

## CENTRO

AÑO II

SEPTIEMBRE 1952

NUM. 3

## LA POESIA DE T. S. ELIOT

## FORMACION

*Situación de la poesía inglesa*

Nacido en los Estados Unidos, como el otro *Civis Britannicus* (Henry James) la formación de Thomas S. Eliot se apoya en ambos mundos. Testimonio de su paso por Harvard es la influencia neo-humanística de Irving Babitt, cuya línea ortodoxa pronto abandona, disgustado por la ambigüedad del criterio con que enfoca los problemas vitales del pensamiento. Aunque les debe su cultura clásica, su sentido de la tradición y esa cualidad pan-europea que descubre Michael Roberts en los poetas norteamericanos que se radicaron en Europa entre 1910 y 1920, sin embargo entre líneas se atisba la impaciencia con que contempla, ya residente en Inglaterra, a los que habían sido sus maestros, preocupados, al parecer, en abstraer una teoría humanística de la totalidad múltiple pero indivisible de la cultura<sup>1</sup>. En un artículo sobre Ezra Pound recuerda los años estériles de Universidad en Harvard. En cambio, nos cuenta con insistencia los descubrimientos que hizo en Londres, donde no sólo le fué revelada la eminencia Yeats a través de un bailarín japonés que representaba *The Hawk's Well*, sino que, también, tuvo las primeras noticias sobre la existencia de su compatriota Robert Frost<sup>2</sup>.

Introducido Eliot —por Conrad Aiken— ante Ezra Pound, comenzó a integrarse el grupo que fué punto de atracción hacia el que se encaminaron los renovadores de la poesía moderna inglesa; resultando de esta conjunción el *imaginismo*, cuya dirección —moral, pues se le atribuyen apenas cinco poemas breves— estuvo a cargo de T. E. Hulme, y su propaganda destacó la actividad incesante de Pound, editor y propulsor de *The Catholic Anthology*, *The Egoist*, *The Little Review*.

El movimiento hace su entrada en 1913, resumiendo en un manifiesto sus seis propósitos fundamentales:

<sup>1</sup> Cf. los ensayos sobre neo-humanismo en *Selected Essays (The Humanism of Irving Babitt y Second Thoughts about Humanism)*.

<sup>2</sup> T. S. Eliot, *Ezra Pound* (para una traducción castellana véase *Las Moradas*, Lima, volumen I, Nº 3, diciembre 1947, enero 1948).

1. Usar el lenguaje común, pero empleando siempre la palabra *exacta*.

2. Crear nuevos ritmos. "No creemos —señalaban— que el verso libre sea el único método para escribir poesías, pero sí que la individualidad del poeta puede ser expresada mejor, a menudo por el verso libre que por las formas convencionales".

3. Permitir una absoluta libertad en la elección del tema.

4. Presentar una imagen. "No somos una escuela de pintores, pero creemos que la poesía debería expresar los detalles con exactitud en lugar de valerse de generalizaciones vagas".

5. Producir una poesía dura y clara, nunca confusa o indefinida.

6. "Finalmente, la mayoría de nosotros cree que la concentración es la verdadera esencia de la poesía".

Entre los adherentes se hallaban F.S. Flint, J.G. Fletcher, Hilda Doolittle, Amy Lowell y Richard Aldington. La estructura de sus poemas recomienda incluir a D.H. Lawrence y, por ciertos propósitos afines, a Wilfred Owen, quien llevó adelante, como pocos, el nuevo tratamiento rítmico y verbal.

En el imaginismo, empero, apunta una revelación que rápidamente se apaga absorbida por el curso de necesidades más urgentes; no hubo tiempo para fijar límites con precisión o verlo resolverse en una evolución interna. Owen muere en la guerra a fines de 1918; T. E. Hulme había tenido igual suerte un año antes, quedando librada a la especulación su porvenir poético, como siempre sucede cuando la muerte en la juventud (había nacido en 1883) impide que cristalice una obra incipiente. Sus ensayos, sin embargo, reflejan una inteligencia aguda y son el documento más importante que deja el imaginismo. Por su parte, Aldington y D. H. Lawrence, con el tiempo, afianzaron su labor creativa en la novela. Amy Lowell aunque revelara entusiasmo careció de suficiente sentido crítico<sup>3</sup>. La poesía de Fletcher se agotó rápidamente. La memoria de F. S. Flint es una sonrisa del gato de Chesire. Ezra Pound y Eliot se apartaron del grupo una vez impuesto el principio de independencia que sostenía. En estado puro, el imaginismo sobrevive sólo en algunas producciones de Hilda Doolittle.

A pesar de ello, la contribución del movimiento a formar toda la poesía inglesa posterior es incalculable. Por una parte ofreció una técnica apropiada a las nuevas necesidades que determinara el cambio del medio social en que se desplazaba el poeta. Por otra parte fué una respuesta común al pasado inme-

<sup>3</sup> T. S. Eliot, *Ezra Pound*.

diato, revalidando la tradición poética inglesa nacional y asimilando la europea. Recogió la influencia de Baudelaire y los simbolistas, en especial de Laforgue y los tardíos. Se volvió hacia Dante, Villon y los poetas provenzales y reintegró todas estas adquisiciones en la corriente propia que culminara con los "metafísicos", para cuyo descubrimiento había aportado Sir Herbert Guerson, en 1912, su edición de John Donne.

De tal modo trataban de interrumpir la poesía fácil e imprecisa que cultivaban los poetas de continuidad victoriana. Pero conviene hacer la salvedad que a lo largo de todo el siglo XIX se habían intentado superaciones locales. El punto 3º del manifiesto imaginista era el argumento de Wordsworth en el prólogo de *Lyrical Ballads* (1800 y 1802); el 4º, observa T. E. Hulme, se podría ejemplificar con innumerables versos de Keats (*and she forgot the blue above the trees*); Eliot cree descubrir en pasajes del *Triumph of Life* y del segundo *Hyperion* progresos hacia una unificación de la sensibilidad. También hay atisbos métricos ya en Tennyson y Browning, y podrían ser mencionados Poe y Whitman. Eliot ha circunscripto la influencia de estos dos últimos sobre la poesía actual a la parte de ellos que tomaron los franceses y rechaza los nombres de Tennyson y Browning. Las razones que ha dado incidentalmente en distintas oportunidades y en forma extensiva comparando las poesías de los siglos XVII y XIX<sup>4</sup>, han sido admirablemente resumidas por Michael Roberts en su juicio sobre *Amour de Voyage* de Arthur Hugh Clough<sup>5</sup>. Aunque se han valido muchas veces, de los mismos elementos que sirven al poeta contemporáneo, casi nunca han participado de la cualidad primordial de éste: concentrar la experiencia en una imagen memorable. Es difícil poder aceptar tal juicio aplicado a Browning, y el mismo Eliot para aceptarlo con mayor fuerza ha procedido primeramente a rebajarlo. ("Browning —dice— constituía más una traba que una ayuda, porque *había avanzado algo*, pero no lo suficiente"). No sólo en su técnica, destinada a conformar el ritmo al pensamiento, sino en lo próxima que es su sensibilidad a la presente aun en sus defectos<sup>6</sup>, Browning posee un poderoso encanto para nosotros, especialmente manifiesto en la poesía de sus últimos años.

En lo que concierne a Tennyson, aprovechó a menudo el valor imaginativo que poseen algunas palabras, semántica o fo-

<sup>4</sup> T. S. Eliot, *The Metaphysical Poets en Selected Essays*.

<sup>5</sup> Cf. la introducción de Michael Roberts a su magnífica antología *The Faber Book of Modern Poetry*.

<sup>6</sup> Cf. el artículo de Raimundo Lida, *Santayana y Browning* (en *Sur*, Nº 99, 1942, págs. 33, 43) donde el autor analiza la crítica negativa de Santayana en sus *Interpretations of Poetry and Religion*.

néticamente, creando lo que el abate Bremond llamara "efecto mágico". No por eso disminuye el desagrado que siente el "experimento creativo" hacia "el poeta que fué capaz de escribir el *Ulysses* y consagró la plenitud de sus años a tintinear en *The Ydyls of the Ring* como en una taza de té"<sup>7</sup>; lo cual se explica si uno piensa que rara vez en Tennyson la imagen es un medio destinado a expresar concretamente la experiencia. Un ejemplo puede sernos ofrecido por el comienzo de *Tithonus*; el "efecto mágico" es dado por el bosque, el cisne que muere *after many a summer*, intensificando, por contraste con la breve vida humana, el valor poético del "misterio" (la palabra es de Bremond) que rodea a la inmortalidad. La distribución fonética del primer verso acentúa el mismo efecto, una sílaba larga, soñadora de frondas en vientos otoñales, seguida de dos más breves y cortantes que se repite dos veces.

The woods decay, the woods decay and fall<sup>8</sup>

Es evidente que Tennyson aprovecha la sugestividad de esta construcción, pero no en función del monólogo que sigue, en el que Titón lamenta los sinsabores del don que le otorgaran los dioses. La imagen no contribuye, por lo tanto, a suscitar una experiencia afín con el poema; es poesía pura, y los imaginistas sostendrían que los recursos de la poesía pura son aceptables solamente cuando se hallan subordinados a una finalidad más importante e inmediata<sup>9</sup>. Además el "efecto mágico" es sólo uno de los ofrecidos por la técnica imaginativa. Consciente de eso, la crítica inglesa se ha mantenido en permanente conflicto con la terminología de Bremond<sup>10</sup>. El "efecto mágico" es valioso e incluso, en determinadas circunstancias, imprescindible, como sucede en uno de los flujos que subterráneamente nutren el carácter directo de *The Waste Land*, la conexión entre el marinero fenicio y la muerte por agua, que era ya vaticinio mágico en Shakespeare (*By water shall he die*) con un verso de la canción de Ariel (*those are pearls that were his eyes*), la tiradora de cartas y el lirismo del cuarto movimiento del poema. Pero el uso indiscriminado del "efecto mágico" conduce a un artificio en el cual lo difuso se confunde con lo poético. Recordemos que, por el contrario, imaginación es curva exacta, según la definiera T. E. Hulme en su ensayo sobre la filosofía del arte moderno; es decir, "un movimiento que adquiere tal

<sup>7</sup> Archibald Mac Leish en uno de esos ensayos recogidos en *A time to Speak* (traducción castellana en *Los Irresponsables*, Losada, Buenos Aires).

<sup>8</sup> "Los bosques se marchitan, los bosques se marchitan y decaen".

<sup>9</sup> Cf. Herbert Read, *Form in Modern Poetry*, pág. 45.

<sup>10</sup> Cf. Herbert Read, *Phases of English Poetry*, el capítulo sobre Pure Poetry, pág. 114-128.

interés para uno, que se siente el acicate de buscar —hasta descubrirlo— el epíteto exacto que le acierte”.

Pero quien puede ser señalado como el precursor más importante del imaginismo, en la misma Inglaterra, es Hopkins. Aunque desconocida en los años que precedieron a la guerra de 1914, su obra, escrita hacía ya 30 años, prueba que la renovación era necesaria e incontenible, imponiéndose apremiante toda vez que un poeta trataba de ejercer su mester con obstinado rigor.

Por lo que a Yeats respecta, “era muy conocido”, pero hasta algunos años después “no fué —para Eliot— más que un sobreviviente de los *nineties*” de reducida significación<sup>11</sup>.

Finalmente, al desaparecer como movimiento, la herencia imaginista sufre una última transformación. Antes de la guerra había sido una técnica nueva para una poesía menor; pero cuando la experiencia del mundo fué dramática (en la angustia de los *twenties* más que en la misma guerra)<sup>12</sup>, ofreció un cauce para expresar plenamente esa intensidad. En tal sentido permanece en Eliot, en Edith Sitwell, en Day Lewis y Auden, en Dylan Thomas y Keyes y evoluciona hacia su lógica conclusión, adquiriendo a partir de Prufrock, un argumento que intenta comunicarnos, con la urgencia de la poesía, la problemática substancial al hombre.

“*Prufrock*” y “*Gerontion*”

*Prufrock and other observations* es un pequeño volumen que reúne una docena de poesías, siendo la más extensa aquella que da título al conjunto. *The Love Song of J. Alfred Prufrock*. Esta y la siguiente, *Portrait of a Lady*, pueden elegirse como piezas representativas de la etapa en que se hallaba el autor al darse a conocer. En ambas domina, irónico, el concepto que trágicamente había conformado Owen en torno a la palabra *futility*.

*The Love song* comienza con un ponerse en camino al atardecer, pero de inmediato la inutilidad del movimiento emprendido es instintivamente sospechada en la imagen que inquieta al tercer verso:

Let us go, then, you and I.  
When the evening is spread out against the sky  
Like a patient etherised upon a table<sup>13</sup>

El trayecto se desmadeja por calles con melancólico encan-

<sup>11</sup> T. S. Eliot, *Ezra Pound*.

<sup>12</sup> Cf. Cyril Connolly, *Enemies of Promise*. Cap. VI.

<sup>13</sup> “Vamos, pues, tú y yo, cuando la tarde se extiende sobre el cielo como un paciente clorofórmado en la mesa”.

to de Jules Laforgue.

Let us go, through certain half-deserted streets  
The muttering retreats  
of restless nights in one-night cheap hotels<sup>14</sup>

Pero todas las calles devuelven el pensamiento, laberínticamente, a un mismo lugar, una misma pregunta:

Streets that follow like a tedious argument  
of insidious intent  
To lead you to an overwhelming question...  
Oh, do not ask, "What is it?"  
Let us go and make our visit<sup>15</sup>.

Prufrock se siente incapaz de realizar la creación a la que se ha destinado el hombre. Supone que este fracaso le es impuesto, que proviene de la sociedad en que se encuentra, que no está en él mismo o que aun no ha llegado el tiempo de crear. (Eliot observó alguna vez la habilidad que tiene nuestra propia conciencia para convencernos<sup>16</sup>). Pero a diferencia de los hombres y mujeres que encuentra, Prufrock reconoce finalmente que la falta de propósitos los anega.

Eliot expresa este proceso valiéndose de una técnica contrapuntística que ha retenido hasta sus poemas más recientes. Es su rasgo estilístico más peculiar: consiste en presentar un tema, luego su contraparte y, por medio de un elemento débilmente ligado a los anteriores, precipitar un desenlace.

Prufrock, rehuendo la conciencia de su falta de propósitos nos revela el tema en la índole de la pregunta que le era planteada. La contraparte deja la ilusión momentánea de que aún no ha llegado el tiempo de crear y, hay todavía, esperanzas no frustradas.

There will be time, there will be time  
To prepare a face to meet the faces that you meet  
There will be time to murder and create<sup>17</sup>

De inmediato, el desenlace anota la disolución de toda certeza. El mundo exterior muestra, en la seguridad de su progreso, que el tiempo de crear ya ha llegado y comienza a *agostarse*. La respuesta surge de giros cuya pretendida gravedad formal (a la que nos ha acostumbrado el uso diario) es desmentida por el avance simultáneo de observaciones triviales, o de

<sup>14</sup> "Vayamos a través de calles semidesiertas, retiros murmurantes, de noches insomnes en hoteles de noche baratos, y en restaurantes cubiertos de aserrín con conchas de ostras".

<sup>15</sup> "Calles que siguen como un tedioso argumento de insidioso designio para conducirnos hacia una pregunta abrumadora... ¡Oh! ¿no preguntes qué es? Vayamos a hacer nuestra visita."

<sup>16</sup> Cf. T. S. Eliot, "Thoughts after Lambeth", en *Selected Essays*.

<sup>17</sup> "Ya habrá tiempo, tiempo para preparar una cara con la que encontrar las caras que encontraréis; ya habrá tiempo para matar y crear".

los gestos con que toda esa gente trata de disimular la insustancialidad de sus existencias:

Time to turn back and descend the stair  
With a bald spot in the middle of my hair<sup>18</sup>

I have measured out my life with coffee spoons;<sup>19</sup>  
y también recordemos en *The Portrait of a Lady* la dama que habla de Chopin en un "ambiente de tumba de Julieta".

In the room the women come and go  
Talking of Michelangelo<sup>20</sup>

Sin embargo, *The Love Song* no transmite la incertidumbre con la fuerza, amplitud y serena —por no decir resignada— comprensión que adquiere en *Gerontion*, el primero de los poemas aparecidos en 1920. Mucho más breve que Prufrock, tiene la virtud de concentrar en las palabras del anciano (a drabrain in a dry season) un conjunto de imágenes complejas y sugestivas. El retorno a la misma pregunta ha desaparecido, ahora el pensamiento se pierde en engañosos pasajes y maquinados corredores sin aparente posibilidad de rescate.

After such knowledge, what forgiveness? Think now  
History has many cunning passages, contrived corridors  
And issues, deceives with whispering ambitions,  
Guides us by vanities. Think now  
She gives when our attention is distracted  
And what she gives, gives with supple confusions  
That the giving famishes the craving. Gives too late  
What's not believed in, or if still believed,  
In memory only, reconsidered passion. Gives too soon  
Into weak hands, what's thought can be dispensed with  
Till the refusal propagates a fear. Think  
Neither fear nor courage saves us. Unnatural vices  
Are fathered by our heroism. Virtues  
Are forced upon us by our impudent crimes.  
These tears are shaken from the wrath-bearing tree<sup>21</sup>

*Gerontion* prefigura *The Waste Land*, introduciendo la preocupación por la tradición cultural dada en la historia y presente en el momento actual, y adivina, en la concomitancia,

<sup>18</sup> "Hora de volverse y descender la escalera con una mancha de calvicie en medio del cabello".

<sup>19</sup> "He medido mi vida en cucharillas de café".

<sup>20</sup> "En el salón, las mujeres van y vienen hablando de Miguel Ángel".

<sup>21</sup> "Luego de tal conocimiento ¿qué perdón? Pensad: la historia tiene muchos pasajes artificiosos y combinados corredores y salidas; engaña con ambiciones susurrando, nos guía por vanidades. Pensad: ofrece cuando nuestra atención está distraída y lo que da, lo da con tales confusiones maleables que el ofrecimiento acrece el hambre del insaciable. Da muy tarde lo que ya no es creído, o si creído, sólo en la memoria, pasión reconsiderada. Da demasiado pronto a manos débiles, lo que se piensa que puede dispensarse hasta que el rechazo propaga el temor. Pensad que ni el temor ni el coraje nos salvan. Vicios que no son naturales patrocinan el heroísmo. Virtudes nos son impuestas por nuestros propios crímenes."

el camino que conduciría, a cabo de los años, a la resolución de esta poesía. Desde tal ángulo puede considerarse a *Geron-tion* como una piedra miliar, pues al dirigirse hacia la tradición, Eliot descubre el mundo de la gran poesía europea que transmitieron Homero, Virgilio y Dante. Por lo general se piensa en su interés por la tradición como una capacidad de asimilar en sus poemas versos y citas ajenos. Superficialmente en efecto, lo es, pero la naturaleza profunda de esta actitud está muy lejos de reducirse a un aprovechamiento de las resoluciones dadas por otros poetas a sus problemas de expresión. Como en Valéry hay una búsqueda del símbolo que ese pasado atesora. Uno y otro son manifestaciones destacadas del fenómeno literario actual que se puede distinguir en el interés por la mitología clásica y por los temas de la tragedia griega que son propios de los autores de estos últimos años.

La poesía siempre se ha nutrido de la tradición, que es patrimonio común de la sociedad, para expresar intensivamente lo que el lenguaje sólo puede relativamente.

El libro sexto de la *Eneida* y la *Comedia* pueden servir de ejemplos, más ese conjunto de creencias, a veces irracionales pero vivas y directas, ha sido casi enteramente desplazado por la ciencia, que ha traído orden, pero un orden abstracto donde el hombre no halla el medio directo e inmediato para comunicarse con el hombre. Es necesario, para alcanzar el significado pleno de las ideas, adquirirlas por medio de la sensibilidad, convirtiéndolas en símbolo y aún en mito<sup>22</sup>. La misión del poeta, que es natural en un mundo en que la tradición cultural es actualizable, halla en cambio, difícil su expresión en nuestro tiempo. Los medios de comunicación del poeta son limitados y pueden únicamente establecer una relación con quienes lo posean y estén dispuestos al esfuerzo de interpretarlo. Ovidio es, tal vez, el mejor de estos instrumentos para entrar en contacto; a veces creemos descubrirlos, en textos orientales, porque estamos menos acostumbrados a sus palabras que a las de Platón; la moderna antropología nos brinda otro en su interpretación de la magia y la religión. Todos ellos se han de fundir en *The Waste Land*.

Pero a su debido tiempo, todos ellos serán superados en el reconocimiento, por parte de Eliot, de la intensidad y amplitud que podrá hallar el poeta en la activación de la potencialidad cristiana que permanece olvidada, pero presente aún, en la sociedad actual.

JAIME REST

<sup>22</sup> De diversos modos este problema, íntimamente ligado al aislamiento del poeta actual reaparece en casi todos los estudios críticos recientes: Delmore Schwartz (en *Sur*, Nro. III), Lionel Trilling, midiendo y *limitando* sus dimensiones (en "The Meaning of a Literary Idea"), etc.