

EJES

PRIMITIVO HERNÁNDEZ*

Los noventa años de *La tierra baldía*

A comienzos del siglo XX se inicia el presente de la poesía moderna. El 1922 es emblemático porque en ese año T.S. Eliot decide publicar *La tierra baldía*. Para cualquier lector que ama lo que sólo puede darnos la poesía, sea joven o viejo, sea liberal o conservador, ateo o creyente, este primer gran poema de Eliot es un punto de referencia imprescindible para aproximarse a la lírica contemporánea. Si todo esto es cierto, lo es en



igual medida decir ahora mismo que el poema "Zone" de Guillaume Apollinaire es una obra con la que también comienza el presente de la poesía moderna. Pero como queremos examinar la relación entre poesía y sociedad, la oscuridad emocional y la misma estructura de *La tierra baldía* me parecen más apropiadas para mostrar en qué medida la lírica moderna se vio obligada a tornarse más exigente con sus lectores. Sin embargo, no creo que Eliot se haya tomado tantas molestias al dedicar su vida a la poesía para que sus poemas sólo fuesen leídos por lecto-

res cultos y eruditos. Como todo gran poeta, Eliot escribió para todos los hombres, pero lo que no estaba en su mente era predecir las dificultades que estaba encontrando al escribir; y tampoco podía prever, pese a su admirable inteligencia, que buena parte del gran público lector y de la crítica conservadora le darían la espalda a su obra por una y cien razones –fueran éstas ciertas o falsas–. Sin embargo, tam-

bién es muy cierto que la obra de Eliot no ha dejado de suscitar la admiración y el respeto que con toda justicia ha merecido.

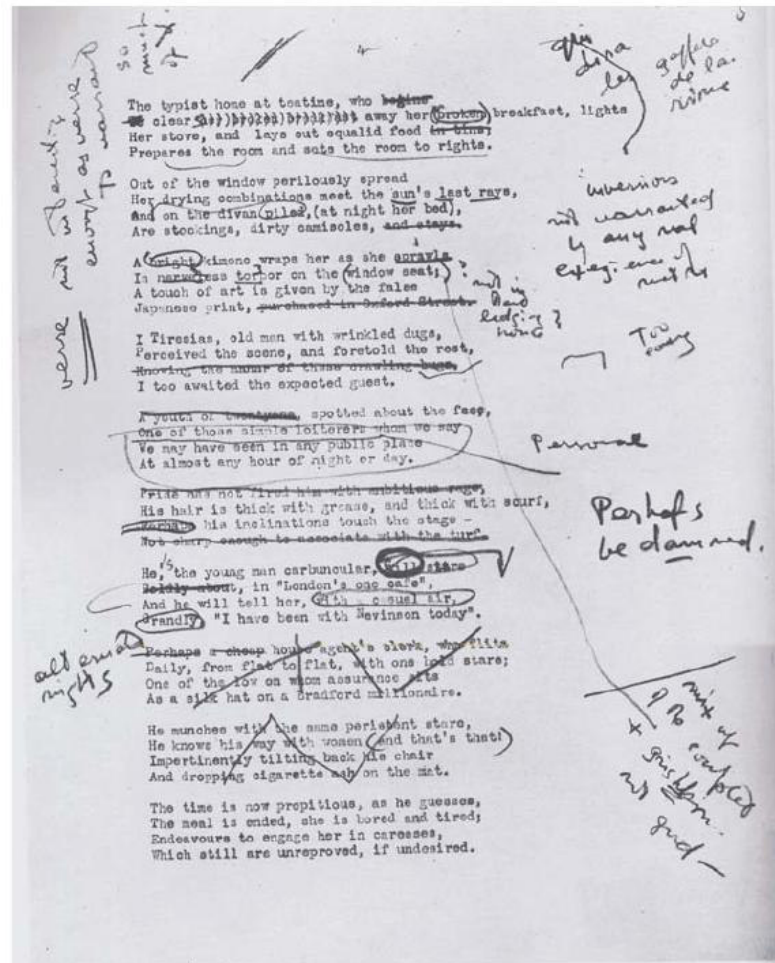
Su origen de protestante anglosajón y el puritanismo, que determinaron su educación religiosa, decidieron de una vez y para siempre la relación que Eliot habría de tener con el lenguaje. Con esto quiero decir que las ideas de Eliot acerca de la poesía lírica le obligaron a pensar que la palabra debía ex-

* Hospital Sección 50, SNTE.
freeprimo55@hotmail.com

plorar una y otra vez sus energías dramáticas. E independientemente de su entusiasmo juvenil por el simbolismo francés, Eliot escribe *La tierra baldía* con la intuición muy clara de que será un poema desgarradoramente dramático. El exceso de trabajo intelectual, las exigencias de su existencia diaria y el fracaso de su primer matrimonio produjeron una crisis tremenda en la vida de Eliot. Estas circunstancias produjeron en su vida una crisis nerviosa de pronóstico reservado; en vista de ello decide abandonar Londres y hace un viaje a Suiza para pretender recuperarse de su crisis vital. Y es en este ámbito de crisis emocional, tratamientos médicos y de ocio en el que se crean las condiciones propicias para escribir su primer gran poema.

En *La tierra baldía* no hay ni una sola palabra o signo de puntuación que no estén subrayando verso por verso, estrofa por estrofa, y en las cinco partes que constituyen a este poema, la puesta en escena de un drama humano. Si Eliot hubiera escrito su poema desde el ámbito conflictivo de su propio yo, *La tierra baldía* sólo habría sido percibida como “una inútil protesta contra la vida” y únicamente habría servido para expresar su asco ante una civilización dañada pavorosamente desde sus cimientos. Cualquiera lector avisado puede darse cuenta de que en el poema se escuchan muchas voces, pero éstas no son sino la multiplicación de la voz que gritaba, llena de asco y tristeza, a partir del yo de Eliot. Hago énfasis en este hecho psicológico porque si nos desentendemos de su reverberación artística, la oscuridad del poema se torna más impenetrable. O entorpecemos nuestro goce con divagaciones necias.

Todas las voces que ha reunido Eliot en su poema son la expresión de la estructura polifónica de *La tierra baldía*. Y aunque a través de esas voces hablan los muchos personajes del poema (siempre espectrales y cuyo rostro apenas podemos presentir), sólo podemos aprehenderlas como las máscaras



Fragmento del manuscrito original del poema *Waste Land* de T.S. Eliot. Correcciones del original por Ezra Pound.

que el yo de Eliot tuvo que crear para dar forma artística y para articular su dicción, para dar relieve estético a los temas y para desarrollar, con una cadencia a veces susurrante y a veces crispada, la estructura entera de esta gran poema lírico contemporáneo. Después de leer *La tierra baldía* durante cerca de 28 años, yo sigo encontrando nudos estructurales densamente cargados de enigmática oscuridad, pero debo decir que esta misma oscuridad es uno de sus aspectos más seductores. Al mismo tiempo podemos sospechar que involuntaria y conscientemente Eliot se dio cuenta de que no podía escribir su poema de otra forma. Los préstamos que había tomado

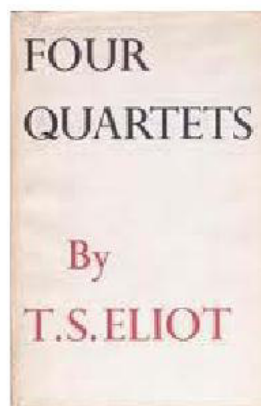
de la poesía simbolista francesa, bajo el impulso de su pensamiento poético, se convirtieron en otra cosa; y los climas nebulosos y evanescentes de la estética simbolista se transformaron en una especie de crepuscular atmósfera melancólica, correlato emocional lleno de una fuerza dramática y de una plasticidad que ya tenían muy poco que ver con el simbolismo que había entusiasmado al poeta en su juventud primera.

Las estrofas de cada una de las cinco partes de *La tierra baldía* son definitivamente dramáticas; y el hecho de que Eliot no hubiese tenido otra opción a la mano nos dice que la poesía moderna, para poder tener la dignidad de decir cosas esenciales, muchas veces ha tenido que ser dramática. Este era su concepto de la poesía, y le fue fiel hasta el fin de sus días. La intensidad del drama varía incluso entre las estrofas que forman cada una de las partes del poema; y Eliot ha sabido modular esa intensidad. En este sentido tienen mucha razón Yorgos Seferis y Octavio Paz cuando dicen que la tensión emocional, tan característica de *La tierra baldía*, “se pierde” o deja de tener el mismo efecto en una obra de plena madurez como *Four Quartets*. Si las comparaciones en literatura a veces nos sirven para ilustrar determinados aspectos de la creación literaria, en muchas otras ocasiones sólo producen confusión. Y no obstante esto, me inclino a pensar que la observación de Paz y de Seferis es acertada, pero sólo de modo incompleto, porque *Four Quartets* es una obra que fue escrita a partir de otras premisas estéticas y poéticas. Y como ha dicho Seamus Heaney, el poeta que escribió *La tierra baldía* es completamente diferente del que escribió *Four Quartets*. Debieron pasar poco más de veinte años entre estas dos obras para que Eliot examinara la transformación de los temas que le interesaba llevar al poema y para encontrar las formas específicas que habría de explorar para escribir cada una de estas obras.

Eliot solía decir que el verso libre no existe, pero lo que en realidad quería dejar bien establecido es que el verso verdadero – por poseer ritmo, sentido y musicalidad– nada tiene que ver con la idea o el deseo de que sea libre.

Esto aseguraba usando ese tono lapidario y sentencioso, tan característico de sus ensayos juveniles. Sin embargo, para no perder el tiempo en mostrar nuestras dudas en torno a lo que Eliot opinaba acerca del verso libre, diremos que el poeta simplemente escribió lo que los ingleses llaman verso blanco. Separadas por pausas debidamente colocadas, las estrofas de Eliot me recuerdan los conjuntos de versos de variada longitud que la preceptiva universal denomina *silvas*; el estilo de estas estrofas no fue una invención de Eliot. Su origen se remonta hasta los tiempos de Virgilio; como su extensión flexible permitía a los poetas discurrir dilatadamente, el éxito formal de la silva se impuso y sospecho que tuvo su momento más alto en la poesía de Góngora.

Eliot poseía un sentido y una intuición muy refinados de la musicalidad de todo verso bueno, pero transformar en emoción y pensamiento la música del verso no es tan frecuente como parece –y yo sostengo que es lo más difícil de conseguir–. Para que esto suceda tienen que pasar muchas cosas en el espíritu y en la conciencia del poeta; y si tenemos en cuenta que la poesía de Eliot estaba preparada para explorar el drama y dotar a éste de un correlato objetivo, no debería sorprendernos la absoluta eficacia dramática de su sentido musical del verso. Eliot eligió la estrofa de variada extensión porque el drama que tenía en mente mientras escribía *La tierra baldía* requería formas amplias y metros de muy distinta



longitud. Aunque el verso largo moderno en los malos poetas siempre nos deja la sensación de que ha tomado los peores atributos de la prosa, el estilo de este verso, para poder comunicar emociones y pensamientos, requiere de una cadencia que sólo los buenos poetas pueden conseguir. Y Eliot estaba perfectamente consciente de esta verdad estética.

Uno de los rasgos más apasionantes de *La tierra baldía* es la técnica que utilizó Eliot para escribir su poema. Esa técnica es el *collage*, pero es necesario recordar que Apollinaire fue el primer poeta importante del siglo XX que introdujo el *collage* en su poema "Zone". Y fue un préstamo que el poeta francés asimiló y exploró, con mucha gracia y osadía, teniendo como punto de partida la primera etapa de la pintura cubista. Sin embargo, para Eliot la necesidad de recurrir al collage fue animada por la idea de hacer cristalizar en el poema las variaciones en el estado de la conciencia, crear los correlatos objetivos de determinadas fulguraciones del espíritu, imprimir en los episodios más dramáticos la sensación de *shock* emocional, introducir en el poema escenas ordinarias de la vida urbana, transformar la epifanía poética en alucinación y transmitir la impresión sofocante de la disgregación desolada, propia de la existencia humana.

Demasiado obsesionado por escribir acerca de su repugnancia ante la vida toda, Eliot tuvo la audacia de hablar de temas prosaicos; e introdujo en su poema conversaciones triviales, escenas, imágenes y visiones de la vida definitivamente antipoéticas, sórdidas y hasta obscenas (como sostiene José Joaquín Blanco). Esto explica determinados aspectos de la oscuridad de muchas de sus estrofas, pero el poeta también creía que la lengua hablada poseía cierta musicalidad, como ha observado Octavio Paz; y tomó algunos elementos de la lengua hablada para reforzar todavía más la dramática sensación de dislocación de la conciencia y el pensamiento.



Sin embargo, Eliot sabía que estos recursos estilísticos terminarían por limitar las posibilidades creadoras de su poesía, y con el paso del tiempo los fue eliminando. Por esta razón el uso del collage en *La tierra baldía* fue una táctica literaria de efectividad esencialmente endógena. De haber seguido insistiendo en el collage, Eliot jamás habría podido abandonar el yermo del que habla en su poema.

El otro aspecto de la oscuridad formal del primer Eliot descansa en el empleo de muchas referencias librescas; para ello buscó el respaldo epistemológico de varias fuentes culturales e idiomáticas. Mucho se ha escrito acerca de esto, yo me limitaré a decir que la inserción de una estrofa de *Tristán e Isolda*, el verso de Baudelaire, los versos de Dante y de Nerval sólo puede entenderse como un recurso desesperado por encontrar un respaldo ilustre y dar, según Eliot, mayor fuerza a su dicción y a sus típicos

nudos de dramática oscuridad. El erudito británico Gilbert Highet ha sido muy generoso al elogiar este método de Eliot, y aunque no estoy de acuerdo con su opinión, no me interesa contradecirlo. Pero me asaltan muchas dudas si pienso que Eliot introdujo esas referencias tan ilustres simplemente para ornamentar sus estrofas —en realidad, no creo que hayan sido tan necesarias, y admito que puedo estar equivocado—. Cuando en la última estrofa de *La tierra baldía* Eliot cita algunos versos de Dante y de Nerval, el ritmo y la musicalidad de los versos que los preceden se alteran y se sienten como una perturbación —y la tensión dramática del poema sólo se recupera con esa sensación de ahogo que nos comunica este último y misterioso verso: *Shanith shanith shanith*—. ¿Era absolutamente necesario todo ese respaldo libresco? La otra explicación, no tan descabellada, es que acaso Eliot creyó que al no disponer de un equivalente propio o de una paráfrasis estilizada para producir el mismo efecto poético de los versos ajenos, pretendió hacerlos propios para intensificar su dicción y dejar que otros hombres y poetas dijeran en su poema lo que su agotamiento nervioso y su pudor le impidieron decir.

La búsqueda de esta oscuridad, tal como creo suponer, obedecía al muy natural deseo de mantener a resguardo imágenes y emociones personales que seguían siendo comunicables y que al ser escritas en términos más claros e inmediatos habrían perdido la eficacia dramática que Eliot estaba buscando en su poema. Eliot quería decirlo todo en *La tierra baldía*, pero se dio cuenta de que por su propia naturaleza el poema, en términos generales, no es capaz de soportarlo todo. Entonces, como todo buen poeta, tuvo que enfrentarse al hecho de que no podía abordar lo indecible. Un drama personal puesto en escena en el poema, es decir, un drama íntimo que hubiera sido escrito a partir de un solo y monótono yo, habría sido olvidado de inmediato. Eliot

quería más, quería mucho más que eso. En 1922 el poeta sintió que toda una civilización se derrumbaba ante sus ojos. Y entonces su yo tuvo que hablar a través de muchas voces enmascaradas. A este respecto me parece necesario citar una observación muy perspicaz de Hugh Kenner, y con la que inicia su ensayo *Para otras voces*. De esta manera aborda Kenner la génesis de las voces en la lírica de Eliot:

Sus poemas, nos lo ha confesado, los concibe en una especie de centro psíquico donde se originan las sensaciones oscuras del ruido de su propia voz. Cuando se escribe esa clase de poesía, ‘la prueba es el sonido que tiene al ser leído para uno mismo’, y la sensación de leer para uno lo que se ha escrito está dada por la manera en que al hablar se sienten la laringe, los labios y las zonas inenunciables de los sentimientos, todas afirmando, apremiando, entretejiendo la modulación de un fluido de sonidos en un prolongado ritual de cortejo del silencio que finalmente rodea a la dicción.

Nada podemos agregar a esta admirable intuición. Pese a la naturaleza profundamente intelectual de la poesía de Eliot, la observación de Kenner pone de manifiesto los aspectos fisiológicos de cómo se van gestando las voces que el poema explora y manifiesta; el punto de gravitación es la propia voz del poeta, como si las otras voces emergieran de una oscuridad que gravita articulándose desde sí misma para intentar trascender esa oscuridad y configurarse en una especie de claridad relativa. Las zonas inenunciables de las emociones forman la atmósfera que gira y gravita en torno a la voz del poeta. El fenómeno acontece a nivel del pensamiento, pero involucra al aparato anatómico que emite la voz, sin embargo, más allá de estos eventos el silencio finalmente circunscribe la dicción del poeta que termina por articularse en el poema.

Las ninfas habían desaparecido para siempre; nunca nadaron hermosas y desnudas en las parduscas

aguas del río Támesis. Viena, Londres, Atenas, Alejandría y Jerusalén se inclinaban convertidas en escombros bajo la mirada indiferente del aire violeta. El legendario Tiresias se convirtió en el testigo de la violación aceptada por una mecanógrafa sin rostro. Y Madame Sosostris, “la mujer más sabia de Europa”, siguió echando las suertes al manipular los naipes del tarot que tenía en su minúsculo departamento. Para Eliot, Europa y la Tierra Santa se estaban derrumbando no sólo en su desesperación alucinatoria, también en las certezas religiosas de su espíritu. Su meticulosa y dilatada lamentación era sincera, pero leída en estos días caniculares del año 2012 no deja de sonar exagerada.

El pesimismo y el escepticismo que se respiran y nos envuelven en el primer gran poema de Eliot se autorreflejan y son parte de su muy particular conciencia histórica, como ha señalado Seferis. ¿Es absolutamente cierto que el pasado, incluso el más remoto, cohabita con nosotros? Eliot pensaba que sí era posible, y acaso por esta razón con mucha frecuencia dijo que el canto, en la poesía moderna, era sencillamente inalcanzable. Y entonces, a partir de *La tierra baldía*, la poesía moderna comprendió, en virtud de su irrenunciable complejidad estructural, que tenía que elegir a sus lectores. Las tinieblas del alma son nuestras y corresponde a cada uno de nosotros explorarlas y conocerlas, aunque sólo sea para comprender las razones de nuestra tristeza ante la vida. Y si creemos ser dignos de mirar más allá de esas tinieblas, no podemos saber si seremos capaces de ver lo que está más allá de ellas –si es que existe algo más que tinieblas.

Yorgos Seferis ha observado, en un ensayo que escribió en torno a Eliot, que cada vez que leía *La tierra baldía* siempre tuvo la impresión de que se desarrollaba al mismo tiempo un drama en su mente. Si la razón es un instrumento de nuestra mente para comprender el mundo, al afrontar la oscuridad

Seis noches en la Acrópolis, de Yorgos Seferis, editado por Conaculta.



estructural del primer gran poema de Eliot, el drama que nos dice el poeta también desencadena todo un drama en nuestro pensamiento: aunque nuestra alma ha sido creada a partir de las tinieblas, cuando éstas llegan de fuera y cuando al mismo tiempo sus voces desoladas tocan nuestra sangre, es completamente natural que se desate otro drama en nuestra mente. Este poema de Eliot denuncia la miseria moral y la obscenidad de la sociedad moderna; al escribirlo nos lanza un alarido de desesperación y tristeza; nos estremece con su lamentación, pero al mismo tiempo nos está diciendo que la poesía moderna, para ser digna de decir cosas esenciales, tiene que ser al mismo tiempo una crítica de la vida, es decir, de la sociedad. Y si la poesía moderna es capaz de conmocionarnos es porque tiene que hacernos recordar todo lo que los hombres han pretendido olvidar. Por esta razón nuestra experiencia de la historia, transportada al ámbito del poema, sólo puede dejarnos “un símbolo perfeccionado en la muerte” – como sostiene Eliot en *Four Quartets*.

Y no deja de ser sumamente significativo que todas las ediciones responsables de *La tierra baldía* están siempre acompañadas por unas notas que el propio Eliot escribió por sugerencia de sus amigos. Esto quiere decir que a partir de *La tierra baldía* los poe-

tas tienen que dar explicaciones para intentar que su obra sea entendida en los términos que sostienen quienes la han creado. Es decir, el lenguaje tiene que ser explicado mediante el lenguaje, como si la palabra poética tuviera que rendir cuentas ante la palabra. Así como planteo este singular fenómeno, no es tan pernicioso porque para bien y para mal en esto consiste la hermenéutica contemporánea; pero lo que encuentro intelectualmente tedioso y redundante, desde un punto de vista estético, es ese vicio característico de muchos artistas de hoy en día que dedican mucho tiempo a explicar una y otra vez lo que ellos mismos consideran el significado de la obra realizada.

El párrafo anterior requiere una pequeña glosa. Quizás esos “artistas” pretenden reducir el margen de incompreensión que en determinadas circunstancias se cierne como un peligro en torno a su obra, pero ésta, sea cual sea su resonancia inmediata como objeto estético, *si posee algo de veras importante que comunicar, está obligada a hablar por sí misma*. En consecuencia, las explicaciones finalmente resultan innecesarias y hasta absurdas. Este fenómeno es el síntoma más elocuente y patético de un problema que es mucho más grave de lo que pudiera insinuarlos su apariencia inmediata. Lo que ha sucedido, según mi opinión, es que la poesía moderna ha decidido, en virtud de su propia evolución, eso que Eliot llamaba la autoconciencia exacerbada en el arte de escribir poesía, alejarse del público para el que ha sido escrita. La otra consecuencia de este fenómeno estético del siglo XX es que el *logos* poético ha entrado en una etapa de circunspección angustiada, autorreflexión punitiva y acaso estéril que nos hace pensar que ni nuestra sensibilidad ni nuestra conciencia son capaces ya de comprender y de encontrar un placer inocente en el arte de la poesía.

No estoy diciendo que deberíamos volver la mirada al pasado para repetir lo que hicieron los poetas clásicos con el objeto de reproducir sus métodos en nuestros poemas. Lo que quiero decir es que nues-

tro *logos poético* requiere una reformulación profunda porque lo que ahora se escribe consiste, en la muy extensa mayoría de los casos, en simples ejercicios perifrásticos en los que el sentido del ritmo y la vivacidad verbal han sido perversamente suplantados por anécdotas escritas en ese “bajo estilo mimético internacional” de rancios y tediosos orígenes prosísticos. Por esta razón, es muy común encontrar poemas que no son más que comentarios simplistas animados por la rápida y masiva vulgarización de la cultura literaria. Con la poesía contemporánea ha comenzado una detestable tradición que yo llamaría simplemente *la tradición del vacío y de la muerte de la imaginación*. Y las cosas han sido así porque una vez agotadas las posibilidades formales de la estética posvanguardista, cualquier escribiente, repleto de mediana cultura libresca, llegó a la conclusión de que escribir versos y poemas es la cosa más sencilla del mundo. Si Homero tuviese la oportunidad de escuchar a esos poetas pululantes, el polvo de su cadáver se estremecería en su tumba; y si Virgilio asistiera a la presentación de algún *poemario* de moda, preferiría seguir acompañando a Dante en el Infierno con el deseo de quedarse para siempre en sus nueve círculos eternamente incandescentes.

A partir de *La tierra baldía* hemos tenido que aprender que leer poesía moderna implica un esfuerzo intelectual y conceptual que sólo puede ser responsabilidad de los pocos y exigentes lectores para quienes ha sido escrita; y esto ha debido significar que nuestra lírica ha decidido desentenderse de las multitudes ordinarias, es decir, incultas. Por tanto, debemos tener el cuenta la idea de que el acto de la creación poética es un proceso complejo que ha decidido desterrar cualquier gesto de condescendencia para con el “gran público”. La sociedad ya nunca más podrá verse reflejada y celebrada en la gran poesía lírica; de esta forma la separación o el abismo entre sociedad moderna y poesía no ha hecho otra cosa que ensancharse cada día más.