

## NOTA SOBRE LA POESÍA DE T. S. ELIOT

Con *Little Gidding*, último poema desde 1942, T. S. Eliot parece haber alcanzado la resolución del ciclo que iniciara su poesía temprana. El conjunto ha logrado, así, una consistencia, en la cual nuevas revelaciones iluminan las pretéritas, y todas adquieren unidad a través de una exploración cuyo destino es

to arrive where we started

And know the place for the first time<sup>1</sup>.

Pero, esa unidad no nos debe hacer pensar en una revisión necesaria o absoluta de la poesía anterior, sino en una perspectiva limitada sólo a esclarecer los aspectos presentes a lo largo de toda la obra. Interpretar el significado de realizaciones previas en función, únicamente, del lugar al que se ha llegado al cabo de la peregrinación sería un callejón sin salida, como lo comprenderán los contemporáneos de esta poesía, que la vieron crecer sin prisa hacia una revelación, y aquellos que ahora o en el futuro tengan en cuenta, con miras a su comprensión, el intervalo de tiempo que tardó en resolverse.

Sosteniendo implícitamente lo contrario, quienes tratan de establecer un contrapeso a la interpretación de *The Waste Land* que ensayaron los primeros críticos, circunscripta al aspecto depresivo, excediéndose con demasiada insistencia en el sentido opuesto, han presentado la obra más destacada del primer Eliot como una expresión del cristianismo que es sustancial a los *Quartets*. Con ello queda oscurecido el doble juego de soledad e imprecisa salvación que da vida a *The Waste Land* y, queriendo prestigiarlo, se ha desacreditado ligeramente el dramatismo esencial del proceso que engendra en la embrionaria salvación la plenitud de la experiencia cristiana.

La perspectiva limitada a que invita el conjunto es aquella que naturalmente surge de una exploración terminada. Des-

<sup>1</sup> Llegar al punto de partida y conocer el lugar por vez primera.

cubrimientos sucesivos, que la precipitación o la novedad no permitan coordinar, ahora se estructuran y adquieren un significado. Podemos establecer en qué medida un accidente del terreno es continuación de otro (las colinas son, casi siempre, continuidad de los valles); pero no es lícito trastocar las denominaciones o designar, en virtud de la progresión natural, ambos con el nombre de sólo uno de ellos.

Así también, la poesía de Eliot propone dos enfoques complementarios y recíprocos, los cuales excluyen mutuamente interpretaciones que separados podrían sugerir. Un punto de vista recomienda establecer la línea dominante en la totalidad; el otro, buena guía para no confundir cualidades presentes al considerar estados pasados, aconseja respetar el valor que tuvo cada poema cuando su aparición.

La unión de estas dos opiniones se puede concretar en una exposición de la línea dominante a partir del comienzo. No es difícil hallarla. Desarrollada en *Tradition and the Individual Talent*, prevalece sobre todo el primigénito volumen crítico de Eliot, *The Sacred Wood*, y es incluida en sus *Selected Essays*<sup>2</sup>.

Fija el autor allí las relaciones del poeta y su ámbito. "El poeta debe desarrollar o procurarse la conciencia del pasado y continuará desarrollando esta conciencia a través de toda su carrera", pues él "no tiene una *personalidad* para expresar, sino un medio particular, que es sólo un medio y no una personalidad, en el cual las experiencias se combinan en una forma peculiar y de maneras inesperadas".

Más adelante se anotan los caracteres del material poético. No es éste —señala Eliot— "la emoción recordada (*recalled*) en la tranquilidad... pues no es emoción ni recuerdo, ni —a menos que se retuerza su significado— tranquilidad. Es concentración, y algo nuevo resultante de la concentración de numerosas experiencias que a una persona práctica y activa no parecerían en absoluto experiencias; es una concentración que no se produce consciente o deliberadamente. Estas experiencias no son 'recordadas', y su integración se realiza en una atmósfera que solo es 'tranquila' por cuanto supone esperar pasivamente el acontecimiento".

El defecto de Eliot como crítico consiste en mantenerse a la defensiva dentro de los lindes del sentido práctico. Un poeta analizando poesía no puede conducirse de esta manera sin pa-

<sup>2</sup> Traducción castellana en *Los poetas metafísicos y otros ensayos*, tomo I.

gar alto tributo a la inhibición. El pasaje citado es un buen ejemplo; su ambigüedad deriva no tanto de un uso impreciso de las palabras (Eliot enfatizó, en *The Idea of a Christian Society*, la importancia que tiene para un poeta darles un significado exacto), cuanto de la timidez<sup>3</sup> en la reducción de la compleja trama creativa a líneas esenciales. Esta limitación es más manifiesta en su trato de la mentalidad moderna; la conferencia sobre el uso de criticismo y poesía actuales<sup>4</sup> muestra un argumento negativo, orientado a recortar bordes salientes de opiniones ajenas. Cierto es que no todos compartirían sus juicios, como tal vez no todos compartan su poesía; pero uno espera hallar en ellos el punto en que se apoya su actividad creadora, distinguida, como está, por un criterio muy personal de las cualidades trascendentes de la poesía. Porque, puesto el poeta en su medio, la precisión del material poético se ha detenido en lo que Eliot llama "fronteras de la mística y la metafísica", sin revelarnos en qué consiste la concentración de la experiencia.

El problema reside en que las experiencias no son un elemento exclusivo de la poesía (aunque sí son su materia primordial); se dan en la vida diaria, sus notas se abstraen con fines prácticos y su sistematización es finalidad de la ciencia.

Sin embargo, un mosaico de los juicios críticos de Eliot dispuestos sobre el fondo de su poesía nos permitiría un avance. Su ensayo sobre *Dante*, por ejemplo, propone una investigación de las imágenes de la *Comedia* en la medida que son capaces de reproducir las modificaciones de la sensibilidad que representan. De modo que la concentración es poética cuando su imagen suscita la experiencia que expresa. Reducir las experiencias a ciertas notas esenciales sería dar su *idea*, pero, vitalmente, cada experiencia es irreductible, porque es única. Su concentración sólo puede alcanzarse aislándola del cambio en que, sucesivas, se ligan para crear progresivamente la apariencia del tiempo. La naturaleza concentrada de la experiencia, podríamos llamarla experiencia pura, es revelación sensible de lo intemporal dado en el tiempo.

El proceso puede seguirse a lo largo de toda la obra crítica de Eliot. Su ensayo sobre la escuela metafísica, creada por Johnson un siglo después de su florecimiento, expone, afortunadamente en forma concreta, su interpretación en términos

<sup>3</sup> Véase Edouard Roditi: *Oscar Wilde*, pág. 224.

<sup>4</sup> T. S. Eliot: *The use of Poetry and the Use of Criticism*, The modern mind.

actuales de todo el pasado de la poesía, dirigiéndose a deslindar la tradición en función de la capacidad que los autores han tenido para transmitir experiencias directas de lo intemporal. Establece allí que la continuidad tradicional inglesa llega hasta mediados del siglo XVII, con especial intensidad en isabelinos y metafísicos; y luego se corta con Alexander Pope, los románticos y el siglo XIX.

Igualmente esta actitud está presente en sus poemas. *The Waste Land* intenta reproducir las experiencias por dos vías distintas aunque relacionadas. Una es la cita de versos vagamente conocidos que trata de suscitar reminiscencias, parte fundamental del poema; la otra es una rigurosa selección de estas citas en función a su capacidad de modificar la sensibilidad directamente. Esta dirección alcanza plenitud cuando a partir del "sentido del pasado" toma la "vía negativa" que conduce hacia la purgación sensorial previa a la experiencia pura; las dificultades y desalientos están sumarizadas en las "sombras" de temporalidad que caen entre "deseos" y "consumaciones" sucesivas del pasaje final de *The Hollow Men*, y el travecito es tema que abre el quinto movimiento de tres Cuartetos (*Burnt Norton, East Coker, Little Gidding*).

He aquí pues, rápido, un esquema de las ideas que nos llevan a afirmar la unidad de la poesía de Eliot. La presencia de un *sentido del pasado* que *se da* ("supone esperar pasivamente") como una experiencia, la pureza de la cual es aspiración creciente hacia "un punto quieto en el mundo cambiante" (*a still point of the turning world*) donde la realidad adquiere plenitud en una "sucesión de momentos intemporales" (*a pattern of timeless moments*), que al unísono contengan en sí el futuro y el pasado, pero no dependan de éstos en la medida en que representen ataduras y direcciones en el tiempo.

Estas experiencias, cauces en el cristianismo de Eliot a medida que su expresión se intensifica, exigen, en su fugacidad, una imagen verbal exacta y ágil, economía y concentración, determinando, sin margen para contingencia o difusión, una necesidad apremiante en la que se agita y angustia una cristalización que no siempre se plasma fácil o claramente desde un principio<sup>5</sup>. Consecuencia natural es el rigor y austeridad

<sup>5</sup> Como surge del artículo de Eliot sobre Ezra Pound, en el que declara que casi la mitad de la versión original de *The Waste Land* fué suprimida por consejo de Pound. En el mismo sentido se puede hacer referencia a la nota puesta al comienzo de *Four Quartets*, en la que se agradece a John Hayward por la depuración de frases y construcciones.

de dimensiones en que el conjunto de poemas se ha integrado, no alcanzando a doscientas cincuenta páginas, toda vez que se han de dejar a un lado los tres ensayos de poesía dramática<sup>6</sup>. Y aún este número podría ser restringido, para facilitar la comprensión, a una antología ideal compuesta por las cien primeras páginas de los *Collected Poems, 1909-1935* (*Prufrock and Other Observations*, 1917; *Poems*, 1920; *The Waste Land*, 1922; *The Hollow Men*, 1925; *Ash Wednesday*, 1930) distinguidas por el mismo Eliot, quien las distribuyó al comienzo del volumen, en orden cronológico, e indicando la fecha de aparición, y las sesenta de los *Four Quartets* (que se sucedieron entre 1935 y 1942). Se excluirían algunas piezas cuya importancia no es nada inferior (*Journey of the Magi*, *Marina*, los coros de *The Rock*), pero las agrupadas seguirían en su totalidad el pensamiento de Eliot con notable congruencia; más aún, tenderían un arco perfecto que serviría de punto de referencia a toda una época anotando las vicisitudes de la literatura (y no menos sus extravíos e infortunios) en tiempos del experimento creativo que ligó a figuras tan dispares (Aldous Huxley, Virginia Woolf, James Joyce); y exponiendo, por otra parte, el advenimiento y florecer de la poesía que, esquemática en el grupo reunido en torno a T.S. Hulme y plena en la audacia estética de Edith Sitwell, subsiste hasta el presente, aceptada por los poetas jóvenes.

Uno de los rasgos más particulares, y el de mayor valor en el análisis de la consistencia de esta poesía, es que en cada uno de los poemas se adivina y surge lentamente hacia la conciencia un nuevo propósito que va a ser tema del siguiente. *The Waste Land* liga contranuntísticamente el argumento de la desolación con los vagos atisbos de salvación que percibe el individuo apuntalando sus ruinas con los restos de la cultura europea. *The Hollow Men* simplifica los temas del poema anterior acentuando de tal modo la soledad y aclarando la vía de salvación en lo eterno, a través del dramático conocimiento de la temporalidad a que está sujeto el hombre. *Ash-Wednesday*, cinco años después, expresa la culminante aspiración de intem-

<sup>6</sup> El problema suscitado por el teatro de T. S. Eliot todavía no puede considerarse resuelto, ya que se propone reimplantar el verso como medio natural de expresión escénica. En torno a este punto de vista se ha reunido un conjunto de poetas que incluye, aparte de Eliot, a Auden, Christopher Isherwood, Christopher Fry y Norman Nicholson. Stephen Spender considera que aunque no es segura la imposición del experimento, sin embargo puede ser observado como el más importante en desarrollo actualmente en la literatura inglesa. (S. Spender: *Modern Poetic Drama*, en *Britain To-day*, Enero 1952).

poralidad. En 1935, con *Burnt Norton*, llega la revelación, de un modo lógico y tal vez, al mismo tiempo, inexplicable. Las imágenes de sacrificio y búsqueda de *The Hollow Men* y *Ash-Wednesday*, yermos y pedregales iluminados por el sol, dan lugar a la segunda parte del primer movimiento de *Burnt Norton*, pasaje lírico de Eliot, que por su belleza es comparable al comienzo de *Little Gidding*, entrelazando entre el primer y último cuarteto las experiencias de intemporalidad que adivinó el poeta y buscó el cristiano, dadas en el ensueño de un jardín recordado y en el blanco florecer primaveral de la nieve sobre los setos invernales.

JAIME REST

## EDUARDO JORGE BOSCO

Eduardo Jorge Bosco (1913-1943) fué alumno de nuestra Facultad. Esto quiere decir que, además de su capacidad poética, había en él, fomentada y encauzada en nuestra casa de trabajo, una capacidad crítica.

Bosco vivió y pensó como poeta. Entre sus muchas notas—destinadas a aclararse, descubrirse, a formar el terreno especulativo de su labor de poeta— éstas, tan luminosas, reflejan su posición ante el problema fundamental del escritor americano, elegir, fundamentar su propia tradición. Bosco vió justo, y su lectura, hoy, puede servir de estímulo—por acatamiento, por reacción, hasta por indiferencia— para nuestras propias soluciones.

D. D.

## LENGUA Y CASTICISMO<sup>1</sup>

Volver a lo nuestro significa no perder derechos sobre lo conquistado, sino ganar otros nuevos. Rescatar de nosotros nuestras perdidas virtudes y acrecentarlas con otras que estén de acuerdo con nosotros. Volver a lo nuestro no significa disfrazarnos con lo ajeno, sino buscar en lo ajeno lo que se lleva bien con nuestra alma, y hacerlo propio lentamente por la pasión y el fervor. Aquella palabra españolísima y no usual entre nosotros que usó Quevedo no nos suena a falsa; entonces, ganarla para nuestra expresión. Aquel paisaje de quien sabe qué país remoto traduce bien nuestra emoción; incorporarlo. Pero no cubrirnos con falsos oropeles, vestirnos con sedas para el campo (o a la inversa); sino encontrar lo que se ajusta a nosotros, encontrarlo en cualquier civilización y bajo cualquier cielo. Así, veremos que hay zonas que aparentemente cercanas por la raíz de nuestra cultura y por su misma universalidad

<sup>1</sup> Estas páginas forman parte de la Obra de Eduardo Jorge Bosco que recopilada por sus amigos está próxima a aparecer. Con su publicación "Centro" se asocia a su fraternal homenaje.

distan mucho de nosotros. Por ejemplo, el paisaje clásico, de luz griega y locuaz, de verdura y mar, de tranquilísimo contorno, resulta falso para nosotros que no lo podemos imaginar sino literariamente. Nuestra luz es más áspera, y se encontrará más cómoda con la tonalidad bíblica. Somos más austeros en un todo, aunque tanto o más sensuales, pero de una sensualidad distinta. La sensualidad que nos legara, no los griegos, sino el Renacimiento español. La misma sensualidad de los profetas bíblicos y de los místicos españoles, la sensualidad de la muerte. La sensualidad del que se sabe carne de huesa, carne espléndida en cenizas, y goza con ello. La que nutre toda la lírica española. Las meridianas aguas solares que bañaban a Grecia, tienen aquí un tono distinto: riquísimas profundidades violáceas que recorre el crepúsculo.

**Autóctono.** Lo autóctono americano debe insinuarse en toda obra de arte americana. Insinuarse y no denunciarse. Dar-se cuenta de que una obra es americana, porque lo mínimo la denuncia. Como en un jardín de especies universales lo denuncia la flor típica. Lo contrario, la acumulación de elementos americanos, es el carnaval autóctono, no-poesía de palabras deformadas.

Dos corrientes dividen a nuestro arte: cómodamente considerarse europeo o disfrazarse de salvaje. Larreta y Lynch. Cuidar la lengua con toda pulcritud o perpetrar un casi idioma plagado de idiotismos y localismos. Además, todo aquel que se dice que va a hacer arte americano deja de lado toda cosa que no sea el campo. En esa caprichosa geografía, la América Hispánica no es otra cosa que una enorme extensión ralmente poblada por salvajes que intentan no hablar castellano, y que se pasan la vida carneando animales y conduciendo tropillas. Cuando no son los mismos paisanos los que rompen el idioma, aparecen turcos, italianos, ingleses, etc., en su reemplazo. Yo no creo que América sea solamente esto.

Hacer arte nacional no significa hacer folklore ni jugar al carnaval. Significa abandonar todo lo falso, desnudarnos... Significa no buscar lo pintoresco y acentuarlo, como hacen todos los nuestros, sino desechar todo lo pintoresco para que lo reconozcan a uno sin necesidad de disfrazarse. Destacar lo eterno en nosotros.

Las diferencias entre América y el mundo existen, pero no son tan grandes como parecen. Son mínimas, y por eso acumular diferencias resulta tan falso como no denunciar ninguna. Una justa medida de estas diferencias le dará su personalidad

a América. Es lo que debemos buscar, lo que busca todo arte: proporción, clasicismo.

Tenemos una afición: la de la deformación verbal, y esto por miedo a la solemnidad del lenguaje.

Se dice que lo americano es barroco, en razón de Lima y México coloniales. Es posible allá y en aquel tiempo, pero no aquí. A la industriosa labor churrigueresca de frondas, pájaros y frutas, reemplazó aquí el ancho arco de luna de nuestras casonas coloniales.

No es nuestro porvenir, sino nuestro pasado lo que estamos por hacer. Elegir nuestros muertos, nuestra tradición. Nuestra nacionalidad será lo que queremos imponernos.

Americanos, herederos de Europa, se nos ofrecen innumerables caminos. Nuestro deber americano es de austeridad: saber renunciar a muchos, quizá muy vistosos, pero que nos son extraños.

El sentido de lo "americano" quizá esté, más que en otra cosa, en la moral, en la manera de comprender la vida, manera más profunda que la de los del Norte y menos prejuiciada que la de Europa.

Lo nuestro ya está dado, medianamente dado quizá, pero dado, en algunos pobres antecedentes de nuestra alma (personajes creados: Martín Fierro, etc.; personajes prototípicos: gaucho, compadre, etc.; objetos: sencillez de nuestra arquitectura, rancho, etc., y otros mil en mil direcciones). Rescatemos de ellos las virtudes y démosles mayor intensidad, afirmándonos para eso en semejanzas extranjeras. Esa base primitiva debe ser la reguladora de nuestra alma. Volvamos a ella para consultarnos.

Hacer arte americano no significa mostrar lo americano (que eso es disfraz exhibicionista) sino privarse, con toda humildad, de mostrar lo no americano, aunque esto nos atraiga. Significa reprimirse.

Es enfermedad de jóvenes en lo intelectual la presbicia: que la proximidad de un objeto impida verlo.

Nosotros, los americanos, somos dueños de escoger nuestros antepasados, de buscar y reconocer a nuestros padres, de elegir nuestra suerte. Somos dueños de nuestro sortilegio. Como hombres sin prejuicios ni obligaciones, podemos viajar cómo-dos por el pasado.

El placer de la historia no es otro que el de mirar las cosas a la distancia, alumbradas de días y leguas. Es semejante al de contemplar un crepúsculo: gustar lejanías. Placer bien nuestro.

En la época de la Conquista, la única literatura americana que existe es la de los cronistas, y es bien americana y de su época por su afán de sueño. Ella es la más segura base de toda literatura americana. Es americana no por afán de americanidad, sino porque sí, porque era de América que había que hablar y ella sola era la que interesaba para el asombro.

Criollismo, criollo: lo que distingue a lo americano de lo europeo (definición del "Larousse").

Nuestra poesía debe ser musical para descubrir su personalidad. Toda poesía arquitectural es fruto del tiempo. Ejemplo: para llegar a las "Soledades" o a Mallarmé se necesita toda una literatura, no así para una copla, en la que influye el tono. América logrará una poesía americana, por ahora, sólo musical.

Lo clásico. Podríamos definirlo diciendo que es lo que sólo merece una admiración larga y lenta, lo que no se entrega apresuradamente, lo que secretamente nos deslumbra: lo que no asombra. Definiéndolo así, sería más clásico el paisaje de la pampa, lento y firme amor, que el de Grecia, deslumbramiento del aire.

He tratado, durante algún tiempo, de descubrir en nuestra poesía, ya popular o culta, lo que más insistentemente asomaba, lo que nos podría pertenecer por un decidido y frecuente acercamiento. En la poesía popular, descendiente de la española, qué temas se elegían de preferencia. El poeta popular repitió las antiguas coplas españolas, deformándolas, olvidó muchas de ellas por encontrarlas ajenas a su alma, otras las repitió incansablemente con un fervor legítimo, sabiéndolas dueñas de su alma.

Ahora bien: Sarmiento, que no gustaba del verso, pero que conocía profundamente la belleza de la pampa, dice en el *Facundo*: "La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte. He aquí ya la poesía. El hombre que se mueve en estas escenas, se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que lo preocupan despierto". No estaba lejos de la verdad cuando sospechaba esto. Nuestra más auténtica poesía ha sido una frecuentación de estos temas.

Además, he encontrado en ella un sabor de burlería, esporádico, que le hace comprender la inutilidad de todo gesto. Por estas razones se ha dicho que el poeta español más cercano a lo criollo es Quevedo. En él aparecen todas las virtudes de nuestra poesía: el presente tema de la muerte, el liberalismo — y a veces destrozo verbal, la comprensión de humanidad, la burlona sonrisa.

Algo también típico es la ausencia de sensualismo. El Renacimiento no entró hasta estas orillas. Borges dice de los versos de Garcilaso: "versos italianados, chiquitos en América". Nuestra poesía no es visual. Entre los pueblos americanos, México es un país de poetas con ojos. La luz los ayuda. Hasta el mismo matiz que, según Henríquez Ureña, caracteriza a la poesía mexicana es matiz de crepúsculo que encierra una alusión cromática. La naturaleza mexicana se ofrece a los ojos. Aquí, por el contrario. Los famosos pintores argentinos han pintado paisajes de otras regiones, pero no de pampa. Sólo uno ha mostrado a la pampa enteramente, un hombre que no ve los colores: Alberto Güiraldes, un dibujante. Los restantes han pintado campos, pero no pampa. Si buscamos las directas menciones de color en *Martin Fierro* veremos que son muy escasas.

Distinto el paisaje uruguayo que sólo está formado por luz. Los cuadros de Figari: un resplandor azul, el Uruguay de mi infancia.

Nuestro paisaje no es para ser mirado, sino para pensado. De ahí que nuestra poesía sea más filosófica, sentenciosa, que plástica.

Lo criollo es lo castizo, pero de antes del Renacimiento. Yo considero más criollo, o simplemente criollo, al *Cid* que a Garcilaso. No hay duda.

Más cercanos de lo castellano que de lo levantino. Yo, descendiente de levantinos, lo digo. No es renegar. A Machado más cerca que Azorín. ¿Y Unamuno? Más cerca, aún.

Tema principal en toda la humanidad: el de la muerte. Por ahí se define el hombre. Tema principal, también, del gaucho. No en vano descendía de españoles. En España es tema. ¿Qué pensaba el gaucho de la muerte? Como estudio preliminar que los filólogos aún no han hecho, un estudio de las palabras que expresaban muerte. Por ahí andan el verbo "despenar", tan empleado por el gaucho y tan lleno de significado; y el "disgraciarse", que es todo un hallazgo.

Quizá otro de nuestros rasgos sea el de la conciencia del tiempo que pasa, del hombre que se carga de recuerdos, de ecos. En el fondo del silencio siempre se escucha el roce del tiempo que se gasta, del río que corre... ¿Acaso una de nuestras expresiones más típicas no es: "¡Ah tiempos!...?"

Condición nuestra es ser tristes y estar solos.

Nuestro quizá único tema poético: el de la soledad. Pero es el que nos pertenece.

EDUARDO JORGE BOSCO