

To lead you to an overwhelming question...  
 Oh, do not ask, «What is it?»  
 Let us go and make our visit.

In the room the women come and go  
 Talking of Micheangelo<sup>2</sup>.

En estas pocas líneas hay mucho: la belleza triste de la naturaleza, la sordidez de una ciudad, la pretensión de los esnobs intelectuales, el espíritu inquisitivo del filósofo. Y rápidamente tendremos también aquello que en otras obras se desarrollará como el gran tema de Eliot, la insignificancia del tiempo:

Evenings, mornings afternoons,  
 I have measured out my life with coffee spoons<sup>3</sup>.

El tiempo es insignificante porque solamente sirve para repetirse mezquinamente «en mil cuartos amueblados de alquiler»<sup>4</sup> con

The damp souls of housemaids  
 Sprouting aesponaently at area gates<sup>5</sup>

La «Rapsodia de una noche de viento» de la misma serie se encamina rápidamente hacia las reminiscencias ácidas

Of sunless ary geranium  
 And dust in crevices<sup>6</sup>

<sup>2</sup> «Vayamos, pues, tú y yo / cuando la tarde se extiende contra el cielo / como un paciente anestesiado sobre una mesa; / vayamos, a través de ciertas calles casi desiertas, / los murmurantes refugios / de noches inquietas en baratos hoteles de una noche, / y restaurantes con serrín y conchas de ostras: / calles que se siguen como un tedioso argumento / con el pérfido deseo / de conducirnos a una pregunta abrumadora... / Ah, no preguntes, «¿Qué es?» / Vayamos a hacer nuestra visita. / En el cuarto las mujeres van y vienen / hablando de Miguel Ángel». (Citamos de ahora en adelante, en los casos no especificados, según la traducción de Juan Malpartida y Jordi Doce en T. S. Eliot, *La tierra baldía, Cuatro cuartetos y otros poemas* (Poesía selecta 1909-1942), *Círculo de Lectores, Barcelona, 2001*. (N. del T.).

<sup>3</sup> «Las noches, las mañanas y las tardes, / he medido mi vida con cucharillas de café».

<sup>4</sup> Estos versos de «Los preludios» y los siguientes de «Mañana en la ventana», «Rapsodia de una noche de viento», «Tía Helen», «Mr. Apolinax» y «Gerontion» han sido tomados de la traducción de José María Valverde.

<sup>5</sup> «Las mojadas almas de criadas / que brotan desanimadamente tras las verjas».

<sup>6</sup> «De secos geranios sin sol / y polvo en grietas».

O incluso aquella de «Tía Helen» «que vivía en una casita cerca de una plaza elegante» y

Now when she aied there was silence in heaven  
And silence at her end of the street<sup>7</sup>

Mientras Mr. Apollinax visita los Estados Unidos y

His laughther among the teacups<sup>8</sup>

No menos desolado y desolador es el universo en los *Poems-1920* donde podemos leer en «Gerontion»:

Here I am, an old man in a dry month  
Being ready to by a boy, waiting for rain<sup>9</sup>

En estos dos poemas, «Prufrock» y «Gerontion», la dicción de Eliot se muestra completa, tal como fundamentalmente permanecerá, por más que se corrija, hasta los *Cuatro cuartetos*. Las formas métricas se han vuelto elásticas. Eliot desprecia los clichés y las imágenes llanas de su tiempo y no los emplea de nuevo, porque serían considerados no poéticos antes de Pound. Pero detrás de él se vislumbra el fundamento maestro de las literaturas pasadas, de las cuales ha absorbido el espíritu aunque rechaza los modos. Toma en préstamo frases de los poetas más notables pero los introduce en el nuevo contexto de manera que crea un nuevo y sorprendente efecto. Con frecuencia hay una lenta atenuación de la voz en su discurso, como si interviniera el grito de alguien ubicado lejísimos, detrás de un monte, voz absolutamente impersonal, a la vez que interrumpida por una vulgar manera de expresarse que la hace al mismo tiempo cercana, cercana a la tierra, de manera que se crea un contraste sorprendente entre los dos aspectos del mismo pensamiento y, así, se produce una nueva síntesis imaginativa.

Hasta este momento sólo hemos visto la vanidad, el resecamiento, la futilidad morbosa de las cosas casi vivas, pero en *La tierra baldía* (1922), su primera obra maestra, su imaginación vuela mucho más alto, contemplando la escena desolada con una mirada escrutadora, buscando en vano un significado donde sólo hay

<sup>7</sup> «Ahora que murió, hubo silencio en los cielos / y silencio en su extremo de la calle».

<sup>8</sup> «Su risa tintineó entre las tazas de té».

<sup>9</sup> «Aquí estoy yo, un viejo en un mes seco, / Con un niño que me lea, esperando lluvia».

A heap of broken images, where the sun heats,  
 And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief  
 And the dry stone no sound of water<sup>10</sup>.

Y de nuevo se escucha la calmada voz detrás del monte que amenazadoramente canta el desengaño:

Here is no water but only rock  
 Rock and no water and the sandy road  
 The road winding above among the mountains  
 Which are mountains of rock without water  
 If there were water we should stop and drink  
 Amongst the rock one can stop or think  
 Sweat is dry and feet are in the sand  
 If there were only water amongst the rock  
 Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit  
 Here one can neither stand nor lie nor sit  
 There is not even silence in the mountains  
 But dry sterile thunder without rain  
 There is not even solitude in the mountains  
 But red sullen faces sneer and snarl  
 From doors of mudcracked houses<sup>11</sup>.

Y mientras se lee esto se tiene todavía en las orejas el grito vulgar y obsesionante «HURRY UP PLEASE IT'S TIME» con el que se cierra la segunda parte del poema.

Pero de verdad no se sabe qué parte preferir de esta extraordinaria composición: si la primera («El entierro de los muertos») con los cuatro armoniosísimos y turbadores versos iniciales, con la macabra mezcla (conducida con tacto infinito) de versos de Wagner, Baudelaire y de alemán coloquial, con el significado reconsiderado de la inutilidad de la primavera y del amor; o la segunda («Una partida de ajedrez») con la trágica figura de la prostituta y el despiadado juego alrededor de ella. O la tercera («El

<sup>10</sup> «un manojo de imágenes rotas en las que el sol golpea, / y el árbol muerto no cobija, ni consuela el grillo / ni mana el agua de la piedra seca».

<sup>11</sup> «Aquí no hay agua sólo roca / roca y no agua por un camino arenoso / serpenteante sobre las montañas / que son montañas de rocas sin agua / si la hubiese nos detendríamos a beber / ni pensar ni pararse se puede entre las rocas / seco es el sudor y los pies se hunden en la arena / si al menos entre las rocas hubiera agua / muerta montaña de caridos dientes sin escupir / ni sentado ni de pie ni tumbado se puede / no hay silencio siquiera en las montañas / sino el seco y estéril trueno sin lluvia / no hay soledad siquiera en las montañas / sólo huraños rostros de mofa y queja / en los umbrales de casas de adobe agrietado».

sermón del fuego») con la desconsolada visión del otoñal Támesis, irónicamente subrayada por los suntuosos versos de Spenser y los nostálgicos de Verlaine y con la sucia, escuálida historieta de la dactilógrafa confrontada con triste malicia a los amores de Elizabeth y Leicester. O la última parte («Lo que dijo el trueno») que contiene versos mencionados antes y que parece un vaticinio de mayores desventuras en un mundo ya desaparecido, desaparecido por la ausencia de espiritualidad, simbolizada por el agua.

Y todo aquello visto e interpretado por aquel Tiresias que fue mujer y luego hombre, y que aún en sí los dolores de los dos sexos sin superarlos.

La incomodidad, el desequilibrio de aquella primera posguerra (peor que la segunda), que tantos han intentado expresar, ha encontrado aquí la voz que lo restituye por completo precisamente porque lo supera al insertarse en un dolor milenario.

En las alegorías medievales hay tres planos de significado: el «sensus literalis», el «sensus allegoricus» y el «sensus moralis». En algunas también hay un cuarto significado, el «sensus anagogicus», la alegoría religiosa que ensombrece el lado espiritual del ser. *La tierra baldía* no es precisamente una alegoría porque no cuenta una historia (las tremendas historias que comparecen son usadas de manera lírica) pero los tres primeros sentidos son claramente visibles. Y el «sensus anagogicus» está claramente ensombrecido; y estamos mucho más seguros porque veinte años después lo veremos reaparecer en los *Cuatro cuartetos*, hoy por hoy, la obra suprema de Eliot.

Pero primero será necesario atravesar otras etapas, y otra obra maestra. El terrorífico poema «Los hombres huecos» (1925) con sus lúgubres versos.

We are the hollow men  
 We are the stuffed men  
 Leaning together  
 Headpiece filled with straw<sup>12</sup>.

nos muestran a Eliot encaminado en la gran poesía metafísica.

Esta tendencia de Eliot es mucho más manifiesta en «Miércoles de ceniza», de 1930, la segunda obra maestra del autor. Aquí él parece haber abandonado la preocupante contemplación de los males que afligen al hombre

<sup>12</sup> «Somos los hombres huecos / somos hombres de trapo / unos en otros apoyados / con cabeza de paja».