

reductio ad absurdum del mecenas de Wagner, el pobre Rey loco Ludwig con su declaración «Deseo permanecer un enigma hasta para mí mismo». (Su destino fue el destino de *La tierra baldía*, la muerte por agua.)

Narciso demostró ser una tentación a la sobreescritura para Eliot tanto como para Dalí. El ciego Tiresias, sin embargo, fue una buena elección para la visión interior que debía *ver* todo este panorama de espanto: arrastra la evidencia física de su identidad dual, pero como profeta apunta afuera de sus propias heridas psíquicas hacia la historia humana y puede representar algo en el poeta sin el vano «bailar sobre la arena cálida» que parece fomentar Narciso. Este «algo» debe ser dicho, y lo asombroso es que Eliot se las arreglase para elevar el cenagal correspondiente a habla (no digamos canto), puesto que el infierno que debió haber habitado durante años nos parece literalmente indecible.

El dolor que amenaza la respuesta humana en el poema impone en el poeta —y en nosotros— la impresión de un posible abanico de respuestas prohibido a los habitantes de *La tierra baldía*. Dentro del poema, y sobrepasando meras compulsiones psicológicas, hay imágenes como la del interior de la iglesia de San Magno Mártir, con su inexplicable esplendor de blanco y oro jónicos.

Que esto haya de ser el interior de San Magno Mártir, y no un parpadeo en la autocontemplación de San Narciso Mártir, debe haber sido significativo para Eliot también. Ese inexplicable esplendor resiste la autoabsorción igual que, a un nivel diferente, la variedad de sonidos resiste la transmutación en canto órfico. Es esta impresión de resistencias en el poema la que, en el transcurso de nuestra lectura, nos libera de la idea en las notas de que todo está ocurriendo en la mente de Tiresias. La nota puede haber sido parcialmente forzada por vestigios del «proteísmo» de Eliot, pero también puede ser el resultado de un nerviosismo que la audaz fragmentación de este poema —una empresa artística enteramente nueva por parte de Eliot, ratificada e intensificada por el consejo de Pound— podría no reconstruirse como una totalidad artística en la mente del lector. Pero el mundo sonoro del poema resuena en todas nuestras mentes, pues nos enseña a oír de acuerdo a una acústica que no sabíamos que poseyéramos. Tiresias puede (para Eliot) «[unir] todo lo demás», pero la suya no es la única ni la más importante voz en el poema. Esa voz dice DA —dar— mientras que él sólo dice que lo ha «sufrido previamente todo».

He aludido al espectro sonoro de *La tierra baldía*. Quiero atender ahora a los elementos de ese espectro sonoro, para ver cómo el cuento

de la Filomela sin lengua emerge de su gama de sonidos y contrasonidos –de silencio, habla, canto, música–. El habla y los fracasos del habla se asocian con el dolor psíquico en Eliot. «¡Me es imposible decir lo que pienso!» nos dice Prufrock. En *La tierra baldía*, el tema del habla –la leyenda de Filomena empotrada en él– se remonta a una serie de apuntes angustiados en las versiones previas. Se nos habla de gente con «ojos de perro ... cabezas de pájaros / Picos y nada de palabras». «¿Qué palabras tenemos? / Me gustaría estar en una multitud de picos sin palabras». Nada de esto se conserva en la versión definitiva, pero sus rastros lo hacen, espaciados, medidos, escuchados frente a otras posibilidades a lo largo de la ruta de este viaje a una capilla vacía en la que, tras varios modos de silencio, la hierba está cantando, a la orilla en la que por fin «la árida llanura» está «a mi espalda». Uno es muy consciente, al seguir los pasos de este viaje, del silencio y de las palabras en varios idiomas, de los ruidos de pájaro y el canto, y el modo en que éstos crean la estructura y hacen de ella una estructura de significados una vez que la mente del lector ha colaborado en juntarlo todo, reconstruyendo incluso el ruido como significado, metamorfoseando los fragmentos en una totalidad. Algunas de las palabras, como «*Frisch weht der Wind*» («Fresco sopla el viento»), pertenecían al canto en su contexto original, como lo hacían «Oh, la luna brillaba clara sobre Mrs. Porter / y sobre su hija, / ambas se lavan los pies con agua de soda», aunque en ese contexto original, la balada que «me llegó», dice Eliot, «desde Sidney, Australia», no son sus pies lo que lavan⁴. El silencio en *La tierra baldía* es ambivalente, múltiple en significados. A su nivel más básico son los espacios tipográficos en blanco en los que no hay escritas palabras, y que tienen cabida en este poema en tantos puntos. Así, en la primera sección, uno pasa desde el momento extático en el jardín de Jacinto

mirando en el corazón de la luz, el silencio

a la metamorfosis de

«Desolado y vacío el mar»

Oed'und leer das Meer

⁴ El agua de soda era considerada, desde luego, como un anticonceptivo - en todo caso en «Sidney, Australia».

y luego al blanco físico del papel, antes de que el poema derive en la amarga comedia de Madame Sosostriis, famosa vidente. Y el blanco físico del papel sirve de imagen a la desolación y el vacío de ese mar sobre el que el bajel de Isolda no se muestra a la vista. La frase alemana, equilibrada en el borde del silencio blanco, evoca esas otras palabras alemanas citadas anteriormente en el poema, la canción del joven marino,

Frisch weht der Wind
Der Heimat zu

(«Fresco sopla el viento / Hacia la patria»), una frase que, cortándose desde –quiero decir que es un «corte» fílmico– «te haré ver el miedo en un puñado de polvo», nos ha llevado a la promesa del silencio significativo, que es «el corazón de la luz» en el episodio del jardín de Jacinto.

Eliot usa las citas con extraordinaria precisión. Conoce *Tristán e Isolda*, no como el que puede decirte cuál es la mejor de entre quince grabaciones, sino como alguien que de ciertos momentos de la obra dice –y lo mismo de su Dante y Verlaine– «Mira, no estás solo en tu sentimiento. Todo esto ha ocurrido ya antes en otras mentes, en otros tiempos». La canción del joven marino es un ejemplo que hace al caso: es el fragmento de la ópera que no tiene acompañamiento; ocurre en el silencio que sigue al preludio, «escuchada desde una altura, como desde el mástil», según la acotación escénica de Wagner; tiene la frescura impersonal de una canción popular, su nostalgia obsesiva, literalmente supraterrrenal⁵ se escucha contra el silencio e implica «memoria y deseo» (el anhelo del marino es por su chica). En la ópera es interrumpida por el «¿Quién se atreve a burlarse de mí» de Isolda, y por la orquesta cercenando su silencio acompañante al tiempo que esta historia de sufrimientos mortales comienza a –avanzar por momentos parece deslizarse sin voluntad– hacia la muerte y la transfiguración. En el poema, suspendido en el espacio tipográfico, *Frisch weht der Wind* introduce el fecundo silencio del jardín de Jacinto, y su anhelo hecho universal no es apagado realmente hasta que alcanzamos *Oed'und leer das Meer* («Desolado y vacío el mar»), desde el punto bajo emocional de la ópera, y el papel blanco que sigue al episodio del jardín de Jacin-

⁵ Lógicamente debería ser «supramarina» mas en el teatro de ópera, con toda la parafernalia de una escena a bordo del barco, el sonido parece incorpóreo y como viniendo de más allá de este mundo. Uno no ve nunca al cantante, sino que meramente escucha esta Stimme eines jungen Seemans.

to. Las fuentes de Eliot están metamorfoseadas en su nuevo escenario, mas metamorfoseadas dentro de una continuidad en la que el anhelo se extiende hacia una posible plenitud, siempre amenazada por sentimientos de desolación, como en *Tristán*. Tanto la amenaza como la plenitud son medidas por el silencio: por una parte el ruiseñor «puebla todo el desierto con voz inviolable». Mas todo lo que otra voz puede decir es «Háblame. ¿Por qué nunca me hablas? Habla» y demandar «¿Tú no recuerdas / nada?» Desde el silencio subsiguiente del espacio blanco, el manuscrito había dicho antes «Recuerdo / el jardín de jacintos.»

Un episodio que extrañamente varía sobre el preludiado por la canción del marino «escuchada desde una altura» es el uso que hace Eliot en la Parte III de la recreación por Verlaine de otro efecto auditivo «escuchado desde una altura» en *Parsifal* de Wagner —concretamente las voces de niños incidiendo de repente desde la cúpula de la Capilla del Santo Grial, «¡Y oh estas voces de niños, que cantan en la cúpula!»: *Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!* En la ópera, estas voces de niños inciden en la profunda masculinidad del canto de los Caballeros del Grial— y la línea de Verlaine recrea hermosamente la sorpresa y pureza de ese momento wagneriano en su propio soneto. En *La tierra baldía* *ces voix d'enfants* inciden en un canto muy diferente:

Oh, la luna brillaba clara sobre Mrs. Porter
y sobre su hija,
ambas se lavan los pies con agua de soda
Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!

Y entonces, tras un espacio en blanco:

Yac yac yac
cui cui cui cui cui cui
tan rudamente forzada.
Tereu

¿No hemos bajado más abajo desde la cúpula que desde el mástil? *Oed' und leer* es desolado pero noble. ¿Qué decir de estos ruidos de pájaro, después de la voz del ruiseñor que se ha llamado «inviolable» y después del igualmente inviolable canto de alabanza de los niños al Santo Grial? Eliot sugiere, quizá, que el ruiseñor dice sólo «Tereu» porque no es capaz de producir íntegramente la palabra «Tereus» (Te-