

T. S. ELIOT

por Derek Traversi

T• S. Eliot, indudablemente la figura sobresaliente de la poesía inglesa actual, es en muchas maneras un gran contraste con G. M. Hopkins y W. B. Yeats, las otras dos figuras sobresalientes de la poesía de lengua inglesa del siglo xx. Podríamos indicar la naturaleza de este contraste brevemente diciendo que, de estos tres poetas distinguidos, sólo Eliot es completamente representativo de nuestra época. A pesar del hecho de que sus obras mantenían un estrecho contacto con las realidades modernas, no podríamos describir a Hopkins o a Yeats como completamente modernos. La educación jesuita de Hopkins y el ambiente de Yeats —irlandés y, por lo tanto, en ciertos aspectos importantes no moderno— hacía que estos dos escritores se hallasen en cierto sentido apartados de los movimientos prevalecientes del mundo actual. El interés de Eliot es de otro tipo. Se debe, en gran parte, a que, siendo un producto intelectual y espiritual de nuestra época, ha seguido hasta sus últimas conclusiones las tendencias de una edad difícil y, a veces, contradictoria y paso a paso ha creado su mejor poesía, con un esfuerzo continuo por extraer de estas mismas dificultades y contradicciones algo de valor permanente espiritual y literario. Mi propósito es seguir este esfuerzo notable a través de sus distintas etapas.

Al hablar de Eliot debemos tener en cuenta que no es lo que se llama comúnmente una «personalidad»; al leerlo no nos encontramos con la expresión deliberada de una individualidad, si por individualidad significamos una suma de cualidades per-

sonales separadas en cierta manera del trabajo creador, que es su interés más absorbente. Eliot diría, indudablemente, que el tipo de personalidad que notamos cuando leemos un poeta como Byron es realmente un signo de debilidad, un síntoma de la incapacidad del autor para identificarse completamente con el material que ha escogido como medio de expresión. Eliot, al contrario de los poetas románticos del tipo de Byron, está completamente entregado a su poesía; no existe en su verso ningún residuo romántico, ninguna presencia accidental de la personalidad, que distraiga nuestra atención de la obra completa.

Cualquiera que sea nuestra opinión acerca de las relaciones entre la poesía y la vida, no hay duda de que las noticias biográficas de Eliot que poseemos revelan una figura mucho más cercana al mundo moderno que la del más grande de sus contemporáneos, Yeats, y más íntimamente identificada con los problemas que nosotros consideramos como especialmente modernos. El ambiente original de Eliot es, en realidad, americano y cosmopolita, mientras que el de Yeats era irlandés y predominantemente local. Nacido en St. Louis (EE. UU.) en 1888, fué educado en la Universidad de Harvard, pasando después a Europa, donde vivió desde entonces, completando su educación intelectual en la Universidad de Oxford y en la Sorbone. Puesto que dos continentes y tres universidades tuvieron un papel importante en la formación de Eliot, no nos sorprende encontrar en él, desarrolladas en el más alto grado, las características más salientes del intelectual moderno. Eliot es, por herencia, una mezcla extraña de complejidad analítica y de simplicidad moral. Es un intelectual moderno típico por el hecho de no poder aceptar sus motivos sin analizarlos, necesitando someterlos a un proceso continuo de exploración; y también es típico porque sus primeras experiencias de la vida parecen hacer procedido de sus vastas lecturas más que del contacto directo con la realidad circundante. Todos sus escritos de juventud podrían definirse como una serie de esfuerzos por romper esta envoltura libresca y llegar a ponerse en contacto con la vida real.

Los poemas de la juventud de Eliot, coleccionados en un solo volumen en 1917, reflejan las influencias que hemos indicado. Sus temas son a veces claramente americanos, como en el caso de las primeras poesías, *The Boston Evening Transcript* y *Cousin Nancy*; otras veces están sacados de la contemplación

de la vida suburbana en una capital moderna, como en *Rhapsody on a Windy Night*, y otras veces, como en el caso de *Mister Apollinaire*, son reflexiones aisladas acerca de la desarraigada sociedad cosmopolita. El método, por el contrario, es distinto de los temas; es, en gran parte, el método de la poesía moderna francesa, particularmente el de Rimbaud y Jules Laforgue, cuyas poesías eran muy admiradas por Eliot en esta etapa de su carrera poética. La combinación resultante de estos temas cosmopolitas con la técnica francesa es un pequeño volumen cuyo título significativo es *Prufrock and Other Observations*. El título refleja exactamente el espíritu del libro. Los primeros versos de Eliot son, en su mayor parte, observaciones concebidas en un espíritu de aislamiento y de desilusión irónica, siendo la obra de un joven de talento, pero no, en ningún sentido, la de un gran poeta.

El poema más largo, que da el título al volumen, tiene cualidades parecidas a las demás poesías, pero un contenido algo diferente. El protagonista, Alfred Prufrock, es un Hamlet moderno, un hombre que después de una vida de cincuenta años pasada en sensualidad moderada y entregado a una dedicación a lo trivial, se despierta de repente ante el sentimiento del paso inexorable del tiempo, dándose cuenta de su propia futilidad. Lo mismo que Hamlet antes que él, Prufrock se da cuenta de que es necesario obrar decisivamente, lo que implica una cierta manifestación de fe para romper el círculo de actos sin sentido a los que ha estado condenado en su vida pasada; pero, y aquí es donde está el centro del problema, ¿se atreverá él realmente a cambiar el curso de su vida y convertirse en su madurez avanzada en un ser ridículo ante la sociedad? ¿Se atreverá, según sus propias palabras, «a perturbar el universo»?

*And indeed there will be time
To wonder «Do I dare?» and «Do I dare?»
Time to turn back and descend the stair
With a bald spot in the middle of my hair...
Do I dare
Disturb the Universe?*

*Y de verdad habrá tiempo
Para pensar Me atreveré? y Me atreveré?
Tiempo para volverme atrás y descender la escalera
Con una calva en el centro de mi cabeza...
Me atreveré
A perturbar el universo?*

La contestación para Prufrock, ya para la generación que representa, es negativa. La tragedia de este héroe es el no tener un motivo, el ser un juguete de un proceso temporal sin sentido, sin nada más sólido que una nostalgia por alguna visión espiritual que justifique la acción necesaria. Dominado por el miedo de vivir, e incomprendido cuando intenta expresar en sus propios términos inconexos el sentimiento de una posible revelación contenida en la experiencia, termina diciendo «no, yo no soy el príncipe Hamlet, ni fui hecho para esto» y vuelve al estancamiento que es su única concepción posible de la realidad. El sentimiento de futilidad espiritual expresado en este poema es, visto a la luz de producciones posteriores, la emoción más profunda que hallamos en estos primeros poemas.

El segundo volumen de poesías, publicado en 1920, muestra la misma visión irónica, pero también un ahondamiento significativo hacia la tragedia. El poeta ahora es menos un espectador, participa más directamente en sus propias creaciones. Entre los rasgos característicos de los nuevos poemas hay una preocupación más profunda por los aspectos sórdidos de la vida moderna, aspectos simbolizados en la creación de un nuevo personaje, Sweeney, el animal humano de la casa de huéspedes barata, consciente solamente de sus bajos deseos y de la necesidad de satisfacerlos. Sweeney, con su cuello simiesco y su «gesto de orangután», era para Eliot en esta época el símbolo de una humanidad que se había separado de todo concepto moral de la vida y estaba moldeado por la sordidez que le rodeaba desde su nacimiento en los barrios bajos de las grandes ciudades cosmopolitas de los tiempos modernos; pero, en el más característico de estos poemas, *Sweeney among the Nightingales*, la existencia de un fondo trágico a la vida humana se admite de manera más explícita que en ningún otro de los poemas primeros de Eliot.

*The host with someone indistinct
Converses al'the door apart,
The nightingales are singing near
The Convent of the Sacred Heart,
And sang within the bloody wood
Where Agamennon cried aloud,
And let their liquid siftings fall
To stain the stiff dishonoured shroud.*

*Con alguien indistinto el dueño
Conversa apartado de la puerta,
Los ruiseñores cantan cerca
Del Convento del Sagrado Corazón,
Y cantaron en el bosque sangriento
Donde Agamennón nos gritó en voz alta,
Y dejaron sus excrementos líquidos
Manchando la mortaja rígida y deshonrada.*

Paralelamente a esta acentuación del fondo trágico de la experiencia, y asociado con la introducción más consistente del sentimiento de una tradición literaria continua, hemos de notar en estos poemas la evidencia de una lectura más detenida de los dramaturgos más sombríos de la época isabelina. El efecto más importante de esta lectura es el sentimiento más profundo de la naturaleza mortal humana, expresado por estos poemas y resumido en las líneas finales de *Whispers of Immortality*:

*...our lot crawls between dry ribs
To keep our metaphysics warm.*

*Nuestra suerte se arrastra entre costillas secas
Para dar calor a nuestra metafísica.*

En una época desprovista de tradiciones positivas espirituales, la muerte es necesariamente la única realidad dominante; el esfuerzo por extraer de la aceptación misma de esta realidad un significado espiritual positivo es la clave de toda la obra de Eliot durante los años siguientes.

Al final de este proceso de preparación, como podríamos llamarle, nos encontramos con el primer poema de Eliot de un sig-

nificado universal incuestionable, *The Waste Land* (*La Tierra Baldía*), publicado en 1922, y sin duda la poesía de más influencia escrita en Inglaterra entre las dos guerras mundiales. En el *Waste Land*, el observador aislado de los primeros poemas se ha convertido finalmente en un poeta maduro, preocupado, en primer lugar, en producir un cuadro de una época sin creencias. El poema mismo, se ha dicho sin ninguna justificación, que era incomprensible; es, en realidad, difícil, pero la mayor parte de las dificultades que encuentran los lectores se debe a la incapacidad de comprender el método que le da su calidad característica. Definir el método adoptado por el autor de *Waste Land* es acercarse al verdadero significado del poema. Se basa en una aceptación perfectamente deliberada de lo fragmentario. El poeta, dicho con sus propias palabras, ha escogido para trabajar «un montón de imágenes rotas». Lo ha escogido así porque su intención es mantenerse fiel a la experiencia que su propia época le ha ofrecido, pero su deseo no es, en ningún sentido, la creación de un mero cuadro de caos. El fin del poema, tal y como él lo concibe es, como el de toda creación artística genuina, llegar a una armonía, a una unificación de los elementos que la experiencia le ha proporcionado; pero precisamente porque esta armonía, para ser genuina, debe llegar al final de un proceso creador, tiene antes que ser fiel a las impresiones de la realidad, rotas e inconexas, que se ofrecen al hombre moderno como condición de su visión intelectual y moral. No existiendo un conjunto heredado de creencias aceptadas, la experiencia necesariamente fragmentaria precisa crear su propia unidad mediante el esfuerzo por expresarse.

Una vez que hemos dado su verdadera importancia a la naturaleza fragmentaria de *Waste Land* necesitamos fijarnos igualmente en otro aspecto del poema. Al lado del «montón de imágenes rotas» existe en el *Waste Land* una comprensión de la continuidad y significación que implica una tradición que, aunque ahora pertenece al pasado y se halla aparentemente destrozada sin posibilidad de ser reparada, tiene aún vitalidad suficiente para existir como punto de referencia en la propia experiencia del poeta. Las numerosas citas, sacadas de autores europeos y orientales de otros períodos, que tanto perturbaron a los primeros lectores del poema, son en realidad de importancia fundamental en su estructura. Vistos con los ojos de un intelec-

tual moderno, reflejan inevitablemente la naturaleza fragmentaria de su visión; pero todavía proceden de una tradición literaria ordenada que es la proyección de una realidad espiritual antes existente y que puede aún, al relacionarla con los fragmentos de la experiencia contemporánea, producir un sistema de valores, vivo y coherente. El poema, en otras palabras, está formado por dos temas esenciales, que se entrelazan: la naturaleza fragmentaria del presente y la continuidad significativa de la tradición pasada. Los dos temas, como dos motivos en una composición musical, se hallan al principio completamente separados y apartados, pero el propósito del poeta es descubrir si, en el proceso creador, puede surgir algún tipo de visión unificada que dé al poema significación y coherencia.

Para lograr esta finalidad, Eliot ha dado a su poema una lógica definida y una estructura propia. Las diferentes secciones del *Waste Land* muestran, en efecto, una progresión perfectamente clara y definible. La primera sección, *El Enterramiento de los Muertos*, nos introduce al tema de la muerte, que es el punto de partida de todo el proceso poético; comenzando con una evocación al mes de abril, en la cual el mes de renacer se convierte en el «más cruel», despertando las facultades humanas a una actividad que al estar ausente el sustento espiritual se convierte en una ilusión sin fundamento, termina con una visión de «la ciudad irreal», que es al mismo tiempo Londres y, en un sentido simbólico, la representación de nuestra civilización estéril.

En *Un Juego de Ajedrez* y en *El Sermón del Fuego* la visión del poeta se estrecha deliberadamente de lo general a lo particular, pasando de la evocación de la muerte universal a su reflejo en la experiencia particular, especialmente en las relaciones entre los dos sexos. *Un Juego de Ajedrez* trata, sobre todo, de demostrar, refiriéndose concreta y dramáticamente a dos estados sociales muy distintos, la futilidad que entenebrece las relaciones entre hombres y mujeres en un mundo en que el amor, con sus presuposiciones espirituales, no tiene significado y en el que sólo se concibe la lujuria y su satisfacción inmediata. *El Sermón del Fuego*, continuando el análisis del papel de la pasión en la tierra baldía, lo desarrolla un paso más adelante. A través de los ojos del espectador Tiresias —cuya visión, nos dice Eliot en una nota, constituye la sustancia del poema— la seducción sin amor de una mecanógrafa aburrida por un pequeño empleado de una

agencia de casas se ve como teniendo un significado trágico permanente, un incidente en cuya futilidad confesada se refleja la inevitable nulidad de toda experiencia temporal que se acepta como un fin suficiente en sí misma. La tragedia esencial de la situación, vislumbrada por Tiresias, sólo puede llegar a ser fértil, hablando espiritualmente, en relación con una concepción expiadora del deseo, terminando esta tercera sección con las primeras sugerencias inconexas de esta concepción.

De la idea de la expiación es natural pasar a la idea de la muerte, siendo la aceptación de ésta el principio de la salvación de lo trivial; y así las últimas secciones del poema están dedicadas de nuevo a la evocación de nuestra mortalidad, pero no asociada ya especialmente con la esterilidad, sino vista como el fundamento de una posible visión espiritual. En el corto intermedio, *Muerte en el Agua*, volvemos de nuevo a la consideración de la muerte como el marco inescapable de la vida y, en la última sección, *Lo que dijo el trueno*, el hecho de la muerte está considerado en relación con los símbolos que por primera vez son explícitamente religiosos. Las ruinas de nuestra civilización se contraponen a una visión de la muerte a la vez trágica y posiblemente redentora, y el poeta, recolectando «las imágenes rotas» que ha almacenado «en previsión de su ruina», anticipa una visión, que puede ser realidad o ilusión, pero fuera de la cual él sabe ya que no hay salvación.

Habiendo comprendido que bajo la superficie fragmentaria del *Waste Land* existe realmente un método, es tiempo ahora de ver cómo va surgiendo esta unidad al elaborarse el poema. La primera parte, *El Enterramiento de los Muertos*, pone en juego los diferentes temas que integran toda la concepción, temas a primera vista aparentemente separados e incoherentes, pero destinados después de su desarrollo a adquirir significado como partes de una creación unificada. Comienza con una referencia a la primavera, en la cual abril, que es tradicionalmente el mes en que renace la naturaleza, se convierte en el mes que «engendra lilas en la tierra muerta», produciendo florecimientos momentáneos de intuición espiritual en una tierra que no tiene fertilidad. La evocación de la primavera lleva naturalmente a la de las raíces que reviven con las lluvias de la estación: raíces, sin embargo, que son los símbolos del alma individual que adquiere su

sustento espiritual en el desierto, *La Tierra Baldía*, donde no existen creencias:

*What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only -
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust.*

*Cúales son las raíces que se agarran, y las ramas que crecen
En este vertedero pedregoso? Hijo del hombre,
Tú no puedes decirlo, ni adivinarlo, pues sólo conoces
Un montón de imágenes rotas donde pega el sol,
Y donde el árbol muerto no da sombra, ni el grillo solaz,
Ni la piedra seca sonido de agua. Solamente
Hay sombra bajo esta roca roja,
(Venid bajo la sombra de esta roca roja),
Y os mostraré algo distinto
De vuestra sombra matinal andando detrás de vosotros,
Y de vuestra sombra al atardecer que se levanta a nuestro encuentro
Os enseñará el miedo en un puñado de polvo.*

Una lectura cuidadosa de estas líneas nos demuestra que, aun en esta etapa primera, el espíritu del poema está sufriendo una modificación importante. El poeta, afligido todavía por la tragedia de su situación, indica por vez primera una sensación de posible alivio cuando se refiere a «la sombra bajo la roca roja» en el desierto. Este alivio está claramente asociado con un posible rompimiento del atrozamiento de la monotonía mediante la aceptación de la idea de la muerte. No es exagerar mucho describir esto como la primera aparición de lo que va a ser la idea espiritual dominante del poema, la idea de que la aceptación de la muerte en su realidad trágica implica una compren-

sión de que no todo en la vida ha de ser vanidad y vacía repetición. En el miedo a la muerte, que es la emoción más poderosa que pueden tener aquellos que viven en la *Tierra Baldía*, puede hallarse el principio de una sabiduría más positiva.

La idea religiosa, sin embargo, aunque así prevista, es todavía un presentimiento, no una creencia. El mundo moderno, tal y como lo describe Eliot, no lo ve en el aspecto tradicional de creencia, sino en la forma degenerada, loca e invertida de superstición y clarividencia; la referencia a la roca roja, que podemos considerar como oscuramente indicadora de la misión salvadora de la iglesia cristiana, es reemplazada por otra a «Madame Sosostri», la famosa *medium*. Al echar las cartas ella introduce en el poema un número de símbolos a los que se refieren muchos de los más significativos episodios del poema. La carta del «marinero fenicio ahogado» introduce el tema de la muerte por ahogo, que vuelve a repetirse en las secciones posteriores, y encuentra su desarrollo más explícito en la corta elegía a Flebas el fenicio. «Belladona, la dama de las rocas» —«la dama de las situaciones», como también se le llama— está relacionada claramente con aquellas mujeres cuyas situaciones en un mundo en el que la lujuria se ha separado de las implicaciones espirituales del amor son el tema principal de la segunda y tercera secciones del *Waste Land*. El Ahorcado, como el propio Eliot nos dice, debe asociarse en última instancia, como símbolo primitivo de sacrificio expiatorio, con Cristo. Este es, probablemente, el más significativo de todos los símbolos, pero no podremos comprender su completo significado hasta que lleguemos a la última sección del poema; todo lo que podemos saber por el momento es que Madame Sosostri, la proveedora de falsas certidumbres, no puede descifrarlo. Mientras tanto, la visión que prevalece es una de multitudes de gente «andando en un círculo», condenados a la futilidad de la ausencia completa de una iluminación espiritual. La evocación de las multitudes nos lleva otra vez, al final de esta parte, a la desolación espiritual de la *Tierra Baldía*, vista ahora como «una ciudad irreal», que es a la vez —como hemos dicho ya— Londres y el símbolo del estado de la sociedad moderna. Con esta visión final de la condición del hombre y con una oscura referencia a la posible germinación del cadáver sepultado que sugiere la resurrección, todos los temas principales del poema

han sido ya introducidos y el camino está abierto para su desarrollo hacia una armonía posible.

Un Juego de Ajedrez, que —lo mismo que *El Sermón de Fuego*— trata de las posibilidades de la pasión sexual en la *tierra baldía*, está dividido en dos partes. La primera, que comienza con un largo pasaje que recuerda la descripción hecha por Shakespeare de Cleopatra en su barca, en la tragedia de *Antonio y Cleopatra*, nos presenta una mujer en un ambiente de buena sociedad en la compañía de su amante, pero que está insistentemente consciente de su vaciedad espiritual. «Mis nervios están mal esta noche. Sí, mal. Quédate conmigo.» Cuatro líneas de ritmo *staccato*, que expresan una preocupación persistente y una sensación de aislamiento impenetrable, vienen seguidas por una referencia significativa al «callejón de las ratas», a una visión de muerte sórdida y sin esperanzas, que es una de las características obsesionantes del poema. A la luz de esta visión, el miedo del que habla vuelve intensificado y el diálogo adquiere nueva fuerza en las preguntas más cortas y directas. «Qué ruido es ése? Qué hace el viento?» y en la contestación: «nada, otra vez nada». Con la palabra «nothing», *nada*, el verdadero sentimiento de miedo, que es el sentimiento de un vacío espiritual, sale a la superficie en una repetición de la palabra fundamental de todo este pasaje.

Do

You know nothing? Do you see nothing? Do you remember Nothing?

No

Sabes nada? No ves nada? No recuerdas Nada?

En este momento, cuando se halla en el punto culminante de tensión esta obsesión de vaciedad e irrealidad, vuelve a hacerse referencia a la muerte en una forma transformada y reminiscente de uno de los temas tratados en *El Enterramiento de los Muertos*; al tema de la muerte por ahogo, asociada esta vez con una frase de *La Tempestad*, de Shakespeare, que tiene para Eliot una profunda significación:

*I remember
Those are pearls that were his eyes.*

*Yo recuerdo
Que aquéllas ya son perlas que eran sus ojos.*

Las dos actitudes posibles ante la muerte, unidas así, y equilibrada una con la otra, la sordidez de la imagen del callejón de las ratas con la belleza del simbolismo marino, son fundamentales para la estructura de todo el poema. Aparecen repetidamente desde este momento, y las relaciones entre una y otra no se podrán definir, ni siquiera en parte, hasta el final del poema; en realidad esta definición es el fin hacia el que se encamina toda la obra. Por el momento, el nuevo tono de la segunda referencia a la muerte es todavía solamente una sugestión que se pierde casi inmediatamente en la pregunta que sigue: «Estás viva o no? No tienes nada en la cabeza?» A la luz de este sentimiento persistente de vacío, la contestación a la pregunta persistente «Haremos algo alguna vez?» sigue siendo la mera continuación de una existencia tan protegida de la realidad que no encierra ningún significado. «Agua caliente a las diez», «un coche cerrado a las cuatro», si llueve, circunstancias todas de una existencia abstraída de la realidad y dedicada enteramente a la elaboración de «situaciones» sin sentido en el «juego de ajedrez» abstracto al que reduce Eliot las relaciones entre los sexos en la sociedad que está describiendo. El «golpe sobre la puerta», con que termina el episodio, sugiere en la lejanía la perturbadora sombra de la muerte que, más tarde o más temprano, terminará con toda la intriga.

La segunda parte de *Un Juego de Ajedrez* es un caso paralelo de la tragedia escondida, en círculos menos elegantes, en el desarrollo de una pasión sexual en la que no existe una visión espiritual redentora. En ella se nos muestra una conversación de taberna entre dos mujeres de la clase trabajadora, que se refieren a una conocida que está en peligro de perder su ascendencia sobre su marido y, al mismo tiempo, su interés por la vida. Sus relaciones con su marido, que ha sido desmovilizado, están reducidas al deseo de aquél de «pasar un buen rato», resarcándose del tiempo perdido durante sus años de servicio; su deseo se halla en proceso de convertirse en realidad, en términos de hijos

que no desea y que traen consigo, en estas circunstancias, nada más que la sombra de una vida de sórdido trabajo penoso, que es fácil que acabe en una muerte dolorosa y sin sentido:

Ya ha tenido cinco, y casi murió a causa del pequeño Jorge.

La cuestión de la justificación espiritual se plantea de nuevo con una franqueza brutal: «Para qué te casas si no quieres hijos?» La vida en la *Tierra Baldía* es, sobre todo, un intento de evadir toda responsabilidad, de realizar acciones sin considerar sus consecuencias; y sólo la muerte, que proyecta su sombra persistentemente sobre la humanidad, afirma que esta responsabilidad no se puede rehuir sin privar a la vida de todo significado. En el eco de la llamada, varias veces repetida, del tabernero: «Por favor, apresúrense, es hora», y en la referencia final a las palabras de la traicionada Ophelia («buenas noches, señoras, buenas noches, gentiles dueñas, buenas noches, buenas noches»), la amenaza de la muerte se levanta como fondo prevaleciente. Al final de esta sección es evidente que los distintos temas, episodios y citas anunciados primeramente en *El Enterramiento de los Muertos* se encuentran en proceso de unirse en una visión coherente y más desarrollada.

En este proceso de integración, la tercera parte, *El Sermón del Fuego*, tiene un papel central. Después de una sección preliminar que recalca de nuevo el sentimiento de lo mortal y profundiza simultáneamente la intuición de la redención asociada por Eliot con algunos pasajes de *La Tempestad* shakesperiana, llegamos a dos episodios que reflejan la vida en «la ciudad irreal». El primer episodio, el de Mr. Eugenides, vendedor de pasas, apenas si se toca, pero sirve para recordarnos de nuevo el tema del «mercader tuerto» ya anunciado por Madame Sosostris, y que anticipa el fenicio ahogado y transformado de la cuarta sección, *Muerte en el Agua*. El segundo episodio, más largo, que nos muestra a la mecanógrafa londinense que accede a ser seducida más por aburrimiento que por placer, adquiere un significado universal al ser visto a través de los ojos de Tiresias, convirtiéndose así en el punto decisivo del poema. Tiresias, en realidad, comparte el aislamiento del poeta, y, como él, se halla dividido «entre dos vidas», entre la futilidad de un orden temporal concebido como un fin en sí mismo y una intuición de un

valor espiritual. En la figura de este espectador al que nada, por sórdido que sea, puede sorprender, ni nada complejo puede engañar, los aspectos eternos y accidentales del amor se unen abiertamente por la primera vez:

*And I Tiresias have foresuffered all
Enacted on this same divan or bed;
I who have sat by Thebes below the wall
And walked among the lowest of the dead.*

*Y yo, Tiresias, he sufrido antes todo
lo realizado en este mismo diván o cama;
Yo que me he sentado cerca de Tebas bajo la muralla
Y he andado entre los más profundos de los muertos.*

No sería exagerado ver en esta relación explícita de la futilidad presente con las manifestaciones pasadas de significado trágico el comienzo de una transformación que afecta a todo el poema. Sus episodios, hasta ahora separados y carentes de significado, empiezan ahora a adquirir algo como una significación universal; si hasta ahora ha predominado lo fragmentario y sin sentido, de ahora en adelante nos ocuparemos cada vez más de la exploración gradual de los elementos de valor espiritual permanente que existen en la experiencia humana.

Los efectos de este cambio de énfasis se dejan sentir pronto. Después de renovar la evocación de la ciudad de Londres, esta vez en sus asociaciones humanas y en la belleza de sus edificios, y después de presentarnos el contraste entre el Támesis actual manchado por el comercio y el río espléndido de la época isabelina, el poeta, al final del *Sermón del Fuego*, recurre por primera vez a los representantes de la traición ascética en el este y en el oeste, e introduce el símbolo del fuego, que da su nombre a la sección. San Agustín y Buda estaban de acuerdo en ver en el fuego no sólo el símbolo de la sensualidad, sino también el de la purificación; por esta razón aquí, en el punto culminante del poema, se nos presenta la visión de un fuego que consume y, al proyectarse en la oración, purifica. «Oh, Señor, tú me has arrebatado»: la idea de oración ha hecho su primera aparición explícita, desde luego de una manera balbuciente, pero indicando

la entrada de la visión trágica y religiosa con su sugerencia de redención. De esta manera se halla preparado el camino para la sección final del poema, en la cual los temas desarrollados hasta ahora se reanudan y se integran, dentro de lo posible, para crear la base de una visión espiritual positiva.

Lo que dijo el trueno se halla, sin embargo, precedido por el corto intermedio *Muerte en el Agua*, que tiene un lugar propio en la estructura del poema. Relacionado explícitamente con el uso de la frase titular hecha por Madame Sosostriis al echar las cartas, tiene también un lazo evidente con la evocación repetida del tema de la muerte, también en el agua, del padre Ferdinand en *La Tempestad*. La idea de la muerte se halla ahora asociada con las primeras intuiciones de una visión más espiritual de la realidad. Entre las cosas olvidadas por Flebas, «muerto hacía dos semanas», estaba «la ganancia y la pérdida», la preocupación comercial tan sórdidamente simbolizada poco antes por Mr. Eugenides. En el momento de la muerte los detalles de la vida pasada adquieren significación, dando una lección de importancia universal; la contemplación de la muerte en el agua apunta a su manera a la misma posible liberación de lo trivial implicada previamente en la transformación del juego de la lujuria en las llamas purificadoras de la tradición cristiana y budista.

En la última sección (*Lo que dijo el trueno*) pasamos, por fin, a una recapitulación y ordenamiento de los diversos hilos del poema. De nuevo, lo mismo que en las primeras líneas de *El Enterramiento de los Muertos*, se encuentran en íntima relación una visión del desierto y la idea de la primavera; pero las impresiones de *La Tierra Baldía* se hallan ahora sutilmente entreteljadas con evocaciones de incidentes relacionados con la Pasión de Cristo —«La luz roja de las antorchas sobre los rostros sudorosos», «El silencio del huerto», «La agonía en el pedregal»— y con una sugestión de alivio inminente al mencionar a la tormenta que aún es distante pero que ha de estallar antes de que acabe el poema. Mientras tanto, la muerte en que acabó la Pasión de Cristo se asocia con nuestra muerte como individuos y con la de toda la civilización colectiva:

*We who were living are now dying
With a little patience.*

*Nosotros que vivíamos morimos ahora
con un poco de paciencia.*

En este momento de desolación volvemos de nuevo a la visión que inicia el poema; al pasaje de la primera sección, que comienza «Cuáles son las raíces que agarran?», corresponde ahora a la evocación del camino rocoso y sin agua entre las montañas, donde de nuevo se siente la intuición del trueno, pero concebido aún como algo seco, estéril y sin promesa de alivio.

La mera repetición del tema de *La Tierra Baldía* no es, sin embargo, el verdadero propósito de este pasaje, cuya meta final es la integración de este tema dentro de la visión espiritual naciente de todo el poema. Mediante un sutil desarrollo de las imágenes prevalecientes de la sequía, se nos lleva a una sensación de delirio que es la base de la siguiente etapa en el desenvolvimiento de la concepción poética. El agua, ausente en la realidad del desierto evocado por el poeta, se convierte en algo tan intensamente presente en la imaginación que el deseo que de ella se tiene se une al «drip-drop» del tordo, produciendo una impresión en la que la realidad y la imaginación excitada se hallan fundidas inextricablemente. Es en este estado cuando aparece la visión del tercero que siempre anda a nuestro lado: la visión del Cristo resucitado de Emaus, pero también —por una asociación señalada explícitamente por Eliot en sus notas— el engaño que sufren los exploradores antárticos, al hallarse en el límite de sus fuerzas, de creer que hay a su lado una persona más. La calidad peculiar de esta visión, equilibrada entre la realidad y la ilusión, refleja perfectamente el estado espiritual en que está concebido el poema. La afirmación cristiana, contrastando abiertamente con la esterilidad de *La Tierra Baldía*, sirve como punto focal para las fuerzas constructivas presentes en el poema; pero el momento de afirmar su realidad no ha llegado aún. En realidad en *La Tierra Baldía* no llega nunca. Después de este breve momento de visión el poema vuelve de nuevo a la impresión, también concebida en el delirio, de la ruina universal en el desierto de nuestra civilización. Las hordas bárbaras invaden por «sobre las llanuras infinitas», y la impresión que tenemos es de «torres que se caen»; en esas llanuras los centros urbanos de la civilización europea son, como en las ciudades del *Enterramiento de los Muertos*, fundamentalmente irreales. Las

voces que permanecen en este mundo de ruinas cantan «desde las cisternas vacías y desde los pozos secos».

Es precisamente en el momento culminante de delirio, de irrealidad, en el que cambia la visión. El cambio es producido por el canto de un gallo —«cocoricó, cocoricó»— voz que muchos pueblos primitivos consideran capaz de ahuyentar el espíritu del mal. El gallo es señal del cambio del tiempo, de los relámpagos y de la lluvia que caerá sobre la arena reseca del desierto. La voz del trueno termina el poema y trae consigo toda la visión espiritual que se puede obtener en *La Tierra Baldía*.

«Entonces habló el trueno.» Su mensaje está esumido en las tres palabras sánscritas tradicionales: *Datta*, *Dayadhvam*, *Damyata*, «Da, simpatiza, dirige». Cada una de estas palabras necesita ser considerada un momento, porque al relacionarlas con los fragmentos de la experiencia que han surgido de nuestra exploración de *La Tierra Baldía* aparecerán algunas sugerencias de contenido positivo. *Give* (Da). Lo que hemos dado es, a pesar de nuestra timidez y falta de fe, «la entrega del momento» al instinto que es necesariamente el preludio de toda experiencia valiosa, la entrega que Mr. Prufrock, en el poema anterior de Eliot, no se había atrevido a realizar, pero en virtud de la cual solamente «nosotros hemos existido». *Sympathize* (Simpatiza). El segundo mandamiento sigue naturalmente al primero, pues la aceptación de nuestros impulsos fundamentales trae consigo lógicamente el deseo de sobrepasar nuestro aislamiento y relacionar nuestra situación con la de la humanidad en su totalidad. Se necesita estar en simpatía con los elementos esenciales en esta situación, tal y como el poeta los ve: en primer lugar, con el sentimiento trágico del aislamiento que caracteriza al intelectual moderno, encerrado en el mundo privado de su propia experiencia e imposibilitado de extenderlo para cubrir la realidad externa; y en segundo lugar, con las oscuras intuiciones de un estado de integridad heroica que la presión de la experiencia trágica no ha podido del todo destruir. *Control* (Dirige). A la simpatía, la aceptación que debe proceder a la creación, tanto en el orden artístico como en el moral (y Eliot ha mantenido siempre que las dos órdenes están relacionadas), corresponde el control, mediante el cual se le da significación a nuestra experiencia. «Alegremente» —por decirlo con la imagen del poeta— el barco responde «a la mano experta en velas y remos», y «alegremente»

el corazón del amado responde a un control basado en el principio de la simpatía. El pasaje termina (a propósito) en un tono indefinido —el momento de más precisión no ha llegado aún, ni llegará en este poema—, pero que sugiere aceptación y un posible desarrollo.

Las líneas finales se pueden tomar como un resumen de la posición alcanzada por el poeta como resultado de este particular esfuerzo creador. Nos deja con la visión de él sentado sobre la playa, todavía a la vista de «la llanura árida», la Tierra Baldía por la que acabamos de pasar, que queda ya detrás de él porque se ha sobrepasado en cierto sentido. Su visión del estado de la civilización es aún una visión de ruina y desintegración; pero nosotros sabemos ahora que el individuo, al menos, tiene algún dominio sobre su propia existencia, y que el fin de la vida, aun en una época de desolación, es llegar al menos al grado de orden personal que esté a nuestro alcance. «Shall I at least set my land in order?» («Podré al menos poner mis tierras en orden?») En este fin, el poeta ha almacenado algunos «fragmentos», trozos de las tradiciones, en otro tiempo integradas, de la humanidad contra la amenaza de ruina. El poema acaba con esta nota de incierta confianza.

El *Waste Land* es el primer intento de Eliot por lograr la meta de todos sus versos más ambiciosos, meta que es la creación de una poesía a la vez plenamente contemporánea y genuinamente religiosa. El abismo entre la experiencia secular moderna y las formas religiosas tradicionales no es de una naturaleza que pueda ser salvada por un verdadero artista por meras afirmaciones; si se intenta hacer esto sólo se llega a una retórica y a unas abstracciones contrarias a todo lo que Eliot ha querido expresar en su obra. El verdadero interés del *Waste Land* radica precisamente en su negativa a simplificar, a producir una afirmación final de creencias que no estuvieran basadas adecuadamente en la experiencia tal y como se da a lo largo del poema. En lo que la inspiración del poema tiene de cristiana, su contenido religioso surge del desarrollo de elementos de la experiencia, que son completamente contemporáneos; no se trata de volver a una tradición pasada como a un *deus ex machina*, para resolver todas las dificultades y llevar al lector a una conclusión prevista. Es el sentimiento de esta integridad escrupulosa en la concepción del *Waste Land* lo que hace que a la distancia de

veintiocho años desde su primera publicación, aparezca más claramente que nunca como una obra de primer orden.

* * *

He intentado anteriormente describir el desarrollo de la poesía de T. S. Eliot hasta el punto crítico representado por la publicación, en 1922, del *Waste Land*. Puede ser útil recordar que en el estudio de este poema descubrimos dos rasgos característicos sobresalientes. El primero era el uso de imágenes «rotas» o desconectadas, para darnos de la manera más directa posible el cuadro de un mundo sumergido en un caos espiritual; el segundo era el esfuerzo por trascender este caos, dando al poema su unidad artística necesaria y relacionando estos fragmentos con la corriente principal de la gran tradición europea, interpretada a la luz de la experiencia individual. Como resultado de este esfuerzo constructivo surge en el poema un sentimiento de las posibles consecuencias redentoras de la aceptación, con un espíritu finalmente cristiano, de la idea de la muerte. En los años siguientes á 1922 se hizo cada vez más claro que esta aceptación estaba destinada a ser para Eliot el punto de partida de un largo y continuo proceso de desarrollo espiritual que ha culminado hasta ahora en la publicación, a intervalos entre 1935 y 1943, de la serie de poemas titulada por su autor *Cuatro Cuartetos*.

En los años que siguieron inmediatamente a la publicación del *Waste Land*, Eliot se dedicó con preferencia a la crítica literaria. La obra más importante en esta época fué *El Bosque Sagrado* (1929), una colección de ensayos críticos sacados en su mayor parte del *Criterion*, revista muy influyente editada por él mismo durante este período. En un prólogo a estos ensayos, Eliot hizo por primera vez una confesión de fe, describiéndose a sí mismo como «anglo-católico en religión, monárquico en política y clásico en literatura». Cada uno de estos términos, en los que se refleja uno u otro de los principales intereses del poeta, necesita una corta definición.

«Anglo-católico en religión» es lo bastante claro para no precisar una definición larga. Se podría deducir claramente del *Waste Land* que el desarrollo de Eliot le tenía que llevar en último término al cristianismo en una de sus formas tradicionales. Sólo queda añadir que su insistencia en la importancia de

estar arraigado a una tradición local definida (una tradición que en su caso era inglesa), junto con la tendencia, que en él es una cualidad inherente, de reservarse, de evitar compromisos finales e inescapables, le llevó a identificarse con la posición anglicana. Sus puntos de vista religiosos, fundados en gran parte en su profunda admiración por lo alcanzado espiritualmente por la iglesia anglicana en el momento más alto de su vitalidad espiritual e intelectual, se reflejan de manera más clara en su ensayo de 1926, dedicado *A Lancelot Andrews*.

De esta confesión de fe religiosa pasamos a una afirmación algo más sorprendente acerca de sus opiniones políticas: «Monárquico en política». No es fácil ver lo que Eliot quería significar con esta frase, ni qué grado de importancia debe dársele. El «monarquismo», como posición política definida, no es en realidad un fenómeno inglés, y esta adhesión a las doctrinas de un movimiento francés bastante estéril y reaccionario es ciertamente la parte menos satisfactoria de la declaración; quizás acertaremos considerándola como una herencia de su período juvenil de admiración por Charles Maurras y *L'Action Française*, y anotándolo como un capricho del lado cosmopolita de la mente de Eliot que contrasta notablemente con la insistencia, siempre demostrada por él, acerca del carácter distintivamente inglés de su punto de vista.

Cuando llegamos al tercer término de la definición nos hallamos de nuevo en presencia de algo fundamental de importancia en la obra de Eliot. En la oposición entre los dos términos *romántico* y *clásico*, Eliot ha visto siempre un profundo contraste entre dos concepciones de arte y, en última instancia, de actitudes morales: entre el arte como expresión directa de la personalidad individual —arte que él llamaría «romántico»— y el arte de una persona identificada con una tradición más grande que el individuo, a la que él daría el nombre de «clásico». Como vimos ya anteriormente, Eliot tiende a desconfiar de la concentración exclusiva sobre la personalidad en el arte, considerándola no tanto como una señal de fuerza sino como una muestra del fracaso del artista por dar una forma completamente significativa a la experiencia que le ha impulsado a expresarse. Debemos, sin embargo, darnos cuenta de que esta desconfianza no representa su actitud completa. Si Eliot cree que el verdadero arte implica en cierto sentido la pérdida de la personalidad in-

dividual, también tiene buen cuidado de añadir que la personalidad misma sólo pueden perderla de manera provechosa aquellos que la han poseído primeramente en un alto grado; hay en esto una sugestiva analogía entre el artista y el santo. El individuo —expresando la idea en términos diferentes— necesita moldearse conforme a la tradición, pero la tradición misma no se concibe como algo muerto, sino como una forma de experiencia intensamente valiosa y plena y personalmente aceptada.

En 1930 el período de pausa y meditación reflejado en los ensayos críticos dió fruto en el primero de los poemas de Eliot de inspiración cristiana definida: *Ash Wednesday* (Miércoles de Ceniza). La elección del título, con sus implicaciones marcadas de penitencia, es muy significativa. Es digno de notar que Eliot no escogiese para su primer poema de inspiración netamente cristiana ninguno de los momentos triunfantes —la Pascua o Pentecostés— del ciclo eclesiástico. El propósito del poeta es otro. Es su deseo representar los procesos difíciles mediante los cuales puede obtenerse la fe, no las consecuencias místicas de su logro. El resultado es un poema, a la vez profundamente religioso y enteramente moderno, completamente personal y al mismo tiempo libre de toda clase de sentimentalismo. La fuerza esencial de *Ash Wednesday* está en la aceptación de la conversión como un acto necesario e irrevocable que, una vez realizado, da a la vida una significación que de otra manera inevitablemente carecería. La contestación a la duda «expresada» hace años en la pregunta de Mr. Prufrock: «Me atreveré a perturbar el universo?» en el embarque peligroso, pero decisivo, en la aventura de la fe.

Después de *Ash Wednesday*, y durante los años siguientes, apareció una serie de poemas sobre temas religiosos descritos colectivamente como *Poemas de Ariel*. Lo más importante de estos poemas fueron *The Journey of the Magi* (El Viaje de los Reyes Magos), *A Song for Simeon* (Una canción para Simeón) y *Marina*. Entre las características de estos poemas debe notarse, como particularmente típico de Eliot, el esfuerzo constante por relacionar el tema familiar de la muerte con motivos explícitamente cristianos, asociándolo con el del nacimiento de la institución de un proceso común. Detrás de este desarrollo característico de las imágenes poéticas encontramos la influencia del

simbolismo de las últimas obras de Shakespeare, que también se preocupan de las relaciones entre el nacimiento y la muerte, y del concepto de la relación cíclica entre la tragedia y la reconciliación que hallamos en el fondo de obras tales como *La Tempestad* y *El Cuento de Invierno*.

Otro rasgo de la obra de Eliot en este período es la existencia patente de un deseo, lógico a la luz de sus nuevos intereses religiosos, de establecer contacto mediante sus obras con un público más amplio. Desde el principio, como sugieren sus ensayos críticos sobre el teatro isabelino, Eliot se interesó por el drama. Empezó a experimentar en la forma dramática, produciendo, en 1934, *The Rock* (La Roca), una obra explícita de apología cristiana en la que solamente el verso y los coros son obra suya y que no puede considerarse como lo mejor de su producción. En 1935 publicó *Murder in the Cathedral* (Asesinato en la Catedral), un estudio sutil de las relaciones entre la Iglesia y el Estado, los poderes temporales y espirituales, ejemplarizados en el martirio de Santo Tomás de Canterbury; y esta obra a su vez fué seguida en 1939 por *Una reunión de familia*, un intento de usar el concepto del destino que caracteriza al teatro clásico griego para ilustrar un conflicto familiar moderno en términos cristianos ortodoxos.

Después de estos experimentos dramáticos llegamos a los últimos y en muchos aspectos más continuos de todos los esfuerzos poéticos de Eliot: la serie de poemas escritos en su mayor parte en los años que precedieron inmediatamente a la segunda guerra mundial, y durante los primeros años de ésta, que han sido publicados desde entonces con el título de *Cuatro Cuartetos*. Estos poemas revelan de nuevo la sorprendente continuidad técnica que es característica de toda la obra de Eliot. El signo más obvio de esta continuidad es la persistencia, en cada uno de estos poemas, del mismo tipo de división en secciones (cinco en cada *cuarteto*), y del mismo equilibrio entre pasajes líricos y reflexivos que hemos encontrado en el *Waste Land* y en *Ash Wednesday*. La estructura formal, lo mismo que el título dado a la nueva serie de poemas, corresponde a una técnica que podríamos describir apropiadamente como «musical», ya que el propósito de Eliot es comenzar por las imágenes separadas, que son aún la base de toda su experiencia, y unir estas imágenes en un todo coherente —en un «movimiento» o «tiempo» como podríamos

llamarlo— que se concibe a su vez como parte del *cuarteto* completo. Cada imagen en estos poemas parece adquirir su significado pleno mediante un proceso de asimilación a otras imágenes aparentemente separadas en el momento de su primera aparición, pero que tienen en realidad unas relaciones significativas con las que las preceden y las siguen; y cada conjunto de imágenes unidas así en un «tiempo musical» implica a su vez unas relaciones no menos significativas con todos los demás conjuntos similares que forman el poema completo. De esta manera el poeta puede, sin sacrificar su fidelidad a la experiencia dada, volver a tratar los temas ya explorados en el *Waste Land* y en *Ash Wednesday*, consolidando el terreno espiritual allí ganado y enseñando, no de una manera teórica, sino mediante una comunicación directa, la culminación del proceso poético en un acto de afirmación religiosa.

Estudiar, a la luz de estas observaciones generales, la estructura detallada de cada uno de estos cuatro poemas es describir un definitivo diseño estructural que corresponde, en todos ellos, a la división en cinco secciones que ya hemos notado y que, a su vez, encaja en el desarrollo del conjunto completo de poemas hacia su conclusión. Si cada poema, cada *cuarteto*, es parte de un conjunto unificado y coherente, cada uno de los movimientos en que todos ellos se hallan divididos a su vez, implica referencias a cada uno de los movimientos similares a los otros tres poemas, y es además en sí mismo una parte importante en la unidad significativa lograda por el *cuarteto* a que pertenece. De esta manera la exploración de la experiencia, que es el objeto de la serie, puede realizarse en un número de distintos niveles, dando así una sensación de profundidad, o de perspectiva, a la exploración en su conjunto. Y es en gran parte esta peculiar complejidad de estructura, unida como si fuera por un entrelazamiento intrincado de temas y de imágenes interdependientes, lo que hace que la serie sea tan extraordinariamente sugestiva, una exposición tan completa de una experiencia espiritual variada.

La primera sección de cada uno de los poemas que forman el conjunto de los *Cuatro Cuartetos* se halla basada, en cada uno de ellos, en la evocación de un momento de experiencia personal pasada, a la que el poeta ha dado un significado particular. En cada caso este momento se halla en estrecha relación con el título del *cuarteto* de que se trata. El primer título, *Burnt Norton*,

aunque en cierto sentido el menos personal de los cuatro, se refiere a una casa de campo inglesa cuyos jardines Eliot asocia a un momento alusivo de visión espiritual basada en algo que parece, en toda su iluminación tenue y transitoria, la recapturación de la visión inocente de la infancia; la evocación de este momento, unido a la incapacidad del adulto por prolongarlo, es el tema esencial de este primer movimiento. *East Coker*, que da su nombre al segundo *cuarteto*, es el nombre de una aldea de Somersetshire, de la que partieron en el siglo xvii los antepasados de Eliot que se trasladaron de Inglaterra al Nuevo Mundo; la primera sección nos muestra aquí al poeta a la vez ocupado en volver a las raíces de su propia familia y consciente de la acción del tiempo en la transformación de las condiciones materiales, y quizás espirituales, de su experiencia. Este *cuarteto* es más personal en su tema y más amplio en su tratamiento del problema del tiempo, que el que le precede. *The Dry Salvages*, que dan su nombre al tercer poema, son —como nos dice Eliot mismo en una nota— un grupo de rocas con un faro, situadas frente a la costa del nordeste de Cape Ann, Massachusetts, y que por lo tanto, formaban parte del paisaje físico de su juventud y educación; mientras que *Little Gidding*, el título con que acaba la serie, es el nombre de una remota aldea inglesa, a la que se retiró el clérigo anglicano Nicolas Farrar, acompañado de sus familiares y de un número de adeptos, para formar una comunidad religiosa durante la guerra civil que escindió a Inglaterra a mediados del siglo xvi. El significado de este último lugar es para Eliot claramente menos personal que indicativo de la posición espiritual hacia la que se siente atraído y que constituye la meta final de toda esta serie de poemas.

Las secciones posteriores de cada poema, que son esencialmente un desarrollo en términos generales de los sentimientos íntimos que acabamos de considerar, siguen también un patrón definitivamente repetitivo. La segunda sección, en todos los casos, se halla dividida en dos partes, un corto pasaje de verso rimado seguido por un comentario más extenso generalmente concebido en términos que llamaríamos «filosóficos» y que es invariablemente, excepto en *Little Gidding*, en el que se usa la *terza rima* dantesca y en el que el tono predominante es más bien personal que especulativo, escrito en verso libre discursivo; estas dos partes intentan hacer un análisis de algún aspecto del tema

del tiempo, sujeto básico de todo el poema, y relacionar este análisis con su creciente interpretación espiritual. La tercera sección pasa de lo filosófico a lo más explícitamente humano, y, al tiempo que continúa la discusión de los temas introducidos por las precedentes, es predominantemente «moral» en su tono, preocupándose de las implicaciones en términos de conducta de las posiciones especulativas anteriormente establecidas. La cuarta sección consiste, en cada *cuarteto*, de un corto intermedio de un carácter esencialmente lírico, aunque relacionado por su espíritu con los temas esenciales, de la misma manera que la evocación de Flebas en la sección correspondiente del *Waste Land* puede considerarse como un intento de romper la tensión a que se obliga al lector por los argumentos apretados y la complejidad estructural de la parte esencial del poema; mientras que la quinta y última sección, además de contener normalmente una referencia al uso de las palabras, al problema de definir las experiencias espirituales vívida y concisamente mediante los medios inadecuados de la expresión humana, intenta también reunir la exposición general «filosófica» (el tema esencial de la segunda sección) con el tema humano particular (explorado normalmente en la tercera sección) y dar un resumen de la posición finalmente alcanzada por el poema en su totalidad durante su esfuerzo de exploración. La presencia de esta concepción arquitectónica en los poemas no da naturalmente en sí misma la armonía que el poeta desea; es solamente un esqueleto que necesita ser completado por un desarrollo temático sutil y por la continuidad de imágenes que son como si dijéramos los materiales que completan la estructura. Para leer los *Cuatro Cuartetos* tal y como su autor deseó que se leyese hay que seguir su desarrollo progresivo hacia una conclusión, primero en cada uno de los poemas y finalmente en la serie completa.

La primera sección de *Burnt Norton* comienza con el planteamiento general de lo que va a ser el tema principal filosófico de todo el poema, el problema del significado del tiempo en la experiencia humana y más particularmente de las relaciones entre la realidad temporal y nuestras tenues intuiciones de un orden extra-temporal, como se nos dice con palabras escogidas deliberadamente para darnos la impresión no de una afirmación categórica, sino de una sugestión tentativa capaz de desarrollarse y de ser explorada:

*Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.
What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.*

*El tiempo presente y el tiempo pasado
Están ambos presentes quizás en el tiempo futuro
Y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado.
Si todo el tiempo está eternamente presente
Todo él es irredimible.
Lo que pudiera haber sido es una abstracción
Que permanece como una perpetua posibilidad
Sólo en un mundo de especulación.
Lo que pudiera haber sido, y lo que ha sido,
Señalan a un fin, que está siempre presente.*

El objeto del poeta en esta etapa se halla quizás indicado más adecuadamente en el uso que hace de la palabra «quizás» en la segunda línea. Lo que se nos presenta aquí es estrictamente una hipótesis que tiene que hacerse algo sustancial no en términos estrictamente filosóficos, que son ajenos al impulso poético, sino en términos de la experiencia viva. Preocupado por el misterio de las relaciones entre lo temporal y lo espiritual, entre lo concretamente transitorio y la realidad intangible, el poeta comienza por expresar una posibilidad, una intuición de continuidad subsistente que es, por el momento, nada más que esto; en realidad, dar cuerpo a la convicción intuitiva de que estas relaciones existen de hecho, podría ser descrito como el propósito fundamental de estos poemas.

Habiendo dejado asentadas de este modo las proposiciones generales sobre las cuales descansa todo el poema, Eliot pasa a rememorar ciertos vislumbres intuitivos de su propia experiencia, que puedan confirmarlas y que se relacionan especialmente con los recuerdos de la niñez. «A la vuelta de la esquina», según

su propia frase, «a través de la puerta primera», que es la puerta que se abre al «mundo primero» de la experiencia infantil, el poema trata de volver a captar, aunque brevemente y en forma fragmentaria, una intuición que puede ser una «decepción» pero que puede también, cuando se la ha considerado suficientemente, darnos la solución perdida del problema que tenemos planteado. Los ecos en el jardín de la infancia, el canto del tordo en los árboles que rodean el estanque hundido en el jardín, y el reflejo en las aguas de éste de lo que, por el momento, aparece como figuras que se asoman por encima del hombro del observador y que se desvanecen al pasar una nube; todos estos son fragmentos del pasado del poeta, capturados por él en su madurez en un momento de intuición extraordinaria y mantenidos por un momento precario en una unidad que apenas ha sido percibida cuando se rompe a causa de la presión de la realidad extrema, para volver de nuevo a sus fragmentos separados:

*Go, go, go, said the bird: human kind
Cannot bear very much reality.*

*Vete, vete, vete, dijo el pájaro: la humanidad
No puede soportar mucha realidad.*

Este rompimiento de la visión, recuerdo de la naturaleza intermitente de nuestras intuiciones de la realidad espiritual, representa también la negación del poeta por llegar a conclusiones prematuras. La experiencia que ha descrito puede, o alternativamente no puede, encubrir un significado más profundo que ella misma. Puede representar los fragmentos, tal y como se presentan ante nuestra visión parcial, de un cuadro en sí mismo equilibrado y completo, pero nuestra experiencia hasta ahora no ofrece nada que confirme este punto de vista; en la carencia de tal confirmación, tenemos que interpretarlo como nada más que una ilustración posible de la proposición general acerca de la naturaleza del tiempo, anunciada de manera incierta en las primeras líneas.

La segunda sección de *Burnt Norton*, de acuerdo con el plan estructural de los *Cuartetos*, y después de una corta introducción rimada, pasa a un planteamiento relativamente abstracto del problema implícito en cualquiera de las relaciones concebibles

entre lo eterno y lo temporal. El punto de partida de la discusión es la visión de la eternidad, común a Dante y a los grandes teólogos de la edad media cristiana, como «still point of the turning world» («punto quieto del mundo cambiante»), fuente inmóvil del movimiento e incambiable primer agente del cambio. Eliot insiste en el primer paso hacia la comprensión de este concepto —en cuanto sea compatible algún grado de comprensión con la naturaleza mortal y temporal de toda la experiencia humana—; consiste en un esfuerzo por liberarse de las categorías limitadas que nos imponen las condiciones de nuestro pensamiento y de nuestro lenguaje. El «punto quieto», en el que se «juntan el pasado y el futuro», no debe ser concebido como algo fijo; ni el «movimiento» ni la «quietud» son sus cualidades características, pues sólo en virtud de su quietud, como punto de referencia eterno, puede concebirse el movimiento ordenado, y solamente a través de este mismo movimiento pueden nuestras facultades temporales percibir, aunque tenuemente, la existencia y la presencia universal de la quietud central:

*Except for the point, the still point
There would be no dance, and there is only the dance.*

*Excepto por el punto, el punto quieto
No habría danza, y solamente hay danza.*

Aquí, en su esfuerzo por dar definición concreta a la visión de la eternidad que nos ofrecieron originalmente místicos y escolásticos, Eliot, por primera vez, hace un comentario que arroja alguna luz sobre la experiencia preliminar en el jardín de las rosas. La «danza» es una figura de la forma adquirida por nuestra experiencia en su movimiento temporal, forma por la cual se diferencia del mero movimiento anárquico. El sentido de unidad momentáneamente impuesto al poeta al recordar sus emociones infantiles se haría comprensible si fuese en realidad un reflejo, en términos humanos fragmentarios e imperfectos, del «punto quieto» en el «corazón de la luz» hacia la que se dirige; pero, por otro lado, para nosotros, como seres temporales, sólo existe «la danza»; la aprehensión directa de la quietud central está inevitablemente fuera de nuestro alcance, y sólo mediante nuestra identificación con su forma reflejada, que es

esta misma «danza», podemos adquirir, de manera borrosa e intuitiva, algún sentido de la existencia de la quietud central y de lo que ella implica: «Yo sólo puedo decir, hemos estado *allí*: pero no puedo decir *cuándo*. Ni puedo decir durante *cuánto tiempo*, pues esto sería situarlo en el tiempo.»

El esfuerzo definido así analizado no es, sin embargo, más que una introducción que lleva al hallazgo verdaderamente importante de esta sección. La sujeción humana al «tiempo pasado y al tiempo futuro» implica evidentemente el reconocimiento del carácter intermitente y parcial de nuestras percepciones espirituales; pues, según nos dice Eliot, «ser consciente es no estar en el tiempo», aunque es posible que nuestra misma dependencia del tiempo pueda servir como una defensa, dada la fragilidad que nos acompaña a través de la vida, contra revelaciones cuya plena intensidad no podría soportar la carne. Y, sin embargo, aunque pueda ser verdad que la conciencia plena sólo puede existir fuera del tiempo, también es verdad que solamente en y a través del tiempo, base necesaria de toda nuestra experiencia en cuanto seres mortales, podemos percibir las intuiciones eternas:

*...only in time can the moment in the rose-garden,
The moment in the arbour where the rain beat,
The moment in the draughty church at smoke-fall
Be remembered; involved with past and future,
Only through time time is conquered.*

*Solamente en el tiempo puede el momento en la rosaleda,
El momento en la enramada, batida por la lluvia,
El momento en la iglesia lóbrega al atardecer
Ser recordado; relacionado con pasado y futuro,
Solamente mediante el tiempo, el tiempo es conquistado.*

«Ser consciente es no estar en el tiempo»; «Sólo a través del tiempo, el tiempo es conquistado». En estas dos frases se halla resumido lo que para Eliot se ha convertido en la contradicción central que existe en el fondo de la experiencia humana. El primer paso hacia una comprensión de los problemas planteados por los *Cuartetos* consiste, en otras palabras, en darse cuenta de que, si bien el tiempo es una condición necesaria de nuestra experiencia, no es, sin embargo, la totalidad de ella. Considerar

al tiempo como una realidad final, a la cual se halla irremediablemente sometido todo lo que en la vida existe, sería, claro está, negar la validez de nuestras intuiciones espirituales, dejándolas a lo largo sin sentido; pero negar la realidad del tiempo y su significado como medio de nuestras intuiciones más profundas, sería quitar las bases mismas sobre las que reposan nuestras intuiciones, haciendo imposible toda experiencia. Los dos elementos —el temporal y el eterno— no son, en último análisis, ni contradictorios ni inconexos; son más bien aspectos de una realidad más amplia que necesitan ser entrelazados, gradual y a modo de prueba en la visión comprensiva hacia la que tiende toda esta secuencia de poemas.

De esta definición general, el poeta pasa en su tercera sección a una visión de la vida humana dominada por el tiempo y la distracción, «el lugar de descontento» que, como tan frecuentemente en Eliot, se halla representado en términos de la vida en la ciudad industrial moderna, que aquí, como en el *Waste Land*, está representada por Londres. Pero, aun la contemplación de ésta, la ménos espiritual de las realidades, puede convertirse en un primer paso hacia la verdadera visión. El darse cuenta de la futilidad y vaciedad que nos rodean puede, si se le acepta en el estado de espíritu llamado por los escritores místicos «purgativo», convertirse en el prólogo de algo más positivo; conduciendo a la «purificación activa», mediante el esfuerzo moral, de los sentidos y del espíritu, y la «purgación pasiva» en aquella «abstención del movimiento», que es (según San Juan de la Cruz) una condición necesaria para que descienda el Espíritu Vivificador, hace posible una redención de nuestra esclavitud al tiempo y al movimiento. Descendiendo «más abajo», como dice el poeta, en «la oscuridad interna, en la privación y destitución de toda propiedad», podemos aspirar a liberarnos de «los caminos férreos» de nuestra sujeción al tiempo pasado y futuro, a las «apetencias» y a la concupiscencia que acompañan nuestros deseos desenfrenados. La preocupación con el problema del tiempo se está convirtiendo ahora en la base de una nueva definición, en términos de experiencia personal; de doctrinas espirituales tradicionales.

Después de una corta pausa lírica que, aunque extraordinariamente hermosa, añade poco al desarrollo del poema, pasamos en la quinta sección al final del primer *Cuarteto*. De manera característica, Eliot comienza afirmando su conclusión espiritual

en términos de un problema distintivamente poético. La lucha por lograr expresión artística a través de la palabra escrita y el esfuerzo por adquirir experiencia significativa en el tiempo, se ven ahora como estrechamente relacionados. Las palabras de las que se compone la poesía, palabras que son inevitablemente un reflejo de la experiencia temporal, «se distienden», se «cascan» y «a veces se rompen» a causa de la tensión en que las pone la necesidad de expresar el núcleo intemporal de la experiencia; y, sin embargo, es hacia una expresión tal, hacia una búsqueda de «tranquilidad» a través de la «forma, de la pauta» (usando conceptos del propio poeta), donde las intuiciones más profundas del arte se dirigen:

*Not the stillness of the violin, while the note lasts,
Not that only, but the co-existence,
Or say that the end and the beginning were always there
Before the beginning and after the end,
And all is always now.*

*No la quietud del violín mientras dura la nota,
No eso sólo, sino la coexistencia,
O digamos que el final precede al principio
Y el final y el principio siempre allí estuvieron
Antes del principio y después del fin
Y todo es siempre ahora.*

Una vez más la lucha por expresar significados esenciales se complica por la dificultad de encontrar palabras que puedan expresarlo. La «quietud del violín», como imagen para expresarnos la experiencia que preocupa aquí al poeta, a la vez ayuda y confunde; refleja en cierto grado la sensación emocional de lo intemporal que ciertas experiencias de un carácter artístico ofrecen a aquellos que pueden entregarse por completo a ellas, pero fracasa en expresar adecuadamente el aspecto intelectual de la experiencia de que se trata, el sentido que implica una coexistencia más profunda que cualquier exaltación meramente emocional, la fusión en una realidad simultánea de pensamientos que normalmente se experimentan separadamente en el tiempo pero que están entrelazados ahora en una unidad en la que el elemento temporal se siente como algo ya secundario. Ver primero

lo intemporal a través de lo temporal, y después lograr, mediante la manipulación de los elementos dados por la experiencia humana en el tiempo, la forma que, dentro de sus limitaciones, puede considerarse como un reflejo de la eternidad, es a la vez la tarea del poeta en cuanto artista y la clave de las relaciones entre sus esfuerzos y las obligaciones espirituales que le imponen las condiciones de su estado intermedio, «entre no-ser y ser», en cuanto ser humano.

El segundo *Cuarteto*, *East Coker*, es más concreto y más directamente personal en sus referencias que su predecesor. Gran parte de él podría describirse como una explicación, en términos personales, de la doctrina de la purificación, ya expuesta en *Burnt Norton*. El título, como ya he indicado, se refiere a los orígenes ancestrales del propio poeta, y la primera sección, que como siempre da al poema su punto de partida en la experiencia personal, es en realidad una evocación del movimiento cíclico del tiempo —la «danza» del poema precedente— a través de algunas de sus manifestaciones particulares. La insistencia del poeta sobre el movimiento circular al que se hallan sometidas todas las realidades temporales es asociada por él con la divisa de María Estuardo: «En mi principio está mi fin», frase que sirve como tema de repetición que unifica toda la primera sección. Dentro del marco que nos da este tema se nos relata el eterno proceso de movimiento, madurez y muerte que dominan a toda la experiencia humana y que se revela tanto en la contemplación del cambio constante del aspecto de la aldea que fué en un tiempo la patria de sus antepasados, como en la danza ritual de los labradores alrededor de la hoguera simbolizando el proceso mediante el cual nace de la muerte invernal del año la nueva vida de la primavera. Ante este eterno proceso circular hay dos actitudes posibles, una sencilla y profundamente pesimista y otra de aceptación mediante la cual (de igual manera que en los ritos de los danzantes campesinos que se identifican con las estaciones) puede surgir algo positivo y de significado genuinamente espiritual. Es significativo que esta parte del poema concluya, no repitiendo por completo la divisa de la reina infortunada que había servido como frase iniciatoria, sino solamente la primera parte de la misma, la que mira el futuro: «En mi principio». A pesar de la naturaleza en apariencia trágica de sus asociaciones, la vuelta del poeta en este poema a sus «principios» históricos

y espirituales puede ser un paso esencialmente positivo. El resto del *Cuarteto* se ocupará de la exploración, a veces lenta y dificultosa, de estas primeras intuiciones de una posibilidad positiva en la experiencia individual y ancestral.

La segunda sección, aun más directamente interesada por los problemas personales, toma la forma de una meditación del poeta sobre el estado en que se encuentra el autor en la vejez. El punto de partida de esta meditación es un sentimiento de desilusión; «la tranquilidad largamente deseada, la serenidad otoñal» que los años —según el concepto convencional de la ancianidad— habían de traer consigo, se convierte aquí en un consuelo decepcionante que sólo puede lograrse cerrando las puertas a toda nueva experiencia, lo que en sí mismo es ya una forma de muerte espiritual. Pero precisamente de esta desilusión puede aprenderse una lección de verdadero significado espiritual; pues es como un aviso contra la tendencia siempre tentadora de imponer sobre la vida una norma que no procede de la aceptación plena de la experiencia misma:

*There is, it seems to us,
At best, only a limited value
In the knowledge derived from experience.
The knowledge imposes a pattern, and falsifies,
For the pattern is new in every moment
And every moment is a new and shocking
Valuation of all we have been.*

*Existe, nos parece,
En el mejor de los casos un valor limitado
En el conocimiento derivado de la experiencia,
El conocimiento impone una norma, y falsifica,
Pues la norma es una nueva en cada momento,
Y cada momento es una nueva y perturbadora
Valuación de todo lo que hemos sido.*

Este pasaje, en su renuncia deliberada de todas las aceptaciones fáciles, parece alejarnos más que nunca de aquella contemplación cuyo logro es la finalidad de toda esta serie de poemas. La apariencia, sin embargo, engaña. Esta meditación personal representa, por el contrario, un paso más, dado a la luz

de la experiencia individual, en la superación del abismo que parece separar la visión íntegra de sus elementos separados y parciales, el «punto quieto» de *Burnt Norton* de la «danza» de la experiencia temporal que de él depende y que nunca logra identificarse completamente con él. En otras palabras, la visión de conjunto existe —hemos tenido tenues vislumbres de ella en la primera sección de *East Coker*— pero no puede nunca estar completa en el tiempo, así que el primer paso hacia su comprensión radica necesariamente en la negación de simplificar, de imponer sobre nuestras vivencias temporales una forma prematura de nuestra propia creación. Esta negación es la clave de *East Coker*, poema en el cual las condiciones de nuestra experiencia individual en el tiempo parecen dar un significado nuevo al concepto tradicional de la humildad:

*The only wisdom we can hope to acquire
Is the wisdom of humility: humility is endless.*

*La única sapiencia que podemos esperar adquirir
Es la sapiencia de la humildad: la humildad es infinita.*

Si uno de los principales propósitos de esta serie de poemas es la exploración de las relaciones entre experiencias modernas y los conceptos espirituales tradicionales, esta nueva definición de las implicaciones de la palabra corriente «humildad» es completamente característica de sus resultados. La sapiencia tradicional de la vejez a la luz de las exploraciones del poeta se ve como implicando una repulsa de toda vivencia nueva, repulsa que se considera aquí como una especie de suicidio espiritual; suicidio basado en última instancia en el miedo, y que se refugia en simplificaciones prematuras y empobrecedoras del continuo desafío que la realidad vivida impone sobre el espíritu. De esta manera las asociaciones normalmente negativas de la «humildad» convencional se transforman, y la virtud tradicional vuelve a convertirse en el punto de partida para un activo proceso espiritual. El camino hacia la visión verdadera y completa consiste en el sometimiento a la experiencia y esto a su vez implica un cierto apartamiento de lo meramente personal en ausencia del cual no puede conseguirse ninguna verdadera aprehensión de la realidad.

Las consecuencias en términos morales de esta constatación nueva llevan en la tercera sección de *East Coker* a una reafirmación de la doctrina de la purificación ya mencionada, al pasar, en el *cuarteto* precedente. El primer paso hacia la obtención de la verdadera sabiduría se convierte ahora en la aceptación ascética de la ignorancia parcial impuesta al hombre por su naturaleza temporal, aceptación que implica paciencia, la conformidad de aquellos que se hallan, por su condición humana, en la obscuridad de esperar, sin tensión ni esfuerzo prematuro, hasta que llega el momento de la iluminación:

*I said to my soul, be still, and let the dark come upon you
Which shall be the darkness of God.*

*Dije a mi alma, estate quieta, y deja que te cubra la obscuridad
Que será la obscuridad de Dios.*

Esta es, en términos explícitamente espirituales, la doctrina mística de *La noche oscura del Alma*, aplicada de una manera altamente personal a una experiencia normal moderna. El hombre, hallándose atado al tiempo, vive en un estado de semi-conocimiento, con el resultado lógico de que sus motivos espirituales tienen que ser siempre impuros. En este estado el primer paso hacia la comprensión, es el abandono: el abandono hasta del amor, y de la esperanza, concebidas como emociones completamente significativas y finales, pues debido a la naturaleza parcial de todos sus conocimientos, serían esperanza y amor «de la cosa equivocada». *La noche oscura*, en otras palabras, precede a la iluminación que solamente al aceptar esta negación parcial puede convertirse en una realidad plena. «Esperad sin pensamiento» —así dice el nuevo mandato—, «pues no estáis dispuestos para el pensamiento»; pero si esperáis así, y si esta espera es el producto de una interpretación humilde de la situación humana, podréis al final comprender la vida en su totalidad, «la obscuridad se hará luz» y la «quietud» (para volver de nuevo a la imagen central de *Burnt Norton*) se verá como la finalidad necesaria de la «danza».

El énfasis que se da así a la vía negativa lleva naturalmente a la aceptación de una interpretación trágica de la vida, y esto, a su vez, a relacionar el concepto de la naturaleza pecadora del

hombre con el de la Redención, en el corto intermedio lírico que sigue. La sección final del poema aplica la doctrina ascética que acaba de exponerse a la situación personal del poeta como artista y ser humano. Los años entre las dos guerras, los años de su desarrollo y madurez, fueron para Eliot años de continua lucha con el eterno problema de la poesía: el problema de llegar a una expresión de las vivencias personales que tan pronto como se alcanzó se convirtió en «la cosa que uno ya no tenía que decir». En este aspecto, como en otros, la literatura es un reflejo directo de la vida. El impulso de crear con palabras es un reflejo de otro, aun más universal, por hallar la forma, por dar significación y coherencia a los materiales rotos e inconexos de la experiencia; y lo mismo que el impulso vital correspondiente nunca puede, por su naturaleza, completarse. «El hogar es de donde procedemos». La simplicidad original de la visión, buscada por el poeta a través de sus recuerdos de infancia en la sección primera de *Burnt Norton* y perdida después a causa de la incapacidad del hombre maduro de soportar demasiada «realidad», puede ser en el mejor de los casos el final de la larga jornada de la vida que se convierte así, en un sentido muy especial, en un retorno. Entre la salida y el retorno, sin embargo, la visión precariamente alcanzada va cambiando continua y necesariamente: nuevas experiencias se suman continuamente a ella, haciendo que la visión anterior sea siempre incompleta, enriqueciéndola una vez aceptadas, pero llevando a la muerte espiritual si la personalidad vuelve sobre sí misma y se contenta con la contemplación de sus logros pasados en un estado de satisfacción estática. «Los ancianos» —concluye Eliot— «debieran ser exploradores»; y de nuevo: «Debemos estar quietos, y en quietud moviente». *Quietos*, es decir, contentos de esperar a la experiencia en la penumbra de nuestro conocimiento parcial, refrenándonos de hacer esa prematura imposición de una filosofía que pudiera parecer una afirmación del *yo*, pero que es en realidad una de sus limitaciones más peligrosas; pero en *quietud moviente*, es decir, siempre dispuestos a aceptar la contribución del momento presente, en lugar de refugiarnos en una aceptación cómodamente final de la visión impuesta por la experiencia pasada. De esta manera la doctrina mística tradicional de la *vía negativa* adquiere un significado positivo y plenamente contemporáneo.

Los dos últimos cuartetos —*The Dry Salvages* y *Little Gidding*— se preocupan crecientemente por las soluciones específicamente religiosas de los problemas hasta ahora planteados. *The Dry Salvages* comienza con la descripción extraordinariamente bella de un gran río que corre hacia el mar. La interpretación simbólica de esta descripción es bastante clara. «El río —se nos dice— está dentro de nosotros, el mar está a nuestro alrededor»; el río, en otras palabras, es el símbolo de la vida en el tiempo como movimiento, como intranquilidad continua, mientras que el mar es la eternidad que nos rodea y que sólo podemos penetrar al morir. El movimiento se impone sobre nosotros, aunque las vidas de la mayoría sean poco más que un esfuerzo continuo por olvidarlo; en el mar «el redoble de la campana» es un recuerdo de la universalidad de la muerte, que es a la vez el fin del tiempo y posiblemente la entrada a la vida eterna. A la luz de este recuerdo el poema torna, en el pasaje rimado con que comienza la segunda sección, a afirmar que no hay otro fin a la tragedia de nuestras vidas sino aquel, casi inhumano en su lejanía e inaccesible en su dificultad, de aceptación religiosa; esta aceptación, implicando un retorno a la doctrina cristiana, se articula en la frase del propio Eliot mediante:

*the hardly, barely prayable
Prayer of the one Annunciation.*

*la oración, casi imposible de rezarse,
de la única Anunciación.*

Esta es la primera referencia clara a los misterios de la doctrina cristiana como única redención posible del proceso temporal. Para ser aceptada, sin embargo, necesita no solamente ser expuesta como una mera abstracción, sino ser relacionada con el análisis completo de la experiencia individual que ha sido desde el principio la finalidad del poema. El propósito de *The Dry Salvages*, como el de toda la serie, no es apologético sino exploratorio, no es un argumento o una afirmación sino el continuo entrelazamiento de una posición doctrinal provisionalmente adoptada, con una experiencia plenamente aceptada en toda su complejidad perturbadora. La segunda parte de esta sección, por lo tanto, retorna al tema de la trama cada vez más compleja

de nuestra experiencia temporal, vista, como en ocasiones anteriores, desde el umbral de la vejez. Durante esta segunda parte, y en vista de esta primera afirmación religiosa, el poeta llega a concentrarse en la idea del significado que puede darse a nuestros pensamientos y emociones y que una vez aceptado se convierte en un factor primordial en la evolución de la trama:

*...approach to the meaning restores the experience
In a different form, beyond any meaning
We can assign to happiness.*

*Al acercarse al significado se renueva la experiencia
En forma diferente, más allá de cualquier significado
Que podamos dar a la felicidad.*

De nuevo el problema artístico del papel que tiene el «significado» en la poesía se ve como presuponiendo un principio moral que necesita ser comprendido en todas sus implicaciones antes de poderse lograr alguna resolución. A la luz de la aceptación provisoria de este «significado», se ve que la experiencia tiene un sentido que no debe ser confundido con la mera «felicidad», pero que trae consigo la redención de lo que sería de otra manera un proceso temporal estéril, uniendo la reacción del individuo ante la vida con la de las razas y generaciones que han contribuido en su formación. «El tiempo destructor» —en la frase culminante de la sección— se convierte en el «tiempo preservador»; a la luz del «significado» así logrado, el proceso temporal se ve no como inútil, sino como la clave de una visión espiritual positiva.

La sección siguiente, que explora las implicaciones morales de este nuevo desarrollo, es, en cierto sentido, central para la comprensión del poema. Concebida en forma de una meditación sobre algunas palabras de Krishna a Arjuna en el campo de batalla, relaciona la concepción de la vida humana en el tiempo con la de un viajero embarcado para una larga travesía, al final de la cual el individuo no será el mismo que empezó (pues, en la misma frase de Eliot, «El tiempo no cura nada; el paciente no está ya aquí») y en el cual todas las acciones temporales adquieren su verdadero significado cuando se ven y se avalúan a la luz de una muerte inevitable y redentora. Como siempre, la

actitud del poeta ante el proceso temporal representa un equilibrio de dos verdades aparentemente contradictorias. El tiempo es, a la vez, el fundamento de nuestra experiencia y el enemigo que la priva de significado; sin él, la vida, tal y como la conocemos, sería inconcebible; con él, nuestras aspiraciones espirituales se hallan aparentemente amenazadas por nuestra sumisión a la muerte. La clave, la única fuerza armonizante entre estas dos contradicciones, es el reconocimiento de la simultaneidad apenas comprensible que nuestra experiencia temporal realmente implica cuando se halla suficientemente analizada. El verdadero valor espiritual de nuestras acciones sólo surge cuando podemos abstraernos del tiempo en que se realizaron; y toda la suma de nuestros momentos pasados de experiencia sólo adquiere su pleno significado en el momento en que se completa la trama, que es el momento de la muerte. De esta manera la concepción tradicional cristiana de la «buena muerte» adquiere un nuevo significado al relacionarla con la interpretación que Eliot da a la estructura de nuestra experiencia temporal. Por un lado, la trama de la vida es siempre incompleta, porque siempre se halla sometida a los nuevos desarrollos causados por cada experiencia nueva, pudiendo sólo llamarse completa en el momento en que el tiempo, al acabar la vida, cesa de tener importancia; por otro, ya que el mismo proceso temporal es sólo un aspecto parcial de la realidad, ya que, en las palabras con que comienza *Burnt Norton*, «El tiempo presente y el tiempo pasado, ambos se hallan presentes en el tiempo futuro», el momento de la muerte no debe concebirse como un punto aislado, sino como cubriendo en cierto sentido todo el curso de la vida. «El tiempo de la muerte» —en palabras del poeta— «es cada momento», y la pureza de motivo con que se la acepta no es meramente el producto de una sola decisión, sino una actitud creada al desarrollarse la trama de toda nuestra existencia. A la luz de estas reflexiones la actitud final del poeta ante el viaje del individuo a través del tiempo es una en que la aceptación se halla templada por un optimismo confirmado. El final del viaje se transforma en la clave de su comienzo, y la experiencia de la tragedia se convierte en una invitación a la confianza:

Not fare well, but forward, travellers.

No buen viaje, sino viaje hacia adelante, viajeros!

La oración claramente cristiana a nuestra Señora de los Mares en la siguiente sección lírica encaja naturalmente en este punto del esquema del *cuarteto*. Se halla seguida, en la última sección de *The Dry Salvages*, por una afirmación de que la verdadera tarea del poeta es precisamente una preocupación por el proceso temporal que se funde, por un proceso de desarrollo, natural, en la visión del Santo:

*to apprehend
The point of intersection of the timeless
With time is an occupation for the saint.*

*Aprehender
El punto de intersección de lo intemporal
Con el tiempo, es una ocupación propia de los santos.*

Esto, a su vez, implica un acto de aceptación por parte de la personalidad completa —el acto decisivo que Prufrock en el primer poema importante de Eliot, escrito más de veinte años antes, se había visto imposibilitado de realizar— pero en el cual, para los pocos capaces de realizarlo, el tiempo es conquistado y vemos el significado verdadero de las «insinuaciones y conjeturas», para usar de nuevo la frase de Eliot, de las que tanto se había preocupado la primera parte del poema. Para aquellos que, como el poeta mismo, no aspiran a la visión del santo, la exploración de estas insinuaciones y conjeturas en el proceso de la creación artística representa el límite de la posibilidad espiritual; el resto es «oración, observación, disciplina, pensamiento y acción» que llevan a vislumbrar «la insinuación medio adivinada, el don medio comprendido» que es el punto de unión en el cual coinciden el tiempo y la eternidad, que es —en palabras explícitamente teológicas— la Encarnación. Con esta afirmación de la pertinencia de la doctrina cristiana acaba el poema *The Dry Salvages*.

El *cuarteto* final, *Little Gidding*, es el más explícito teológicamente, el más ortodoxo de la serie. La aceptación de la Encarnación lleva, lógicamente, a una anticipación de la Venida del Espíritu Santo en lenguas de fuego. Es importante, sin embargo, en este momento como siempre, darse cuenta que el propósito de Eliot no es escribir lo que se considera comúnmente como un «poema de devoción». Su propósito es distinto y más exigente.

Es la exploración de una experiencia plenamente contemporánea que culmina al comparar dicha experiencia con ciertos conceptos tradicionales expresados en forma teológica con el fin de ver si es compatible, y en qué grado, con aquellos conceptos. Si es verdad que estos conceptos se consideran como dando significado a la experiencia, es igualmente verdad que solamente la experiencia puede dar vida a los conceptos, puede salvarlos de ser meras abstracciones. El cuadro completo que nos presenta la serie tiene dos caras, ninguna de las cuales debe ignorarse para no hacer peligrar toda la concepción. Es de acuerdo con este espíritu que la segunda sección de *Little Gidding* insiste, hasta con amargura, sobre las desilusiones y sentimientos de frustración que acompañan normalmente a la vejez, y que la misma visión religiosa apenas puede redimir:

*Let me disclose the gifts reserved for age
To set a crown upon a lifetime's effort.
First, the cold friction of expiring sense
Without enchantment, offering no promise
But bitter tastelessness of shadow fruit
As body and soul begin to fall asunder.
Second, the conscious impotence of rage
At human folly, and the laceration
Of laughter at what ceases to amuse...
From wrong to wrong the exasperated spirit
Proceeds, unless restored by that refining fire.
Where you must move in measure like a dancer.*

*Enumeraré los dones reservados a la vejez
Para coronar el esfuerzo de una vida entera.
Primero, la fría fricción del sentido expirante
Sin encanto alguno, no ofreciendo otra promesa
Que amargo sinsabor del fruto sombrío
Al comenzar la desunión del cuerpo y el alma.
Segundo, la impotencia consciente de la rabia
Por la locura humana, y la laceración
De retirarse de lo que ha dejado de divertirnos.
De error en error el espíritu exasperado
Avanza, a menos de ser renovado por este fuego purificador
En el que hay que moverse al compás como un danzarín.*

En el poema de Eliot no hay atajos hacia la paz espiritual. Su visión de las realidades apunta hacia una conclusión cristiana; los pasos por los cuales se llega a esta conclusión se ajustan fielmente a la experiencia actual. La imagen del fuego, con la que termina este pasaje, es fundamental para el espíritu de este *cuarteto*. Está asociado, como ya hemos notado, con la venida del Espíritu Santo; pero igualmente significativo es el hecho de que sea penitencial y purificador antes de convertirse en el fuego iluminador de Pentecostés. Esta purificación a través de la aceptada amargura de la experiencia mortal en el tiempo, precede a la iluminación que se produce al introducir la idea de la Encarnación como solución del problema planteado por el tiempo. Como la cuarta sección de *Little Gidding* lo expresa, el fin de nuestra situación temporal es:

Ser redimidos del fuego por el fuego

Desde este punto podemos pasar naturalmente a la conclusión del poema y de toda la serie. Esta consiste fundamentalmente en la reafirmación, ya no abstracta, sino nacida de nuestra experiencia viva, de la conexión necesaria que existe entre el nacimiento y la muerte. Como Eliot mismo nos dice en su última sección, es verdad que «morimos con los que mueren»; pero es igualmente verdad, dicho también con sus palabras, que «nacemos con los muertos». Morimos, por decirlo así, como parte de la tragedia espiritual implícita en el hecho de nuestra naturaleza humana temporal, pero nacemos de nuevo cuando, después de haber visto el proceso temporal en su verdadero aspecto, podemos reintegrarnos a la tradición cristiana aún viva y aceptar nuestra posición presente en ella. La síntesis expuesta a modo de ensayo hace veintiún años en el *Waste Land* y planteada allí como una simple posibilidad, ha tomado cuerpo finalmente y ha demostrado su capacidad de iluminar las intuiciones fragmentarias de espiritualidad que componen para Eliot la experiencia contemporánea.