

reo), y la imitación isabelina de sus notas –«Cui, cui, cui, grita tereo», según John Lyly– representa para Eliot una vulgar deformación de esa voz inviolable que tiene notas en común con *ces voix d'enfants*:

mas entonces el ruiseñor
llenó todo el desierto con voz inviolable
y ella aún gritó, y el mundo aún persigue,
«Cui cui» a oídos salaces.

Y el cambio aquí de «gritó» a «aún persigue», de pasado a presente, da otra vuelta a la tuerca del dolor continuo. Y sin embargo a este dolor le acompaña la memoria de una voz inviolable, y dentro del drama de la expresión que es el poema, y frente a esas heridas psíquicas que presentó el poema, fuerza la impresión de una completud posible, un deseo de elevarse a habla y canto pese a esas heridas, esa lengua cortada, y, aunque «rudamente forzada», de cantar inviolable. Después de todo, son los oídos «salaces» –«los salaces oídos de la muerte; lujuria», según el pasaje en la versión previa de Eliot– los que sólo pueden oír la nota única del cui del ruiseñor y no el gorgorito de su voz inviolable. Y así oscilan los sonidos, en un estado inquieto de metamorfosis, entre gorgorito y gorjeo, entre «voz inviolable» y las deformaciones de «oídos salaces», entre significado y ruido.

Todavía en el mundo de los sonidos de pájaro –pero volviendo ahora del ruido hacia el significado– está la imitación del zorzal con su «clin clon clin clon clon clon», que sugiere el sonido del agua que podría hacer soportable la aridez rocosa. Y es el gallo –el gallo de Eliot habla francés– quien presagia la lluvia con su «Co co rico co co rico»⁶, sonidos primitivos a los que sucede ese otro sonido y palabra radical, DA. En determinadas llamadas de pájaro de Eliot –y estoy pensando asimismo en un poema posterior como «Marina», con el tordo cantando entre la bruma– hay un indicio de autoolvido, una rendición sin voluntad de lo meramente humano. Uno evoca al compositor Olivier Messiaen, a quien también *Tristán* le llegaba hondamente, y su deseo

⁶ «Co co rico co co rico» suena primitivo y correcto, aunque, quizá deba añadirse, sólo a un oído no francés. El poeta francés Philippe Jaccottet me dice que hay más de «Cockadoodledoo» –obviamente Eliot no podía usar este sonido– en «Co co rico» de lo que un oído inglés o americano inmediatamente percibe. El coq galois canta jactanciosamente al oído francés en esos sonidos que para nosotros y para T.S. Eliot sugieren en su contexto de La tierra baldía un grito auroral primario que trae la lluvia y una cierta liberación y relación más allá de las tensiones de lo demasiado humano.

de ir más allá del cromatismo occidental a través del lenguaje de los pájaros, con su composición de un inmenso corpus de música para piano basada en una catalogación exhaustiva de las llamadas de pájaro. Mas la falta de voluntad de *Tristán* y la propia disolución de la voluntad de Messiaen, rechazando las tensiones de la forma sonata y escuchando a aquello que los pájaros tienen que decirle, son ajenas en muchos sentidos a la escucha discriminativa de Eliot. Es perfectamente posible escuchar en el canto de un pájaro tan sólo el canto de la propia vanidad de uno. Si en último término Eliot se pregunta

enséñanos a preocuparnos y despreocuparnos
 enséñanos a sentarnos en calma
 incluso entre estas rocas

la falta de voluntad implicada aquí no busca ni el éxtasis de *Tristán* ni la sutil evasión de Messiaen de la tensión humana y el dolor.

He hablado de la extraordinaria precisión del uso de Eliot de sus fuentes, y esto en ninguna parte se evidencia tan notoriamente como en el modo en que regresa en el final, de *La tierra baldía* a la leyenda de Filomela-Procne-Tereo, en el pasaje con que comencé:

Poi s'ascose nel foco che gli affina
 Quando fiam uti chelidon - Oh golondrina golondrina

[Luego se zambulló en el fuego que los refina
 Cuándo he de volverme como la golondrina – Oh golondrina
 golondrina].

Ahora bien, *La tierra baldía* no necesita ser orillada («Estos fragmentos he orillado contra mis ruinas») mediante un estudio de sus fuentes, y demostrar sin más cómo Eliot ha metamorfoseado estas fuentes podría resultar un modo muy mecánico de demostrar mi tesis. Sin embargo, al repasar estas fuentes, uno está repasando obras de arte que han hecho de nuestra civilización lo que es –*La Divina Comedia*, *Las Metamorfosis*, *Pervigilium Veneris*– en su menor medida, el *Anillo* de Wagner, *Tristán y Parsifal*, *La Tempestad* (un drama de metamorfosis en sí misma), las *Fleurs du Mal*. Tarde o temprano, si no lo ha hecho ya, uno va a encontrarse con estas obras, y si uno considera a Eliot como un creador ejemplar, debe fijarse en lo que hizo al reactivar pasajes de ellas. Podría incluso llegarse a decir que ya no puede uno escu-

char el comienzo de *Tristán*, o las voces de niños en *Parsifal*, sin pensar en la traducción hoy famosa de Eliot de esos momentos, incluso aunque el momento de *Parsifal* esté «puesto en primer plano», como dicen los lingüistas, aislando palabras de otro hombre –Verlaine– contra el ruido de pájaro de imitación del «yac yac yac». Y esta experiencia de remontarse hasta Eliot en la ópera confirma gratamente su aserto en «La tradición y el talento individual», «Los monumentos existentes forman un orden ideal entre ellos mismos que es modificado por la introducción de la nueva (la realmente nueva) obra de arte entre ellos ... el orden existente *entero* debe ser alterado, por muy ligeramente que sea» –una concepción, cabe añadir, de toda la historia del arte como un vasto proceso de metamorfosis–.

Al darse cuenta de la precisión con que Eliot usa sus fuentes, uno aprende algo sobre la continuidad del intento de los hombres de conocer su situación, y capta de nuevo el modo en que «el talento individual» alcanza a poseer un conocimiento exacto de la propia situación –se vuelve capaz de expresarlo, formularlo– abriéndose a las grandes instancias del pasado, perdiendo y hallando la identidad mediante el encuentro en una metamorfosis del yo. Lo que el talento individual pierde es la impresión acobardada, acobardante, de desnudo desamparo y queja solitaria. Lo que encuentra es que las penas humanas, aunque específicas de cada uno en la unicidad de cada situación, ya no están desamparadas ni condenadas al grito informe.

¿Cuándo he de volverme como la golondrina –*Quando fiam uti chelidon*–? No sé qué clase de actualidad literaria, si es que alguna, disfruta en este momento *La vigilia de Venus- Pervigilium Veneris*. Mas el fragmento de Eliot nos remite a un poema rico, y tan consciente como uno se ha vuelto a lo largo de *La tierra baldía* de las implicaciones del silencio, el habla, el canto, la fuente que también envuelve estos cambios debe ser, siquiera tan ligeramente, alterada, como en los casos más augustos de *Tristán* y *Parsifal*. Es en la última estrofa del *Pervigilium* que Eliot reconoce un avance de su propio estado mental. La estrofa se abre con «illa cantat» («ella canta») –es un pájaro el que canta– siguiendo con «nos tacemus» («nosotros callamos») y trazando un camino a través de «tacere», «tacendo», «tacerent» y acabando en la palabra *silentium*. Esta estrofa, elevándose de la leyenda de Procne, Filomela y Tereo en la estrofa precedente del poema, llega en su ecuánime incertidumbre como una conclusión inesperada a este poema que da la bienvenida a Venus y la primavera y es encantadoramente humorística acerca de Cupido y las vírgenes. Allen Tate, que tradujo el *Pervigi-*

lium, dijo de él: «Hasta las dos estrofas últimas el poema es conmovedor, tiene sus peculiares sutilezas; pero no es brillante. En esas dos últimas estrofas aparece algo así como una imaginación lírica de primera categoría.»

La versión de Tate es un poco rígida en las suturas. Ofrezco, con el fin de vincular el poema con Eliot, la traducción del siglo XVII de Thomas Stanley, mucho más viva, de la sección oportuna.

Los pájaros trinando en cada árbol,
 La diosa no quiere callar.
 Los cisnes vocales en cada lago
 Hacen áspero ruido con su ronca voz;
 Y la desventurada doncella de Tereo, bajo
 La sombra de los álamos respira su canción;
 Como si te pudiera convencer de que el Amor
 Se mueve en estos trémulos acentos;
 No es que la hermana en esos sonos
 Del inhumano esposo se lamente.⁷

Tengo que interrumpir todo este flujo para comentar que Stanley se había equivocado, o estaba siguiendo aquí una corrupción del texto, pues según el texto de Mackail, el pájaro bajo la sombra de los álamos sí que se lamenta. Stanley, de nuevo, apenas alcanza la verdadera aspereza de los ruidos de cisne entre los que estalla la melifluidad de la «desventurada doncella de Tereo», y que el original latino imita en este punto con forzada estridencia:

iam loquaces ore rauce stagna cycni perstrepunt.

Sin embargo, mejora al proseguir en estas dos estrofas finales; en su versión, por supuesto, se reparten en pareados octosílabos y son por tanto irreconocibles como estrofas. Pero ahora la parte que se apoderó de la imaginación de Eliot:

Callamos nosotros mientras ella canta;
 ¿Cuánto tarda en llegar mi primavera?

⁷ Ver Thomas Stanley, *The Poems and Translations*, ed. G.M. Crump (Clarendon Press, Oxford, 1962), p. 215 s.