

Thomas Stearns Eliot

Giuseppe Tomasi di Lampedusa

Parecería que Eliot ha alcanzado el punto más alto de su talento y de su reputación. Su nombre es popular hasta entre quienes no lo han leído, ha recibido el premio Nóbel, sus obras incluso han traspuesto el umbral de la libertad de Flaccovio¹, lo que me hace pensar en el regocijo de la pobre Ninon de Lenclos cuando veía voltearse a su paso a los deshollinadores. Y, sin embargo, Eliot es un autor cuya lectura exige un esfuerzo continuo, un esfuerzo siempre progresivo hacia una forma lograda.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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