

El lenguaje de la desolación. La modernidad y el ejemplo de T. S. Eliot

Gian Corrado Peluso
Universidad Católica Sedes Sapientiae

La poesía es revelación de la condición humana y
consagración de una experiencia histórica concreta.
(Octavio Paz)

En nuestro siglo, la comunicación, espacio donde emerge lo humano de manera inevitable, está siendo apartada, por decirlo así, desterrada, de la cultura. Esta constatación se presenta tanto más paradójica cuanto más se considere el papel que en nuestra época cumple el lenguaje y la reflexión sobre éste. Al mismo tiempo nuestra sociedad está pasando a una nueva era de la comunicación por el potenciamiento de herramientas y prácticas comunicativas, logros que responden a necesidades reales de la comunidad humana. Sin embargo, sobresale la soledad del hombre contemporáneo relacionada con una evidente fragilidad crítica y existencial, producto de una disminución de los espacios y de las relaciones que trastocan también la identidad de la persona. La literatura, así llamada del "absurdo", representa esta soledad como su planteamiento principal, en las obras de autores como Thomas Bernhard, Eugenio Ionesco y Samuel Beckett, entre los más significativos del eje moderno. No sólo la narrativa, también toda la gran poesía del siglo XX expresa dicha condición del hombre solo, huérfano en un mundo sin sentido (de Thomas Stearns Eliot a Ezra Pound, de César Vallejo a Octavio Paz, de Eugenio Montale a Cesare Pavese). Sin embargo, hay otra evidencia: la de un

abuso del lenguaje por el condicionamiento ideológico que conduce a callar la misma razón (como se ve en la obra de George Orwell y de Aldous Huxley). Afirma el lingüista Eddo Rigotti:

La reducción del lenguaje a código en la lingüística y en las otras ciencias humanas, la exclusión del sentido de la pertinencia científica en la filosofía y en la epistemología, la sustracción a la moral de su cimiento en la realidad y, luego, la desustanciación de los valores y la confusión entre esfera ética y emotiva han creado un cuadro tan pobre de la subjetividad y de la intersubjetividad humana que hacen que el hecho comunicativo se torne incomprensible¹.

En ambas situaciones, en el plano de la comprensión teórica como en el de la realidad, se halla, desde el principio, un empobrecimiento del tejido de la persona. Nos advierte también Walter Benjamin, según el cual, la "expresión, de acuerdo al sentido más íntimo y completo de su naturaleza, sólo puede entenderse como lenguaje"².

El lenguaje, según Benjamin, "comunica su correspondiente entidad o naturaleza espiritual"³ y, por ende, el nombre, la facultad del nombrar resulta ser "la esencia de esa intensiva totalidad del lenguaje en tanto entidad espiritual del hombre"⁴. Quizás la literatura y la poesía de nuestro siglo estén llamadas a decir, gritar la condición del hombre, aquel deseo irreducible e irreductible de *nombrar* su propio "yo", que constituye el corazón profundo del hombre de todos los tiempos.

* * * * *

En su introducción a la lectura de la obra del narrador ruso Nikolai Leskov, Benjamin contrapone el mundo de la narración como experiencia con el universo comunicativo de la noticia y la información:

La información cobra su recompensa exclusivamente en el instante en que es nueva. Sólo vive en ese instante, debe entregarse totalmente a él, y en él manifestarse. No así la narración pues no se agota. Mantiene sus fuerzas acumuladas, y es capaz de desplegarse pasado mucho tiempo⁵.

Así, tampoco en la noticia deja huella el sujeto, aquel mismo problema, a la vez epistemológico y estético, que Benjamín desarrolló en su artículo de 1933, "Experiencia y pobreza"⁶. Análogamente, en el mundo de la información no se constituye ya, como en el de la narración, una comunidad en el *médium* de la experiencia. El receptor es definido, más bien, en la soledad de su constitución técnica⁷. "La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que se han servido todos los narradores" prosigue Benjamin, en su introducción a

Leskov, destacando la relación con la realidad vivida cual horizonte último de la comunicación. La nueva forma de la comunicación transmite datos y opiniones pero no abre ninguna valoración y, por consiguiente, ninguna experiencia, ninguna participación de lo que se lee. Esta nueva forma de lenguaje corresponde a una *de-formación*, es decir a una corrupción del mensaje estético-armónico en su esencia ontológica comunicativa. Como refiere Hugo Friedrich:

si el poema moderno se refiere a realidades —ya de las cosas, ya del hombre— no las trata de un modo descriptivo, con el calor de una visión o de una sensación familiar, sino que las transpone al mundo de lo insólito, deformándolas y convirtiéndolas en algo extraño a nosotros. El poema no pretende medirse con lo que vulgarmente se llama realidad, ni siquiera cuando, al servirse de ella como trampolín para su libertad, ha absorbido en sí algunos restos de aquella. La realidad se halla arrancada del orden espacial y temporal, material y espiritual y está dejada al margen de las distinciones, indispensables para una orientación normal del mundo, entre lo bello y lo feo, lo próximo y lo lejano, la luz y la sombra, el dolor y el goce, el cielo y la tierra⁸.

A la fragmentación de la realidad corresponde una desarticulación del lenguaje.

La sintaxis se descompone o se simplifica para formar expresiones nominales, intencionadamente primitivas. El procedimiento poético más antiguo, es decir, la metáfora, es tratado de una forma nueva que evita el natural término de comparación para unir, a trueque del sacrificio de lo real, cosas que objetiva y lógicamente no pueden unirse. De la misma manera que en la pintura moderna el conjunto de colores y formas, convertidos ya en algo autónomo, transforma o incluso suprime todo lo objetivo para llegar a su propia realización, también en la lírica puede llegar un momento en que el movimiento autónomo del lenguaje y el afán de lograr unas formas sonoras y unas curvas de intensidad libres de significado hagan que el poema deje de ser comprensible según el contenido de sus expresiones. [...] El lector tiene, así, la impresión de contemplar algo "anormal" o anómalo⁹.

En este contexto, no es posible explicar un poema ya que no está destinado principalmente a ser comprendido. Friedrich retoma algunas consideraciones de autores de la modernidad, (*in primis*, de Eliot, que considera "superfluo") que se otorgan al poeta "posibilidades de intensidad poética que se originan a través de él y precisamente de la liberación con respecto a él"¹⁰. De Gottfried Benn a Saint-John Perse, el crítico alemán, de su parte, concluye su "diagnóstico":

La oscuridad de la lírica es deliberada. Ya Baudelaire escribía: "Hay cierta gloria en no ser comprendido" [...] Montale, más concisamente, declaraba que "Si el problema de la poesía consistiera en hacerse comprender, nadie escribiría versos"¹¹.

La poesía moderna prefiere detenerse en atributos casi exclusivamente negativos, en que la forma posee una supremacía que Friedrich define agudamente "del estilo incongruente". Sin embargo, la falta consciente de significación y contenido hace que los objetos descritos o considerados pierdan su valor ontológico.

Para definir un poema moderno es preciso detenerse mucho más en el estudio de su técnica expresiva que en el de sus contenidos, su argumento y sus temas. Ello es una comprensible consecuencia de su planteamiento. [...] La diferencia respecto a la lírica anterior consiste, pues, en que el equilibrio entre contenido de expresión y modo de expresión ha sido substituido por el predominio de éste último. Por lo tanto, como en el arte moderno, el desacuerdo entre signo y cosa designada es una ley de la lírica moderna. [...] La poesía moderna evita reconocer en versos descriptivos y narrativos el mundo de las cosas (incluso el íntimo) en su existencia objetiva, en cuanto ello amenazaría el predominio del estilo¹².

En la estructura de la lírica moderna la relación del poeta con el lector se define esencialmente en el efecto de *shock*, en un "abismo" que se refuerza dentro del estilo oscuro, hermético, distanciado por su incompreensión. Sin embargo, esta "dialéctica de la modernidad" se identifica con una contradicción en términos: al rechazar cada seguridad de definición y nombramiento de los objetos, se instaura la pasión por lo infinito, lo invisible o lo desconocido. Se trata, más bien, de una dramática, si no trágica colisión con una divinidad muda que se muestra sólo como destructora de la realidad. Así, en un desierto existencial, del que los poetas modernos se hacen portavoz, la nueva concepción de la realidad corresponde a una desvalorización de ella misma, una lectura vacua y hostil del sentido de las cosas. Por eso, Musil pudo definir al poeta como "el hombre que tiene más conciencia de la irremediable soledad del yo en el mundo y entre los hombres"¹³.

De su parte, Octavio Paz, en una charla sobre las vanguardias, señala que con la modernidad se ha quebrantado nuestra visión de la historia como un proceso lineal, sucesivo y para otros revolucionario, pero siempre progresivo:

La estrella del progreso se desvanece en el horizonte. El futuro ya no es una promesa impenetrable e informe, tiene todas las formas y ninguna¹⁴.

Es conocido que el término "vanguardia", para designar a las tendencias que rompían con el pasado y se arriesgaban a explorar territorios desconocidos, comenzó a emplearse a mediados del siglo XIX en Francia, y después se extendió a casi

todo Occidente y a la América Latina. Este término no agradaba a Baudelaire, que lo consideraba una metáfora de mal gusto, una expresión que, según él, evocaba más bien "las marchas y contramarchas de la milicia" y que no podía servir para "nombrar los cambios sutiles y las alteraciones, imperceptibles a simple vista, de las creaciones artísticas". Octavio Paz, en su libro sobre las vanguardias literarias, *Los hijos del limo*, nos brinda una síntesis clarificadora:

El modernismo fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y del corazón —también de los nervios— al empirismo y al cientismo positivista. En ese sentido su función histórica fue semejante a la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: *otro* romanticismo¹⁵.

De esta manera, los poetas modernistas vendrían a ser los portavoces de una "ausencia de paternidad" colectiva, originada por el escepticismo racionalista que ha corroído las bases de la religiosidad tradicional en las sociedades víctimas de su incipiente proceso de modernización.

Otro aspecto notable de la modernidad parece ser el cosmopolitismo, es decir, la voluntad de insertarse en la "historia" cuyo centro cultural y espiritual era considerado, para todos, el continente europeo. En realidad este "deseo" histórico resultaba ser más bien una "fuga de lo local", un rechazo de la realidad y del instante, dictada por una angustia hacia lo presente, casi una indecible pesadilla sin algún sentido. En su artículo-ensayo, "El caracol y la sirena", Paz observa que, por ejemplo, para Rubén Darío y los modernistas latinoamericanos era evidente que ser moderno significaba una "evasión de la realidad" (americana, en este caso), una "fuga de la actualidad local... en busca de una actualidad universal", más anhelada que realmente conquistada¹⁶.

El arte moderno, sobre todo el de las vanguardias, se puede definir, entonces, como un arte en busca de su fundamento. En esto reside, simultáneamente, su drama y su grandeza, y esta tarea se desarrolló dialécticamente, como se desprende de la poesía de Baudelaire (sobre todo en las partes de *Las flores del mal*, subtituladas "Spleen e "Ideal").

T. S. Eliot expresa este pensamiento en su ensayo de 1927 sobre Dante, construyendo un puente entre la concepción dantesca de la escritura y los infiernos del universo baudeleriano:

la contemplación de lo horrendo, lo sórdido o lo repugnante por parte del artista es una faceta negativa, necesaria para el impulso hacia la búsqueda de la belleza. Lo negativo es lo más insistente¹⁷.

* * * * *

La parábola poética de T. S. Eliot se presenta como paradigma de la condición de extravío y soledad del hombre de nuestro tiempo¹⁸.

Si las primeras poesías habían representado el anhelo de encontrarse así mismo, el espectáculo del desorden espiritual ocasionado por la guerra ayudó a nuestro poeta a reconocer sus exigencias más genuinas, a lograr la realización del citado afán y a considerar implícitamente en esta realidad el caos interno y literario en el que se hallaban sumidas, entre la disgregación de todos los valores del espíritu, las manifestaciones extremas del romanticismo. Tal estado de ánimo aparece expresado en el poema *The Waste Land* de 1922.

El tono sarcástico y la perceptible intención de comicidad van a quedar abandonados en el gran poema inminente, *The Waste Land*, (*La tierra baldía*), fechada en 1922; "anno mirabili de la historia literaria", con hitos como *Ulises*, de James Joyce, *Trilce*, de César Vallejo, y *Anabase*, de St. John Perse: más el complemento de *Las Elegías de Duino* y *Los Sonetos de Orfeo*, de Rainer Maria Rilke, aparecidos en 1923. También en la historia de las ideas hay que mencionar el *Tractatus* de L. Wittgenstein" ...¹⁹.

"Una especie de poema póstumo escrito por una civilización muerta", ha dicho de ésta obra Stephen Spender; la evocación de un mundo en el cual "el presente no parece tener ningún lazo con el porvenir que pueda surgir de él, aunque esté impregnado de hirientes visiones del pasado"²⁰. Uno de los primeros en darse cuenta de la relevancia de *La tierra baldía* fue Edmund Wilson, en la temprana fecha de 1922, el mismo año en que apareció el poema. Antes de Wilson, los críticos habían encontrado el poema incoherente, pedante y sin sentido. Wilson, en un artículo que luego fue ampliado y recogido en *El castillo de Axel*, ofrece una de las interpretaciones que con el tiempo se harían más difundidas e influyentes: Eliot se había propuesto expresar "la terrible lóbreguez de las grandes ciudades modernas"²¹ donde los hombres están condenados a una alienada rutina, gastando sus vidas en "trabajos interminables cuyos productos nunca reportan beneficios". El mundo de *La tierra baldía*, prosigue Wilson, es el de la sociedad de postguerra en donde "la vida ya no parece seria o coherente -no creemos en las cosas que hacemos y en consecuencia no sentimos nada por ellas"²².

Cleanth Brooks, el distinguido exponente del New Criticism inglés, coincide con Wilson en que *La tierra baldía* es una expresión de la sociedad moderna, poblada por hombres que se comportan como fantasmas: "El hecho de que los hombres hayan perdido el conocimiento del bien y del mal, les impide estar vivos y es la justificación para considerar la moderna tierra baldía como un ámbito donde sus habitantes ni siquiera existen"²³.

En la introducción a las *Notas* que aparecen al final del texto, Eliot señala una de las fuentes —tal vez la más importante—, en las cuales se basó para la redacción de su poema:

No sólo el título, sino el plan y buena parte del simbolismo occidental del poema fueron sugeridos por el libro de Miss Jessie L. Weston sobre la leyenda del Grial: *Del ritual al romance* (Cambridge). En efecto, mi deuda es tan profunda, que el libro de Miss Weston aclarará las dificultades del poema mucho mejor que mis notas...²⁴.

Del ritual al romance fue publicado en 1920, fecha para la cual Eliot trabajaba en "un poema largo" que eventualmente vendría a ser *La tierra baldía*. El fascinante estudio de Weston afirma los orígenes precristianos de la leyenda del Grial relacionando sus principales arquetipos y símbolos (el Grial, la Tierra Baldía, el Rey pescador, la liberación de las aguas, el héroe, la capilla peligrosa, etc.) con los ritos de vegetación que aparecen en las antiguas literaturas sagradas de la India y de la Grecia preclásica: Tammuz y Mithra, Attis y Adonis. Weston basa sus análisis de la famosa leyenda en las investigaciones adelantadas por Frazer y publicadas en otro de los libros citados por Eliot en la introducción a las *Notas*: *La rama dorada*, "en especial los dos tomos de Adonis, Attis, Osiris".

Se ha traducido casi siempre el título "The Waste Land" por "Tierra desolada", recordando que la misma desolación aquejó, en la epopeya del Grial, al reino desprovisto de la gracia. El crítico francés Pierre Layris prefiere traducir más poéticamente "tierra vana", como para decir que el mundo está bajo el reino de la vanidad mientras no encuentra de nuevo su alma, amenazada por una aterradora muerte interior, de la cual el poeta aspira a salvarle.

La reacción contra el desorden romántico se expresa en la renuncia eliotiana a considerar la poesía como una efusión individual. Y así trasladó el valor desde los sentimientos a la idea que de ella se forja. El poeta enunció así su celebre teoría del "objetivo correlativo", principio que, quedándose evidentemente

manifiesta una exigencia de imparcialidad y orden, resulta ser el origen del complejo de alusiones y símbolos característicos de *La tierra baldía*.

Algunas frases tomadas de otros poetas forman el grito de Eliot, desesperado por el espectáculo de una tierra yerma, sin esperanza de salvación. Una rima infantil traduce su impresión de derrumbamiento del mundo; como Arnaut Daniel en el infierno, él quisiera retornar a la llama purificadora; como el *Pervigilium Veneris*, pregunta cuándo podrá cantar de nuevo; como Gérard de Nerval se coloca entre los desheredados; como un personaje de *La tragedia española*, de Thomas Kyd, procura crearse un refugio contra la ruina general; y en todo esto resuena aún el mensaje de los *Upanishads*, con su promesa de paz inestimable que la tierra no puede recibir. A la vez Curtius señala cómo en Eliot es central la nostalgia de "Psique": "El alma no puede renunciar a sus deseos, a sus esperanzas, a sus angustias. Está sedienta del agua de vida, se estremece ante las tinieblas y la muerte"²⁵.

La tierra yerma necesita agua; es estéril, rocosa, reseca. Se oyen truenos. En los truenos la doctrina de Buda es su sermón de fuego: "Dad, verificad, controlad". Pero la tierra no puede recibir el mensaje, la lluvia que anuncian los truenos no cae, la tierra sigue siendo estéril y el poema termina con un grito de terrible angustia.

Ya hemos señalado que la crítica saludó el complejo y oscuro poema como símbolo de una época de desintegración, que trataba desesperadamente de poner algún orden en el creciente caos aplicando la mitología y formas heredadas del pasado. Pero Eliot, con su personal modestia, en vez de atribuirse a sí mismo el hallazgo de ese procedimiento, de uso del pasado para estructuración del presente, atribuye a James Joyce, en su *Ulises*, el descubrimiento de ese principio, que él considera tan importante para la literatura como la relatividad einsteiniana para la física.

Comentando el poema eliotiano, Octavio Paz declara en algunas de sus páginas más penetrantes:

Su tema no es simplemente la descripción del helado mundo moderno, sino la nostalgia de un orden universal cuyo modelo es el orden cristiano de Roma. De ahí que su arquetipo poético sea una obra que es la culminación y la expresión más plena de este mundo: *La Divina Comedia*. Al orden cristiano —que recoge, transmuta y da un sentido de salvación personal a los viejos ritos de fertilidad de los paganos— Eliot opone la realidad de la sociedad moderna, tanto en sus brillantes orígenes renacentistas como en su sórdido y fantasmal desenlace contemporáneo²⁶.

A esta dualidad espiritual corresponde otra en el lenguaje; así prosigue Paz:

El hombre moderno empieza a hablar por boca de Hamlet, Próspero y algunos héroes de Marlowe. Pero empieza a hablar como un ser sobrehumano y sólo hasta Baudelaire se expresa como un hombre caído y una alma dividida. Lo que hace a Baudelaire un poeta moderno no es tanto la ruptura con el orden cristiano, cuanto la conciencia de esa ruptura. Modernidad es conciencia. Y conciencia ambigua: negación y nostalgia, prosa y lirismo. El lenguaje de Eliot recoge esta doble herencia: despojos de palabras, fragmentos de verdades, el esplendor del Renacimiento inglés aliado a la miseria y aridez de la urbe moderna. Ritmos rotos, mundo de asfalto y ratas atravesadas por relámpagos de belleza caída. En ese reino de hombres huecos, al ritmo sucede la repetición²⁷.

El "caos" que representa *sub specie poesiae* la desolación del individuo adquiere nueva y profunda significación en el diálogo con Dante que simboliza en el recorrido poético eliotiano lo que Paz define "un universo de salud".

La conciencia de la culpa es asimismo nostalgia, conciencia del exilio. Pero Dante no necesita probar sus afirmaciones y su palabra se sostiene sin fatiga, como el tallo a la fruta; el significado espiritual: no hay ruptura entre palabra y sentido. Eliot, en cambio, debe acudir a la cita y al *collage*²⁸.

Con lucidez apasionada, Paz reflexiona sobre la función metafórica del lenguaje poético y destaca, además, su función "profética" en la lectura de *La tierra baldía*. En un largo, pero cardinal fragmento de su ensayo sobre lo moderno en la poesía, Paz comenta:

Nostalgia de un orden espiritual, las imágenes y ritmos de *The Waste Land* niegan el principio de analogía. Su lugar lo ocupa la asociación de ideas, destructora de la unidad de la conciencia. La utilización sistemática de este procedimiento es uno de los aciertos más grandes de Eliot. Desaparecido el mundo de valores cristianos —cuyo centro es, justamente, la universal analogía o correspondencia entre cielo, tierra e infierno— no le queda nada al hombre, excepto la asociación fortuita y casual de pensamientos e imágenes. El mundo moderno ha perdido sentido y el testimonio más crudo de esa ausencia de dirección es el automatismo de la asociación de ideas, que no está regido por ningún ritmo cósmico o espiritual, sino por el azar. Todo ese caos de fragmentos y ruinas se presenta como la antítesis de un universo teológico, ordenado conforme a los valores de la Iglesia romana. El hombre moderno es el personaje de Eliot. Todo es ajeno a él, en nada se reconoce²⁹.

En *Los hombres vacíos*, breve poema publicado en 1925, Eliot amplió un cuadro de un mundo de ruinas. Los hombres vacíos -como esas efigies de paja que los niños llevan a rastras

por las calles el cinco de noviembre, conmemorando el intento de Guy Fawkes para hacer volar al parlamento inglés en 1605— son los habitantes de un mundo que se ha vuelto completamente materialista, hombres sin precauciones espirituales, hombres que van contra el instinto de sus corazones y rinden homenaje tan sólo al éxito material. Una vez más, Eliot halla un símbolo —que reconoce y comprende inmediatamente el más mediano de los lectores— para expresar su visión del mundo y obligar que se sienta la tragedia. De igual manera usa un viejo refrán inglés al final del poema para dar énfasis a su sensación de una civilización estéril y vacía que se apaga poco a poco. Se ha considerado *Los hombres vacíos* como el punto culminante de la fase de esterilidad y desesperanza en que se inscribe *La Tierra baldía*; no es difícil remarcar que esta obra constituye una elegía sobre los personajes irreales de un país asolado que se debate entre “la reacción y la emoción”. La existencia en este mundo es una media muerte y exige un nuevo ascetismo a los humanos, descritos, no como almas perdidas y violentas, sino sólo como hombres huecos, como hombres de paja.

Sin embargo, este nadir de vacío y desesperación aparece igualmente como una transición que conducirá a la afirmación de fe de *Cuatro Cuartetos*. Ya era posible detectar esta búsqueda afanosa en algunos versos de *La tierra baldía*, como los siguientes de la última parte, “Lo que dijo el trueno”:

Y no roca.
 Si hubiera roca
 Y también agua
 Y agua
 Una fuente
 Un charco entre la roca
 Si hubiera ruido del agua sólo
 No la chicharra
 Y la hierba seca cantando
 Sino ruido de agua sobre una roca
 Donde el zorzal canta en los pinos
 plip plop plip plop plop plop plop
 pero no hay agua³⁰.

A los ojos de Eliot, lo que hoy afecta de este modo a la tierra (Charles Péguy hubiera dicho “al mundo moderno”) es la esterilización del curso temporal de las cosas por la ausencia de lo eterno. Podríamos decir que toda su obra surge de esta causa profunda, que expresa al principio de su poema *Miércoles de ceniza*.

Porqué sé que el tiempo es siempre el tiempo,
 Que el lugar es siempre y únicamente el lugar.
 Que lo que es real no lo es más que durante un tiempo,
 No lo es más que para un lugar ...³¹.

Por esto la visión de Eliot resulta tan a menudo opuesta al aspecto temporal y material de las cosas. Este poeta no canta la alegre primavera, pero declara, en las primeras palabras de *La Tierra baldía*: "Abril es el más cruel de los meses". Igualmente en *Asesinato en la Catedral*, este drama que transfigura un célebre acontecimiento histórico (el asesinato de Thomas Becket) por la revelación de su realidad espiritual, el coro pregunta en la escena primera de la segunda parte:

¿Qué señal de la primavera del año?
Sólo la muerte del viejo. Ni un movimiento, ni un retoño, ni un hálito.
¿Empiezan a alargarse los días?
Cuanto más largo y negro es el día, tanto más corta y fría es la noche.
Inmóvil y sofocante es el aire, pero el viento se acumula en el Este.
[...]
Cuando nace la hoja en el árbol, cuando el saúco y el espino blanco
Florecen junto al arroyo, y el aire es claro y alto,
[...] ¿qué labor ha de hacerse, qué injusticia
cubrirá la fresca tierra? Esperamos y el tiempo es breve,
pero larga es la espera³².

La poesía de Eliot vive en espera de otro nacimiento distinto al de los nacimientos naturales. En cuanto al tiempo de la tierra, revisa su realidad según unas consideraciones que hoy en día no son las únicas en buscar el sentido de lo eterno en un mundo que lo ha perdido todo. Tal vez sea éste el más profundo sentido de la poesía de Eliot, por medio del cual se inserta en una de las corrientes de ideas más importantes de nuestra época. En efecto, como es bien sabido, la noción de tiempo ha experimentado en estos últimos años una profunda alteración, y ésta es una de las novedades más considerables del presente siglo. Los descubrimientos de la física, apoyados por ciertas observaciones de la biología, han sentado la relatividad del tiempo y destruido la idea que se tenía hasta ahora de su valor ineludible. Y los filósofos lo mismo que los poetas no se han quedado atrás en este punto, respecto de los científicos. Cada cual ha querido liberar al hombre de la servidumbre del tiempo, abriendo una brecha en el curso cronológico, al cual se creía sometidas todas las cosas humanas. Bergson, Proust, Péguy han empuñado la profunda realidad de esta ley temporal y apelado, más allá de las apariencias, a una vaguedad respecto de la cual el tiempo es tan relativo como ha llegado a serlo en relación con algunas verdades científicas recientemente descubiertas. Entre la vida más auténtica y momentos que escapan a la medida del tiempo, se han descubierto relaciones desconocidas o acaso olvidadas.

El tiempo, entonces, es, según toda la reflexión poética eliotiana, el elemento propiamente "humano". En la poesía de Eliot [el tiempo] es interpretado como el límite en que se tocan la experiencia y lo posible:

el tiempo es el ámbito en que al hombre es dado de coger contemporáneamente su propio ser limitado y sin embargo de ser al umbral de lo eterno, de un infinito que lo precede y lo supera³³.

Parece que Eliot, hasta la concepción de una tierra desolada, baldía, está obsesionado por el deseo de evadirse en el tiempo o de descubrir un estado intemporal que nos libere del sentimiento del pasado y del porvenir, de la ansiedad que nos inflige la necesidad de pensar en el futuro. Y desde los primeros versos de *Burnt Norton* de los *Cuatro Cuartetos* nos vemos lanzados a lo más hondo de este problema de tiempo:

El tiempo presente y el tiempo pasado.
Están quizá presente los dos en el tiempo futuro.
Y si el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado.
Si todo tiempo es eternamente presente,
Todo tiempo es irredimible³⁴.

Hasta el punto culminante de los *Coros de la Piedra* (1936), cuando después de haber afirmado que “sin significado no hay tiempo”, escribe:

Then came, at a predetermined moment, a moment in time and of time,
A moment not out of time, but in time, in what we call history [...]
And that moment of time gave the meaning.³⁵

Si el tiempo es, por tanto, en la poesía de Eliot un elemento que define la ontología del hombre porque percibe su finitud (en ese sentido Eliot comparte toda la reflexión más aguda de las vanguardias desde Baudelaire, como hemos visto), y al mismo tiempo, su “grito de infinito”, como dice Pasolini, el lenguaje de la poesía intenta expresarlo.

A diferencia de cada ideología o utopía, en el Cristianismo la salvación emerge a través del elemento temporal el aquí y el ahora. Es decir, lo divino se comunica a lo humano a través de un elemento de la experiencia humana³⁶.



Notas

¹ E. Rigotti, “Verità e persuasione” (Verdad y persuasión), en “Il nuovo Aeropago”, n. 1, 1995, pp. 3-14 (p.11).

² W. Benjamin, *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos*, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus Humanidades, 1991, p. 60.

³ *Ibidem*, p. 60.

⁴ *Ibidem*, p. 63.

⁵ W. Benjamin, *El narrador*, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, op. cit., pp. 117-118.

⁶ Véase W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 165-173.

⁷ No hay que olvidar que las tesis negativas esbozadas en los ensayos de Benjamin fueron punto de partida de uno de los aspectos más importantes en la teoría crítica de Horkheimer y Adorno: el análisis de la “industria cultural” o de la “ilustración como fraude a las masas”, desarrollada en el tercer capítulo de *Dialéctica de la ilustración* (1947).

⁸ H. Friedrich, *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 23.

⁹ *Ibidem*, pp. 24-25.

¹⁰ *Ibidem*, p. 26.

¹¹ citado en *Ibidem*, p. 22.

¹² *Ibidem*, p. 194-195.

¹³ citado en *Ibidem*, p. 224.

¹⁴ O. Paz, "Las vanguardias marcadas por el signo de la muerte". En "Vuelta", México y en "El Mundo", Lima, 18/02/1995.

¹⁵ O. Paz, *Los hijos del limo*, en *Obras completas*, vol. I: "La casa de la presencia. Poesía e historia", México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 410.

¹⁶ Véase O. Paz, "El caracol y la sirena: Rubén Darío", contenido en *Obras completas*, op. cit., vol. III: "Fundación y disidencia", pp. 137-171.

¹⁷ T. S. Eliot, *Dante*. London, 1927. Madrid, Aguilar Ed. Nobel de Literatura., 1975, p. 755.

¹⁸ Nació en los Estados Unidos, en Missouri, descendiente de una de las más destacadas familias de los "padres de la patria", los "pilgrim's fathers", los puritanos ingleses que en Boston dieron inicio al sueño de una nueva patria, la Nueva Jerusalén. El camino del poeta será el progresivo redescubrimiento de sus raíces humanas y culturales, religiosas y sociales (en el '27 afirmará, después de su conversión a la Iglesia Católica: "Soy clasicista en literatura, realista en política y anglo católico en religión"). En general, puede decirse que su obra poética es toda una demanda ansiosa de lo que verdaderamente es más allá de lo que parece ser. Su mirada sobre el mundo está preñada de esta interrogación. Y en esta búsqueda Eliot descubre un lenguaje nuevo. La renovación de la poesía inglesa moderna se debe principalmente a dos poetas y a un novelista: T.S. Eliot, Ezra Pound y James Joyce. Aunque sus obras no pueden ser más distintas, una nota común las une: todas son una recuperación de la herencia europea. Se trata, sobre todo, de la herencia latina: poesía provenzal e italiana en Pound; Dante y Baudelaire en Eliot. En Joyce es más decisiva aún la presencia grecolatina y medieval. Para los tres, la vuelta a la tradición europea se inicia y culmina, con una revolución verbal. La más radical fue la de Joyce, creador de un lenguaje que, sin dejar de ser inglés, también es todos los idiomas europeos. Eliot y Pound usan primero el verso libre rimado, a la manera de Laforgue. Todos estos cambios se fundaron en otro: la sustitución del lenguaje "poético" -o sea del dialecto literario de los poetas a fin de siglo- por el idioma de todos los días. No el estilizado lenguaje "popular", a la manera de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, García Lorca o Rafael Alberti, a fin de cuentas no menos artificial que el idioma de la poesía "culto", sino el habla de la ciudad. No la canción tradicional, sino la conversación, el lenguaje de las grandes urbes de nuestro siglo. En esto la influencia francesa fue determinante. En uno y otro idioma los poetas buscaron sustituir la falsedad de la dicción "poética" por la imagen concreta. Pero mientras que los franceses se rebelaron contra la abstracción del verso silábico, los poetas de lengua inglesa lo hacen contra la vaguedad de la poesía rítmica. El descubrir a Arthur Rimbaud llevó a Eliot a Paul Verlaine, y éste a su vez lo remitió a Jules Laforgue y a Tristan Corbière. Laforgue y Corbière tienen algo esencial en común: monólogos semidramáticos en entrecortado lenguaje coloquial, dejando escapar su estado de ánimo con frases escasas en nexos lógicos -verbos principales, sobre todo-. En Laforgue, esto lleva a un sistema de yuxtaposición de imágenes, sin una sucesión de desarrollo razonado. De ahí arranca la voz de Eliot.

¹⁹ Véase José María Valverde en su prefacio a la obra de Eliot: "Introducción a T.S. Eliot, *Poesías Reunidas*, (1909-1962). Madrid, Alianza Tres, 1978.

²⁰ S. Spender, "The Struggle of the Modern" (1962), citado en Guillermo de Torres, *Historia de la literatura de vanguardia*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1965, p. 816.

²¹ "Notas a *La Tierra Baldía*", en T.S. Eliot, *Poesías reunidas*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 94.

²² *Ibidem*, p. 94.

²³ Cleanth Brooks, "Modern Poetry and the Tradition", citado en T.S. Eliot, *La Terra desolata*, al cuidado de Alessandro Serpiéri, Milano, Rizzoli, 1982, pp. 49-50.

²⁴ Notas a "La Tierra Baldía", en T.S. Eliot, *Poesías reunidas*, op. cit., p. 94.

²⁵ E.R. Curtius, *Ensayos críticos acerca de la literatura europea*, Ed. Visor, Madrid, 1989, pp. 281.

²⁶ O. Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967, pp. 77.

²⁷ *Ibidem*, p. 77-78

²⁸ *Ibidem*, p. 78

²⁹ O. Paz, *Ibidem*, pp. 78-79

³⁰ T.S. Eliot, *Asesinato en la catedral. Cuatro cuartetos. La tierra baldía*. Barcelona, Ed. Orbis, 1986, Colección Premio Nobel, traducción de Fernando Gutiérrez y José María Valverde, p. 146.

³¹ Véase T.S. Eliot, *Poesías reunidas 1909-1962*, op. cit.

³² T.S. Eliot, *Asesinato en la catedral. Cuatro cuartetos. La tierra baldía*, op. cit., pp. 51-52.

³³ Véase "Comentario a los Coros de la Roca", en T.S. Eliot, *Cori della Rocca*, al cuidado de D. Rondoni, Milano, Rizzoli, 1994, p. 103.

³⁴ Véase T.S. Eliot, *Asesinato en la catedral. Cuatro Cuartetos. La tierra baldía*, op. cit., p. 91.

³⁵ Ha sido utilizada la versión italiana con texto bilingüe, T.S. Eliot, *Cori da La Rocca*, al cuidado de D. Rondoni, Milano, Rizzoli, op. cit., p. 98: "Llegó el momento predeterminado, un momento en el tiempo y del tiempo, ... y ese momento del tiempo dio el significado".

³⁶ *Ibidem*, p. 103.