

**LA IRRUPCION DE T.S. ELIOT:  
VIEJO Y NUEVO  
(A propósito de *The Waste Land*, otra vez)**

**Bernd Dietz**

El modernismo que tan paradigmáticamente encarna T.S. Eliot en las letras inglesas en compañía de Ezra Pound y James Joyce representa un movimiento perfectamente definido en apariencia, dotado de una función dialéctica consistente en realizar una ruptura lingüística e ideológica respecto a la literatura anterior y caracterizado por una serie de innovaciones rotundas aptas para expresar una nueva realidad y una nueva sensibilidad. Así, elementos como la subversión del discurso y de la sintaxis, la introducción de formas abiertas en lugar de las convencionalmente cerradas, la dislocación del Yo como instrumento unitario de percepción y expresión, y, en general, la implantación del fragmento como nueva manera de reflejar fielmente una modernidad entendida como disgregación y desarticulación, se constituirían en indicadores de que estaba teniendo lugar una profunda revolución tanto en la teoría como en la praxis artística. Sin embargo, si nos centramos en Eliot, no es menos cierto que hay en él un poderoso sentido de continuidad dentro de la tradición, así como una vigorosa presencia de rasgos propios de ese romanticismo decadente tan aparatosamente defenestrado por la aparición del modernismo.

Grover Smith, autor de un libro que aún sigue siendo de obligada lectura para comprender el conjunto de la obra de Eliot, señala acertadamente en el mismo que a pesar de todo su desprecio externo por el romanticismo, a pesar de su refugio en un cinismo deudor de Jules Laforgue, el poeta de St. Louis nunca dejó de ser, particularmente en sus primeros tiempos, un romántico temperamental, y que la presencia simultánea del sufrimiento y la sátira en su obra es el mejor síntoma de una actitud complejamente ambivalente.

Así pues, solamente con limitarnos al ámbito del significante (y no olvidemos que, en términos generales, el modernismo comporta siempre un desplazamiento de atención del significado al significante), apreciamos la existencia de una contradicción básica en la poesía de Eliot, ésa que contrapone la ruptura innovadora a la lealtad a la tradición. Pero si de ahí pasamos a analizar el papel del artista, no tardaremos en percatarnos de otra contradicción importante, cual es la que enfrenta el postulado de *impersonalidad* tan consustancial al arte del primer tercio de nuestro siglo (o la idea de *deshumanización*, para decirlo en la expresión de Ortega) con la indiscutible presencia de la personalidad del creador, con un protagonismo radical que poco tiene que envidiar al endiosado subjetivismo romántico. Pues a nadie se le escapa que, junto a la vertiente que produce la renovación del lenguaje, llamamos también modernidad a una forma de intenso malestar consistente en un irresistible cansancio histórico. Se trata de la noción de un *cul de sac* más milenarista que finisecular, la experiencia de hallarse, sin hacer caso del optimismo maquinista de un Marinetti, en el interior de ese túnel negro y velludo que podrá entenderse como metáfora del derrumbe ideológico y filosófico, pero que tiene una realidad mucho más visceral y concreta para tantos y tantos humanos aquejados de esa enfermedad del tiempo llamada depresión.

Modernidad es así también una manera de decir que nunca en la historia del hombre han estado tan borrosas las fronteras entre salud y enfermedad mental, entre patología individual y agresión ambiental. Una vez inmersos en la náusea, el tiempo histórico deja en cierto modo de importar, y con él, toda indagación en torno a la génesis o la causalidad, en la medida en que no conlleva esperanza alguna de redención. En este sentido, hablar de postmodernidad se me antoja que implica algo más que un desmedido furor taxonómico: supone también que el hablante posee una capacidad de desvinculación respecto al pasado inmediato que está más próxima a la estupidez que a la ingenuidad. ¿Acaso hemos experimentado, desde la primera postguerra mundial, algo distinto a la exacerbación del vacío y del horror que tan lúcidamente nos comunicaron quienes salieron vivos de las trincheras en 1918?

Se ha explicado *The Waste Land* hasta la saciedad como un testimonio socio-cultural, como un –en palabras de Balachandra Rajan– “sacred text (or textbook) of the twenties”, confiriéndole el papel de mandala o mapa espiritual de esa modernidad, dejando en segundo plano las más de las veces los componentes biográficos y personales de su gestación. Ya sabemos que, según el modelo romántico, el poeta es una antorcha nacida en el viento (apropiándonos uno de los versos más bellos de Chapman en su *Bussy D'Ambois*), una pira sacrificial de cuya combustión ha de derivarse, a modo de compensación trascendente, la creación de la verdad y la belleza. Para encontrar el Dios dentro de uno mismo, presentiría Novalis, sólo era menester escharbar lo suficientemente hondo. Ahora bien, ¿no es cierto que en nuestro siglo XX, pareja a la expansión de la inquietud y la desazón menta-

les, ha ido brotando una nueva clase de artista que reniega de tal título, que para entendernos podríamos llamar “confesional”, y cuyo prototipo bien podría ser un Henry Miller, en tanto que ejemplo extremo de una tendencia ampliamente diseminada, y que equivale a la exasperación de una de las funciones tradicionales del arte, la de actuar como medicina o amuleto para, como en un rito vudú, conjurar fantasmas y espantar demonios?

Aislemos la personalidad de T.S. Eliot, un hombre inmensamente culto, inmensamente civilizado, inmensamente tímido, aquél que se nos revela en “The Love Song of J. Alfred Prufrock” o el “Portrait of a Lady”. ¿Es que cabría esperar de él que su propio ejercicio de exorcización, si se nos permite esta calificación provisional para su poesía, se plasmara en unos términos, en un lenguaje en algún punto semejante al del extrovertido, autodidacta, corrosivo Miller? Pero lo que estoy postulando es justamente que la diferencia entre *The Waste Land* y, pongamos por caso, *Tropic of Capricorn* atañe más que nada a la estrategia o configuración del vehículo textual, dejando, sin embargo, que persista una homología fundamental en cuanto a la función terapéutica y exorcizadora. La oposición entre la “impersonalidad” intelectual de Eliot y el egocentrismo de quien escribe la más procazmente personal de las novelas del siglo XX es más aparente que real, si pensamos que en ambos casos asistimos a un intento de curación por intermedio del arte, al cabo de cuyo proceso nos queda, al modo de los protocolos psicoanalíticos, una obra que en cada caso es reflejo de una psiquis particular y luego también (pues de otro modo no nos interesaría más que como curiosidad antropológica) de su contexto social, ideológico y estético.

Este es, entonces, el punto de partida desde el que me propongo revisar la aportación de Eliot a la renovación del lenguaje poético a través de su *Waste Land*, teniendo en cuenta que sus propuestas innovadoras son inseparables de su notable involucración personal y hasta patológica en la génesis y redacción del poema, así como el hecho de que en esta pieza medular se dan la mano por igual la ruptura modernista y el amor por la tradición, toda vez que resultaría incompleto cualquier análisis que no se haga eco de estas dos importantes paradojas.

Para ello, no hay mejor comienzo posible que volver una vez más al breve ensayo de 1917, “Tradition and Individual Talent”, del que en tantas ocasiones se ha dicho que cumple el papel de una poética respecto a *The Waste Land* y los poemas de su entorno (como por ejemplo “Gerontion”). Como las discusiones de ese texto de apenas una decena de páginas son tan abundantes como los ensayos sobre *The Waste Land* (probablemente el poema inglés más estudiado después de *Paradise Lost*), me limitaré a incidir en tres aspectos que me interesan. El primero es la observación de que, sea cual sea el significado que produzca un poeta, éste brotará y habrá de ser asimilado en relación a la poesía del pasado. Y ello, no en nombre de un sentido “filológico” o historicista de la justicia, sino, como señala Eliot, “as

a principle of aesthetic". De esta forma, tropezamos con una poética que sostiene, no ya el respeto, sino la actualidad del pasado, su imbricación ineludible con cuantas novedades se pretenda introducir.

El segundo elemento que quiero subrayar es de índole psicológica y afecta al propio acto creador. Escribe nuestro autor que "the mind of the mature poet differs from that of the immature one not precisely in any valuation of 'personality', not being necessarily more interesting, or having 'more to say', but rather by being a more finely perfected medium in which special, or very varied, feelings are at liberty to enter into new combinations." Mientras la primera parte del aserto podría sencillamente entenderse como un *understatement* propio de la falsa modestia, lo más revelador y sugerente viene al final, al expresar la posibilidad de aprovechar un estado, por lo demás no muy distinto a la *negative capability* de Keats, en los términos de una época en la que era preeminente el interés por el espiritismo, el ocultismo y la experimentación mental. La madurez poética, a la que obviamente ha de aspirar quien así la describe, consiste entonces en una mayor sofisticación psicológica que, como todo instrumental complejo, puede servir tanto para descodificar como para codificar, para desvelar misterios ocultos como para, si así se desea, velar y esconder realidades diáfanas. Sobre este fenómeno, y desde un ángulo completamente diferente, incide también Roland Barthes en su *Sade, Loyola, Fourier* cuando apunta, a propósito de los *Ejercicios* de Ignacio de Loyola:

Aquí volvemos a encontrar el viejo mito moderno según el cual el lenguaje es tan sólo el instrumento dócil e *insignificante* de las cosas serias que ocurren en el espíritu, el corazón o el alma. Ese mito no es inocente; el descrédito de la forma sirve para exaltar la importancia del fondo: decir: *escribo mal* quiere decir: *pienso bien*. (...) es así como la literatura, cuya función es mundana, no es compatible con la espiritualidad; la una es rodeo, ornamento, velo, la otra es intermediación, desnudez: he allí por qué no se puede ser a la vez santo y escritor.

La cita se revela como singularmente pertinente: Eliot, consciente en el complejo de culpabilidad de su carne de que la santidad le está vedada, no puede sino huir hacia delante radicalizando la función esencial de la escritura literaria.

Y ello es precisamente lo que nos dice la tercera idea eliotiana que quería traer a colación. Me refiero a la famosa afirmación de que "poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things." Estas líneas, que fueron interpretadas durante muchos años como artículo de fe modernista en la línea de la deshumaniza-

ción orteguiana, esto es, como postulado de una despersonalización antiromántica, bien podrían permitir otra lectura, más literal y, si se prefiere, alusivamente críptica. Si Eliot iría sugiriendo una y otra vez al cabo de los años que *The Waste Land* era una composición más privada que pública (más personal que impersonal), ¿no podríamos ver en tales palabras más bien la confesión larvada de que la poesía, lejos de distanciarse de las propias emociones, lo que haría sería una suerte de ajuste de cuenta con las mismas, a fin de lograr la evasión del cerco obsesivo a que éstas tendrían sometido al poeta?

Sea como fuera, la tónica dominante en las interpretaciones de *The Waste Land* no era ésta. Después de la respuesta escandalizada de algunas mentes bienpensantes, que calificarían a Eliot de “drunken helot”, “literary bolshevik” y de “hyena with a typewriter” (los términos vienen citados por G. Nageswara Rao en su libro *The Peace which Passeth Understanding. A Study of the Waste Land*, una visión útil y sintética para quien quiera introducirse en la problemática del poema, que además se ve enriquecida por una perspectiva netamente india que ilumina los aspectos orientales y sánscritos del mismo), la idea difundida hasta la extenuación por una larga galería de críticos entre la que se encontraban muchas de las cabezas más lúcidas de nuestro tiempo, era la de que Eliot había escrito el gran poema o paradigma del siglo XX, una pieza magistral que encerraba en su compleja red de alusiones la problemática fundamental del hombre moderno y de su espíritu, casi como si se tratara de un nuevo –no en vano hemos trazado antes el paralelismo– *Paradise Lost*.

Y así, puesto que uno de los problemas claves era el de dirimir la controversia de la unidad o fragmentariedad del poema, encontramos que un crítico establecido como Derek Traversi, al publicar en fecha aún tan reciente como 1976 un estudio sobre los poemas largos de Eliot, había de abordar tal cuestión por la vía de un contraste con Milton, apuntando que Eliot, a diferencia del autor de *Paradise Lost*, ya no contaba con una *Weltanschauung* compartida con la generalidad de sus lectores, ante la que poder anteponer sus propias experiencias y su propia subjetividad, por lo que habría de fabricarse, a fin de exponer su mensaje global, una estructura simbólica amplia previamente inexistente, y que en el siglo XVII se habría dado de forma natural e indiscutible. Tal sería, así, la explicación de las peculiaridades formales de *The Waste Land*.

No me parece, por consciente de la unicidad de la tradición poética que fuera Eliot, que sea posible atribuirle una pretensión de totalidad análoga a la de Milton, ni creo que sea necesario demostrar su presencia en *The Waste Land* para probar la grandeza del poema, a menos que se parta de unos valores estéticos conservadores y se quiera a toda costa, como también lo hace Balachandra Rajan en *The Overwhelming Question*, casar al Eliot de 1922 con el de *Four Quartets*, insistiendo en la unidad de toda la obra del

poeta. Posiblemente el procedimiento técnico fundamental en *The Waste Land*, y sin duda el fenómeno más llamativo del poema, es la plasmación isócrona de los diversos niveles temporales, la presencia simultánea de jirones de diálogo, fragmentos recordados y monólogo interior, en una suerte de *stream of consciousness* que nos evoca los procedimientos de Proust y, naturalmente, de Joyce. La construcción de una realidad a base de fragmentos y planos unilaterales no creo que pueda derivarse de una cuestión ideológico-filosófica, sino meramente de la renovación técnica en el lenguaje artístico, que Eliot incorpora en su obra por razones que se han sugerido veladamente y en las que luego entraré con mayor concreción. Al fin y al cabo, el cubismo y el constructivismo pictóricos habían llevado a la práctica experiencias semejantes con mucho mayor radicalismo, y el experimentalismo estructural de los Braque, Picasso o Duchamp había hallado equivalencias harto más arriesgadas y avanzadas en la poesía de Apollinaire o de los dadaístas.

Y además, claro, estaba el cine. Eisenstein había revolucionado el concepto de montaje, oponiendo a la forma de composición hasta entonces conocida, la lineal, un nuevo procedimiento que llamó espacial, consistente en la yuxtaposición de planos disímiles sin contar con los elementos de cúpula lógicos y convencionales. No es difícil comprender, entonces, que latía en todas las artes una nueva manera de componer que habría que denominar dialéctica, atractiva para los creadores por una doble motivación: de un lado, por la libertad y flexibilidad mucho mayores que permitía; y de otro, a causa de la potenciación significativa que operaba, dado que el efecto global de la estructura semántica era siempre más que la suma de sus elementos atomizados.

En esta línea hemos de ver el archiconocido tema de los paralelismos formales entre *Ulysses* y *The Waste Land*, pues no sólo podemos comparar el uso de la parodia –pongamos por caso– en el episodio de *Oxen of the Sun* con el de una serie de poemas que no en vano se llamó originalmente *He Do the Police in Different Voices* (recordemos que el título del *Waste Land* primigenio procedía de la novela de Dickens, *Our Mutual Friend*), sino que el propio criterio estructural de articular una simultaneidad de voces distintas supone, como es bien sabido, la gran lección que Eliot aprendió de Joyce. Heinz Wetzel, que es quien mejor ha estudiado este asunto en los últimos años en su libro *Banale Vitalität und lähmendes Erkennen*, recuerda allí cómo la infinita admiración de aquél hacia éste no era en modo alguno recíproca, sino que Joyce trató siempre a Eliot con considerable indiferencia, incluso hasta el punto de no darse por enterado de la existencia de *The Waste Land*, a no ser para parodiar el poema en torno burlón y cuidándose de que fuera siempre a espaldas de su autor.

Por todo ello, hay que concluir que *The Waste Land*, no obstante su merecido lugar como poema clave del modernismo inglés, no ocupa tal posi-

## LA IRRUPCION DE T.S. ELIOT: VIEJO Y NUEVO

ción debido a su audacia innovadora. Hemos visto con claridad que le precedían otros ejemplos más originales y vanguardistas en cuanto a técnica literaria. ¿Por qué entonces ese lugar destacado? ¿Qué papel juega entonces la fragmentariedad en *The Waste Land*, y por qué resulta tan llamativamente eficaz su uso? Acudamos, para responder a estas incógnitas, a otro conocido fragmento crítico de Eliot, esta vez a su ensayo sobre los poetas metafísicos. Allí leemos:

When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experiences; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes.

Este texto, que es de 1921, incide en el concepto estructural al que hemos ido aludiendo, pero no llega a desarrollar satisfactoriamente el contraste pretendido entre el poeta y el hombre corriente, toda vez que esas nuevas totalidades que supuestamente crea el poeta no son sino amalgamas de una misma manera fragmentaria de percibir la realidad, común a ambos porque se corresponde con la verdadera dinámica psicológica de la percepción. En tal sentido, la única diferencia entre uno y otro reside en la capacidad de reproducir a través de la obra de arte una experiencia netamente humana, que se torna particularmente evidente en situaciones de ansiedad o desequilibrio psíquico. En ese caso, la creación artística podría tener, por añadidura, ese valor terapéutico al que antes hemos hecho alusión. De ahí que me parezca imprescindible, para colocar las cosas en sus justos términos, que enfoquemos la cuestión de la estructura de *The Waste Land* no tanto en una línea de composición impersonal y objetiva, basada en consideraciones de técnica y lenguaje expresivo, sino en las exigencias más subjetivas y personales de una problemática psíquica concreta, la del individuo, que no el "poeta", llamado T.S. Eliot.

Mas no se piense que al proceder de esta guisa, estamos traicionando los principios eliotianos, o introduciendo un biografismo anacrónico que resultase especialmente inapropiado para abordar el discurso poético del modernismo. Si estamos o no facultados para ello, es algo que podrá desprenderse de las mismas palabras de Eliot, en su ensayo de 1953, "The Three Voices of Poetry":

In a poem which is neither didactic nor narrative, and not animated by any other social purpose, the poet may be concerned solely with expressing in verse –using all his resources in words, with their history, their connotations, their music– this obscure impul-

se. (...) He is oppressed by a burden which he must bring to birth in order to obtain relief. Or, to change the figure of speech, he is haunted by a demon, a demon against which he feels powerless, because in its first manifestation it has no face, no name, nothing, and the words, the poem he makes, are a kind of form of exorcism of this demon. In other words again, he is going to all that trouble, not in order to communicate with anyone, but to gain relief from acute discomfort; (...).

James E. Miller, que reproduce esta cita en su excelente libro *T.S. Eliot's Personal Waste Land*, de 1977, ha sido quizás quien de una manera más exhaustiva ha reivindicado esta vía de acceso al poema; sin embargo, son legión las sugerencias oblicuas de Eliot en la línea de que escribió *The Waste Land* como “a purely personal act” y con el objeto de “to relieve my emotions”, según declaraba ante la Concord Academy en 1947, o su testimonio tal y como lo recoge Valerie Eliot en su edición facsímil del poema:

Various critics have done me the honour to interpret the poem in terms of criticism of the contemporary world, have considered it, indeed, as an important bit of social criticism. To me it was only the relief of a personal and wholly insignificant grouse against life; it is just a piece of rhythmical grumbling.

Lo único que no merece crédito en la afirmación es el término de “insignificante”, a menos que lo tomemos como equivalente a personal, o en el sentido algo irónico que implicaba su uso en la cita anterior de Roland Barthes. Pues para el propio poeta, la redacción de *The Waste Land* estaba dotada de la máxima significación, aquélla que la convierte en un acto desesperado empujado por esas dos pulsiones fundamentales que son el sexo y la muerte, con la segunda plenamente dispuesta a imponerse sobre la primera.

Eva Hesse, autora de otro libro fundamental titulado *T.S. Eliot und Das wüste Land* (1973), quizás el estudio de mayor profundidad psicológica al respecto, recuerda el diagnóstico temprano de Ernst Robert Curtius, que fue también el primer traductor al alemán del poema, en el sentido de que *The Waste Land* era nada más y nada menos que el sustituto de un intento de suicidio, y que su configuración textual incluía simbólicamente no pocos aspectos de tal atentado contra uno mismo. Hesse, quien ha estudiado también las conexiones abrasadoramente personales y biográficas entre el teatro de Eliot y su propia vida, demuestra a través de numerosos ejemplos hasta qué punto los postulados de impersonalidad llegan a encubrir una codificación, no menos subjetiva y egocéntrica que la de los románticos, aunque sí algo más críptica, de la propia peripecia vital y emocional. Pero Hesse, que tiene también gran interés en el contenido antropológico y mítico de *The Waste Land*, y aporta por ejemplo una atrayente reinterpretación del papel

## LA IRRUPCIÓN DE T.S. ELIOT: VIEJO Y NUEVO

de la Condesa Larisch y de su libro en la composición de la obra, no se propone, como sí lo hace el ya citado Miller, centrarse exclusivamente en el carácter netamente autobiográfico del poema. De ahí que tenga mayor importancia la conclusión a la que llega después de cotejar el manuscrito original con la versión impresa, indicando que el *Waste Land* primigenio es, casi literalmente, el protocolo de una introspección psicoanalítica personal. A la luz de este dato, cobra también mayor importancia la intención primera de anteponer al poema como epígrafe el “The horror! The horror!” de Kurtz en *Heart of Darkness*. Lo que en la novela corta de Conrad es expresión de la sangrienta brutalidad humana y del expolio colonial, se convierte para Eliot en *correlato objetivo* para expresar, no el sentimiento de una época o de una generación, sino la angustia personal, psíquica, sexual, de una mente puritana y mimada por las comodidades de una civilización sofisticada. Lo único que sucede es que la crítica (y el opúsculo de Jaime Rest, *Cartomancia y poesía*, es un ejemplo de ello, al interpretar esa angustia en la línea del existencialismo de Heidegger, Sartre o Jaspers) se ha dejado predominantemente seducir por la magnífica capacidad literaria del poeta Eliot, confundiendo ese correlato objetivo con la realidad expresada, tomando, en otras palabras, el significante (los términos sociales, literarios, míticos de la crisis) por el significado (la crisis íntimamente personal), no dándose cuenta de que la locura de Nerval o de Hieronimo en los últimos versos no es otra que la locura amenazante del individuo Eliot.

No son pocos los hechos que avalan esta interpretación, empezando por la insistencia de Eliot, tantas veces manifestada, de que no se debe conceder demasiada importancia a lo biográfico a la hora de leer un poema, y que los *new critics* tomaron como verdad revelada a la hora de elaborar su sistema crítico –de James E. Miller es la frase de que para ellos, Eliot era Dios y Cleanth Brooks su profeta. Pero además de esto, que en el contexto de *The Waste Land* parece vestido de un sentimiento claramente autoprotector, tenemos la tajante prohibición de que se escribiera su biografía, así como la no autorización de los herederos de Eliot a que se facilitasen materiales para tal empresa incluso después de su muerte. Anne C. Bolgan, en su destacado *What the Thunder Said. A Retrospective Essay on the Making of The Waste Land* (1973), cita al respecto las reveladoras palabras de Eliot en su reseña de la biografía de D.H. Lawrence escrita por John Middleton Murry:

Mr. Murry has written a brilliant book (...) It is a definitive work of critical biography, or biographical criticism. It is so well done that it gives me the creeps; probably these matters matter no longer to Lawrence himself; but any author still living might shudder to think of the possibility of such a book of destructive criticism being written about him after he is dead.

Este comprensible temor, junto con la violenta reacción al artículo de John Peters de la que se hablará más adelante, indican a las claras que era una

parte importante de su intimidad lo que Eliot se jugaba en *The Waste Land* y que, si bien en un principio pudo complacerle que los críticos hicieran una lectura pública y modernista de un texto privado, llegó un momento en que la posibilidad del desnudamiento total empezó a preocuparle seriamente. Ya no podía confiar en que se siguiera guardando el secreto según lo expresaba con certera intuición Hugh Kenner en su *The Pound Era*: “Nothing is so unbelievable as exact truth told in a calm voice, and the friends who tell posthumous tactful truths about his life betray nothing”.

Estas palabras son, naturalmente, anteriores a la publicación del manuscrito original de *The Waste Land*, junto con las correcciones y observaciones de Pound, en 1971, a cargo de la segunda esposa del poeta. Como éste ha sido en gran medida el gran estímulo para revisar las interpretaciones de *The Waste Land* y extraer las principales conclusiones sobre el proceso de composición del poema, e incide sobremanera en los problemas de lenguaje y estructura, concederemos seguidamente nuestra atención a tal fenómeno. ¿Hasta qué punto fue importante la “cesárea” de Pound? ¿De qué índole fueron las alteraciones propiciadas por él? ¿Qué efectos tiene sobre la significación del poema, tanto en su vertiente de Carta Magna de la lírica moderna (según expresión de Hans Egon Holthusen), como en su condición de exorcismo personal? Estas son, me parece, las incógnitas más importantes a las que hay que responder.

Si partimos del carácter confesional y evocativo de la serie de poemas sueltos que conforman el proto-*Waste Land*, y lo comparamos con el resultado final, que –mal que les pese a sus detractores– sí constituye un poema unitario, parece necesario concluir que la obra debe su coherencia y densidad verbal al autor de los *Cantos*, que como es bien sabido, se mostró implacable a la hora de eliminar una buena cantidad de versos de los que Eliot se atrevió a salvar muy pocos contrariando el consejo de *il miglior fabbro*. El tiempo transcurrido, así como los mecanismos de inercia desatados por el gran impacto del poema, hacen difícil que imaginemos *The Waste Land* de una forma distinta a la que posee desde hace más de seis décadas, y todo ello parece movernos a sentir que sus 433 versos actuales representan la mejor combinación posible. Sin embargo, y sin negar el gran acierto de los cambios propuestos por Pound, uno no puede dejar de percibir que los mismos alteraron de manera importante el carácter de la obra.

En contra de lo que se podría pensar, las elisiones introducidas por Pound no eliminaron elementos de cópula y transición, haciendo más difícil la comprensión del conjunto y creando parte de la oscuridad innegable que el poema ofrece. Todo lo contrario: prescindiendo de todo cuanto se salía de lo que era *su* idea del poema, fue precisamente Pound quien le confirió lógica y unidad, su estructura. No olvidemos que mientras revisaba *The Waste Land*, Pound estaba haciendo lo mismo con sus *Cantos*, tratando de someter ambas obras a una misma operación quirúrgica. Lo que quiero suge-

## LA IRRUPCION DE T.S. ELIOT: VIEJO Y NUEVO

rir con ello es que Pound estaba aplicando sus ideas particulares sobre la composición poética, y que sus objetivos en tal sentido no tenían por qué coincidir con los de Eliot al escribir y describir su *Waste Land*; en otras palabras, no parece probable que Pound supiera lo que nosotros sabemos hoy sobre las circunstancias personales de Eliot al redactar el poema, y desde luego es evidente que quiso ayudarlo a poner en pie el gran poema que él intuía en el manuscrito de su amigo, y no tanto ayudarlo a éste a ventilar sus problemas personales y psíquicos a través de sus versos. Por eso, Pound desechó, por ejemplo, todo lo que no tuviera una dimensión erótica o antropológica, como bien observa Eva Hesse, acentuando en cuanto a este segundo aspecto la trabazón generalizadora del planteamiento.

¿Por qué se mostró Eliot tan presto a aceptar las ideas de Pound, incluso hasta el punto de dejarse contagiar por el afán alterador de éste y realizar él mismo una serie de nuevas correcciones no previstas inicialmente? Mi hipótesis a este respecto es que Eliot, que había pasado por un período de profunda crisis psicológica acompañada de una esterilidad creativa experimentada como no menos preocupante, había escrito su primera versión súbitamente aupado en ese estado de potente productividad febril en el que a veces pueden desembocar los estados de enfermedad. Una vez finalizado este proceso, es decir, una vez que la función terapéutica de la escritura había ejercido sus efectos beneficiosos (pues el silencio improductivo estaba roto y los fantasmas quedaban de pronto presos ante él en el papel), encontrándose con un producto que no había sido concebido con arreglo a ningún plan trazado racionalmente, sino que había brotado de una sucesión de estados en ocasiones de duermevela, decidió que había llegado el momento de *construir* un poema, de purificar lo escrito hasta entonces dándole una forma más unitaria y permanente, en la que quedarán para siempre encerradas sus obsesiones de entonces, pero reducidas al artificio de un discurso poético en el que la voluntad confesional quedaba ya descartada. Solamente él conocería las claves, y con ello le bastaba.

Ahora bien, tenía que cuidar de que Pound no desfigurase en exceso su intención inicial, desvirtuando el carácter de su significado. En este sentido, creo que James E. Miller da en el blanco al señalar que las notas al poema, añadidas por una razón fundamentalmente trivial, sí le servían en cierto modo para rescatar parte del sentido original desdibujado por Pound, reforzando el papel de Tiresias y tratando de resaltar la idea de una consciencia interiorizada y personal, en oposición al tono social y de decadencia de la civilización acentuado por el autor de los *Cantos*.

De esta suerte, se generaba el principal malentendido o punto de desacuerdo al interpretar *The Waste Land*. Pound estaba ansioso de que el nuevo poema fuera la obra clave del movimiento modernista, que lógicamente precisaba convertir lo que era una pieza personal y atormentada en una composición pública y, hasta si se quiere, de un didactismo ejemplificador. Eliot, entretanto, aunque algo confundido por el rumbo que irían

tomando las diversas lecturas del poema, no podría ver totalmente con malos ojos el que no saliera a la luz pública aquello que se había tomado tantas molestias en velar y oscurecer.

¿Y qué era eso que latía en un comienzo en la génesis de *The Waste Land*? Si se trata de algo de lo que la mayoría de los críticos no se ha hecho eco, y que muchos se resisten a admitir o siquiera a considerar, no es porque constituya un secreto, dado que los primeros datos se revelaron por primera vez en un artículo publicado en 1952, firmado por un entonces joven profesor llamado John Peters. Aunque más que de “revelación de datos” habría que hablar de especulaciones certeras en torno a datos que no eran desconocidos, dado que Peters se limitaba a indicar que junto al contenido intelectual y abstracto del poema, había en el mismo una apasionada involucración emocional por parte del autor. En cualquier caso, la respuesta de Eliot fue fulminante: no sólo desautorizó lo que Peters había escrito, sino que obligó a los editores de la revista que publicaba el texto a evitar toda circulación de la misma, amenazándoles con un proceso legal. Aplicando el viejo principio expresado ya en la *Antígona* de Sófocles de que quien se defiende está en realidad acusándose, parece obvio que Eliot se había sentido tocado en una fibra que le dolía y aterraba que pudiese llegar a ser del dominio público. No puede ser muy diferente, por otra parte, la razón por la que reaccionó con histérica vehemencia cuando su amigo Conrad Aiken le comunicó que había titulado su reseña de *The Waste Land* “An Anatomy of Melancholy”, señalándole airado y molesto que nada de melancólico había en el poema.

La realidad que Eliot estaba tan deseoso de ocultar, y que constituye posiblemente la razón de que incluso en su testamento haya prohibido el que tras su muerte se redacte biografía oficial alguna, es plenamente conocida desde hace unos cuantos años, y se halla perfectamente recogida en libros como los de Eva Hesse y James E. Miller. Sin embargo, como muchos aún la disputan o, lo que es peor, no se dan por enterados de la misma, la expondré aquí brevemente. El gran “pecado” de Peters fue la identificación de “Phlebas the Phoenician” con un joven francés llamado Jean Verdenal, con quien Eliot mantuvo una intensa relación en el París anterior a la Primera Guerra Mundial, y que murió combatiendo en la misma, presumiblemente ahogado, en 1915, el mismo año en que Eliot, poco después, contraía matrimonio con Vivienne, su primera esposa.

A partir de esta situación, algunos investigadores, con Miller y su libro de 1977 a la cabeza, han ido profundizando en la relación, hasta llegar a la conclusión de que todas las alusiones amorosas positivas en *The Waste Land*, desde la muchacha de los jacintos en “The Burial of the Dead”, hasta el “awful daring of a moment's surrender/ Which an age of prudence can never retract/” en “What the Thunder Said” se refieren con claridad (claridad que resulta aún más meridiana en el manuscrito original) a la apasionada relación homoerótica mantenida por Eliot con Jean Verdenal. Los hechos que

avalan tal interpretación son tan abrumadores, que no han sido refutados eficazmente por nadie, y Miller puede incluso señalar la actitud vivamente admirativa de Eliot hacia el *In Memoriam* de Tennyson (escrito, como es archisabido, para conmemorar la muerte de su amigo Hallam, acaecida en plena juventud), admiración que se produce en unos términos que contradicen abiertamente el postulado central en la poética de Eliot, cual es el de no valorar en primera línea un texto por el grado de sinceridad y reflejo de la propia vida contenido en el mismo. No señala Miller, en cambio, otro posible antecedente literario, pertinente, no porque haya en el mismo una relación homosexual, sino por la presencia del simbolismo floral. Me estoy refiriendo al “Lycidas” de Milton, poema convencionalmente retórico donde los haya, pero no por ello exento de emoción genuina, a propósito del cual Northrop Frye escribió esta significativa frase: “(...) in a poem about the death of a young man it is conventional to associate him with a red or purple flower, usually a spring flower like the hyacinth.” Ni que decir tiene que tal convención no le era desconocida a Eliot, lo cual torna aún más absurda la polémica que se desató en el *Times Literary Supplement* en 1972, dedicada en parte a debatir el verdadero sexo de la muchacha de los jacintos y sus implicaciones para Eliot.

Naturalmente, si Phlebas es Verdenal, todas las mujeres de *The Waste Land*, que según indicó Eliot son una misma persona, apuntan a Vivienne, una mujer ante cuyos deseos éste respondió con una inhibición impotente fácilmente relacionable con el Fisher King o Rey Pescador, y que como consecuencia de la situación entre los esposos, se convirtió temporalmente en amante de Bertrand Russell, quien aparte de haber sido profesor de Eliot en Harvard, gozaba de una merecida fama como conquistador y amante vigoroso. Así pues, la situación personal que subyace a *The Waste Land*, la que determina su temática, su sentimiento de crisis y vacío, su abyección por el sexo y en general las mujeres, así como la ambivalencia sexual de ese melancólico espectador que es Tiresias, junto con la maldición que acarrea la mítica impotencia del Rey Pescador, tiene una perfecta correspondencia en la situación biográfica de su autor, un hombre que se siente sexualmente repelido por una mujer que le echa en cara su pasividad y que es retratada como poseída por una fría lujuria en “A Game of Chess”. El lujo y los perfumes que acompañan esta descripción son semejantes a los que evoca Sir Epicure Mammon en su famoso parlamento dentro del *Alchemist* de Ben Jonson, con la única diferencia que lo que en éste representa un valor codiciable, sólo provoca repugnancia en el narrador-protagonista de *The Waste Land*, un hombre sumido en la melancolía del recuerdo y la nostalgia por el amigo muerto.

Como se podrá apreciar, y más aún si acudimos a la edición facsímil del poema y a la imagen del mundo femenino contenida en algunos de los pasajes eliminados, como la descripción de Fresca escrita parodiando *The Rape of the Lock*, la actitud del narrador ante las mujeres es de temor, rechazo

y aversión física. Piénsese en este mismo hecho en piezas como “The Love Song of J. Alfred Prufrock” y “Portrait of a Lady” y sitúese seguidamente en el contexto puritano en que creció Eliot: no sólo no hay nada sorprendente en todo este desarrollo, incluyendo el deseo frenético de ocultación, sino que toda la historia es de una verosimilitud mucho más que plausible, que se ve en cierto modo confirmada por los acontecimientos subsiguientes en la vida de Eliot –su conversión religiosa, la separación de Vivienne, sus años de soledad hasta que decide irse a vivir con su amigo John Hayword, y la ruptura con éste once años más tarde para casarse finalmente, al filo de los setenta, con la que se convertiría en su segunda mujer, su secretaria Valerie Fletcher.

Debo confesar que no encuentro nada de sensacionalista, ni siquiera de interesante o raro, en la situación humana que acabo de describir, y que de cualquier modo el tema de las tendencias sexuales de Eliot carece por completo de relevancia la hora de analizar la importancia de *The Waste Land*. No piensan así, empero, los numerosos críticos que, como Helen Gardner en su opúsculo *The Waste Land 1972*, rechazaron enérgicamente la imputación en unos términos que parecían hacer depender dicha importancia de la demostración de que Eliot se hallaba del todo libre de tal sospecha. Tal actitud, que resulta fácil de comprender en un universo mental aún excesivamente contaminado por los mismos sentimientos de culpa y el mismo puritanismo sexual que condicionaron la evolución del propio Eliot, es aún la que parece predominar en muchas aproximaciones a *The Waste Land*, y es en parte la culpable de que se haya prolongado el equívoco en torno al grado de impersonalidad en el poema, toda vez que la teoría del carácter público de la composición tendría la virtud adicional de no “manchar” (en la escala de valores de una bienpensada hipocresía) la reputación del poeta. ¿Es necesario recordar que incluso la referencia a San Agustín en “The Fire Sermon” tiene una evidente conexión homoerótica, toda vez que éste marcha a Cartago la segunda vez tratando de olvidar la muerte de un amigo, cosa que se detecta incluso en la traducción expurgada de las *Confesiones* que edita la Colección Austral? Veamos este fragmento del Libro IV, Cap. 7:

Y así me acongojaba, suspiraba, lloraba, andaba turbado, incapaz de descanso ni consejo. Traía mi alma como despedazada, impaciente de estar conmigo y no hallaba dónde ponerla. No hallaba descanso alguno ni en los bosques amenos, ni en los juegos y músicas, ni en los jardines olorosos, ni en los banquetes espléndidos, ni en los deleites del lecho, y finalmente, ni le hallaba en los libros ni en los versos. Todo me causaba horror, hasta la misma luz, y todo cuanto no era mi amigo me era insuficiente y odioso, menos el gemir y el llorar, pues solamente en esto tenía algún corto descanso. Pero luego que se le quitaba a mi alma este triste alivio, me abrumaba la pesada carga de mi miseria.

## LA IRRUPCIÓN DE T.S. ELIOT: VIEJO Y NUEVO

No deseo, en fin, abundar más en este tema, dado que meramente me proponía sacar a relucir hasta qué punto *The Waste Land* puede ser leído como un testimonio personal, y de qué modo tan ostensible incumple una exigencia de impersonalidad entendida como distanciamiento entre vida y creación poética o entre tema y elaboración estilístico-estructural. Ahora, lo que procede es retomar el hilo inicial y caminar hacia una conclusión que defina el tipo de aportación que hace Eliot a la poesía moderna a través de esta composición singularísima y de la que no he buscado dar una nueva interpretación global, dado que lo que precisamente sobran son lecturas generales, una vez que la paciente erudición de tantos y tantos investigadores ha ido iluminando la multiplicidad de detalles concretos que componen su espléndida riqueza alusiva.

Debería haber quedado patente que Eliot no es un modernista en el sentido que podría serlo Picasso, un creador de lenguajes capaz de proponerse cambiar el modo de ver la realidad y de ofrecer un nuevo código expresivo extraído de la nada. Lejos de ser un vanguardista en el sentido de partir de una vinculación más o menos arbitraria entre significante y significado, adopta una postura que hay que calificar de romántica en lo que se refiere a la íntima vinculación entre vida y obra, así como a la voluntad de expresar en primera instancia la desarticulación del propio espíritu, no porque parta de la premisa de que el arte debe ser sincero, naturalmente, sino porque le obliga a ello la propia situación de desesperación en demanda de un conjuro o alivio por intermedio de la palabra poética. Ahora bien, no es menos cierto que, fundamentalmente gracias a la colaboración de Pound, pero también por el influjo de los nuevos principios de composición que le muestran otras artes de la época, como el cine o la plástica, Eliot dispone de la suficiente libertad como para atreverse a expresar la desmembración de su espíritu mediante esa estética del fragmento que tantos frutos ha ido dando a lo largo del siglo XX. Esto, unido a su poderosísimo sentido de la tradición –que es como decir la unidad atemporal de la condición y de la cultura humanas– es lo que produce el prodigio de un poema que es tan moderno como tradicional, puesto que no se halla dotado de un distanciamiento irónico-humorístico semejante al que introduce Joyce en su *Ulysses*. De este modo, esta compleja interrelación entre convención e innovación, entre modernidad y antigüedad, entre nuevo y viejo lenguaje, entre contenido personal, en fin, y potencialidad semántica generalizadora es la que a la postre explica los inmensos valores intrínsecos y extrínsecos de *The Waste Land*, al igual que el papel fundamental que ha desempeñado hasta ahora en las letras de este siglo y que sin duda habrá de seguir desempeñando en el futuro.



## LA IRRUPCION DE T.S. ELIOT: VIEJO Y NUEVO

### Referencias

- T.S. Eliot, *Selected Essays*. London: Faber & Faber, 1932.
- , *The Complete Poems and Plays*. London: Faber and Faber, reprint 1978.
- , *The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts*. London: Faber & Faber, 1971.
- San Agustín, *Confesiones*. Versión española por el R.P. Fr. Eugenio Ceballos. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- Northrop Frye, "Literature as context: Milton's *Lycidas*", en David Lodge, ed., *20th Century Literary Criticism*. Longman: London, 1981.
- Grover Smith, Jr., *T.S. Eliot's Poetry and Plays*. The University of Chicago Press, 1956.
- Jaime Rest, *Cartomancia y poesía*. Bahía Blanca, Argentina: Universidad Nacional del Sur, 1960.
- Roland Barthes, *Sade, Loyola, Fourier*. Versión española de Néstor Leal. Caracas: Monte Avila, 1977.
- Hugh Kenner, *The Pound Era*. London: Faber & Faber, 1975.
- Vikramaditya Rai, *The Waste Land. A Critical Study*. Varanasi, India: Motilal Banarsidass, 1970.
- Helen Gardner, *The Waste Land 1972*. Manchester University Press, 1972.
- M.C. Bradbrook, *T.S. Eliot: The Making of "The Waste Land"*. London: Longman, 1972.
- Octavio Castro López, *Examen crítico de T.S. Eliot: Tierra baldía*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1973.
- Eva Hesse, *T.S. Eliot und Das wüste Land*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- Anne C. Bolgan, *What the Thunder Really Said. A Retrospective Essay on the Making of the Waste Land*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1973.
- Kristian Smidt, *The Importance of Recognition. Six Chapters on T.S. Eliot. Tromsø, Noruega, 1973*.
- Heinz Wetzel, *Banale Vitalität und lähmendes Erkennen*. Bern und Frankfurt am Main: Herbert Lang, 1974.
- Balachandra Rajan, *The Overwhelming Question. A Study of the Poetry of T.S. Eliot*. University of Toronto Press, 1976.
- G. Nageswara Rao, *The Peace which Passeth Understanding: A Study of The Waste Land*. Tirupati, India: Sri Venkateswara University, 1976.
- Derek Traversi, *T.S. Eliot: The Longer Poems*. London: The Bodley Head, 1976.
- Joan Ferraté, *Lectura de "La terra gastada" de T.S. Eliot*. Text original, versió catalana i comentari. Barcelona: Edicions 62, 1977.

BERND DIETZ

Regina Diehl, *The Waste Land und die Poet Critics*. Grossen-Linden: Hoffmann Verlag, 1977.

James E. Miller, Jr., *T.S. Eliot's Personal Waste Land. Exorcism of the Demons*. The Pennsylvania State University Press, 1977.

Anthony Easthope, *Poetry as Discourse*. London: Methuen, 1983.