

Qué diferente es la manera en que el Orfeo de Rilke en los *Sonetos a Orfeo* se propone traducir las voces de los animales de quietud –*Tiere aus Stille*– y también el rugido, grito, bramido –*Brüllen, Schrei, Geröhr*– hasta que ha alzado para este submundo templos en la escucha –*Tempel im Gehör*– y puesto que canta este mundo éste, también, será forzado a confesar que –*Gesang ist Dasein*– el canto es ser-ahí. Muy bien pudiera ser, se imagina uno a Prufrock respondiendo taciturno –él que nunca canta su canción de amor; él que no puede decir lo que quiere decir pero ha escuchado a las sirenas *cantar* lo que quieren decir– pues ha aprendido la lección de Donne, «Enséñame a escuchar las sirenas cantando», pero se da cuenta de que tan sólo se cantan «unas a otras»: «No creo que cante para mí». Cantan haciéndole tan poco caso, tan excluyentes, como las voces de las doncellas del Rin con su «Weialala leia / Wallala leialala» hacia los habitantes de *La tierra baldía*. En «El sermón del fuego», Sección III de *La tierra baldía*, este coro vuelve una y otra vez tras las palabras de las tres hijas del Támesis. En su tercera repetición ha sido reducido a «la, la», como si se hubiese desvanecido del todo en otro plano de ser, o como si los sórdidos sucesos en Margate Sands hubiesen separado el mundo de *La tierra baldía* de aquella longitud de onda mítica. La nota de Eliot apunta al Acto III, Escena I del *Götterdämmerung* de Wagner, cuando las doncellas del Rin se dirigen a Siegfried, hablando como las hijas del Támesis «alternativamente», como dice Eliot. Pero lo que de hecho no hacen en el Acto III de la *Götterdämmerung* es cantar su «Weialala leia / Wallala leialala». En el Acto III empiezan lamentando que el Rin ahora es oscuro porque les han robado el oro, igual que la primera hija del Támesis lamenta que «El río suda / aceite y alquitrán». «Weialala» etc. es el alegre ruido que abre el ciclo del *Ring* en *Das Rheingold*, antes del –robo del oro– y antes, por tanto, de la polución del río. ¿Cuál es el significado, para aquellos de nosotros caminando en *La tierra baldía*, de la alegre glosolalia de «Weialala leia / Wallala leialala»? Aparentemente el significado, derramándose desde el círculo de exclusión de las doncellas del Rin, desde los ruidos de nana de estas eternas niñas jugando, es que para ellas, con el oro seguro, –*Gesang ist Dasein*– el canto, según la fórmula rilkeana, es ser-ahí.

Pero el resto de nosotros tenemos nuestras vidas por vivir, tal como son, y así es la de Prufrock que –¿está hablando por su yo dividido y por tanto plural?– «nos despiertan voces humanas, y nos ahogamos». Silencio, habla, canto, música. Qué ennoblecadora jerarquía si pudiésemos tan sólo ascenderla en vez de deslizarnos siempre de vuelta al si-

lencio que amenaza robar al habla su significado. Prufrock se ahoga —«nosotros» nos ahogamos— bajo un silencio tan profundo como aquél en que optaría por ser un cangrejo

deslizándose al fondo de mares silenciosos

— una frase que en sí misma se inspira en la amenaza deshumanizante de «La quietud del mar central» de Tennyson. Sabemos lo que significan ya esas «voces humanas», o qué poco significado encierran para Prufrock, en el tan comentado pareado

En el cuarto las mujeres van y vienen
hablando de Miguel Ángel.

Las mujeres han sido acusadas de tener voces de pito (aunque Eliot no lo dice) y de ser snobs de la cultura (aunque sólo críticos literarios se podrían imaginar el tema de Miguel Ángel fuera de los límites de una conversación normal). Certeramente, Christopher Ricks ha señalado la «monotonía» de las palabras en este pareado¹. Y con seguridad son monótonas porque el oído que las recibe —el oído de Prufrock— está entumecido más allá del sentimiento; apenas rozan ese oído como —mero ruido— quizá no ruido de mono o ruido de loro, pero ruido que excluye a Prufrock con la misma seguridad que el canto de las sirenas. En determinadas situaciones, en el confuso espectro sonoro de estos poemas, —¿qué se puede elegir entre el ruido y el canto?— en la situación, digamos, del hombre en las versiones previas de *La tierra baldía* como «un sordomudo nadando muy por debajo de la superficie» entre «palabras concatenadas a las que parecía faltarles el sentido». Y apropiado a la desesperación de este estado mental en «Prufrock» mismo es que se nos dé el sonido extraño de Michelangelo —«Talking of Michelangelo»— y no el más habitual de «Michaelangelo» (Miguel Ángel)². Éste, de nuevo apropiadamente, es un poema en que tenemos que adentrarnos en lucha con un epígrafe en el mismo lenguaje que —*Michelangelo*— un epígrafe en el que Guido da Montefeltro se ofrece para revelarse a

¹ En una charla «*Tone in Eliot's Poetry*» referida en «*Commentary*», Times Literary Supplement, 2 de Noviembre de 1973, p. 134.

² En «*What Dante Means to Me*» (1950), Eliot nos cuenta que siendo joven leyó a Dante a través de una versión en prosa y se aprendió pasajes de memoria. «Sabe Dios cómo habría sonado si lo hubiese recitado en voz alta», comenta. En su recitación grabada de Prufrock pronuncia «*Michelangelo*» «*Michaelangelo*».

Dante porque cree que sus palabras nunca volverán al mundo de los hombres. Prufrock habla en idéntico supuesto. Ese mismo pasaje de Dante es precedido en el *Inferno* XXVII por estrofas que evocan la dificultad de Guido en hallar una voz *con* la que hablar, y al principio sólo puede hacer ruidos crepitantes a partir de la llama en que está aprisionado, en que se ha convertido³. Haría falta más que el Orfeo de Rilke para transmutar estos ruidos en canto. Quizá podamos obtener un poco de habla coherente, parecen decir estos poemas, pero ¿podemos cantar alguna vez el verano «con facilidad de pleno pulmón» como el ruiseñor de Keats? Eliot insiste en que él no es un poeta romántico, mas Filomela, el ruiseñor, canta para él el canto significativo y sin palabras que transfigura *La tierra baldía*.

Sin embargo, son todos estos ruidos que se niegan a ser transmutados en el canto órfico de Rilke o en la «facilidad de pleno pulmón» de Keats los que hacen el espectro sonoro de la poesía de Eliot tan inconfundible, cuando, una y otra vez, mientras los cambios suenan en «palabras», «voz», «silencio», «cantar», nuestro oído es confrontado con los ruidos de pájaro de «Yac yac yac / cui cui cui cui cui cui», «Te-reu», «Co co rico co co rico», «Go go go go go», «Quick quick quick», o sonidos extraños que debemos escudriñar en busca de significado, o la raíz primitiva DA, o la voz que dice «Ta ta», o el coro del Rin quebrado a «la la», o «clin clon clin clon clon clon clon», o «Datta. Dayadhvam. Damyata.», que puede significar «Dar, simpatizar, controlar» pero en la catarata de fragmentos al final de *La tierra baldía* suena a un oído occidental como una recaída en el galimatías, o

Hoo ha ha
 Hoo ha ha
 Hoo
 Hoo
 Hoo

que —estamos en la conclusión de *Sweeney Agonistes*— recibe como complemento no una acotación escénica, «Se oye un golpe en la puerta», o «Nueve golpecitos separados se oyen en la puerta», sino (en mayúsculas y distribuido en líneas de verso):

³ Ver el atento análisis de Michael Edwards en su *Eliot /Language* (Aquila, Isle of Skye, 1975), pp. 11 s.

CLOC CLOC CLOC
 CLOC CLOC CLOC
 CLOC
 CLOC
 CLOC

Esto recuerda a un truco idéntico antes en la pieza: la primera vez la palabra «ataúd» introduce los nueve CLOCs, la segunda vez la palabra «muerto». Así, confrontándonos con insinuaciones de mortalidad, y repitiendo la misma cadencia de nueve sílabas como en

Hoo ha ha
 Hoo ha ha
 Hoo
 Hoo
 Hoo

las nueve repeticiones de «CLOC», ahí en la página, nos recuerdan la experiencia de contemplar una palabra, o repetirla nueve veces, y comprender entonces la manera peculiar en que el significado se aproxima al ruido cuando está alojado en una sílaba única y aislada como ésta.

Con esta metamorfosis del significado en ruido y el proceso inverso, entre sonidos de pájaro –¿hay un solo poema de la misma longitud con tantas llamadas de pájaro como *La tierra baldía*?– entre «da»s, «hoo»s, glosolalias, fragmentos de citas extranjeras, el oído encuentra el espectro sonoro de un mundo en el que la metamorfosis invade y conforma el tejido de la poesía misma. Esta metamorfosis no sólo concierne a la significación de los sonidos sino a la significación de las cosas vistas, pensadas, recordadas. Éstas adquieren peligrosos poderes en la mente. El espectro paisajístico o urbano está tan lleno de admoniciones como el espectro sonoro. Tan tempranamente como en Prufrock, las calles se volvían «un tedioso argumento / con pérfido deseo», la niebla amarilla se vuelve una gran gato que se duerme arrollado en torno a la casa; uno lleva un «rica y modesta corbata, fijada por un sencillo alfiler» y el alfiler se vuelve parte del infierno que son los otros –

y cuando yo esté formulado, clavado bajo un alfiler,
 cuando esté atravesado y retorcido contra el muro,
 entonces, ¿cómo podré empezar [etc.]?