencia particular, especialmente en las relaciones entre los dos sexos. *Un Juego de Ajedrez* trata sobre todo de demostrar, refiriéndose concreta y dramáticamente a dos estados sociales muy distintos, la futilidad que entenebrece las relaciones entre hombres y mujeres en un mundo en que el amor, con sus presuposiciones espirituales, no tiene significado y en el que se concibe la lujuria y su satisfacción inmediata. *El Sermón del Fuego*, continuando el análisis del papel de la Pasión en *La Tierra Baldía*, lo desarrolla un paso más adelante. A través de los ojos del espectador Tiresias — cuya visión nos dice Eliot en una nota, constituye la sustancia del poema — la seducción sin amor de una mecanógrafa aburrida por un pequeño empleado de una agencia de casas se ve como teniendo un significado trágico permanente, un incidente en cuya futilidad confesada se refleja la inevitable nulidad de toda experiencia temporal que se acepta como un fin suficiente en sí misma. La tragedia esencial de la situación vislumbrada por Tiresias, sólo puede llegar a ser fértil, hablando espiritualmente, en relación con una concepción expiadora del deseo, terminando esta tercera sección con las primeras sugerencias inconexas de esta concepción.

De la idea de la expiación es natural pasar a la idea de la muerte, siendo la acepción de este el principio de la salvación de lo trivial; y así las últimas secciones del poema están dedicadas de nuevo a la evocación de nuestra mortalidad, pero no asociada ya especialmente con la esterilidad, sino vista como el fundamento de una posible vi-

sión espiritual. En el corto intermedio *Muerte en el Agua*, volvemos de nuevo a la consideración de la muerte como el marco inescapable de la vida y, en la última sección, *Lo que dijo el trueno*, el hecho de la muerte está considerado en relación con símbolos que por primera vez son explícitamente religiosos. Las ruinas de nuestra civilización se contraponen a una visión de la muerte a la vez trágica posiblemente redentora, y el poeta, recolectando "las imágenes rotas" que ha almacenado "en previsión de su runia", anticipa una visión, que puede ser realidad o ilusión, pero fuera de la cual él ya sabe que no hay salvación.

Habiendo comprendido que bajo la superficie fragmentaria del *Waste Land* existe realmente un método, es tiempo ahora de ver como va surgiendo esta unidad al elaborarse el poema. La primera parte, *El Enterramiento de los Muertos*, pone en juego los diferentes temas que integran toda la concepción, temas a primera vista aparentemente separados e incoherentes, pero destinados después de su desarrollo a adquirir significado como partes de una creación unificada. Comienza con una referencia a la primavera, en la cual Abril, que es tradicionalmente el mes en que renace la naturaleza, se convierte en el mes que "engendra lilas en la tierra muerta", produciendo florecimientos momentáneos de intuiciones espirituales en una tierra que no tiene fertilidad. La evocación de la primavera lleva naturalmente a la de las raíces que reviven con las lluvias de la estación: raíces, sin embargo, que no están plantadas en una tierra viva, sino en un pedregoso vertidero, y que son los símbolos del alma individual que adquiere su sustento espiritual en el desierto, la tierra baldía donde no existen creencias.

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust.

¿Cuáles son las raíces que agarran, y las ramas que crecen.
En este vertidero pedregoso? Hijo del hombre,
Tú no puedes decirlo, ni adivinarlo, pues sólo conoces
Un montón de imágenes rotas, donde pega el sol,
Y donde el árbol muerto no da sombra, ni el grillo solaz,
Ni la piedra seca sonido de agua. Solamente
Hay sombra bapo esta roca roja,
(Venid bajo la sombra de esta roca roja),
Y os mostraré algo distinto
De vuestra sombra matinal andando detrás de vosotros
Y de vuestra sombra al atardecer que se levanta a vuestro
Os señalaré el miedo en un puñado polvo. (encuentro;

Una lectura cuidadosa de estas líneas nos demuestra que, aún en esta etapa primera, el espíritu del poema está sufriendo una modificación importante. El poeta afligido todavía por la tragedia de la situación moderna, indica por vez primera una sensación de posible alivio cuando se refiere a la "sombra bajo la roca roja" en el desierto. Este alivio está claramente asociado con un posible rompimiento del atenazamiento de la monotonía mediante al aceptación de la idea de la muerte. No es exagerar mucho describir este como la primera aparición de lo que va a ser la idea espiritual dominante del poema, la idea de que la aceptación de la muerte en su realidad trágica implica una comprensión de que no todo en la vida ha de ser vanidad y vacía repetición. En el miedo a la muerte, que es la emoción más poderosa que pueden tener aquellos que viven en la *Tierra Baldía*, puede hallarse el principio de una sabiduría más positiva.

La idea religiosa, sin embargo, aunque así prevista, es todavía un presentimiento, no una creencia. El mundo moderno, tal y como lo describe Eliot, no lo ve en el aspecto tradicional de creencia, sino en la forma degenerada, loca, e invertida de superstición y clarividencia; la referencia a la roca roja, que podemos considerar como oscureamente indicadora de la misión salvadora de la iglesia cristiana, es reemplazada por otra a "Madame Sosostriis", la famosa medium. Al echar las cartas ella introduce en el poema un número de símbolos a los que se refieren muchos de los significativos episodios del poema. La carta del "marinero fenicio ahogado" introduce el tema de la muerte por ahogo, que vuelve a repetirse en las secciones posteriores, y encuentra su desarrollo más explícito en la corta elegía a Flebas el

fenicio. "Belladonna, la dama de las rocas" — "la dama de las situaciones" como también se le llama — está relacionada claramente con aquellas mujeres cuyas situaciones en el mundo en el que la lujuria se ha separado de las implicaciones espirituales del amor son el tema principal de la segunda y tercera secciones del *Waste Land*. El Ahorcado, como el propio Eliot nos dice, debe asociarse en última instancia, como símbolo primitivo de sacrificio expiatorio, con Cristo. Este es probablemente el más significativo de todos los símbolos, pero no podremos comprender su completo significado hasta que lleguemos a la última sección del poema; todo lo que podemos saber por el momento es que Madame Sosostris, la proveedora de falsas certidumbres, no puede decifrarlo. Mientras tanto la visión que prevalece es una de multitudes de gente "andando en un círculo", condenados a la futilidad en la ausencia completa de una iluminación espiritual. La evocación de las multitudes nos lleva otra vez, al final de esta parte, a la desolación espiritual de la *Tierra Baldía*, vista ahora como "una ciudad irreal", que es a la vez — como hemos dicho ya — Londres y el símbolo del estado de la sociedad moderna. Con esta visión final de la condición del hombre y con la oscura referencia a la posible germinación del cadáver sepultado que sugiere la resurrección, todos los temas principales del poema han sido ya introducidos y el camino está abierto para su desarrollo hacia una armonía posible.

Biblioteca de Letras
Org. Rusini-Guerra

Un juego de Ajedrez, que — lo mismo que *El Sermón de Fuego* — trata de las posibilidades de la pasión sexual en la tierra baldía, está dividido en dos partes. La primera, que comienza con un largo pasaje que recuerda la descripción hecha por Shakespeare de Cleopatra en su barca en la tragedia de *Antonio y Cleopatra*, nos presenta una mujer en un ambiente de buena sociedad en la compañía de su amante, pero que está insistentemente consciente de su vaciedad espiritual. "Mis nervios están mal esta noche. Si, mal. Quédate conmigo". Cuatro líneas de ritmo *staccato* que expresan una preocupación persistente y una sensación de aislamiento impenetrable vienen seguidas por una referencia significativa al "callejón de las ratas", a una visión de muerte sórdida y sin esperanza que es una de las características obsesionantes del poema. A la luz de esta visión el miedo del que habla vuelve intensificado y el diálogo adquiere nueva fuerza en las preguntas más cortas y directas". ¿"Qué ruido es ése"? ¿"Qué hace el viento"? y en la contestación, "nada, otra vez nada". Con la palabra "nothing", na-

da, el verdadero sentimiento del miedo, que es el sentimiento de un vacío espiritual, sale a la superficie en una repetición de la palabra fundamental de todo este pasaje.

Do

You know nothing? Do you see nothing? Do you remember
Nothing?

¿No

Sabes nada? ¿No ves nada? ¿No recuerdas
Nada?

En este momento, cuando se halla en el punto culminante de tensión esta obsesión de vaciedad e irrealidad, vuelve a hacerse referencia a la muerte en una forma transformada y reminescente de uno de los temas tratados en *El Enterramiento de los Muertos*; el tema de la muerte por ahogo, asociada esta vez con una frase de "La Tempestad" de Shakespeare que tiene para Eliot una profunda significación:

I remember

Those are pearls that were his eyes.

Biblioteca de Letras
Yo recuerdo
«Jorge Puccinelli Converso»

Que aquellas ya son perlas que eran sus ojos.

Las dos actitudes posibles ante la muerte unidas así, y equilibradas una con la otra la sordidez de la imagen del callejón de las ratas con la belleza del simbolismo marino, son fundamentales para la estructura de todo el poema. Aparecen repetidamente desde este momento, y las relaciones entre una y otra no se podrán definir, ni siquiera en parte, hasta el final del poema; en realidad esta definición es el fin hacia el que se encamina toda la obra. Por el momento, el nuevo tono de la segunda referencia a la muerte es todavía solamente una sugestión que se pierde casi inmediatamente en la pregunta que sigue: ¿"Estás vivo o no? ¿No tienen nada en la cabeza?" A la luz de este sentimiento persistente de vacío la contestación a la pregunta persistente "Haremos algo alguna vez"? sigue siendo la mera continuación

de una existencia tan protegida de la realidad que no encierra ningún significado. "Agua caliente a las diez", "un coche cerrado a las cuatro", si llueve, todas las circunstancias de una existencia abstraída de la realidad y dedicada enteramente a la elaboración de "situaciones" sin sentido en el "juego de ajedrez" abstracto al que reduce Eliot las relaciones entre los sexos en la sociedad que está describiendo. El "golpe sobre la puerta", con que termina el episodio, sugiere la lejanía la perturbadora sombra de la muerte que, más tarde o más temprano, terminará con toda la intriga.

La segunda parte de *Un juego de ajedrez* es un caso paralelo de la tragedia escondida, en círculos menos elegantes, en el desarrollo de una pasión sexual en la que no existe una visión espiritual redentora. En ella se nos muestra una conversación de taberna entre dos mujeres de la clase trabajadora, que refieren a una conocida que está en peligro a perder su ascendencia sobre su marido, y al mismo tiempo su interés por la vida. Sus relaciones con su marido, que ha sido desmovilizado, están reducidas al deseo de aquél de "pasar un buen rato" resarciéndose del tiempo perdido durante sus años de servicio; su deseo se halla en el proceso de convertirse en realidad, en términos de hijos que no desea, y que traen consigo, en estas circunstancias, nada más que la sombra de una vida de sórdido trabajo penoso, que es fácil que acabe en una muerte dolorosa y sin sentido:

«Jorge Puccinelli Converso»

"Ya he tenido cinco, y casi murió a causa del pequeño Jorge".

La cuestión de la justificación espiritual se plantea de nuevo con una franqueza brutal: ¿"Para qué te casar si no quieres hijos"? La vida en la *Tierra Baldía* es sobre todo un intento de evadir toda responsabilidad, de realizar acciones sin considerar sus consecuencias; y sólo la muerte, que proyecta su sombra persistentemente sobre la humanidad, afirma que esta responsabilidad no se puede rehuir sin privar a la vida de todo significado. En el eco de la llamada, varias veces repetida, del tabernero: "Por favor apresúrense, es hora", y en la referencia final a las palabras de la traicionada Ophelia, ("buenas noches, señoras, buenas noches, gentiles dueñas, buenas, noches, buenas noches") la amenaza de la muerte se levanta como fondo de la vanidad prevaleciente. Al final de esta sección es evidente que los distintos temas,

episodios, y citas anunciados primeramente en *El Enterramiento de los Muertos* se encuentran en proceso de unirse en una visión coherente y más desarrollada.

En este proceso de integración, la tercera parte del *Sermón del Fuego* tiene un papel central. Después de una sección preliminar que recalca de nuevo el sentimiento de lo mortal y profundiza simultáneamente la intuición de la redención asociada por Eliot con algunos pasajes de "La Tempestad", llegamos a dos episodios que reflejan la vida en "la ciudad irreal". El primer episodio, el de Mr. Eugenides, vendedor de pasas, apenas si se toca, pero sirve para recordarnos de nuevo el tema del "mercader tuerto", ya anunciado por Madame Sosostris, y que anticipa el Fenicio ahogado y transformado de la cuarta sección, Muerte en el Agua. El segundo episodio más largo que nos muestra a la mecanógrafa londinense que accede a ser seducida más por aburrimiento que por placer, adquiere un significado universal al ser visto a través de los ojos de Tiresias, convirtiéndose así en el punto decisivo del poema. Tiresias, en realidad, comparte el aislamiento del poeta, y como él se halla dividido "entre dos vidas", entre la futilidad de un orden temporal concebido como un fin en sí mismo, y una intuición de un valor espiritual. En la figura de este espectador, al que nada por sórdido que sea puede sorprender, ni nada complejo puede engañar, los aspectos eternos y accidentales del amor se unen abiertamente por la primera vez:

And I Tiresias have foresuffered all
Enacted on this same divan or bed;
I who have sat by Thebes below the wall
And walked among the lowest of the dead.

Y yo, Tiresias, he sufrido antes todo
lo realizado en este mismo divan o cama;
Yo que me he sentado cerca de Tebes bajo la muralla
Y he andado entre los más profundos de los muertos.

No sería exagerado ver en esta relación explícita de la futilidad presente con las manifestaciones pasadas de significado trágico, el comienzo de una transformación que afecta a todo el poema. Sus episodios, hasta ahora separados y carentes de significado, empiezan ahora a adquirir

algo como una significación universal; ;si hasta ahora, ha predominado lo fragmentario y sin sentido, de ahora en adelante nos ocuparemos cada vez más de la exploración gradual de los elementos de valor espiritual permanente que existen en la experiencia humana.

Los efectos de este cambio de énfasis se dejan sentir pronto. Después de renovar la evocación de la ciudad de Londres, esta vez en sus asociaciones humanas y en la belleza de sus edificios, y después de presentarnos el contraste entre el Támesis actual manchado por el comercio, y el río espléndido de la época isabelina, el poeta al final del *Sermón de Fuego*, recurre por primera vez a los representantes de la tradición ascética en el este y en el oeste, e introduce el símbolo del fuego, que da su nombre a la sección. San Agustín y Buda estaban de acuerdo en ver en el fuego no sólo el símbolo de la sensualidad, sino también el de la purificación; por esta razón aquí, en el punto culminante del poema, se nos presenta la visión de un fuego que consume y, al proyectarse en la oración, purifica. "Oh Señor, tú me has arrebatado"; la idea de oración ha hecho su primera aparición explícita, desde luego de una manera balbuciente, pero indicando la entrada de la visión trágica y religiosa con su sugerencia de redención. De esta manera se halla preparado el camino para la sección final del poema, en la cual los temas desarrollados hasta ahora se reanudan y se integran, dentro de lo posible, para crear la base de una visión espiritual positiva.

«Jorge Puccinelli Converso»

Lo que dijo el trueno se halla, sin embargo, precedido por el corto intermedio Muerte en el Agua, que tiene un lugar propio en la estructura del poema. Relacionado explícitamente con el uso de la frase titular hecho por Madame Sosostriis al echar las cartas, tiene también un lazo evidente con la evocación repetida del tema de la muerte, también en el agua, del padre Ferdinand en *La Tempestad*. La idea de la muerte se halla ahora asociada con las primeras intuiciones de una visión más espiritual de la realidad. Entre las cosas olvidadas por Flebas, "muerto hace dos semanas", estaba "la ganancia y la pérdida", la preocupación comercial tan sórdidamente simbolizada poco antes por Mr. Eugenides. En el momento de la muerte los detalles de la vida pasada adquieren significación de una manera que da una lección de importancia universal; la contemplación de la muerte en el agua apunta a su manera a la misma posible liberación de lo trivial implicada previamente en la transformación del juego de la lujuria en las llamas purificadoras de la tradición cristiana y budista.

En la última sección, (*Lo que dijo el Trueno*) pasamos por fin a una recapitulación y ordenamiento de los diversos hilos del poema. De nuevo, lo mismo que en las primeras líneas de "*El Enterramiento de los Muertos*", se encuentran en íntima relación una visión del desierto y la idea de la primavera; pero las impresiones de *La Tierra Baldía* se hallan ahora sutilmente entretejidas con evocaciones de incidentes relacionados con la Pasión de Cristo — 'La luz roja de las antorchas sobre los rostros sudorosos', 'El silencio del huerto', 'La agonía en el pedregal'. — Y con una sugestión de alivio inminente al mencionar a la tormenta que aún es distante, pero que ha de estallar antes de que acabe el poema. Mientras tanto la muerte en que acabó la Pasión de Cristo se asocia con nuestra muerte como individuos y con la de toda la civilización colectiva:

We who were living are now dying
With a little patience.

'Nosotros que vivíamos morimos ahora
con un poco de paciencia'.

En este momento de desolación volvemos de nuevo a la visión que inicia el poema; al pasaje en la primera sección que comienza ¿"Cuáles son las raíces que agarran?" corresponde ahora la evocación del camino rocoso y sin agua entre las montañas donde de nuevo se siente la intuición del trueno, pero concebido aún como algo seco, estéril y sin promesa de alivio.

La mera repetición del tema de *La Tierra Baldía*, no es sin embargo el verdadero propósito de este pasaje cuya meta final es la integración de este tema dentro de la visión espiritual reciente de todo el poema. Mediante un sutil desarrollo de las imágenes prevalecientes de la sequía, se nos lleva una sensación de delirio que es la base de la siguiente etapa en el desenvolvimiento de la concepción poética. El agua, ausente en la realidad del desierto evocado por el poeta, se convierte en algo tan intensamente presente en la imaginación que el deseo que de ella se tiene se une al "drip-drop" del tordo produciendo una impresión en la que la realidad y la imaginación excitada se hallan fundidas inextricablemente. En este estado cuando aparece la visión del tercero que siempre anda a nuestro lado; ;la visión del Cristo resucitado de Emaus, pero también, — por una asociación seña-

lada explícitamente por Eliot en sus notas — el engaño que sufren los exploradores antárticos, al hallarse en el límite de sus fuerzas, de creer que hay a su lado una persona más. La calidad peculiar de esta visión equilibrada entre la realidad y la ilusión, refleja perfectamente el estado espiritual en que está concebido el poema. La afirmación cristiana, contrastando abiertamente con la esterilidad de *La Tierra Baldía*, sirve como punto focal para las fuerzas constructivas presentes en el poema; pero el momento de afirmar su realidad no ha llegado aún. En realidad en *La Tierra Baldía* no llega nunca. Después de este breve momento de visión el poema vuelve de nuevo a la impresión, también concebida en el delirio, de la ruina universal en el desierto de nuestra civilización. Las hordas bárbaras invaden "sobre las llanuras infinitas", y la impresión que tenemos es de "torres que se caen" en las cuales los centros urbanos de la civilización europea son, como en las ciudades del *Enterramiento de los Muertos*, fundamentalmente irreales. Las voces que permanecen en este mundo de ruinas cantan "desde las cisternas vacías y desde los pozos secos".

Es precisamente en el momento culminante de delirio, de irrealidad, en el que cambia la visión. El cambio es producido por el canto de un gallo — "coco rico, coco rico" — voz que muchos pueblos primitivos consideran capaz de ahuyentar al espíritu del mal. El gallo es señal del cambio del tiempo, de los relámpagos y de la lluvia que caerá sobre la arena reseca del desierto. La voz del trueno termina el poema y trae consigo toda la visión espiritual que se puede obtener en "*La Tierra Baldía*".

"Entonces habló el Trueno". Su mensaje está resumido en las tres palabras sánscritas tradicionales: — *Datta, Dayordharam, Damyata* — "Da, simpatiza, dirige". Cada una de estas palabras necesita ser considerada un momento, porque al relacionarlas con los fragmentos de la experiencia que han surgido de nuestra exploración de *La Tierra Baldía*, aparecerá algunas sugerencias de contenido positivo. *Give* (Da). Lo que hemos dado es, a pesar de nuestra timidez y falta de fé, "la entrega del momento", al instinto que es necesariamente el prelude de toda experiencia valiosa, la entrega que Mr. Prufrock en el poema anterior de Eliot, no se había nunca atrevido a realizar, pero en virtud de la cual solamente "nosotros hemos existido". *Sympathise* (*Simpatiza*). La segunda orden sigue naturalmente a la primera, pues la aceptación de nuestros impulsos fundamentales trae consigo lógicamente el deseo

de sobrepasar nuestro aislamiento, y relacionar nuestra situación con la de la humanidad en su totalidad. Se necesita estar en simpatía con los elementos esenciales de esta situación, tal y como el poeta los ve: en primer lugar con el sentimiento trágico de aislamiento que caracteriza al intelectual moderno, encerrado en el mundo privado de su propia experiencia e imposibilitado de extenderlo para cubrir la realidad externa; y en segundo lugar, con las oscuras intuiciones de un estado de integridad heroica que la presión de la experiencia trágica no ha podido del todo destruir. *Control* (Dirige). A la simpatía, la aceptación que debe proceder a la creación tanto en el orden artístico como en el moral (y Eliot ha mantenido siempre que las dos órdenes están relacionadas) corresponde el control, mediante el cual se le da significación a nuestra experiencia. "Alegremente" — por decirlo con la imagen del poeta — el barco responde "a la mano experta en velas y remos", y "alegremente" el corazón del amado responde a un control basado en el principio de la simpatía. El pasaje termina (a propósito) en un tono indefinido — el momento de más precisión no ha llegado aún, ni llegará en este poema — pero que sugiere aceptación y un posible desarrollo.

Las líneas finales se pueden tomar como un resumen de la posición alcanzada por el poeta como resultado de este particular esfuerzo creador. Los deja con la visión de él sentado, sobre la playa, todavía a la vista de "la llanura árida", — La Tierra Baldía por el que acabamos de pasar — pero que queda ya detrás de él, se ha sobrepasado en cierto sentido. Su visión del estado de la civilización es aún una visión de ruina y desintegración; pero nosotros sabemos ahora que el individuo al menos tiene algún dominio sobre su propia existencia, y que el fin de la vida, aún en una época de desolación, es llegar el menos al grado de orden personal que esté a nuestro alcance. "Shall I at least set my lands in order"? ("Podré al menos poner mis tierras en orden"?). En este fin, el poeta ha almacenado algunos "fragmentos", trozos de las tradiciones, en otro tiempo integradas, de la humanidad, contra la amenaza de ruina. El poema acaba con esta nota de confianza tentativa.

El *Waste Land* es el primer intento de Eliot por lograr la meta de todos sus versos más ambiciosos, que es la creación de una poesía a la vez plenamente contemporánea y genuinamente religiosa. El abismo entre la experiencia secular moderna y las formas religiosas tradicionales no es de una naturaleza que pueda ser salvado por un verdadero

artista por meras afirmaciones; si se intenta hacer esto sólo se llega a una retórica y a unas abstracciones contrarias a todo lo que Eliot ha querido expresar en su obra. El verdadero interés del *Waste Land* radica precisamente en su negativa a simplificar, a producir una afirmación final de creencias que no estuvieran basadas adecuadamente en la experiencia tal y como se da a lo largo del poema. En lo que la inspiración del poema tiene de cristiana, su contenido religioso surge del desarrollo de elementos de la experiencia que son completamente contemporáneos; no se trata de volver a una tradición pasada como a un *deus ex machina*, para resolver todas las dificultades y llevar al lector a una conclusión prevista. Es el sentimiento de esta integridad escrupulosa en la concepción del *Waste Land* lo que hace que a la distancia de veinte y ocho años desde su primera publicación, aparezca más claramente que nunca como una obra de primer orden.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»