

EL PROFETISMO EN LA OBRA LITERARIA DE T. S. ELIOT

TESIS DOCTORAL

Año 2006

Rosanna Rion

DIRECTOR: Dr. Amador Vega

Doctorado en literatura comparada

Bienio 1997-1999

DEPARTAMENT D'HUMANITATS

UNIVERSITAT POMPEU FABRA

Dipòsit legal: B.34200-2006
ISBN: 84-690-0323-2

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	1
INTRODUCCIÓN.....	3
PARTE I – Temática profética	13
1. Temporalidad y redención.....	13
Temporalidad	13
1.1. Las estaciones	14
1.2. El destino	19
1.3. El tiempo inmóvil	21
1.4. El pasado.....	26
1.5. El pecado y la historia.....	28
1.6. Tiempo y consciencia	30
1.7. Cristología	35
1.8. Unión de nacimiento y muerte.....	37
1.9. La imagen de la roca y la del animal	40
1.10. El Dios de Eliot.....	45
1.11. La crucifixión y la eucaristía	50
2. Mística y realidad	55
2.1. Mística y profetismo	55
2.2. Ricardo de San Víctor.....	58
2.3. La imaginación	62
2.4. Imágenes de la mística.....	64
2.4.1. Luz y oscuridad	66
2.4.2. Las escaleras	71
2.4.3. La danza.....	76
2.5. Mística y retórica	79
2.6. La espera sin voluntad	83
2.7. San Juan de la Cruz	86
2.8. Profetismo y éxtasis.....	91
2.9. La identidad	94
2.10. La realidad y los hechos	99
2.11. El martirio santifica la tierra.....	103
2.12. El martirio como don de Dios.....	107

2.13. La comunión de los santos.....	110
2.14. San Sebastián	113
3. La creación como respuesta (Creación y estética religiosa)	120
3.1. Los límites del lenguaje.....	120
3.2. Incomunicación y soledad	127
3.3. La visión	132
3.4. Historia y tradición	142
3.5. La paz de Dios	149
3.6. La tierra como hospital	152
3.7. El miedo a la muerte.....	155
3.8. Esperanza y desesperanza.....	160
3.9. La iglesia	164
3.10. La creación artística.....	168
3.11. El conocimiento	173
3.12. La conciencia.....	177
3.13. La vejez	180
3.14. Creación, religión y locura	187
3.15. La inspiración	194
3.16. Poesía y oración.....	199
3.17. La meditación	208
3.18. La oración de impetración, de intercesión y de gracias.....	211
3.19. La oración mariana	217
3.20. La ironía.....	221
3.21. Las artes adivinatorias	224
3.22. Prácticas sin contexto	229
PARTE II - Estilística profética	233
4. El estilo profético	233
4.1. Contra la autocomplacencia	233
4.2. Un género profético: el lamento	234
4.3. Ritmo y musicalidad.....	236
4.4. <i>The Waste Land</i>	238
4.4.1. La ciudad	245
4.4.2. El desierto	247

4.4.3. The Burial of the Dead	248
4.4.4. A Game of Chess	252
4.4.5. The Fire Sermon	255
4.4.6. Death by Water	257
4.4.7. What the Thunder said.....	259
4.5. <i>The Rock</i>	263
4.6. Walt Whitman	266
4.7. Una mission	268
4.8. El teatro	272
5. La Palabra.....	274
5.1. El Tesoro escondido	274
5.2. El <i>Evangelio de San Juan</i>	276
5.3. La parábola del sembrador	280
6. Profetismo religioso y profetismo social.....	285
6.1. El profetismo de Ezra Pound.....	285
6.2. El poema <i>Nabí</i> de Josep Carner.....	290
Conclusiones.....	297
Epilogo	311
Bibliografía consultada	315
Anexo	329

Agradecimientos

Mi mayor agradecimiento lo debo al Dr. Amador Vega, quien aceptó dirigir esta tesis y respetó siempre mi interpretación de la obra de Eliot. Sus consejos han evitado muchos errores y han diseñado el enfoque teórico, el cual debe mucho también a su bibliografía y a sus clases, las cuales me permitieron acceder a textos de muy difícil comprensión, un privilegio por el que siempre le estaré agradecida. En el transcurso de la elaboración de esta tesis, la ayuda, la paciencia y el exquisito trato del Dr. Vega han hecho posible que progresase en el aprendizaje del ámbito religioso a través de mi propia experiencia de los textos.

También quiero agradecer la colaboración de Lluís Maria Moncunill y Maria Martí, por una inspiradora conversación sobre profetismo y el apoyo que siempre me han mostrado; los conocimientos de Joan Antón Ventura; la traducción de un poema de Rilke a Isabel Pahissa y su confianza en mí; la compleja visión de San Juan de la Cruz de Jordi Bou, monje de Poblet, reconocido estudioso de mariología y organista; la lectura de la tirada del tarot a Imma Pascual; el proporcionarme reproducciones de la revista *Blast* a Francis Carline y la siempre buena predisposición de mi colega en el trabajo Íñigo Bordonava.

El centrar mi estudio en la obra de T.S. Eliot ha propiciado que atendiese un curso sobre Pound impartido por el profesor Sam Abrams, con quien comparto el interés por Eliot y que, además de enviarme un texto de las *Upanishad* de difícil localización, dedicó horas a conversar conmigo sobre la obra y la persona de Eliot.

Quiero también agradecer al Monasterio de Vallbona de les Monges que me acoge desde los dieciséis años; ya se ha convertido para mí en un espacio interior además de en un poderoso imán. Esta tesis no sería la misma sin su influencia.

Gracias a mis amigos por su apoyo, a Jordi Nin, a Daniel Totosaus y en especial a Joan Solà Mauri, quien siempre tiene tiempo para ayudarme. Gracias también a mi familia; a mi madre, que es el centro y fuerza de nuestra familia, a mi hermano y a mi hermana, a quienes hubiese podido ayudar más pero siempre tenían a su hermana “trabajando en la tesis” y en estos agradecimientos no puedo dejar de pensar en mi padre, a la memoria del cual dedico este trabajo, aunque no haya podido ver esta tesis finalizada en ella también hay mucho de él puesto que siempre nos han dicho que somos iguales.

Introducción

1. Propósito de la tesis.

Los estudios sobre los aspectos religiosos en la obra literaria de T.S. Eliot han tendido a centrarse en el ámbito biográfico o en el de la relación del poeta con la temática y estética de los místicos occidentales¹, mientras que el contacto entre los escritos proféticos y su obra sólo ha recibido alguna esporádica referencia o artículo². La interpretación que este trabajo hace de la obra eliotiana ve en los profetas bíblicos no sólo una fuente de inspiración o un referente de ciertas citas³, sino una estética, un estilo y el tratamiento de unos temas, propios de la escritura profética.

Esta tesis quiere demostrar que la estética profética es la que predomina en la obra literaria de Eliot y como ésta marca su estilo y su temática. Esta estética, siguiendo al teólogo Tillich, se entiende como la que preconiza un cambio en la sociedad, una mejora colectiva que provendrá del acercamiento entre Dios y los hombres. Para ello se analizarán tanto la poesía como el teatro eliotiano, puesto que una y otro se complementan y refuerzan, confirmando y explicando las afirmaciones que se propondrán. La obra crítica del poeta también tendrá su lugar en este estudio, ya que en ella se encuentran aclaraciones pertinentes a la visión que queremos transmitir. El sentido del profetismo no está tanto en las advertencias sobre el futuro sino en el empeño general de los profetas de producir un cambio en el corazón de los hombres que les lleve a la conversión. Esta búsqueda de un giro colectivo hacia Dios la encontramos también en Eliot, a quien le preocupa la relación de la humanidad con la divinidad, el largo camino de redención que falta por recorrer y que los hombres ignoran obcecados sólo por los problemas materiales. Únicamente si crece la conciencia de la necesidad de lo espiritual en la vida de los seres humanos, la vida tendrá verdadero sentido. Estas ideas que se desprenden de la obra literaria y también crítica de T.S. Eliot emparejan su intencionalidad con la de los profetas bíblicos.

¹ Por ejemplo (Childs 1997) o (Paul Murray 1994).

² El más significativo es el de Jones 1966.

³ Como la alusión al “hijo del hombre” en “The Burial of the Dead” en *La tierra baldía*.

2. Hermenéutica.

Este trabajo se enmarca dentro de los estudios de literatura comparada, en este caso de las relaciones entre literatura y religión. Aunque los aspectos biográficos estarán presentes a la hora de comentar la obra literaria de Eliot, el estudio se basará primordialmente en la exégesis textual. Será de los textos de donde se extraerá el material para la comparación y para fundamentar las propuestas que se formularán, por lo que la metodología será básicamente filológica.

Eliot es el creador de una hermenéutica literaria que será seguida por Pound y que más tarde Gadamer y Jauss sistematizarán. En ella, la obra está en constante cambio, sumando sentidos a medida que cada generación le imprime su punto de vista. Aunque, de hecho, esta actitud frente a los textos no dista mucho de lo que los estudiosos de la exégesis bíblica han practicado durante siglos, en la que: “el sentido pleno y objetivo del texto permanece en principio aún oculto, y sólo en el transcurso del tiempo, puede ir desplegándose mediante las glosas siempre nuevas de posteriores lectores” (Jauss 1976, 25). Jauss lleva este fenómeno diacrónico al ámbito sincrónico cuando insta al lector a no limitarse a una sola interpretación de los textos, sino a acostumbrarse a la multiplicidad de significados y lo hace usando una imagen eliotiana y afirmando que de la indeterminación textual: “se sigue no sólo que el lector pueda interpretar el poema según diferentes perspectivas, sino que tiene que interpretarlo en diferentes perspectivas, buscar posibles coherencias y configurar cuadros diferentes con las “imágenes rotas”, a fin de conseguir una impresión global de lo simultáneo en el aquí y el ahora, pero nunca de modo definitivo” (Jauss 1995, 191). Esta visión estará muy presente, pero la clave general interpretativa del estudio será la estética como hermenéutica, los conceptos y reflexiones de las teorías sobre estética religiosa se utilizarán para definir, situar e interpretar la obra de Eliot en cuanto a sus aspectos trascendentes. Al hablar de estética y religión es necesario sentar las bases de las cuales partiremos, y éstas empiezan negando la teoría kantiana de la posibilidad de un arte totalmente desinteresado, tal y como el mismo Eliot afirma: “Ocurre que ninguna generación se interesa por el arte de la misma manera que otra: cada una, como cada individuo, aporta a la contemplación sus propias categorías apreciativas, hace determinadas exigencias y asigna al arte funciones determinadas. A mi juicio, la “pura”

apreciación estética es un ideal, si no una fábula.”(Eliot [1933] 1999, 147-148). De hecho, arte y religión están intrínsecamente unidos: “La sensibilidad estética debe extenderse hacia la percepción espiritual, y la percepción espiritual debe extenderse hacia la sensibilidad estética y hacia la disciplina del gusto antes de que estemos cualificados para emitir juicios sobre la decadencia o el diabolismo o el nihilismo en arte. Juzgar una obra de arte a través de criterios artísticos o religiosos, juzgar una religión a través de criterios religiosos o artísticos debería finalmente ser lo mismo: aunque es un objetivo al que ningún individuo puede llegar.”(Eliot 1948, 50).

La estética procedente de los filósofos del romanticismo alemán es la que más se acerca a los principios que subyacen en la unión entre el ámbito literario y el trascendente. Pero Eliot no la toma como propia, solamente *coincide* con ella en algunos aspectos. Por otra parte, cabe diferenciar claramente entre la estética romántica y la praxis poética del romanticismo inglés, ya que ésta última fue objeto de constantes críticas por parte del ambiente intelectual que influyó a Eliot, ya sea a través de sus profesores como del propio Pound. Pero el rechazo de la poesía romántica no ataca al fundamento filosófico, sino la forma en que éste se expresó en la literatura inglesa. A partir de esta diferenciación, la supuesta contradicción acerca de la actitud de Eliot hacia el romanticismo queda superada⁴, puesto que él sólo valoró negativamente la dicción y las convenciones de la poesía romántica, y ello solamente durante su juventud.

3. Textos proféticos.

El texto bíblico elegido para el análisis de los textos proféticos es el de la *King James Bible*, la llamada también “versión autorizada” de 1611, puesto que es la que más influencia ha tenido en la literatura en lengua inglesa, también en la obra eliotiana, como señala A. David Moody al respecto de “East Coker” de los *Cuatro*

⁴ Esta supuesta contradicción ocupa una parte significativa de la discusión en la tesis de Fernández Gómez (1999).

Cuartetos (1943): "La base de los versos es prosa directa; pero una prosa formada en la *King James Bible* y en los predicadores del siglo XVII; y consigue una forma métrica en el seguro énfasis del significado."(Moody 1994, 207). Eliot, de hecho, fue muy crítico con la versión moderna de la Biblia, la *New English Bible*, como leemos en una carta a W.T. Levy: "Creo que te sentirás consternado por ella (The New English Bible), como yo, William. No sólo pérdidas estilísticas, sutilezas desaparecidas, lenguaje forzado, sino, por ejemplo, en vez de aconsejaros que no arrojéis vuestras perlas a los puercos ahora se nos manda "no deis de comer perlas a los cerdos", y el significado es simplemente destruido."(apud Gibert 1983, 189).

4. Organización del texto.

La redacción constará de dos partes: la primera parte tratará principalmente aspectos temáticos, aunque no exclusivamente, y la segunda estilísticos. La Parte I analizará la temática religiosa a través de diversas obras, puesto que podemos seguir las preocupaciones de Eliot a lo largo de toda su obra, y constará de tres capítulos. El primero, bajo el título de "temporalidad y redención", tratará la compleja visión que Eliot nos ofrece del tiempo, su percepción del letargo en que están sumidos sus contemporáneos y su visión del cristianismo como su opción de fe. El segundo capítulo, "mística y realidad", abordará el problema de la realidad, que interesó a Eliot desde su juventud como lo demuestra el tema de su tesis doctoral (*Experience and the Objects of Knowledge in the Philosophy of F.H. Bradley*) y sus lecturas de los grandes místicos. La mística, tendrá su papel tanto por los conceptos que de ella el poeta adopta (como la espera sin voluntad) como por su relación con el fenómeno profético. En "la creación como respuesta", veremos la idea de lenguaje y de arte de Eliot, la importancia que otorga a la historia y la tradición y la relación que establece entre oración y poesía; también tendrán su lugar en este capítulo, la fascinación por el martirio como don divino que aporta un paso significativo de acercamiento entre la humanidad y Dios y la visión irónica de la pseudo-religión o del mundo de la superstición que podemos

apreciar en la obra del autor, como la forma en que nos muestra la cartomancia o prácticas orientales descontextualizadas y banalizadas. Esta primera parte de estudio temático responde a la necesidad de partir de un conocimiento de la visión religiosa y trascendente que se desprende de la obra del autor, ya que como dice Antonio Blanch: “Todo análisis estético es antes que nada un estudio de las sensaciones y de los materiales que las producen;...”⁵ Las tesis demostradas en esta primera parte servirán como elemento de comparación con la obra de otros autores en la siguiente parte, más centrada en aspectos formales. El cuerpo central de este trabajo está en esta primera parte, en ella se tratarán las propuestas principales al respecto de la relación entre la obra de Eliot y el profetismo bíblico y la visión religiosa del poeta.

La segunda parte de la tesis tratará el estilo. En el capítulo cuarto, “el estilo profético”, se analizará el poema *The Waste Land* como ejemplo de este estilo. También se comentará brevemente la obra teatral *The Rock*, que ofrece muchos paralelismos tanto temáticos como estilísticos con los profetas y que ya se habrán ido desgranando en distintos lugares del trabajo. En este capítulo se reseguirá también la tradición que parte de la *King James Bible* y a través de Shakespeare y Whitman influye en artistas americanos como Pound y Eliot. El capítulo “La Palabra” toma el tema de la Palabra como mensaje de Dios y como encarnación en Jesucristo que encontramos a lo largo de la obra literaria de Eliot para poner de relieve la influencia del lenguaje profético, así como también el del evangelista San Juan, el cual participa de una estrecha relación con la literatura profética. La Parábola del sembrador, aunque en menor medida, es también un referente por cuanto proporciona imágenes e ideas que tienen su reflejo tanto en los escritos proféticos como en la obra de Eliot. El sexto capítulo, “profetismo religioso y profetismo social”, compara la obra de Eliot con la de otros dos poetas: Pound, por una parte, quien se erigió como profeta de su generación para renovar la poesía y buscar alternativas a la decadencia social debida a los valores del capitalismo; sus *Cantos* son la mejor expresión de todas sus ambiciones tanto estéticas como de mejora del mundo y, por otra, la obra *Nabí* de Carner, donde muchos de los aspectos del estilo profético sirven, sin embargo, a intenciones diferentes de las de Eliot.

⁵ (Blanch 1981, p. 24).

Los aspectos más teóricos irán surgiendo y comentándose a medida que avance la tesis. Será de gran significación la obra del teólogo Tillich, amigo del poeta y que ofrecerá el marco teórico compartido explícitamente por Eliot en su obra crítica. Por otra parte, se partirá principalmente de la visión del profetismo que ofrece Abraham J. Heschel en su ya clásico estudio *The Prophets*⁶, elogiada y compartida por H. Corbin. Se establecerán paralelismos entre la teoría literaria de T.S. Eliot y la estética religiosa. Un ejemplo de ello sería la opción de ocultar el “yo” en su obra literaria, hecho que surge tanto de la respuesta de su generación a los abusos del romanticismo como de la negación de la personalidad de la tradición mística. Otro aspecto importante será la unión de Eliot con la religión e ideología de los Estados Unidos, puesto que, a pesar de que el poeta se declaró anglo-católico y adoptó la nacionalidad británica, no se puede comprender su religiosidad sin algunos de los conceptos que marcaron su infancia y que perduraron durante toda su vida.

5. Traducciones.

Para todas las citas de la obra poética de Eliot se ofrecerá la traducción de José María Valverde⁷, a menos que no estén incluidas en su antología y sean traducidas por algún otro traductor y así se indique, o por la autora de esta tesis⁸, que también es responsable de la traducción de todas las citas de las obras teatrales, incluyendo *La roca*, para mantener una coherencia estilística y de las citas de índole teórica, ya sean éstas de Eliot o de otros autores. La decisión de traducir *The Rock* por *La roca* y no por *La piedra* (tal y como lo hace Valverde) se debe a que la *King James Bible* emplea la palabra “rock” tanto para hablar del Dios del Antiguo Testamento, cuando es refugio del pueblo judío, como en el pasaje de la instauración de la Iglesia a través de la figura de Pedro en *Mateo*:16-18, por lo que la obra de Eliot se sirve de la polisemia simbólica del término y une Antiguo y Nuevo Testamento, mientras que la palabra “piedra” restringe el sentido al pasaje de Mateo. Para la

⁶ (Heschel 1962, vol I y II).

⁷ (Valverde 1978).

⁸ Para señalarlo se utilizará la convención abreviada Trad.A.

traducción de la *King James Bible* se ha escogido el texto ya clásico de la Nacar-Colunga, una versión que mantiene valores estilísticos y literarios importantes para la tesis pero en la que, evidentemente, se podrán dar algunas discrepancias con el texto inglés. Se ha optado por respetar las traducciones aun a riesgo de algunas pequeñas incoherencias o de reproducir algún texto obviamente mejorable. La obra teórica, tanto de Eliot como de la bibliografía en general, será ofrecida en traducción si el texto aparece en su versión española en la bibliografía final, si no es así la traducción es también mía. En el caso del libro de James no se ha utilizado el texto traducido. Para la obra *Nabí* de Carner, se utilizará la traducción al castellano del propio poeta.

6. Nota bibliográfica.

En cuanto a la bibliografía utilizada, de especial relevancia han sido los estudios biográficos sobre Eliot de Ackroyd (1984) y Gordon (1977, 1988). Si bien el primero ofrece gran cantidad de información y detalles de los avatares del poeta en general, el segundo aporta noticias que tienen que ver directamente con las experiencias espirituales de Eliot. A ellos debe sumarse *Saving Civilization* (1984), de McDiarmid, que sitúa a los tres poetas que examina: Eliot, Yeats y Auden, en un contexto social que les impele a definirse y muestra su actitud ante los dilemas de su tiempo, actitud que conlleva sus visiones del mundo y la forma en que sus ideologías se plasmaron en acciones. Si bien el análisis textual llevado a cabo en esta tesis no se basa en una interpretación biográfica, ésta no es desestimada como aportación que suma y completa lo que a partir de los textos mismos se puede concluir.

Más específicas sobre los aspectos religiosos de la obra de Eliot son los trabajos de Murray (1994) y Smidt (1961). Murray analiza excelentemente la relación del poeta con la mística, cuestión bastante tenida en cuenta en muchos comentarios a la obra eliotiana, e incluye en su investigación la vivencia de Eliot de la oración y la meditación, de una forma que no se encuentra en ningún otro estudio. Por su parte, Smidt abarca el ámbito religioso en su totalidad y su obra goza del respeto del

poeta mismo, a quien también entrevistó. La tesis doctoral de Maria Teresa Gibert Maceda (1983), por otra parte, no sólo aclara muchas referencias literarias aludidas o citadas en la poesía de Eliot, sino que también aporta comentarios que sitúan los intereses intelectuales del poeta con exactitud y, además, menciona el artículo de Jones (1966) a cerca de la relación de los textos proféticos con la obra de Eliot.

La bibliografía sobre Eliot escogida para esta tesis podría definirse como “clásica” y parte de los estudios que no son irrespetuosos con la figura del poeta. T.S. Eliot fue atacado en su imagen personal a través de algunos libros que cuestionaban desde su tendencia sexual a su actitud hacia el pueblo judío. Independientemente del poco crédito que pueda merecer lo que el poeta definió como calumnias, este trabajo parte de la separación entre el personaje y su obra. La actitud recriminable de Picasso, por ejemplo, en algunos aspectos de su vida no desvirtúa la perfección e interés de su obra y, de la misma manera, la poesía y el teatro de Eliot pueden ser estudiados sin que necesariamente deba compartirse su supuesta ideología. Por esta misma razón, no sería justo hablar de la obra de Eliot sin reconocer la influencia y mérito de Ezra Pound, independientemente de su posicionamiento político.

Los fundamentos teóricos a partir de los cuales esta tesis estudia la obra de Eliot provienen del ámbito de la estética religiosa. Trabajos como los de Corbin (1993) o Haas (1999) definen la perspectiva a través de la cual las alusiones sobre la religión y en general el ámbito de lo trascendente en la poesía y el teatro eliotiano se interpretan. A este propósito, el estudio de Frank Burch Brown (1993) sienta las bases a partir de las cuales es posible hablar de estética religiosa y propone, como condición, la negación del concepto de “desinterés” procedente de la *Crítica del juicio* de Kant, lo que en el lenguaje actual se traduciría como la imposibilidad de un discurso que no estuviese ideológicamente marcado.

La bibliografía de Amador Vega es central en esta tesis puesto que a partir de ella mi visión del fenómeno religioso se amplía del análisis textual al estético abarcando diferentes disciplinas y artes. Sus reflexiones en el ámbito filosófico permiten plantearse consideraciones últimas o fundamentales que, a la vez, no pierden nunca de vista como el contexto social modifica la sensibilidad artística. La idea que guía muchos de sus escritos de que el arte en el siglo XX ha tendido a expresarse apofáticamente puede también aplicarse a también a Eliot, ya que la forma misma de la poesía eliotiana evita el orden lógico y reta las convenciones de

verosilidad o “realismo” proponiendo desdibujar el perfil y los límites entre géneros o registros. Así mismo, Eliot nunca define ni califica a Dios, sino que se preocupa por la relación del hombre con la divinidad. Por otra parte, el discurso profético, aunque asigne a la divinidad emociones como la ira o la tristeza, lo hace para expresar el *pathos* divino, la implicación de Dios con la historia, pero no con la intención de describir a la divinidad, sino a la relación, tal y como también lo entiende Corbin (1993, 130). Los profetas hablan siempre de un Dios sin nombre y sin rostro del que nada podemos saber directamente, y que sólo puede ser aprehendido a través de su voluntad.

7. Aclaración terminológica.

Algunos términos como el anglo-catolicismo o la diferencia entre religión profética y estética profética requieren aclaraciones previas. Eliot nunca se sintió cómodo en la tradición unitarista de su familia que, además de negar el misterio de la Trinidad, no confería la atención debida a las preguntas teológicas que el poeta se formulaba. Por ello, en 1927 y a la vez que adquiría la nacionalidad británica, Eliot se convirtió al anglicanismo, forma religiosa que se describe a sí misma como la “vía media” entre catolicismo y protestantismo, ya que su divergencia de Roma, históricamente, no es tanto teológica como política y, a la vez, deja un cierto margen para la propia interpretación de los textos bíblicos. El anglo-catolicismo, al que Eliot se adscribió, es otro nombre para el llamado *alto anglicanismo*, el cual es muy cercano al catolicismo romano tanto por su énfasis en el ritual como por el cuidado de los aspectos teológicos. La devoción de Eliot por la Virgen María, los santos y los mártires, tan marcada en su obra, no sería comprensible fuera de este contexto. Esta elección religiosa la justifica también José María Valverde en la introducción a su traducción de los poemas de Eliot: “Anglo-católico”, en cuanto que T.S. Eliot consideraba que el verdadero catolicismo en Inglaterra era el

anglicanismo, ya que los católicos tenían carácter de “secta” y, podría haber añadido” de secta un tanto exótica”⁹.

Por otra parte, los estudios de historia de las religiones suelen distinguir entre la *religión profética* o revelada y transmitida a través, también, de la instauración de rituales y la *religión mística*, más libre e individual. Sin embargo, uno de los rasgos característicos de la estética profética es la crítica a la institución religiosa, por lo que podrían parecer dos formas antagónicas. Corbin (1993, 130) encuentra no sólo paralelismos sino identificación entre las dos clases de experiencia religiosa, pero en este trabajo la estética profética se desmarca de esta discusión puesto que es entendida tal y como el teólogo Tillich la describe: expresión de la voluntad de cambiar el mundo, denunciando sus injusticias aunque siempre manteniendo la esperanza.¹⁰

⁹ (Eliot 1978, 21).

¹⁰ (Tillich 1987, 149).

PARTE I - TEMÁTICA PROFÉTICA

Temporalidad y redención.

Eliot es plenamente consciente de su lugar en el proceso histórico de la redención y, por ello, su voz surge de lo plural, de saberse parte de la nación humana en su peregrinar por el tiempo. Las emociones que interesan a Eliot son aquellas que unen a todos los seres humanos y nos hacen iguales, acercándonos a la esencia del ser, no a sus accidentes y singularidades. La visión religiosa del poeta americano se construye a partir de la tensión entre el tiempo y el progreso colectivo hacia la divinidad. Por eso, este primer capítulo sentará las bases de la actitud de Eliot hacia la vida y hacia la religiosidad y mostrará la expresión de su ideología a través de su poesía y su teatro.

Temporalidad.

Al acercarnos a las diferentes concepciones que Eliot nos ofrece del tiempo, es necesario tener presente que, a pesar del interés del autor por otras tradiciones (como la budista), su visión del devenir histórico no entra nunca en contradicción con la fundamental idea cristiana: la historia tiene un sentido finalmente trascendente. Ya partamos de una cristología que se centre en la salvación del hombre, ya de una cósmica que incluya también todo el universo, “el concepto cristiano de la historia es [...] esencialmente positivo y optimista. Se lo ha definido como “lineal”; lo que no significa que todos los elementos que constituyen la historia tengan un sentido positivo y contribuyan positivamente a la consumación del fin asignado por Dios al proceso histórico” (Dupuis 2000, 251), y es esta idea la que prevalece sobre las diferentes variantes y los matices que el poeta nos muestra en sus obras.

Pero Eliot no es un teólogo, y aunque finalmente su obra pueda resultar incluso apologética¹¹, ésta es un producto artístico. Brown (1993, 169) describe los clásicos de las tradiciones religiosas dividiéndolos en tres tipos posibles: los que repiten y perpetúan, los que recobran y restauran y, finalmente, los que descubren y exploran. Son estos últimos los que “debido a la ambigüedad y polivalencia creativa inherente a los lenguajes del arte, puede ser que las obras de arte religiosas frecuentemente no ortodoxas de nuestro tiempo funcionen en la tercera capacidad, potencialmente explorando más libremente que la teología misma el terreno paralelo y más allá de los márgenes de una religión”(Brown 1993, 169). Es desde este planteamiento estético fundamental del que partimos y el que recorre toda la obra del poeta.

1.1 Las estaciones

La idea del tiempo está ligada a nuestra percepción de la naturaleza y es, principalmente, con el paso de las estaciones como mejor reconocemos el concepto de duración. Ésta no es sólo una intuición común, sino que incluso la ciencia y la filosofía no pueden escapar a ella¹². Aun así, nuestra idea de naturaleza es muy distante de la visión que de ella se tenía en el pasado. Es esta antigua concepción sagrada la que se hace presente en la obra de Eliot, para expresarlo con palabras de Joachim Jeremias: “el hombre moderno pasa por un campo y entiende el crecimiento como un proceso biológico. Los hombres de

¹¹ Especialmente desde su conversión a la iglesia anglicana en 1927, aunque Eliot mismo defenderá que aun sus más irreverentes poemas eran una forma de vivir la religión , v. (Gordon, 1977, 71).

¹² “Tenemos que decidirnos en primer lugar sobre si ha de buscarse el tiempo en la naturaleza o la naturaleza en el tiempo. La dificultad de la última alternativa –es decir, hacer el tiempo anterior a la naturaleza- es que el tiempo viene a ser entonces un enigma metafísico. ¿Qué clase de entidades son sus instantes o periodos? La disociación del tiempo respecto a los acontecimientos revela a nuestra observación inmediata que la tentativa de construir el tiempo como término independiente para el conocimiento es como el esfuerzo para encontrar la sustancia en una sombra. Hay tiempo porque hay acontecimientos, y prescindiendo de los acontecimientos no hay nada.” (Whitehead, 1968, 79)

la Biblia pasan por un campo y ven en el mismo proceso un prodigio de Dios tras otro, resurrección de la muerte.” (1971, 134).

La concepción sagrada de la naturaleza no es un hecho superado o recuperado por Eliot como fenómeno aislado, sino que perdura a lo largo del tiempo en diferentes formas, tal y como advierte Frazer en su influyente libro *The Golden Bough*¹³ ([1922] 1988) respecto al paso de tradiciones orientales al cristianismo, “Mirtra era identificado por sus seguidores con el Sol, el Sol Invicto, lo llamaban; por ello su natalicio caía el 25 de diciembre. Los evangelios no dicen nada de qué día nació Cristo, y por lo tanto la iglesia primitiva no lo celebraba. Pero con el tiempo, los cristianos de Egipto consideraron el 6 de enero como el día de Navidad” (Frazer [1922]1988, 358). No es sólo en el ámbito de las religiones en el que la naturaleza mantiene su carácter sagrado, también en el arte y la literatura esta idea ha pervivido. Otro de los libros que Eliot señala como fundamentales para la comprensión de su poema *La tierra baldía* es *From Ritual to Romance* (1920) de Weston, en el cual se demuestra la permanencia de los rituales de vegetación en la historia del Grial y sus variantes.

Encontramos referencias a las estaciones del año tanto en la obra poética de Eliot como en la teatral. En *Asesinato en la Catedral* ([1935]1969, 240), su segunda pieza para la escena, es el coro¹⁴ el que las menciona puesto que se encarga de situar al lector en la atmósfera en la que se mueven los personajes y de comentar la acción y los temas relevantes:

CHORUS:

[...]

Winter shall come bringing death from the sea,
Ruinous spring shall beat at our doors,
Root and shoot shall eat our eyes and our ears,
Disastrous summer burn up the beds of our streams
And the poor shall wait for another decaying October.
Why should the summer bring consolation

¹³ Eliot lo menciona en la introducción a las notas de *La tierra baldía* (1922).

¹⁴ Eliot es uno de los dramaturgos que recuperan el uso del coro y los dramas en verso durante las primeras décadas del siglo XX, formando parte de la renovación teatral que superaba la estética realista y naturalista del siglo XIX.

For autumn fires and winter fogs?
What shall we do in the heat of summer
But wait in barren orchards for another October?
[...]
Parte I¹⁵

También en su primera obra de teatro, *La roca* (1934, 7), el coro pronuncia estas palabras:

[...]
O perpetual recurrence of determined seasons,
O world of spring and autumn, birth and dying!
[...]¹⁶

Esta visión trágica de alternancia monótona que produce el sucederse de las estaciones esconde los acontecimientos latentes en el tiempo, esperando su momento en la historia. Estos versos los encontramos al inicio de las respectivas obras, justo antes de que empiecen a desencadenarse acciones que provocarán una cadena de incidentes que ya no podrán detenerse, siguiendo su propia lógica imparable.

Además de hacerles transmitir esta idea de rotación constante, Eliot otorga a cada una de las estaciones su propia simbología. El invierno es el tiempo en que todo parece dormido, un tiempo de inactividad que, en cierto modo, es un consuelo frente a la agresividad de la primavera, durante la cual todo despierta y se ve abocado a la acción y a la sucesión imparable de acontecimientos. Es en otra obra teatral, *La reunión familiar* ([1939]1963, 55), donde apreciamos con claridad esta asignación de roles:

MARY: The cold spring now is the time

¹⁵ Coro: [...] “El invierno traerá la muerte desde el mar,/ la ruinoso primavera golpeará nuestras puertas, / la raíz y el rebrote comerán nuestros ojos y oídos,/ el desastroso verano quemará el lecho de nuestros arroyos/ y los pobres esperarán otro octubre decadente,/ ¿por qué debería traer consuelo el verano/por los fuegos de otoño y las nieblas de invierno?/ Qué haremos en el calor del verano/sino esperar otro octubre en áridos huertos?”[...]

¹⁶ /O perpetua recurrencia de las estaciones determinadas,/ O mundo de primavera y otoño, de nacimiento y muerte!/
[...]

For the ache in the morning root
 The agony in the dark
 The slow flow throbbing the trunk
 The pain of the breaking bud.
 These are the ones that suffer least:
 The aconite under the snow
 And the snowdrop crying for a moment in the wood.
 HARRY: Spring is an issue of blood
 A season of sacrifice
 And the wail of the new full tide
 Returning the ghosts of the drowned
 Do not the ghosts of the drowned
 Return to land in spring?
 Parte I, escena II ¹⁷

El teatro de Eliot completa e ilumina el significado de su poesía y, después de estas consideraciones, podemos acercarnos al famoso comienzo de *La tierra baldía* desde una perspectiva mucho más rica, que lo insiere en un mundo simbólico donde no es un elemento aislado:

April is the cruelest month, breeding
 Lilacs out of the dead land, mixing
 Memory and desire, stirring
 Dull roots with spring rain.
 Winter kept us warm, covering
 Earth in forgetful snow, feeding
 A little life with dried tubers. vv.1-7¹⁸

Esta vida que despierta en primavera no es nunca el florecer de la naturaleza, sino los acontecimientos que mueven la historia, el hacerse consciente de un pasado perdido en la memoria o la manifestación de la angustia existencial. Eliot consigue que sus referencias sean tanto personales

¹⁷ Mary: La fría primavera ahora es el tiempo/para el dolor en la raíz que se mueve/ la agonía en la oscuridad/ el lento fluir palpitando en el tronco/ el tormento en el brote que se rompe./ Estos son los que sufren menos:/ el acónito bajo la nieve/ y el copo de nieve llorando durante un momento en el bosque.

Harry: la primavera es una emisión de sangre /una estación de sacrificio/ y el lamento de la nueva marea alta/ devolviendo los fantasmas de los muertos/ aquellos que el invierno ahogó/ los fantasmas de los ahogados/ no vuelven a la tierra en primavera?

¹⁸ Abril es el mes más cruel, criando/ lilas de la tierra muerta, mezclando/ memoria y deseo, removiendo/ turbias raíces con lluvia de primavera./ El invierno nos mantenía calientes, cubriendo/ tierra con nieve olvidadiza, nutriendo/ un poco de vida los tubérculos secos.

como generales, y podemos ver conexiones entre algunos pasajes y momentos de su biografía a la vez que nos muestra el sentir de una generación, que se ha mostrado válido a partir de entonces. A través de todos los personajes que pueblan sus poemas se nos transmite una idea de pluralidad y se nos habla siempre desde un *nosotros*, aunque éste se disfrace con muchas máscaras. Todas estos mensajes se dan a la vez y no son excluyentes. La mención de las flores, por ejemplo, recuerda al amigo de Eliot en París, Jean Verderal, como escribe el poeta en la revista *Criterion* en abril de 1934: “estoy dispuesto a admitir que mi mirada hacia el pasado está marcada por un atardecer sentimental, la memoria de un amigo viniendo a través de los jardines de Luxemburgo al anochecer, agitando un ramo de lilas, un amigo que fue encontrado más tarde (por lo que pude averiguar) entre el barro de Gallipoli”. A su vez, Frazer, al comentar los ritos de fertilidad, relaciona el renacimiento de las flores con la muerte, “y así como los muertos volvían en el brote de trigo, así podemos pensar que vuelven en las flores primaverales” ([1922]1988, 340).

Los profetas bíblicos, igual que Eliot, ven inextricable la relación entre los hombres y el mundo natural, por lo que no es simplemente una convención metafórica lo que se establece, sino una continuidad indisoluble. Por ello, las narraciones proféticas están llenas de advertencias sobre sequías y otros desastres naturales que en muchas las ocasiones sirven como armas a Dios en su intento de conmover a los hombres, he aquí un ejemplo:

And also I have withholden the rain for you, when there were yet three months to the harvest: and I caused it to rain upon one city, and caused it not to rain upon another city: one piece was rained upon, and the piece where upon it rained not withered.

So two or three cities wandered unto one city, to drink water; but they were not satisfied: yet have ye not returned unto me, saith the Lord.¹⁹

Amos 4: 7-8

¹⁹ También os negué la lluvia desde tres meses antes de la siega; hice llover en una ciudad y no hice llover en otra, llovió en una parte y en otra no llovió y se secó. Venían dos o tres ciudades a otra para beber el agua, sin poder saciarse, y, con todo, no os convertisteis a mí, oráculo de Yavé.

1.2 El destino

“The New Year awaits, destiny waits for the coming”²⁰(Eliot, [1935]1969, 239)

La naturaleza aguarda a que tengan lugar hechos relevantes para la historia, aguarda al destino. Lo que tiene que acontecer en el tiempo no depende de la voluntad del hombre, sino de los designios de Dios y esta idea fundamental une estrechamente la obra de Eliot a la de los profetas bíblicos, como podemos apreciar en *Asesinato en la catedral* ([1935]1969, 240)

CHORUS:

[...]

Destiny waits in the hands of God, shaping the still unshapen:

I have seen these things in a shaft of sunlight.

Destiny waits in the hands of God, not in the hands of statesmen

Who do, some well, some ill, planning and guessing,

[...] ²¹

El Dios judeo-cristiano es un Dios de la historia. Se manifiesta a través de ella, dándole forma e interviniendo en sus avatares. Aunque no sólo está en manos de la divinidad lo que acontece en el mundo, el hombre también participa y, de esta manera, la historia se convierte en un lugar de encuentro, en una forma de comunicación entre los hombres y Dios. Los profetas bíblicos son, de hecho, mediadores entre el pueblo elegido y la divinidad, entre la voluntad de su Dios y la de los reyes y estrategas, aunque no como negociadores sino como consejeros que advierten de los peligros de las actitudes erróneas y de las decisiones que no tienen en cuenta los mensajes de la divinidad. El coro, en esta intervención, se expresa proféticamente tanto por la idea de historia como por la forma de conocerla: la inspiración o el arrebató profético, descritos aquí como la visión “en una saeta de luz”.

²⁰ El nuevo año espera, el destino espera su venida.

²¹ Coro: El destino espera en las manos de Dios, dando forma a lo que aún no tiene:/ he visto estas cosas en una saeta de luz./ El destino espera en las manos de Dios, no en las de los hombres de estado/ quines algunos para bien, otros para mal, planean y suponen.

Abraham J. Heschel, en el primer volumen de su obra *The Prophets* (1962, 168-169) describe la visión de la historia de la siguiente manera: "para los profetas, el hogar del hombre está en la historia, y su principal preocupación es lo que ocurre en la historia. Ambas, naturaleza e historia, están sujetas al dominio de Dios. Así como la palabra es el recipiente para su Revelación, la historia es el recipiente para Su acción y el material de las conquistas del hombre." Un ejemplo de ello sería este pasaje de Isaías:

The Lord of hosts hath sworn, saying, Surely as I have thought,
So shall it come to pass; and as I have purposed, so shall it stand:
That I will break the Assyrian in my land, and upon my mountains
Tread him under foot: then shall his yoke depart from off their
Shoulders.
This is the purpose that is purposed upon the hole earth: and this is
The hand that is stretched out upon all the nations.
For the Lord of hosts hath purposed, and who shall disannul it? And
his hand is stretched out, and who shall turn it back?²²

Isaías 14: 24-27

La imagen más utilizada por Eliot para darnos su visión del destino es la de la rueda. Este símbolo universal ha servido a diversas tradiciones y ha comprendido conceptos como la Fortuna en la cultura Romana o la transmigración de las almas en el budismo o rueda del *Samsâra*²³, siendo también parte fundamental de la tragedia griega. En el Hinduismo encontramos el texto sagrado clásico *Bhagavad Gītā*, admirado por el poeta²⁴, en el que el héroe Arjuna se debate entre la acción y la inacción y es aconsejado por Krishna, quien le insta a renunciar al deseo del fruto en las acciones y a aceptar su destino. Para Eliot, la rueda representa con su giro el inicio de la acción, el desencadenante de los acontecimientos.

²² Yavé de los ejércitos lo ha jurado, diciendo: Sí, lo que he decidido llegará, lo que yo he resuelto se cumplirá: destruiré al asirio en mi tierra, y le hollaré en mis montes, y les quitaré de encima su yugo, y arrojarán su carga de sobre sus espaldas. He ahí la resolución tomada contra toda la tierra, he ahí la mano tendida contra todos los pueblos. Porqué Yavé de los ejércitos lo ha decidido, ¿quién se le opondrá? Tendida está su mano, ¿quién la apartará?

²³ V. (Ciriot, 2002, 394-96) para más usos de la imagen.

²⁴ (Ackroyd, 1984, 47)

Es en la obra teatral de Eliot y en varias ocasiones donde aparece la imagen de la rueda. En *Asesinato en la Catedral* ([1935]1969, 243) leemos:

THIRD PRIEST: For good or ill, let the wheel turn.
The wheel has been still, these seven years, and no good.
For ill or good, let the wheel turn.
For who knows the end of good and evil?²⁵

Y también:

THOMAS: [...]
The fool, fixed in his folly, may think
He can turn the wheel on which he turns.²⁶
[...] (p. 247)

En *La reunión familiar* ([1939]1963, 94) apreciamos como, no sólo los incautos, sino incluso los caracteres más decididos y sabios están también sujetos a un destino que no controlan:

HARRY: I have thought of you as the completely strong.
The liberated from the human wheel.
So I looked for your strength. Now I think it is
A common pursuit of liberation.²⁷

1.3 El tiempo inmóvil.

En determinados momentos la rueda gira y tienen lugar hechos importantes, pero la mayor parte del tiempo pasa sin que, aparentemente, nada suceda, o al menos así lo entiende Eliot y lo expresa abundantemente en su obra poética. En la sección de “El sermón del fuego” de *La tierra baldía*, la visión de Tiresias de la relación sexual desencantada entre la mecanógrafa y el hombre joven dice

²⁵ Tercer sacerdote: Para bien o para mal, que gire la rueda./ La rueda ha estado inmóvil, estos siete años, y no ha servido de nada./ Para bien o para mal, que gire la rueda/porqué ¿quién conoce la finalidad del bien y el mal?

²⁶ Thomas: El loco, absorto en su locura, puede pensar/ que puede hacer girar la rueda en la que gira.

²⁷ Harry: Te creía completamente fuerte./ liberada de la rueda humana./ Así que busqué tu fuerza. Ahora creo que es / una persecución común de la liberación.

claramente la indiferencia y la sordidez de muchas relaciones humanas, seres actuando sin interés real, aburridas soledades que no se encuentran. Además de los personajes y las situaciones, Eliot utiliza muchas imágenes que podrían llamarse de “Letargo” para transmitir con más fuerza la idea de un tiempo que pasa sin sentido. En el poema *La canción de amor de J. Alfred Prufrock* (1917), leemos una de las comparaciones más sorprendentes de la obra del poeta al inicio del poema:

Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table;²⁸
[...]

La imagen que Eliot nos propone se basa en la contraposición de unos elementos que se relacionan por connotación, creando un mundo de sugerencias muy amplio, pero dentro del conjunto de la obra poética de Eliot, su sentido se revela como un ejemplo más de la intención del poeta de expresar un estado de semiconsciencia y de acidia que hace referencia al estado en que el poeta ve el alma de sus contemporáneos y la suya propia. El paciente, que imaginamos yacente como la noche, horizontal, está vivo pero es como si estuviese muerto, ese letargo es el mismo que observamos en *Los cuatro cuartetos* (1943), en “Burnt Norton”:

Neither plenitude nor vacancy. Only a flicker
Over the strained time-ridden faces
Distracted from distraction by distraction
Filled with fancies and empty of meaning
Tumid apathy with no concentration
Men and bits of paper, whirled by the cold wind.²⁹

²⁸ Vamos entonces, tú y yo,/ cuando el atardecer se extiende contra el cielo/ como un paciente anestesiado sobre una mesa.

²⁹ Ni plenitud ni vacío. Sólo un chisporroteo/ sobre las tensas caras abrumadas de tiempo/ distraídas de la distracción por la distracción/ llenas de fantasías y vacías de significado/ hinchada apatía sin concentración/hombres y trozos de papel, arremolinados por el viento frío.

La imagen de los hombres “arremolinados por el viento” está también en el texto de Isaías, de modo que Eliot hace cumplir la profecía en su poema a la vez que reutiliza el lenguaje de los textos proféticos.

The nations shall rush like the rushing of many waters: but God shall
Rebuke them, and they shall flee far off, and shall be chased as the chaff
Of the mountains before the wind, and like a rolling thing before the
Whirlwind.³⁰

Isaías 17: 13

La idea de la muerte aparente, de letargo, la encontramos ya anteriormente en *Retrato de una dama* (1910) en la expresión “an atmosphere of Juliet’s tomb”³¹. De hecho, este estado puede durar toda la vida, puede que no se encuentre sentido, que no suceda nada extraordinario y por ello podemos encontrar esta descripción terrible que sólo podía ser pronunciada por Sweeney, el personaje más brutal en la poesía de Eliot, en *Fragmento de un Agon*, poema inacabado:

[...]
Sweeney: Birth, and copulation and death.
That’s all, that’s all, that’s all, that’s all,
Birth copulation and death.³²

Pero no sólo los seres agresivos como Sweeney pueden percibir la vida como un tiempo en el que nada ocurre y todo es aburrido, también existen muchos otros personajes que no pueden escapar a la decepción, como vemos en el poema de juventud *Spleen* (1909-1917), en el que la vida misma se personifica:

And life, a little bald and grey,
Languid, fastidious, and bland,
Waits, hat and gloves in hand,
Punctilious of tie and suit
(somewhat impatient of delay)

³⁰ Estrépito de naciones, como el estrépito de aguas copiosísimas; y le increpa y huye lejos, aventado como el tamo de las montañas ante el viento, como el remolino de polvo por el huracán.

³¹ Una atmósfera de tumba de Julieta.

³² Nacer, copular y morir./ eso es todo, eso es todo, eso es todo, eso es todo./ Nacer, copular y morir.

on the doorstep of the absolute.³³

Es esta vida monótona la que está descrita también en otros poemas³⁴, y la que Eliot describe en estos términos en *La roca*: “our age is an age of moderate virtue/ And of moderate vice”³⁵(Eliot 1934, 57). Es la época de Prufrock, en la que se oye “a las sirenas cantando, unas a las otras”. Su canto atrae a los hombres hacia la perdición, pero para oírlo debe haber quien se haga marinero a la aventura, quien corra riesgos y viva intensamente. En el mundo que Prufrock, describe, los seres que lo habitan y él mismo son incapaces de una tal actitud, puesto que sus actividades son repetitivas y convencionales y sólo muestran su personalidad relacionándose unos con otros a través de fórmulas que no les permiten expresar sus emociones.

Pero la rutina y la monotonía no siempre son vistas como un mal, puesto que los rituales sociales también proporcionan seguridad y el no tener que enfrentarse a preguntas trascendentes y sin respuesta. Es más, en algunos casos, la obra de Eliot asocia la acción al sufrimiento y la inacción a ese invierno protector, que ya nada tiene de contradictorio. Veámoslo en *Asesinato en la Catedral*([1935]1969, 243)

CHORUS: [...]
We do not wish anything to happen.
Seven years we have lived quietly,
Succeeded in avoiding notice,
Living and partly living.³⁶

Más a delante, de forma explícita, el personaje de Tomás dirá “they know and do not know, that action is suffering and suffering is action”³⁷(p.245) y esta misma frase será repetida por uno de los tentadores (p.255-56). De nuevo nos

³³ Trad. del A. Y la vida, un poco calva y gris,/ lánguida, fastidiosa, y suave,/ espera, sombrero y guantes en mano,/ puntillosa de la corbata y el traje/ (un poco impaciente por no retrasarse)/ ante las puertas del Absoluto.

³⁴ Como en *Interlude, Ash Wednesday* o *The Hollow Men*.

³⁵ Nuestra época es una época de virtud moderada y de vicio moderado.

³⁶ Coro: No deseamos que ocurra nada./ durante siete años hemos vivido calladamente,/ hemos conseguido evitar ser el centro de atención,/ viviendo y viviendo parcialmente.

³⁷ Ellos saben y no saben, que la acción es sufrimiento/ y el sufrimiento es acción.

viene a la memoria Arjuna, el héroe de la *Bhagavad Gītā*, y su indecisión ante las acciones que debe llevar a cabo.

Si bien Eliot hace que alguno de sus personajes muestre temor ante el destino y la acción, en general, la forma en que el poeta muestra en su obra un mundo desolado e insulso produce el efecto de causar una respuesta en el lector, haciéndole consciente del valor de su existencia y de la forma en que vivimos actuando por inercias. La forma de su poesía, con cambios bruscos de registro, el uso de diversos personajes o la composición aparentemente caótica, insta también a la participación activa del lector y a que se enfrente a nuevas formas. Eliot es un autor comprometido con la sociedad y con la religión, como lo muestra su ensayo *The Idea of Christian Society* de 1939, donde el poeta expone su visión de la relación entre iglesia y estado, o como se desprende de su misma idea de poesía: "the author of a work of imagination is trying to affect us wholly, as human beings, whether he knows it or not; and we are affected by it, as human beings, whether we intend to be or not"³⁸, negando así el concepto kantiano de "desinterés"³⁹ y la existencia de un placer estético completamente desvinculado del resto de creencias y experiencias de cada persona.

En cuanto a la cultura, Eliot la define en su ensayo *Notes towards a definition of culture*, de la siguiente manera: "the culture being, essentially, the incarnation (so to speak) of the religion of a people"⁴⁰(1948, 28). La cual es una declaración de principios estética que coincide con la opinión de su amigo el teólogo Tillich (1966, 42): "Religion as ultimate concern is the meaning-giving substance of culture, and culture is the totality of forms in which the basic

³⁸ El autor de una obra de la imaginación está tratando de afectarnos en nuestra totalidad, como seres humanos, lo sepa o no; y nosotros somos afectados por ésta, como seres humanos, tanto si es nuestra intención como si no. En "Religión and Literatura"; apud Smidt, 1961, 57)

³⁹ Kant, *Crítica del juicio*, [1790]1989, 102-103.

⁴⁰ Siendo la cultura, esencialmente, la encarnación (por así decirlo) de la religión de un pueblo.

concern of religion expresses itself. In abbreviation: religion is the substance of culture, culture is the form of religion.”⁴¹

Esta implicación con la sociedad y esta llamada a despertar pueden compararse a la crítica que los profetas bíblicos hacían a quienes se complacían en sí mismos, creyendo que sin actuar con valor contra la injusticia ya cumplían con sus obligaciones, (Heschel, 1962, vol. II, 64) ”La indiferencia frente al mal es más insidiosa que el mal mismo; es más universal, más contagiosa, más peligrosa [...] El conocimiento del mal es algo que ya el primer hombre adquirió; no era algo que los profetas tuvieran que descubrir. Su gran contribución a la humanidad fue el descubrimiento del mal de la indiferencia.”

1.4 El pasado

Los personajes de Eliot, tanto en su teatro como en su poesía, hacen a menudo referencia a su pasado. En algún caso se trata de una memoria feliz, un jardín entre los recuerdos de la infancia⁴², referencia biográfica que es a la vez mítica, un perdido jardín del Edén, que encontramos no sólo en *La tierra baldía* vv 35-42, sino también en *Asesinato en la Catedral* ([1935]1969, 258):

Thirty years ago, I searched all the ways
That lead to pleasure, advancement and praise.
Delight in sense, in learning and thought,
Music and philosophy, curiosity,
The purple bullfinch in the lilac tree,
The tiltyard skill, the strategy of chess,
Love in the garden, singing to the instrument,
Were all things equally desirable.⁴³

⁴¹ La religión como razón última es la sustancia que da significado a la cultura, y la cultura es la totalidad de formas en las que se expresa la preocupación básica de la religión.

⁴² Ver (Ackroyd, 1984, 22).

⁴³ Hace treinta años, busqué todos los caminos/ que llevan al placer, al avance y al elogio./ El placer en los sentidos, en aprender y en pensar,/ la música y la filosofía, / la curiosidad,/ el purpúreo camachuelo en la lila ./ la habilidad en el torneo, la estrategia del

Pero la mayoría de referencias al pasado en la obra de Eliot reflejan un pasado atormentado, oprimido por el peso del sentimiento de culpa. En *La Reunión familiar* ([1939]1963), el personaje de Harry se siente perseguido por fantasmas (p 28). y sombras (p.49) de los que no puede escapar. En *El viejo estadista* ([1959]1969), el sentir la culpabilidad es, de hecho, uno de los temas principales de la obra y el origen de la ficción sobre la cual se crea la propia identidad. Esta experiencia es prácticamente incommunicable, puesto que su intensidad es totalmente subjetiva:

LORD CLAVERTON:[...]
For the crime is in relation to the law
And the sin is in relation to the sinner.⁴⁴
[...]

Si en la obra teatral, el sentimiento de culpa está expresado de forma clara, en la poesía lo encontramos disfrazado de ironía, como en *La tierra baldía*, donde la vuelta a la vida, de esa primavera eliotiana, dolorosa y temida, trae también muertos que estaban escondidos, recuerdos enterrados que persisten a pesar del olvido voluntario:

[...]
That corpse you planted last year in your garden,
Has it began to sprout? Will it bloom this year?
Or has the sudden frost disturbed its bed?
O keep the Dog far hence, that's friend of men,
Or with his nails he'll dig it up again!⁴⁵
[...]
vv. 71-75

ajedrez,/ el amor en el jardín, cantando al instrumento, / eran todo cosas igualmente deseables.

⁴⁴ Lord Claverton: El crimen está en relación con la ley, el pecado con el pecador.

⁴⁵ Ese cadáver que plantaste el año pasado en tu jardín,/ ¿Ha empezado a retoñar? ¿Florecerá este año?/ ¿O la escarcha repentina le ha estropeado el lecho?/ ¡Ah, mantén lejos de aquí al perro, que es amigo del hombre,/ o lo volverá a desenterrar con las uñas!

1.5 El pecado y la historia.

Las consecuencias del pecado no sólo dependen de uno mismo, sino que el poeta expone un sentido de la historia en el que somos herederos de los actos de nuestros predecesores y determinamos la carga de los que han de venir, en una especie de ley *kármica* colectiva. Puesto que si bien para la tradición budista la salvación es un proceso individual, en el que cada uno busca su liberación superándose y mejorando en cada vida, aunque también pueda haber retrocesos, para Eliot está claro que disponemos sólo de una vida : “I’ve been born, and once is enough,/ you don’t remeber, but I remember,/ once is enough.”⁴⁶, y que somos una colectividad y nuestro destino es común, tal y como nos dicen los coros de *La roca*:

[...]
For every ill deed in the past we suffer the consequence:
For sloth, for avarice, gluttony, neglect of the Word of God,
For pride, for lechery, treachery, for every act of sin.
And of all that was done that was good, you have the inheritance.
For good and ill deeds belong to a man alone, when he
stands alone on the other side of death.
But here upon earth you have the reward of the good and
ill that has been done by those who have gone before you.
And all that is ill you may repair if you walk together in
humble repentance, expiating the sins of your fathers;
And all that was good you must fight to keep with
hearts as devoted as those of your fathers who fought to gain it.⁴⁷
[...]
(1934, 20-21)

⁴⁶ En *Fragmento de un Agon*. Yo he nacido y basta una vez./ Tú no te acuerdas, pero yo me acuerdo,/ basta una vez.

⁴⁷ Por cada maldad del pasado sufrimos la consecuencia:/ por la pereza, por la avaricia, gula, desprecio a la Palabra de Dios./ por el orgullo por la lujuria, traición, por todo acto de pecado./ y de todo lo que se hizo que era bueno, tenéis la herencia./ Pues las acciones buenas o malas pertenecen a un hombre solo, cuando se yergue solo en el otro lado de la muerte./ pero aquí en la tierra tenéis la recompensa del bien y el mal que se hizo por los que se marcharon antes que vosotros./ Y todo lo que es malo lo podéis reparar si camináis juntos en humilde arrepentimiento, expiando los pecados de vuestros padres:/ y todo lo que era bueno, debéis luchar por conservarlo con los corazones tan devotos como los de vuestros padres que lucharon por ganarlo.

Esta idea de la responsabilidad común tiene su raíz en el Antiguo Testamento, y en particular en los profetas. De hecho éste ha sido un tema muy discutido teológicamente, puesto que va muy ligado a un determinado concepto de la divinidad. Los primeros círculos gnósticos desestimaron la concepción de un Dios con rasgos antropomórficos, como los que le confería el enfado contra los hombres y el castigo implacable. Esta *ira dei* representaba el argumento perfecto para los que querían separar el cristianismo del *Antiguo Testamento* y de cualquier vestigio de judaísmo. El fondo de la cuestión era la voluntad de unir teología y filosofía, asimilando la divinidad al principio aristotélico de Causa Primera, principio inmutable e inmóvil, incompatible con un Dios en acción, implicado en la historia. Aunque ya Tertuliano (155-222) refutó la idea de un Dios impasible, esta discusión ha pervivido a lo largo del tiempo. La clave para la comprensión de este debate es como se interpreta la *ira dei*, puesto que también puede existir una visión como la de Heschel⁴⁸, quien entiende que estamos frente a un Dios interesado por el hombre y que no puede sino responder ante la iniquidad. Un Dios al cual su ira le causa dolor y no se trata de venganza, sino de apelar al corazón de los seres humanos.

Todos somos parte de la historia, de una historia que el poeta ha resumido en *La roca* (1934, 49-50) evolucionando de las creencias primitivas en las que la naturaleza tenía un papel predominante a las religiones actuales, aunque Eliot vive su época como un momento de retroceso en el ámbito espiritual.

En general, la impresión más frecuente que produce la poesía de Eliot es la de estar inmerso en un tiempo en el que el avance, si lo hay, es muy lento y el proceso de redención parece eternizarse. Por ello, uno de los referentes importantes en la obra de Eliot es el *Eclesiastés*, el libro del pesimismo y el desencanto. Lo vemos en *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*, en *La tierra baldía* o *Cuatro cuartetos* y por toda su producción tanto poética como teatral. El tiempo parece cíclico, y así lo expresa incluso Santo Tomás Moro (Eliot, [1935]1969, 247):

⁴⁸ Abraham J. Heschel, *The Prophets*, 2 vols, 1962.

THOMAS: We do not know very much of the future
Except that from generation to generation
The same things happen again and again.⁴⁹
[...]

Es por esta razón que Eliot muestra su desesperación ante todo el tiempo que todavía hará falta para que el hombre se acerque más a Dios y consiga redimirse. “Redeem the time” (redime el tiempo), esta es la petición que el poeta repite en *Los hombres huecos* (1925) y la expresión de su deseo. Aunque son varias las veces en que, abatido ante la actitud del hombre, el yo poético ve el pasado y la degradación como irredimibles; y lo son, si entendemos que inevitablemente retrasan el gran acontecimiento de la salvación final de la humanidad.⁵⁰

1.6 Tiempo y consciencia.

San Agustín (354-430), en sus *Confesiones*, dedica el capítulo XI a meditar sobre la naturaleza del tiempo y la función vital de la memoria en nuestra consciencia temporal, sumergiéndose en disquisiciones teológicas y sobre el ser humano que marcaron profundamente la obra de Eliot. Estas reflexiones unidas a la lectura de los místicos proporcionan al poeta las claves para expresar una visión del tiempo propia en su obra.

Veamos un ejemplo de como expresa San Agustín la dificultad de atrapar la idea de temporalidad (1990, 325):

Por su parte, el tiempo nunca está presente del todo. El pasado está siempre empujado por el futuro. El futuro siempre va a la zaga de un pasado, y tanto el pasado como el futuro tienen su principio y su fin en el eterno presente.

⁴⁹ Tomás: No sabemos mucho sobre el futuro/ excepto que de generación en generación/ las mismas cosas pasan una y otra vez.

⁵⁰ Podemos leer ejemplos de ello en *Asesinato en la catedral*, [1935] 1969, 27, 62) o en *Cuatro cuartetos*, [1943] 1978, 198.

Sólo existe el ahora, un ahora de minúsculos instantes que actualizan el pasado y suponen el futuro, un ahora de percepciones constantemente interpretadas. En *Asesinato en la Catedral* (Eliot [1935]1969, 265), es el personaje del tercer sacerdote quien formula el problema del tiempo:

THIRD PRIEST: [...] One moment
Weights like another. Only in retrospection, selection,
We say, that was the day. The critical moment
That is always now, and here. Even now, in sordid particulars
The eternal design may appear.⁵¹

Como siempre, Eliot no se ciñe sólo a expresar poéticamente la idea teológica o filosófica, sino que también incluye elementos de lo cotidiano, en un contraste constante entre la abstracción y la concreción. En este caso, “los detalles sórdidos”, es decir, aquellos acontecimientos en la vida que parecen carecer de sentido, o peor, que desdibujan las creencias por su carácter incoherente y feo, pueden llegar a ser incluidos en su reflexión y, no solamente tomados en consideración, sino formando parte de un propósito.

El sentido de la historia es fundamental en el cristianismo y Eliot lo asume claramente, pero convive con la sensación de lentitud y de similitud entre las épocas, que se suceden unas a otras sin grandes avances para la búsqueda espiritual del hombre. Este sentimiento lo hemos visto ya en el teatro (*Asesinato en la catedral*) y en la poesía (*La canción de amor de J.Alfred Prufrock*) y recorre toda la obra del autor. En *Cuatro cuartetos*, los primeros versos insisten en la idea:

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.⁵²

⁵¹ Tercer sacerdote: Un momento/ pesa igual que otro. Solo retrospectivamente, seleccionando, / decimos, aquel fue el día. El momento crítico/ que es siempre ahora, y aquí.. Incluso ahora, en detalles sórdidos/ el diseño eterno puede aparecer.

El tiempo es irredimible porque ha tenido lugar, porque ha sido necesario y nada podrá ya borrar este hecho. Este fluir, aparentemente igual pero siempre distinto, hace que el filósofo Heráclito sea especialmente adecuado para ilustrar la visión de Eliot:

A quienes penetran en los mismos ríos aguas diferentes
les corren por encima.⁵³

Es decir, nunca te bañarás en el mismo río o, en palabras escritas por Eliot para ser pronunciadas por el personaje de Agatha en *La reunión familiar* ([1939]1963, 101), nunca pasarás por la misma puerta:

AGATHA: This is the next moment. This is the beginning.
We do not pass twice through the same door
[...]⁵⁴

También al inicio de “Burnt Norton” en *Cuatro cuartetos*, leemos una cita de Heráclito: “El camino arriba y abajo es uno y el mismo”. Además de la visión del fluir constante del tiempo, el filósofo coincide con Eliot en la unión de términos contrarios. Para el griego “la guerra es el padre de todas las cosas”, es decir, la unión de opuestos es lo que define la vida, para el poeta el lenguaje paradójico le es herencia tanto del filósofo como de los místicos:

Or say that the end precedes de beginning.
And the end and the beginning were always there
Before the beginning and after the end.⁵⁵

⁵² El tiempo presente y el tiempo pasado/ están quizá presentes los dos en el tiempo futuro/ y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado./ Si todo el tiempo es eternamente presente todo tiempo es irredimible.

⁵³ En *De Tales a Demócrito* (1988, 137).

⁵⁴ Ágata: Este es el momento siguiente. Este es el principio./ No pasamos dos veces por la misma puerta.

⁵⁵ O, digamos, que el fin precede al comienzo,/ y el fin y el comienzo siempre estuvieron ahí/ antes del comienzo y antes del fin.

En estos versos de “Burnt Norton” en *Cuatro cuartetos*, estamos frente a un verdadero tema en la obra de Eliot: la unión de principio y final. No sólo lo encontramos en otros lugares de su producción, como en *Viaje de los magos* o en *La reunión familiar*, sino que definen los momentos fundamentales para el hombre: el nacimiento y la muerte. Siguiendo este ciclo aparente de constante repetición que, sin embargo, tiene un destino final. Es en “East Coker”, en *Cuatro cuartetos*, donde más se extiende el tema y mejor podemos contextualizarlo:

In my beginning is my end. In succession
Houses rise and fall, crumble, are extended,
Are removed, destroyed, restored, or in their place
Is an open field, or a factory, or a by-pass.
Old stone to new building, old timber to new fires,
Old fires to ashes, and ashes to earth
Which is already flesh, fur and faeces,
Bone of man and beast, cornstalk and leaf.
Houses live and die: there is a time for building
And a time for living and for generation
And a time for the wind to break the loosened pane
And to shake the wainscot where the field-mouse trots
And to shake the tattered arras woven with a silent motto.⁵⁶

Presenciamos el auge y caída de las casas, y también de los imperios. Los poetas bíblicos, en su visión de la historia, son también conscientes de la relatividad del poder y de que todo está en manos de Dios, quien hace uso de reyes y naciones para su propósito: “O Asirían, the rod of mine anger” (Ay de ti, Asur, vara de mi cólera) *Isaías 10: 5* y en *Isaías 31:3* y *40:17*.

Nada perdura, todo es pasajero y el anterior pasaje de Eliot nos recuerdan al *Eclesiastés* y a los versos de Shelley en *Ozymandias*:

⁵⁶ En mi comienzo está mi fin. En sucesión/ se levantan y caen casas, se desmoronan, se extienden,/ se las retira, se las destruye, se las restaura, o en su lugar/ hay un campo abierto, o una fábrica, o una circunvalación./ Vieja piedra para edificio nuevo, vieja madera para hogueras nuevas, /viejas hogueras para cenizas, y cenizas para la tierra/ que ya es carne, pieles y heces,/ hueso de hombre y animal, tallo y hoja de maíz./ Las casas viven y mueren; hay un tiempo para construir y un tiempo para vivir y para engendrar/ y un tiempo para que el viento rompa el cristal desprendido/ y agite las tablas del suelo donde trota el ratón de campo/ y agite el tapiz hecho jirones con un lema silencioso.

I met a traveler from an antique land
 Who said: Two vast an trunkless legs of stone
 Stand in the desert... Near them, on the sand,
 Half sank, a shattered visage lies, whose frown,
 And wrinkled lip, and sneer of cold command,
 Tell that its sculptor well those passions read
 Which yet survive, stamped on these lifeless things,
 The hand that mocked them, and the hart that fed:
 And on the pedestal these words appear:
 "My name is Ozymandias, king of kings:
 Look on my works, ye Mighty, and despair!"
 Nothing besides remains. Round the decay
 Of that colossal wreck, boundless and bare
 The lone and level sands stretch far away.⁵⁷

El tiempo, para Eliot a la vez “destructor y conservador”⁵⁸, es un tema que recorre la obra del poeta desde los primeros versos hasta su obra de madurez. Ya en 1907, puliendo un poema antiguo, da forma definitiva a *A Lyric*, en el que nos dice: “The butterfly who lives a day/ has lived eternity”(la mariposa que vive un día/ ha vivido la eternidad). El tiempo es, como define San Agustín “una cierta extensión. Pero no sé de qué cosa. Me pregunto si no será de la misma alma.”⁵⁹ Para el santo, la memoria y la consciencia son fundamentales para su concepción del alma y del tiempo, puesto que el pasado no existe, el futuro tampoco y el presente no tiene extensión, nuestra percepción del tiempo es espiritual. Siguiendo esta lógica, el tiempo se convierte en no-tiempo, en el ahora perpetuo, en el instante que tiene el mismo valor que los siglos.

Si bien es en la idea de historia en aquello que más se diferencian la religión cristiana y el budismo, Eliot hace uso de imágenes y citas de la tradición india

⁵⁷ Conocí a un viajero venido de una lejana tierra./ Dijo: Dos vastas piernas de piedra, sin el cuerpo/ se elevan en el desierto... y cerca, en la arena,/ medio enterrado, yace un semblante roto, cuyo ceño,/ y su labio arrugado, y de frío dominio su desdeñosa mueca/ muestran que el escultor muy bien tales pasiones leyó/ la mano que las remedó, y el corazón que sustentó:/ Y en el pedestal se leen estas palabras: “Mi nombre es Ozymandias, rey de reyes:/ ¡Contemplad mis obras, Poderosos, y perded la esperanza!”/ Nada más queda. Alrededor de la decadencia/ de las ruinas colosales, desnuda e ilimitada/ la arena solitaria y nivelada se extiende en la distancia. Trad.de Gregorio Díaz Ducca (en geocities.com)

⁵⁸ “Time the destroyer is time the preserver” en “Dry Salvages”de *Cuatro cuarteros*.

⁵⁹ (San Agustín 1990, 339)

sin que ello contradiga la ortodoxia anglo-católica. Es de nuevo en la *Bhagavad Gītā* donde pasado y futuro pierden importancia en el constante devenir de eras y seres que no pueden escapar a la rueda kármica, aunque también desde las enseñanzas de Cristo podemos interpretar el valor del presente si recordamos el Sermón de la montaña. En “Dry Salvages” de *Cuatro cuartetos*, se nos insta a considerar la realidad presente como la más importante en el pasaje en el que el yo poético se pregunta qué quiso decir Khrisna:

[...]
Here between the hither and the farther shore
While time is withdrawn, consider the future
And the past with an equal mind.⁶⁰
[...]

Pero ha habido un momento en la historia que realmente ha marcado al mundo, un momento de intersección de lo temporal con lo eterno: la venida de Jesucristo. No debemos confundir la experiencia personal del tiempo con la historia que ha tenido lugar y, por ello, el poeta tiene muy claro que existe un antes y un después del acontecimiento más importante que ha tenido lugar para los cristianos.

1.7. Cristología.

Ya en los mismos evangelios vemos diferentes interpretaciones de quién fue y qué representó Jesús de Nazaret y, a través de la historia del cristianismo, su figura ha sido objeto de debates que, cambiando el punto de vista, no han cejado de intentar penetrar en el misterio de la encarnación. Discernir este punto es importante puesto que determina los criterios estéticos que subyacen a la obra de los artistas cristianos que hablan de su fe o la transmiten en sus creaciones. Dos autores nos servirán para comparar las categorías que definen

⁶⁰ Aquí, entre la orilla de acá y la de allá/ mientras se ha retirado el tiempo, considerad el futuro/ y el pasado con el mismo ánimo.

las diferentes formas de acercamiento a la divinidad: Frank Burch Brown y Paul Tillich, escogidos porque ambos tienen en mente la creación artística a la hora de proponer sus divisiones. Brown (1993, 112-135) distingue cuatro formas de trascendencia: negativa, radical, próxima e inmanente. Las cuales van de la posición de mayor incomunicabilidad de la experiencia religiosa hasta la expresión en la inmanencia pasando por distintos grados de relación. La trascendencia negativa describe la vivencia de Dios como oscuridad, como nada, como lo completamente otro, y se manifiesta principalmente en los escritos de los místicos, en su estilo apofático, es decir, nos hablan de lo que Dios no es y de la imposibilidad de una traducción al lenguaje humano. La trascendencia radical, en cambio, admite la posibilidad de comunicación comprensible entre Dios y el hombre, adaptada a las limitaciones humanas, por ejemplo a través de la de las escrituras o de la música (que es la única admisión de lo sensual en esta categoría) y tiene su máxima expresión en la tradición de la Reforma. La trascendencia próxima es propia, a su vez, del catolicismo, la iglesia ortodoxa y la tradición anglo-católica a la cual pertenecía Eliot, y en ella la trascendencia puede ser descrita y representada en la analogía, de ahí su énfasis en la liturgia, como dice Brown “en la experiencia del devoto la realidad y valor de la mediación religiosa reconocida, se hace más próxima e “inmediata” a través de modos de expresión estéticos, incluyendo sonidos y visiones, olores y colores, formas y ritmos, historias y metáforas, imágenes y espacios” (1993, 125), el arte y la naturaleza reflejan la gloria de Dios. Por último, la trascendencia inmanente, propia de las iglesias afro-americanas, en la que “Dios es experimentado no como una realidad cercana o presente para nosotros, sino como la extraordinaria y milagrosa realidad siempre presente e inmanente *en* nosotros y en todas las otras cosas.

Por su parte, las ideas de Tillich (1987), aunque piensa en las artes visuales al hacer su propuesta, pueden adaptarse a la literatura o incluirla. Él distingue cuatro tipos de arte religioso: al primero lo llama sacramental, y se manifiesta en los objetos, cosas, personas o eventos en que se hace presente la realidad última, es decir, que son ellos mismos los poseedores y transmisores de la

divinidad; el segundo es el tipo místico, en el que se intenta expresar la realidad última aniquilando la realidad objetiva, de hecho es otra forma de denominar lo anteriormente definido como apofático; el tercer tipo es el profético, y en él se trata de denunciar la injusticia y presentar la crudeza del mundo aunque con un elemento de esperanza; y, finalmente, el tipo idealista que es una “anticipación de las más altas posibilidades del ser”(Tillich 1987, 149).

La obra de Eliot responde al tipo profético, según la descripción de Tillich, puesto que insta al hombre a girarse hacia lo espiritual y darse cuenta de que las mejoras materiales de la sociedad no son suficientes para la satisfacción de las verdaderas necesidades humanas. Eliot muestra un mundo desolado a causa de esta falta de espiritualidad, y es siempre a través de la religión como el poeta atisba una posible salida al caos emocional y social que vivió, en un período histórico en el que Europa sufrió dos guerras mundiales. Por otra parte, según la terminología de Brown, el poeta entendería la divinidad como una forma de trascendencia próxima, no sólo por su pertenencia a la iglesia anglo-católica desde 1927, sino también por su forma de entender la creación artística. Pero, como ambos autores admiten, existen muchas obras que pueden tener rasgos de más de una tipología. Por lo tanto, no debemos tomar estas definiciones más que como aproximaciones e ideas generales al considerar la obra literaria de Eliot desde el punto de vista de la estética religiosa.

1.8. Unión de nacimiento y muerte.

La historia para Eliot y para todos los cristianos es lineal, pero en ella no todos los momentos han sido iguales. Veamos en *La roca* la descripción de la venida de Cristo al mundo:

Then came, at a determinate moment, a moment in time and of time,
A moment not out of time, but in time, in what we call history;
transecting, bisecting the world of time, a moment in time

but not like a moment of time,
A moment in time but time was made through that moment: for
without the meaning there is no time, and that moment of
time gave the meaning.⁶¹

El acontecimiento Jesucristo da sentido a la historia de la humanidad por cuanto la insiere en el designio de Dios y en su plan para la salvación del hombre. O. Cullmann en *Christ and Time* coincide con Eliot puesto que describe la encarnación como “el principio dinámico de la inteligibilidad del proceso histórico completo” (Cullmann 1965; *apud* Dupuis 2000, 40). Este punto de vista tiene como referencia no al Jesús pre-Pascual, ni al Cristo resucitado, sino más allá en el proceso de interpretación cristológica: la Palabra encarnada, el Hijo de Dios existente en Dios fuera del tiempo humano. Es el *Evangelio de San Juan* en su introducción la fuente de esta visión de Jesucristo que será después más elaborada por los Padres de la Iglesia, y es este texto el que inspirará muchas de las referencias de Eliot a la figura del Salvador.

Pero el nacimiento recuerda a la muerte, el principio al fin, y así el poeta lo pone de manifiesto cuando trata el tema de la Navidad, tanto en su poema *Viaje de los magos* como el *Asesinato en la catedral*, donde la parte central es el sermón del día de Navidad (Eliot [1935]1969, 260):

I wish only that you should meditate in your hearts the deep meaning
and mystery of our masses of Christmas day. For whenever Mass is
said, we re-enact the Passion and Death of Our Lord; and on
Christmas Day we do this on celebration of His Birth. So that at the
at the same moment we rejoice in his coming for the salvation of men,
and offer again to God His Body and Blood in sacrifice, oblation and
satisfaction for the sins of the whole world.⁶²

⁶¹ Entonces vino, en un momento determinado, un momento en el tiempo y del tiempo,/ un momento no fuera del tiempo, sino en el tiempo, en lo que llamamos historia; atravesando, bisecando el mundo del tiempo, un momento en el tiempo pero no como un momento del tiempo,/ un momento en el tiempo pero el tiempo se hizo a través de ese momento: porque sin significado no hay tiempo, y ese momento del tiempo dio el significado. (Eliot 1934 a, 50)

⁶² Desearía sólo que meditaseis en vuestros corazones el significado y el misterio de nuestras misas del día de Navidad. Porque cuando sea que decimos misa, recreamos la Pasión y Muerte de Nuestro Señor; y en este día de Navidad lo hacemos así en

También en el poema *Animula* de 1929 encontramos la asociación de los dos momentos cruciales de la existencia humana, cambiando la frase tradicional de la oración a la Virgen María: “Pray for us now and in the hour of our birth.” (Ruega por nosotros ahora y en la hora de nuestro nacimiento.), y más explícitamente en el *Viaje de los magos*:

... Were we led all that way for
Birth or Death? There was a birth, certainly,
We had evidence and no doubt. I had seen birth and death,
But had thought they were different; this Birth was
Hard and bitter agony for us, like Death, our death.⁶³

Aún así, no siempre el final es la muerte, sino que en el plan soteriológico, es decir, de salvación, se prevé la Parusía o segunda venida, cuando Cristo volverá al mundo, no en el Espíritu Santo, sino Él mismo en su gloria al final de los tiempos:

Because the beginning shall remind us of the end
And the first coming of the second coming.⁶⁴

Porque el Jesucristo de Eliot no es sólo el maestro, sino Dios mismo en la Trinidad, y por ello une la eternidad con el tiempo a la vez que en una sola persona habitan dos naturalezas: la divina y la humana, es decir, la unión hipostática.

Tal como dice Dupuis (2000, 159) “El misterio de la unión hipostática excluye cualquier relación recíproca entre dos sujetos en Jesucristo. Supone, por el contrario, la prolongación en el plano humano de la relación interpersonal

celebración de Su Nacimiento. Así que al mismo tiempo nos regocijamos en su venida para la salvación del hombre, y ofrecemos de nuevo a Dios Su Cuerpo y Sangre en sacrificio, oblación y satisfacción por los pecados de todo el mundo.

⁶³ ¿Se nos llevó tan lejos a buscar Nacimiento o Muerte? Había un nacimiento, es cierto/ tuvimos pruebas sin duda. He visto nacimiento y muerte./ pero había creído que eran muy diferentes; este nacimiento fue/ dura y amarga angustia para nosotros, como Muerte, nuestra muerte.

⁶⁴ Porqué el principio nos hará recordar el fin/ y la primera venida, la segunda venida.

entre el Padre y el Hijo en la divinidad. La encarnación no es inteligible sin la Trinidad”. El prólogo del *Evangelio de San Juan*, donde se expresa claramente la idea de la pre-existencia de Jesucristo, une el Nuevo Testamento con los textos veterotestamentarios, entre ellos los proféticos, donde la Palabra es la manifestación de Dios mismo, y es esta Palabra que recorre toda la *Biblia*, la que comunican los profetas, la que Juan traduce como su *Logos*. Veamos en *A Song for Simeon* (1928) como para Eliot, la Palabra es el mismo Jesucristo:

Before the stations of the mountain of desolation,
Before the certain hour of maternal sorrow,
Now at this birth season of disease,
Let the infant, the still unspeaking and unspoken Word,
Grant Israel's consolation.⁶⁵

De nuevo el nacimiento recuerda la Pasión, pero la Palabra consolará a Israel y a Simeón, uniendo así sentimientos contradictorios, alegría y tristeza, puesto que la creencia que Eliot deja ver en su poesía no sublima el sufrimiento en la Victoria sino que tiene siempre en mente el mundo y el dolor. Al igual que los profetas, el poeta ve la vida rodeada de injusticias y de miserias que se suceden en el tiempo sin que se aprecie mejora en la actitud del ser humano hacia sus congéneres y, a pesar de que podemos apreciar que Eliot sigue la teología más ortodoxa, es decir, es muy fiel a la interpretación mediada de la iglesia, su pesimismo nunca le abandona y forma parte intrínseca de su obra, a lo largo del tiempo y en todos los géneros que cultivó.

1.9. La imagen de la roca y la del animal.

La roca o piedra ha sido un elemento simbólico desde los inicios de la humanidad y su significado ha ido siempre ligado a la divinidad. Algunas

⁶⁵ Antes de las estaciones de la montaña de la desolación,/ antes de la hora segura de la aflicción maternal,/ ahora en este nacimiento estación de fallecimiento,/ concede el Niñito, la Palabra que aún no habla ni es hablada,/ concede el consuelo de Israel.

pedras incluso eran habitáculo de dioses, pero su significado más común es el de dar seguridad, “La piedra [...] simbolizó la unidad y la fuerza” (Cirlot 2002, 368). Eliot usa esta imagen en varias ocasiones aunque de maneras muy distintas. En *La roca* (1934) aparecen dos personajes denominados la roca, el primero se puede asociar a Jesucristo y el segundo se nos dice que es San Pedro⁶⁶. Así mismo, en *Asesinato en la Catedral* ([1935]1969, la roca no es sino el mismo Tomás Becket que es descrito como “the rock of God” (la roca de Dios) y el poeta extiende así la imagen a otro representante de la iglesia que también fue mártir. Aunque la visión que Eliot tiene de la iglesia dista mucho de ser idealizada, y el poeta ejerce una fuerte crítica a la institución que no cesa ni en sus últimas obras, pero que es más acusada en sus escritos de juventud, por ejemplo en el poema *El hipopótamo* (1917), donde se compara la vida natural del hipopótamo con la artificialidad y manipulación de la Iglesia, basten estas dos estrofas:

Flesh and blood is weak and frail,
Susceptible to nervous shock;
While the True Church can never fail
For it is based upon a rock.

The hippo's feeble steps may err
In compassing material ends,
While the true Church need never stir
To gather in its dividends.⁶⁷

Pero la roca puede ser también claramente Jesucristo, como se ha mencionado, “Christ Jesús Himself the chief cornerstone.” (Cristo Jesús la piedra angular) *La roca* (1934, 19) también en Efesios 2.20, y como símbolo de refugio está presente en los Salmos: 18:2, 31:3, 71,3, en la versión de la *King James Bible*, y en los profetas cabe recordar la profecía de *Isaías 28:16*:

⁶⁶ Jesús dio a Pedro su nombre cuando el discípulo comprendió quien era realmente su maestro y le dijo: “Y yo te digo a ti que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré yo mi iglesia” *Mateo 16, 18*.

⁶⁷ Carne y sangre son débiles y frágiles, / susceptibles de ataques nerviosos;/ mientras que la Verdadera Iglesia nunca puede fallar/ pues está basada en una piedra./

Los débiles pasos del hipo pueden errar/ al abarcar finalidades materiales,/ mientras que la Verdadera iglesia nunca se mueve/ para recoger sus dividendos.

Therefore thus saith the Lord God, Behold, I lay in Zion for a foundation a stone, a tried stone, a precious corner *stone*, a sure foundation: he that believeth shall not make haste.⁶⁸

Aunque Eliot suma otras denominaciones al referirse a la figura de Jesucristo (1934 *a*, 8):

CHORUS LEADER:
Silence! And preserve respectful distance.
For I perceive approaching
The rock. The Watcher. The Stranger.
He who has seen what has happened
And who sees what is to happen.
The Witness. The Critic. The Stranger.
The God-shaken, in whom is the truth inborn.
[...]⁶⁹

En cuanto a los otros nombres que leemos en el poema, *el vigilante* es el que observa a la vez que guarda, por ello, aun ofreciendo su amor a la humanidad, Jesucristo es un juez que es testigo de las acciones humanas y que, a la vez, ha dado testimonio del Padre en su vida. *Testigo* y *crítico* son los nombres que describen a Jesucristo, pero además está el de *extranjero* que nos remite de nuevo al prólogo del *Evangelio de San Juan 1:10*: “Estaba en el mundo y por Él fue hecho el mundo, pero el mundo no le conoció.” Y también, usando la metáfora de la luz, leemos la misma idea en *Juan 1: 4-5*: “En Él estaba la vida, y la vida era la luz de los hombres. La luz luce en las tinieblas, pero las tinieblas no la acogieron.” Jesucristo es extranjero tanto por su naturaleza única como por el hecho de que no estaba sujeto al pecado. En una frase imperativa en la que vuelve a aparecer la denominación, el coro de *La roca* (1934, 31) nos insta a prepararnos para la Parusía y el Juicio Final:

⁶⁸ Por eso dice el Señor, Yavé: he aquí que he puesto en Sión por fundamento una piedra, piedra probada, piedra angular, de precio, sólidamente asentada; el que en ella se apoye no titubeará.

⁶⁹ Corifeo: Silencio! Y mantened una distancia respetuosa./ Porque noto que se acerca/ la Piedra. El vigilante. El extranjero./ El que ha visto lo que ha ocurrido/ y el que ve lo que va a ocurrir./ El testigo. El crítico. El extranjero./ El agitado por Dios, en quien la verdad es innata.

O my soul, be prepared for the coming of the Stranger,
Be prepared for him who knows how to ask questions.⁷⁰

Si la roca es un símbolo ancestral, no lo es menos la representación de la divinidad o de sus atributos en forma de animal: “El propio Jesucristo aparece simbólicamente como el cordero de Dios o el pez, pero también es la serpiente exaltada en la cruz, el león y, en raras ocasiones, el unicornio.” (Aniela Jaffé en Carl Jung 1984, 238-239). Los felinos suelen ser los que mejor representan la fuerza y valor, y por ello los encontramos en muchos pasajes proféticos, sobre todo el león (como en Isaías 38:13 o Jeremías 4: 7). Veamos tres ejemplos más:

For I will be unto Ephraim as a lion, and as a young lion to the house
Of Juda.⁷¹

Oseas 5:14

Therefore I will be unto them as a lion: as a leopard by the way will I
observe them.⁷²

OseaS 13:7

The lion hath roared , who will not fear? The Lord God hath spoken,
who can but prophesy?⁷³

Amos 3: 8

Si en el primer ejemplo el león es el animal escogido para mostrar la *ira dei*, en el segundo, león y leopardo se hacen sinónimos para expresar la misma idea. En el tercer ejemplo, apreciamos la polisemia del símbolo que puede adquirir diferentes significados según el uso; en este caso, la palabra de Dios es como el rugido del león, no tanto como castigo sino como fuerza incontestable. Eliot se acoge también a la imagen del felino en su poema *Gerontion* (1919) para compararla con la tibieza y superficialidad de la actitud de muchos cristianos,

⁷⁰ Oh, alma mía, estáte preparada para la venida del extranjero,/ estáte preparada para aquel que sabe como hacer preguntas.

⁷¹ Porque yo seré como león para Efraím y como cachorro de león para la casa de Judá.

⁷² Yo seré pues para ellos como león; como pantera en el camino acecharé.

⁷³ Rugiendo el león, ¿quién no temerá? Hablando el señor, Yavé, ¿quién no profetizará?

que no escapan a su crítica y son descritos igual que todos los otros personajes de su obra: sin fuerza, sin ser capaces de vivir intensamente o conscientemente.

[...] In the juvenescence of the year
Came Christ the tiger.

In depraved May, dogwood and chestnut, flowering Judas,
To be eaten, to be divided, to be drunk
Among whispers; [...]⁷⁴

La imagen del tigre se asocia a la ferocidad⁷⁵ y al valor militar⁷⁶, sugiriendo una cristología de la acción de Dios en el mundo, no aceptando la realidad sino cambiándola y luchando para la mejora de la humanidad. Frente a esta actitud comprometida, que fue la del mismo Eliot, está la de aquellos que sólo siguen el ritual mientras su vida desmiente su fe. Esta denuncia de los que mecánicamente toman parte en los ritos sin implicarse en luchar por la justicia es también expuesta por los profetas:

To what purpose is the multitude of your sacrifices unto me? Saith the Lord: I am full of the burnt offerings of rams, and the fat of fed beasts; and I delight not in the blood of bullocks, or of lambs, or of he goats.⁷⁷
Isaias 1:11

La causa de esta displicencia es que los gestos no son consecuencia de la conversión y por ello no tienen ningún efecto ni valor:

When you make many prayers, I will not hear: your hands are full of Blood.⁷⁸

Isaias 1:15

⁷⁴ En la adolescencia del año/ llegó Cristo el tigre// en el depravado mayo, cornejo y castaño, floreciente árbol de Judas,/ para ser comido, para ser dividido, para ser bebido entre cuchicheos [...]

⁷⁵ Cesare Ripa, 1987, vol. I., 412-415.

⁷⁶ Cirlot 2002, 445.

⁷⁷ A mí qué, dice Yavé, toda la muchedumbre de vuestros sacrificios? Harto estoy de holocaustos de carneros, del sebo de vuestros bueyes cebados. No quiero sangre de toros, ni de ovejas, ni de machos cabríos.

⁷⁸ Cuando multiplicáis las plegarias, no escucho. Vuestras manos están llenas de sangre.

1.10. El Dios de Eliot.

Hans Urs Von Balthasar empieza su gran obra sobre estética teológica *Gloria* haciendo referencia a tres trascendentales: *verum, bonum, pulchrum*. Si el *verum* se relaciona con la teología y el *bonum* con la ética, el *pulchrum* hace referencia a la estética. La verdad, el bien y la belleza están filosóficamente unidos en la tradición occidental desde Platón⁷⁹ y aunque la relación entre la religión cristiana y la estética no ha sido nunca fluida, debido al miedo que la sensualidad ha despertado en muchos teólogos y que ha sido la base de gran parte del discurso estético: “la forma no es separable del contenido de la revelación”⁸⁰, y la manera en que nos acercamos a la divinidad y transmitimos la experiencia religiosa determina una determinada estética. Anteriormente, hemos mencionado los escritos apofáticos, propios de la obra de los místicos, pero también debemos tener en cuenta la forma catafática o vía positiva, denominaciones que describen las obras que hablan de una divinidad que se expresa a través de su propia creación y que ha marcado una larga tradición: “la teología simbólica de la Escuela de San Víctor y la mística franciscana posterior, también llamada “ejemplarista” (Buenaventura y Llull), ven en la naturaleza el punto de arranque y de respuesta al *Sermo* de Dios: las plantas, los animales, pero sobre todo el alma del hombre son señales (*signa*) que el creador ha dispuesto y por medio de las cuales, en una vía entre epistemológica y soteriológica, recuperar la naturaleza perdida tras el pecado de Adán.”(Vega 2002 a, 103).

Las dos vías pueden ser complementarias y así lo expresa el Areopagita en su *Teología mística*: “Te extrañas, quizá, de que, partiendo de lo más alto por vía de afirmación, comencemos ahora desde lo más bajo por vía de negación. La razón es esta: cuando afirmamos algo de aquel a quien ninguna afirmación

⁷⁹ En la introducción de *El banquete*, Carlos García Gual resume: “[...] a través de la iluminada revelación de Diotima, [Platón] nos da su formulación cabal de una teoría erótica propia, en la que el impulso erótico trasciende lo terreno y singular de los objetos corpóreos para remontarse hasta la Belleza eterna, que es el objetivo último de ese anhelo de procrear en la belleza. Por un camino espiritual el impulso erótico se sublima, en una escala dialéctica, hasta esa idea de la Belleza que es también el Bien.”(Platón 1989, 17).

⁸⁰ Balthasar 1985, vol. I, 54.

alcanza, necesitamos que se basen nuestros asertos en lo que esté próximo de Él. Más ahora, al hablar por vía de negación de aquel que trasciende toda negación, se comienza por negarle las cualidades que le sean más lejanas.”(Pseudo-Dionisio 1990, 377). Eliot hace uso de ambos caminos en su obra y aunque inserte citas de autores místicos y en ocasiones exprese su experiencia religiosa apofáticamente, también vemos ejemplos de la vía positiva, como por ejemplo en *Asesinato en la Catedral* ([1935]1969, 281):

CHORUS: (*While a Te Deum is sung by a choir in the distance*).
We praise Thee, O God, for Thy glory displayed in all the creatures of
the earth,
In the snow, in the rain, in the wind, in the storm; in all Thy creatures,
Both, both the hunters and the hunted..⁸¹

Eliot une a esta exposición catafática del coro dos argumentaciones clásicas sobre la existencia de Dios. Por una parte describe el argumento ontológico de San Anselmo de Canterbury, por el que el hecho de que Dios pueda pensarse prueba su existencia y, por otra, el cosmológico de Santo Tomás de Aquino, en el que el orden de la naturaleza es la prueba fundamental.

Those who deny Thee could not deny, if Thou did not exist; and their
denial is never complete, for if it were so, they would not exist.
They affirm Thee in living; all things affirm Thee in living; the bird in
the air, both the hawk and the finch; the beast on the earth, both
the wolf and the lamb [...]⁸²

Estos versos recuerdan a dos poetas ingleses también muy inspirados por la espiritualidad: Blake y Hopkins. El lobo y el cordero, la fiereza y la mansedumbre, los dos son obra de Dios y parte de una naturaleza sin culpa.

⁸¹ Coro: (*mientras un coro canta un Te Deum en la distancia*)

Te alabamos, Oh Dios, por tu gloria desplegada en todas las criaturas de la tierra,/ en la nieve, en la lluvia, en el viento, en la tormenta; en todas tus criaturas, tanto los cazadores como los cazados.

⁸²(También en la página 281 de la edición mencionada.)

Aquellos que te niegan no podrían negarte, si Tú no existieras, y su negación no es nunca completa, porque si lo fuera, ellos no existirían./ Ellos te afirman viviendo; todas las cosas te afirman viviendo; el pájaro en el aire, tanto el halcón como el pinzón; las bestias de la tierra, tanto el lobo como el cordero.

William Blake (1757-1817) se pregunta como el creador del mundo pudo dar vida a seres tan opuestos, en su caso son el cordero y el tigre los animales comparados en dos poemas distintos, veamos el inicio de cada uno:

THE LAMB
Little lamb, who made thee?
Dost thou know who made thee?⁸³

THE TYGER
Tiger! Tiger! Burning bright
In the forest of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?⁸⁴

Por su parte, Gerard Manley Hopkins (1844-1889) celebra en *Pied Beauty* la creación Dios en toda la naturaleza, incluso en las cosas extrañas y efímeras:

Glory be to God for dappled things-
For skies of couple-colour as a brinded cow;
For rose-moles in all stipple upon trout that swim;
Fresh-firecoal chestnut-falls; finches' wings;
Landscape plotted and pieced – fold, fallow, and plough;
And all trades, their gear and tackle and trim.

All things counter, original, spare, strange;
Whatever is fickle, freckled (who knows how?)
With swift, slow; sweet, sour; adazzle, dim;
He fathers-forth whose beauty is past change:
Praise him.⁸⁵

⁸³ Traducción de Enrique Caracciolo Trejo (Blake 1987, 37).

EL CORDERO. ¿Quién te creó, corderito?/¿Sabes tú quien te creó?

⁸⁴ (Blake 1987, 77)

EL TIGRE. ¡Tigre! ¡Tigre! Luz llameante/ en los bosques de la noche,/ ¿Qué ojo o mano inmortal/ pudo crear tu terrible simetría?

⁸⁵ Gloria a Dios por las cosas variopintas,/ los cielos bicolores como vaca pía; / por los lunares rosas en la pecosa y huidiza trucha;/ y por las vivas brasas hojas caídas- del castañar; alas de los pinzones;/ el paisaje manchado, aparcelado –apriscos, barbechos y aradios-;/ y todos los aperos, pertrechos y cultivos./ todo lo contrastado, original, raro y extraño;/ todo lo caprichoso, salpicado (¿quién sabe cómo?)/ con lo veloz y lo lento; dulce y amargo; claro y oscuro;/ 'Él, de belleza inmutable, engendra y crea todo:/ alábalo.(Hopkins 1988, 97).

De hecho, al final de *La roca* (Eliot 1934, 85), en la última intervención del coro, leemos una expresión de gratitud hacia la divinidad que remite inmediatamente al primer verso del poema de Hopkins:

Therefore we thank Thee for our little light, that is dappled with
shadow.⁸⁶

Por otra parte, el Dios de Eliot es, en algunos pasajes de su obra, sin duda alguna, el Dios de los profetas. En *Miércoles de ceniza* (1930), el poema que marca más claramente la definitiva conversión del poeta (aunque fue ya en 1927 cuando se unió a la confesión anglo-católica), vemos dos menciones de las palabras de la divinidad que corresponden a dos citas de las escrituras proféticas. La primera usa la imagen de los huesos:

[...] And God said
Shall these bones live? Shall these
Bones live? [...]⁸⁷

Este texto recuerda el pasaje de Ezequiel en el que Dios le lleva a un campo de huesos y los hace revivir y les da carne y espíritu para una nueva vida, para compararlos después con Israel que será también revitalizado por la voluntad de su Dios.

And he said unto me, Son of man, can these bones live?⁸⁸
Ezekiel 37:3

La segunda mención tiene como protagonista al viento. Aunque en este caso volvemos a encontrar el pesimismo eliotiano y de una noticia de renovación de la vida se pasa a la consciencia de que nadie escucha el mensaje divino, denunciando el poeta de nuevo la actitud de sus contemporáneos:

[...]And God said

⁸⁶ Por tanto Te damos gracias por nuestra pequeña luz, salpicada de sombras.

⁸⁷ Y Dios dijo ¿han de vivir estos huesos? Han de vivir/ estos huesos?

⁸⁸ Y me dijo, Hijo de hombre, ¿revivirán estos huesos?.

Prophesy to the wind, to the wind only for only
The wind will listen.⁸⁹

Y el pasaje de Ezequiel insta al profeta a la misma acción, pero esta será para devolver la vida efectivamente:

Then said he unto me, Prophesy unto the wind, prophesy, son of man,
and say to the wind, Thus said the Lord God; come from the four wins,
O breath, and breath upon these slain, that they may live.⁹⁰
Ezekiel 37:9

Esta actitud pesimista se ve reflejada muy claramente a través del coro de *La roca* (Eliot 1934, 50-51), cuando después recorrer a grandes saltos la historia religiosa de la humanidad, se detiene a pensar en el momento presente:

But it seems that something has happened that has never happened
before: though we know not just when, or why, or how, or where.
Men have left God not for other gods, they say, but for no god;
and this has never happened before
That men both deny gods and worship gods, professing first Reason,
And then Money, and Power, and what they call Life, or Race or
Dialectic.
The Church disowned, the tower overthrown, the bells upturned, what
have we to do
But stand with empty hands and palms turned upwards
In an age which advances progressively backwards?⁹¹

El ateísmo es descrito por Eliot como un fenómeno relativamente reciente en la historia de la humanidad y substituido primero por la Razón, de forma que

⁸⁹ Y Dios dijo/ profetizar al viento, sólo al viento porque sólo el viento escuchará.

⁹⁰ Díjome entonces: Profetiza al espíritu, profetiza, hijo de hombre, y di al espíritu: Así habla el señor, Yavé: Ven ¡oh espíritu!, ven de los cuatro vientos y sopla sobre estos huesos muertos, y vivirán.

⁹¹ Pero parece que ha ocurrido algo que no había ocurrido nunca antes: aunque no sabemos cuándo, o porqué, o cómo, o dónde./ Los hombres han dejado a Dios no por otros dioses, ellos dicen, sino por ningún dios; y esto nunca había ocurrido antes/ que los hombres a la vez nieguen a los dioses y adoren dioses, profesando primero la Razón,/ y después el Dinero, el Poder, y lo que ellos llaman Vida, o Raza, o dialéctica./ la Iglesia repudiada, la torre derrumbada, las campanas volcadas, ¿que debemos hacer sino erguirnos con las manos vacías y las palmas hacia arriba/ en una edad que avanza progresivamente hacia atrás?

podríamos situar su origen en el siglo XVIII que, de hecho, fue el más demoledor para el pensamiento cristiano aunque, a la vez, abrió caminos nuevos para pensar la religión: se negó la posibilidad de los milagros y de la revelación divina y el problema del mal y del pecado original fueron expuestos en sus contradicciones. Pero esta voluntad de someter todo al dictado de la razón fue también el inicio de la búsqueda del Jesús histórico⁹². El dinero, el poder o el disfrute de la vida sin pensar en la comunidad son otros de los ídolos que no necesitan comentario, y la alusión a la dialéctica sugiere tanto la crítica a la perpetua discusión dualista de todo como una advertencia contra la mecánica racional del marxismo. Por otra parte, es significativo que el poeta incluya la noción de raza, atacando así, ya en 1934, la que sería una de las ideas que formaría parte de la mayor barbarie del siglo XX: la segunda guerra mundial (1939-1945).

1.11. La crucifixión y la eucaristía.

El dios de los profetas bíblicos que interviene en la historia enviará un salvador a su pueblo y éste sufrirá (*Isaías 53: 1-12*). Esta promesa mesiánica se interpreta en la literatura neotestamentaria como la encarnación de Jesucristo y en su Pasión se ve cumplida la profecía del dolor del Siervo de Dios. Si, anteriormente, hemos apuntado la incompatibilidad de la idea de un Dios inmutable con el Dios de los profetas bíblicos, el acontecimiento de la encarnación es un argumento todavía mayor contra esta concepción: “El realismo de la encarnación nos lleva a reconsiderar el concepto filosófico de la “inmutabilidad” de Dios. Puesto que por el hecho de la encarnación Dios queda sujeto personalmente al devenir humano, un verdadero “cambio” afecta personalmente a la persona divina que se hace hombre.”(Dupuis 2000, 151).

⁹² Para más detalles sobre el tema, véase McGrath 2001, 93-96.

El Dios de los profetas y su Hijo sufren. La implicación de Dios en la historia se muestra también en su dolor: “la idea de un pathos divino tiene también significación antropológica.[...] Ésta encuentra su más profunda expresión en el hecho de que Dios puede, efectivamente, sufrir. En el corazón de la afirmación profética está la certeza de que a Dios le importa el mundo.”(Heschel 1962, vol.II, 39)⁹³. Esta afirmación conlleva muchas consecuencias que distancian al cristianismo de otras religiones, sobre todo orientales. En el budismo, las enseñanzas se encaminan, aun partiendo de la aceptación del dolor como una realidad, a la superación del sufrimiento, que entienden como el mal que azota al mundo y del que es deseable escapar. Para el cristianismo, en cambio, el dolor es un camino y adquiere un sentido totalmente diferente al de otras culturas.

En la obra de Eliot Dios es también sufriente, entendido tanto de forma casi intuitiva, como en *Preludes* (1910): “The notion of some infinitely gentle/ Infinitely suffering thing” (La noción de alguna cosa infinitamente/ amable sufriendo infinitamente), como de forma explícita en *La roca* (1934):

THE ROCK: [...]
All that you suffer, I have suffered before,
And suffer always, even to the end of the world.⁹⁴

El símbolo del sufrimiento de Dios es la cruz y Eliot estuvo fascinado por la imagen de la crucifixión desde muy joven. En dos de los poemas que escribió entre 1909 y 1917 se leen alusiones al tema. Veámoslo en las dos primeras estrofas de *The little Passion*:

Upon those stifling August nights
I know he used to walk the streets
Now following the lines of lights
Or diving into dark retreats

⁹³ También en Dupuis 2000, 220.” El Dios de Jesucristo se reveló aquí como un Dios que sufre y sufre con, no por necesidad, si así se puede decir, sino por la bondad sobreabundante que mostró hacia la humanidad en su Hijo que sufre y muere.”

⁹⁴ La roca: [...] Todo lo que habéis sufrido, yo lo he sufrido antes, / y lo sufro siempre, incluso hasta el final del mundo.

Or following the lines of lights
And knowing well to what they lead:
To one inevitable cross
Whereon our souls are pinned, and bleed.⁹⁵

Estos versos son un prelude de *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*, la cual empieza con un personaje que vagabundea por las calles y que, más adelante, se siente también “clavado” (aunque esta vez a la pared, para ser observado). En *Pasión menor* la cruz es también un cruce, quizá mejor una encrucijada, que resultará ser una trampa que llevará al inevitable sufrimiento.

En *Baco y Ariadna. 2º debate entre cuerpo y alma*, la mención de la crucifixión parece referirse a un personaje desolado que no ha encontrado sentido a su vida, a la vez que, irónicamente, denuncia las pocas posibilidades de una existencia gris.

He said “this crucifixion was dramatic
He had not passed his life on officechairs
They did not crucify him in an attic
Up six abysmal flights of broken chairs.”

He said I am put together with a pot and scissors
Out of old clippings
No one took the trouble to make an article.⁹⁶

También en la obra teatral de Eliot, concretamente en *The Cocktail Party* ([1950]1958, 174), aparece el tema de la crucifixión. El personaje de Celia descubre su verdadero camino como misionera hacia el final de la obra y su vida acabará en martirio, un martirio que será interpretado como lleno de sentido por

⁹⁵ Traducción de Dámaso López García en *Inventos de la liebre de marzo* (2001, 121): “Durante las sofocantes noches de agosto/ Sé que solía pasear por las calles/ Bien siguiendo el tendido de las luces/ bien internándose por lugares retirados y oscuros// Bien siguiendo el tendido de las luces/ consciente de saber adónde conducía:/ a la cruz inevitable/ donde están calvadas nuestras almas, y sangran.

⁹⁶ (Eliot 2001, 141). “Esta crucifixión fue trágica -decía-/ No se había pasado la vida sentado en sillas de oficinas/ No lo crucificaron en un ático/ tras subir seis sórdidos tramos de escaleras rotas.// Que estoy hecho con pegamento y tijeras, decía,/ Con recortes viejos/ Nadie se molestó en hacer un artículo.

Reilly, quien analiza, desde su profesión de psiquiatra, al resto de personajes, y la muerte de Celia será en la cruz:

ALEX: [...]
But from what we know of local parties
It would seem that she must have been crucified
[...]⁹⁷

Por otra parte, también apreciamos el interés del poeta por la crucifixión en las artes visuales. En 1913, Eliot vuelve a Harvard después de su estancia en Europa y lleva consigo una copia del *Cristo Amarillo* de Gauguin (1888, Albright-knox Art Gallery, Buffalo, NY), que cuelga en su habitación⁹⁸. Esta obra fue pintada durante la estancia de Gauguin en Bretaña entre 1886 y 1891, donde el pintor fijó su atención en la vida rural y la plasmó en colores intensos. El Cristo que se representa recuerda al *Christus Triumphans* de la Edad Media, en el que el énfasis no está tanto en la agonía sino más bien en la Victoria. Este Cristo de connotaciones místicas tiene a sus pies a tres campesinas rezando, mientras al fondo de la imagen vemos una escena en la que los personajes parecen volver a su labor cotidiana. La idea del dolor como parte habitual de la vida, ignorado por los que están absortos en sus quehaceres, está presente también en la obra de Brueghel *Paisaje con la caída de Ícaro*⁹⁹, el cual, a su vez, inspiró a W.H. Auden a escribir su poema *Musée des Beaux Arts* en 1938, que es la perfecta expresión de esta visión de la existencia.

Al igual que la crucifixión, la eucaristía es también un elemento mencionado en la obra de Eliot y la unión entre ambos es lógica: “el rito eucarístico de la Cena es la parábola viviente de lo que Jesús llevará a cabo en la cruz, el don de su vida como cumplimiento de su propia misión y como sello de la Nueva Alianza de Dios con su pueblo” Dupuis (2000, 88). Lo vemos en la tercera parte de *Ejercicios para los cinco dedos* (1933-34):

⁹⁷ Pero por lo que sabemos de las prácticas locales/ parece que debe haber sido crucificada.

⁹⁸ (Gordon 1977, 54)

⁹⁹ Obra de 1558 (Museos Royaux del Meaux-Arts, Bruselas).

III. Lines to a Duck in the Park

The long light shakes across the lake,
The forces of the morning quake,
The dawn is slant across the lawn,
Here is no eft or mortal snake
But only sluggish duck and drake.
I have seen the morning shine,
I have had the Bread and Wine,
Let the feathered mortals take
That which is their mortal due,
Pinching bread and finger too,
Easier had than squirming worm;
For I know, and so should you
That soon the enquiring worm shall try
Our well-preserved complacency.¹⁰⁰

En estos versos de marcada rima, a pesar del tono aparentemente ligero, se continúan tratando los temas que preocupan a Eliot. Aquí, la eucaristía forma parte de la herencia de los cristianos para la vida, que es sólo pasajera pues el poeta no pierde nunca de vista la trascendencia y, de nuevo, insta al lector a huir de la autocomplacencia y ser consciente de su mortalidad.

En “East Coker”, de *Cuatro cuartetos*, el pan y el vino sagrados se convierten en una medicina para nuestro mal, el cual es la vida misma. Después de describir la tierra como “our hospital” (nuestro hospital), el poeta ofrece, para finalizar la parte IV, una descripción que mezcla el sufrimiento de la cruz con los símbolos de la eucaristía:

The dripping blood our only drink,
The bloody flesh our only food¹⁰¹

¹⁰⁰ *III Versos para un pato en el parque.* La larga luz se agita a través del lago,/ las fuerzas del temblor mañanero,/ la aurora está oblicua a través del césped,/ aquí no hay lagarto ni serpiente mortal/ sino sólo perezoso pato patoso./ He visto brillar la mañana,/ he recibido el Pan y el Vino,/ que los mortales con plumas tomen/ lo que es su ración mortal,/ pellizcando el pan y el dedo también,/ más fácil de tener que gusano retorciéndose;/ pues yo sé, y deberíais saberlo/ que pronto el inquisitivo gusano probará/ nuestra bien conservada ufanía.

¹⁰¹ La sangre goteante, nuestra única bebida,/ la carne sangrienta, nuestro único alimento.

Esta misma idea aparece también en *La roca* (1943, 18), cuando el personaje de Mellitus, el primer obispo de Londres, enseña a Sabert, rey de Londres, los misterios de la fe cristiana.

MELLITUS: You shall have the white bread to eat. For it is written: except ye eat of the Flesh of the Son of Man, and drink His Blood, ye have no life in you.¹⁰²

2. Mística y realidad.

2.1. Mística y profetismo.

Podríamos decir que la experiencia mística es el vislumbrar una realidad que *es* en contraste con un mundo temporal en constante *devenir*. Estos momentos de eternidad son, por su misma naturaleza, imposibles de describir, sobrepasando lo que el lenguaje humano puede articular. Todo lo que se pueda decir sobre la mística no será sino insuficiente, incompleto y tan alejado de la experiencia misma que cabe preguntarse por qué hay tal cosa como los textos místicos. Sin embargo, las personas que han vivido la experiencia se sienten impulsadas a escribir y a comunicar y, además, lo han hecho siguiendo una tradición simbólica que nace, en gran medida, del lenguaje profético. Aunque el profetismo, que en su redacción transmite fielmente los mensajes de Dios, es un fenómeno histórico diferente de la mística, sus coincidencias y relaciones son muchas. Pero, si bien los profetas se asemejan unos a otros en muchos aspectos básicos, los místicos,

¹⁰² Mellitus: Tomarás el pan blanco para comer. Porque está escrito: a menos de que comas la carne del Hijo del Hombre, y bebas Su Sangre, no habrá vida en ti.

aun partiendo de experiencias similares, distinguen diferentes estados o etapas en su acercamiento a la divinidad.

T.S. Eliot, conocedor de los textos de los grandes místicos cristianos y de obras críticas sobre el tema, no sólo cita pasajes de éstos en su obra, sino que hace referencia a este fenómeno de diversas maneras. Ambos, profetas y místicos, coinciden en transmitir la idea de un Dios que no está alejado del mundo y hacia el cual el hombre puede girarse. Esta es la idea que sustenta la religiosidad de Eliot en su poesía, su teatro, su obra sociológica y su crítica literaria, y la que une profetismo y mística: “la *unio mystica* no sólo no está en oposición a la *unio sympathetica*, sino que debe ser interpretada como tal.”(Corbin 1993, 134). Los profetas sienten con Dios, sufren su sufrimiento y se alegran con su alegría, están en conexión con los deseos de la divinidad de tal forma que su comprensión los abruma y los desespera. Tanto místicos como profetas representan al hombre que se hace “capaz de Dios”, pues es esta capacidad la que define y mide la simpatía en tanto que mediadora necesaria de toda experiencia religiosa.” (Corbin 1993, 134).

Heschel (1962, Vol. II, 88) describe al profeta como *Homo sympathetikos* por su relación con Dios y su interpretación del profetismo se sustenta en esta idea unida a la de un Dios de *Pathos*, que representa su voluntad a través de sentimientos interpretables para el hombre. Eliot, comprende y comparte esta visión de los grandes hombres de la religión, pero distingue claramente su experiencia (aunque a veces cercana al fenómeno místico) de la destinada a los santos, mártires y místicos. En “Dry Salvages” de *Cuatro cuartetos* leemos la reflexión siguiente:

[...] But to apprehen
The point of intersection of the timeless
With time, is an occupation for the saint –
No occupation either, but something given
And taken, in a lifetime's death in love,
Ardour and selflessness and self-surrender.
For most of us, there is only the unattended
Moment, the moment in and out of time,
The distraction fit, lost in a shaft of sunlight,

The wild thyme unseen, or the winter lightning
Or the waterfall, or music heard so deeply
That is not heard at all, but you are the music
While the music lasts. These are only hints and guesses,
Hints followed by guesses; and the rest
Is prayer, observance, discipline, thought and action.¹⁰³

El conocimiento e interés por la mística de Eliot lo lleva a discutir la cuestión incluso en su obra crítica. En las “Clark Lectures” (conferencias que el poeta ofreció en el Trinity College de Cambridge en 1926) (Eliot 1993,104) se distingue entre el misticismo del siglo XII, representado por Ricardo de San Víctor y descrito como *ontológico*, y el del siglo XVI español, en el que San Juan de la Cruz y Santa Teresa son las figuras más relevantes, al que se le da el nombre de *psicológico*. Eliot reinterpreta estas definiciones y llama al misticismo ontológico *clásico* y al psicológico *romántico*. Aunque el poeta hará uso de ambas tradiciones, en esta conferencia se decanta claramente por la mística del XII, por cuanto tiene de impersonal y por su austeridad estilística.

En esta época, Eliot aún mantiene muchos prejuicios hacia el romanticismo heredados de sus profesores y compartidos con su amigo Ezra Pound. Los excesos de los románticos, siempre imponiendo su “yo”poético y la experiencia personal como centro, hastiaban a la nueva generación de creadores que deseaban distanciarse de esta tradición tanto como les fuera posible. Con el tiempo, Eliot cambiaría su opinión sobre poetas y poesía romántica, a la vez que se atrevería a veces a desprenderse de sus personajes poéticos, tan adecuados para disfrazar al poeta detrás del poema.

Otra razón por la que el poeta admira a Ricardo de San Víctor es por la influencia de éste en la obra de Dante, tan admirada por Eliot. En la *Divina*

¹⁰³ Pero aprehender/ el punto de intersección de lo intemporal/ con el tiempo, es una ocupación para el santo - / no una ocupación tampoco, sino algo dado/ y tomado en una muerte de toda una vida en amor, / ardor y olvido de sí y entrega de sí mismo./ Para los más de nosotros, hay sólo el momento/ descuidado, el momento dentro y fuera del tiempo./ el acceso de distracción, perdido en un dardo de luz del sol./ el tomillo silvestre no visto, o el relámpago de invierno o la cascada, o música oída tan profundamente/ que no se oye en absoluto, pero vosotros sois la música/ mientras dura la música. Estas son sólo insinuaciones y suposiciones./ insinuaciones seguidas de suposiciones; y lo demás/ es oración, observancia, disciplina, pensamiento y acción.

Comedia incluso vemos una mención directa del personaje, que se encuentra en el Paraíso (capítulo X, vv. 124-132).

[...]
ve más allá las llamas del espíritu
de Isidoro, de Beda y de Ricardo,
que en su contemplación fue más que un hombre.¹⁰⁴

2.2 Ricardo de San Víctor.

Ricardo de San Víctor nació en Escocia pero paso su vida monástica en Francia, en la Abadía de San Víctor. El fundador de la religiosidad victorina fue Hugo de San Víctor, quien inició una tradición basada en el estudio de la Biblia, de la teología y de la disciplina contemplativa. Ricardo, heredero de esta visión de la vida monástica, escribió varios libros que guiaban a los jóvenes monjes por las diferentes etapas de la meditación. Los dos a los que haremos referencia son: *Los doce patriarcas* y *El arca mística*¹⁰⁵. Estas dos maravillosas obras son alegorías que toman pasajes del Antiguo Testamento y los reinterpretan como enseñanzas para la perfección del alma. El ejercicio de buscar nuevos sentidos a la palabra bíblica no es una elección personal del autor, sino una obligación de todo cristiano. Así se entendía en la época en que se compusieron las obras mencionadas y esta concepción deriva de una complejidad teológica que libera y amplía la religión de un modo que nuestra época difícilmente comprende, debido a la obsesión por un historicismo cada vez más empobrecido.

En *Los doce patriarcas*, Lea representa la virtud y Raquel la sabiduría. Los hijos que Jacob tiene de ambas y de sus respectivas esclavas, son los frutos de las cualidades que simbolizan, los cuales no son sólo importantes por cuanto a sí mismos sino también por el orden en que deben darse. Así, por ejemplo, Rubén, el primogénito de Lea, es el “temor de Dios”, previo necesariamente a las otras cualidades que el alma debe adquirir en su aprendizaje de la meditación. Grover A. Zinn, autor de la introducción de la traducción inglesa de la obra de Ricardo

¹⁰⁴ Traducción de Luis Martínez de Merlo, (Alighieri 2001, 585)

¹⁰⁵ El primero llamado también *Benjamín menor* y el segundo *Benjamín mayor*.

de San Víctor, describe los textos del monje como “una secuencia de acontecimientos en el mundo externo que se convierte en una secuencia simbólica de acontecimientos en la vida interior de una persona.”(Richard 1979, 11). Esta definición se asemeja a la idea del “correlativo objetivo” que Eliot formuló en su artículo “Hamlet y sus problemas”, la cual dice que “un grupo de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que serán la fórmula de aquella particular emoción; de tal manera que cuando los hechos externos, que deben culminar en la experiencia sensorial, se dan, la emoción es inmediatamente evocada”(Eliot 1972, 100).

Los arquetipos que Ricardo de San Víctor utiliza en *Los doce patriarcas* para interpretar las experiencias son un recurso que, al igual que los personajes poéticos de Eliot, evita la expresión directa del autor ante su lector. En *El arca mística* son los materiales y las formas los que adquieren significación simbólica, en un texto que sería la continuación, ya para iniciados, del primer libro. Eliot elogia esta segunda obra con las siguientes palabras: “observareis también que es completamente impersonal, tan impersonal como un manual de higiene, y no contiene ningún elemento biográfico; nada que pueda llamarse emocional o sensacional.”(Eliot [1927] 1993, 102).. El evitar mostrar la personalidad del autor no sólo está relacionado con la controversia contra los románticos, sino también con la idea compartida por todos los místicos de que es necesario destruir el propio ego para llegar a una consciencia de la propia humanidad que es la esencia de toda persona, superando la personalidad que podríamos llamar “psicológica”.

Eliot también admira la obra de Ricardo de San Víctor porque “en el siglo XII, la visión divina o disfrute de Dios sólo podía alcanzarse por un proceso en el cual tomaba parte el intelecto analítico; era a través de, por, y más allá del pensamiento discursivo que un hombre puede llegar a la beatitud. Esta es la forma de misticismo consumada en tiempos de Dante. Es muy diferente del misticismo de Ignacio, Teresa y San Juan de la Cruz.”(Eliot [1927] 1993, 99). En esta ocasión Eliot se deja llevar por su afán de elogiar un estilo que cree afín al suyo y se excede tanto por lo que hace referencia a los místicos españoles, la obra de los cuales no desprecia en absoluto el “intelecto analítico”, como por su

parcial interpretación de Ricardo de San Víctor, ya que en *Los doce patriarcas* queda claramente mostrado que lo racional es sólo un paso previo que debe siempre ser superado. En la particular genealogía que describe el camino a la perfección, Raquel muere al dar a luz a Benjamín, quien representa la contemplación: “Benjamín nace y Raquel muere, porque cuando la mente humana es elevada más allá de sí misma pasa por encima de la estrechez del razonamiento humano.” (Richard 1979, 131).

Esta admiración por la razón y el intelecto variará no sólo a través de su poesía, que incluirá citas de San Juan de la Cruz, sino también en sus comentarios sobre la propia obra, principalmente *La tierra baldía*, de la que Eliot señala su cohesión emocional (no racional) y su descripción del texto como “la descarga de una queja personal y totalmente insignificante contra la vida; simplemente un fragmento de gruñidos rítmicos”(Eliot 1971, 1) ¹⁰⁶

El despojamiento necesario para avanzar en el proceso de ascesis no es sólo del pensamiento sino incluso de los afectos. La mente debe estar libre de todo estorbo, de toda distracción: “todos los pensamientos , vacíos y nocivos, que no sirvan para nuestro beneficio deben ser juzgados como extraños. Ciertamente, los poseemos como sirvientes domésticos o esclavos, a los que implicamos para nuestro uso y beneficio. Pero debido a que un amor singular ama la soledad y busca un lugar solitario, nos conviene expulsar a todos los de tal clase, no sólo los pensamientos sino también los afectos, para que podamos más libremente y gozosamente unirnos al abrazo de nuestro amado.”(Richard 1979, 285). T.S. Eliot conoció estos procesos también a través de la obra de Evelyn Underhill, que leyó en Harvard entre 1908 y 1914¹⁰⁷: “Él [el místico] debe recoger todas sus facultades esparcidas en un ejercicio deliberado de voluntad, vaciar su mente de su enjambre de imágenes, de su tumultuoso pensamiento. En el lenguaje místico él debe “hundirse en su nada”(Underhill 1960, 303). De nuevo, uno de los libros mencionados por Underhill y del que Eliot extrae material para los *Cuatro cuartetos*, es *La nube del no saber*, anónimo inglés del siglo XIV, en el que

¹⁰⁶ Epígrafe a la edición facsímil de *The Waste Land*.

¹⁰⁷ L. Gordon ofrece una lista de las lecturas sobre mística de Eliot en Harvard (Gordon, 1977, 141-142).

encontramos la misma idea: “y, aunque tu mente natural no pueda encontrar en este momento “nada” que alimentar, ya que pensará que no hace nada, sigue sin hacer nada, por amor de Dios. Por tanto, no abandones y trabaja con energía dentro de esta nada [...]”(1999, 122). No es necesario citar tantas otras obras, tanto de la tradición cristiana como de otras religiones, que insisten en la misma práctica. Eliot lo expresa así en “Burnt Norton” de *Cuatro cuartetos*:

Internal darkness, deprivation
And destitution of all property,
Desiccation of the world of sense,
Evacuation of the world of fancy,
Inoperancy of the world of spirit¹⁰⁸

Los profetas bíblicos son también muy conscientes de esta superación de la razón. El mismo Ricardo de San Víctor nos ofrece una interpretación mística de las palabras de Isaías: ”pero los que confían en Yavé renuevan las fuerzas, echan alas como el águila (*Isaías 40:31*). No hay duda de que está más allá de la naturaleza humana tener alas y volar por las alturas cuando uno quiera. Pero, qué significa recibir alas contra lo que es natural, a menos que signifique poseer, debido a la virtud, una cierta maravillosa eficacia de contemplación [...] (Richard 1979, 135).

Pero antes de llegar a esta etapa del aprendizaje de la meditación, debe haberse dado todo un arduo trabajo en el que el elemento clave es la imaginación: Bala, la sirvienta de Raquel, es decir, el instrumento de la sabiduría. Leemos en *Los doce patriarca*: “la razón nunca llega al conocimiento de las cosas invisibles a menos de que su sirvienta, la imaginación, represente para ella las formas de cosas visibles. Porque a través de la apariencia de las cosas visibles alcanza el conocimiento de las cosas invisibles.”(Richard 1979, 57).

¹⁰⁸ Oscuridad interior, privación, / y falta de toda propiedad, / desecación del mundo del sentido, / vaciamiento del mundo de la fantasía, / ineficacia del mundo del espíritu.

2.3 La imaginación.

En *El arca mística*, Ricardo de San Víctor reformula la alegórica Bala definiendo la tercera clase de contemplación de su gradación en el proceso de perfección del alma de la siguiente manera: “la tercera clase de contemplación es la que se forma en la razón según la imaginación. Realmente, usamos esta clase de contemplación cuando a través de la similitud de las cosas visibles nos elevamos a la especulación de cosas invisibles.” (Richard 1979, 162). Henry Corbin, en su estudio de la obra del místico del sufismo Ibn ‘Arabî, describe el funcionamiento de, tal y como él la denomina, la imaginación creadora: “como órgano de transmutación de lo sensible es ella la que tiene el poder de manifestar la “función angélica de los seres” y lo hace mediante un *doble* movimiento: *por una parte*, hace descender las realidades espirituales hasta la realidad de la Imagen [...]Y, *por otra parte*, [...] si la Imaginación transmuta lo sensible es elevándolo hasta su propia modalidad sutil e incorruptible.” (Corbin 1993, 184-185).

Eliot entiende el arte poético como el medio a través del cual pueden darse transformaciones en el ser humano que tienen mucho que ver con la tercera clase de meditación según Ricardo de San Víctor, puesto que la poesía “ayuda a romper los modos convencionales de percepción y valoración que sin cesar se forman; de tiempo en tiempo puede hacernos más conscientes de los profundos e innominados sentimientos que forman el sustrato de nuestro ser y hasta los cuales calamos raramente, pues nuestras vidas son una continua evasión de nosotros mismos y una evasión del mundo visible y sensible.” (Eliot [1933]1999, 196).

Cabe distinguir la imaginación de la fantasía, puesto que la primera es la herramienta de la literatura visionaria y simbólica mientras que la segunda se aleja de la realidad en libres devaneos erráticos hacia mundos ficticios. Tal y como Victoria Cirlot explica sobre la obra de Hildegarda von Bingen, la visión tiene lugar, de hecho, en un terreno intermedio en el que confluyen lo mundano y lo divino y que sólo puede ser percibida a través de los *sentidos interiores*: “Las formas que se presentan a su ojo interior “se parecen”, “son semejantes”, pero

nunca “son” las formas terrenales. El fenómeno de la visión, tal y como magníficamente estudiará Henry Corbin, no sucede ni en la tierra ni en el cielo. Lo que se presenta sólo tiene la apariencia de la forma. Es, propiamente hablando, un símbolo. Imaginación y facultad visionaria coinciden, lejos, en cambio, de la fantasía” (Cirlot 1997, 20).

La imaginación debe ser controlada, puesto que en desorden es un obstáculo para la meditación, pero, una vez está bajo nuestro dominio, es la herramienta perfecta y, por ello, otros místicos, como Llull¹⁰⁹ o Ignacio de Loyola, también han señalado la importancia de la misma. La fuente de donde procede el material adecuado para la mente de quien ejercita estas prácticas es la Biblia. Los pensamientos e imaginaciones se relacionan con todo lo que tenga que ver con Dios y el texto sagrado ofrece toda clase de imágenes, comparaciones, parábolas, reflexiones, lamentos e infinidad de recursos para el practicante. De hecho, durante la Edad Media y después creando una tradición que llega hasta hoy, la Biblia no sólo ha ofrecido alimento a la imaginación sino que ha sido modelo y modelador de vidas: “La historia del Antiguo y Nuevo testamento se prolongaba cual una gigantesca sombra en la vida de las personas, las cuales para comprender sus vidas tenían que recurrir a los textos sagrados en busca de la relación de semejanza. El pensamiento figural invade las biografías y las autobiografías, de tal modo que el acto individual adquiere verdadero sentido en su relación con el arquetipal y éste es el que concede el marco para su valoración y comprensión.”(Cirlot – Garí 1999, 34).

La Biblia es pues el modelo y también de ella proceden las imágenes que perduraran en la tradición de los textos místicos. La apreciación de este texto sagrado como literario empieza con el comentario de Longino al *Génesis* en su obra *Sobre lo sublime*¹¹⁰ (quien también da gran importancia a la imaginación¹¹¹).

¹⁰⁹ “ [...] Llull se da cuenta de la importancia que tiene situar el discurso de las facultades, y principalmente de la imaginación, en el centro de su mística cristológica: de la misma manera que la naturaleza humano-divina de Jesucristo puede conciliar los dos mundos separados, la imaginación actúa de síntesis entre lo sensible y lo inteligible [...]” (Vega 2002 b, 277) (Nota 49).

¹¹⁰(Longino 1979, 162-163). El libro fue escrito en el siglo I d.C. pero no ejerció su influencia hasta 1674, cuando apareció la traducción al francés.

Por su parte, San Agustín es el ejemplo perfecto de que cualquier hombre culto debía conocer a los clásicos de Grecia y Roma y éstos eran el modelo y referente para toda reflexión literaria, aunque después se afirmase que en la Biblia se podían encontrar ejemplos de todos los recursos retóricos y, por tanto, podía casi como texto único, servir para la educación.

2.4 Imágenes de la mística.

Evelyn Underhill, en su obra *Mysticism* (1911), distingue tres formas básicas de representar la experiencia mística, las cuales muestran tres actitudes frente al fenómeno místico. La primera es la búsqueda de un lugar ideal en la que el ser humano es un peregrino errante, la segunda es el deseo del alma de encontrar su perfecto encaje, su pareja, lo que convierte al hombre en amante, y la tercera hace de él un asceta, puesto que consiste en la expresión del trabajo de perfección y purificación interior¹¹².

T.S. Eliot nos ofrece muestras de las tres formas aunque variando la tradición de la literatura mística, principalmente en lo referente al uso de la metáfora amorosa, la cual convierte en la perversión del placer en el dolor en su obra de juventud *La canción de amor de San Sebastián*:

[...]
I would flog myself until I bled,
And after hour on hour of prayer
And torture and delight
Until my blood would ring the lamp
And glisten in the light;
I should arise your neophyte
And then put out the light
To follow where you lead,
To follow where your feet are white
In the darkness toward your bed

¹¹¹ V. Longino 1979, 174.

¹¹² En el capítulo *Mysticism and symbolism*.

And where your gown is white
And against your gown your braided hair.
[...]¹¹³

En cuanto a la búsqueda de un lugar ideal, son diversos los ejemplos que se aprecian en la obra literaria de Eliot. Por una parte, la idea de seguir, aunque no a través de un recorrido lógico, la historia artúrica del grial denota el deseo de una tierra simbólica renovada y fructífera; por otra, los diversos deambulares de los personajes eliotianos por las calles sórdidas de ciudades, que son como espejos de la propia soledad, nos recuerdan a Leopold Bloom y las veinticuatro horas que James Joyce nos describe de su vida en Dublín en la novela *Ulises*. Tenemos a un peregrino, pero es habitante del siglo XX y su antiheroico perfil no deja vislumbrar la esperanza de llegar a un lugar mejor. Algunos de los poemas en que los protagonistas implícitamente, por contraste y por la tristeza que experimentan, desean una tierra donde pueda existir belleza son *La tierra baldía*, en la que podemos seguir un recorrido por la ciudad de Londres, *La balada de amor de J. Alfred Prufrock*, que nos invita a ir por callejones envueltos en niebla y *Rapsodia en una noche de viento*, poema en el que podemos seguir a otro personaje caminando por las calles.

El Eliot asceta está en algunos versos de forma muy explícita, como al final de *La tierra baldía*, donde leemos los tres preceptos en los que el poema ve una salida a la situación de decadencia que ha descrito: datta (donación) dayadhvam (compasión) y damyata (control); o en la exaltación de la virtud de la humildad en “East Coker” de los *Cuatro cuartetos*:

[...]
The only wisdom we can hope to acquire
Is the wisdom of humility: humility is endless.
[...]¹¹⁴

¹¹³ Traducción de Dámaso López García en *Inventos de la liebre de marzo* (2001, 121): /Me flagelaré hasta sangrar/ tras horas y horas de oración/ tortura y placer/ hasta que mi sangre rodee la lámpara/ y destelle a su luz;/ me levantaré y seré tu neófito/ y apagaré la luz/ para seguirte donde me guíes, / para seguirte donde tus pies sean blancos/ hasta tu cama en la oscuridad/ donde esté tu manto blanco/ junto a tu manto el pelo trenzado./

¹¹⁴ /La única sabiduría que podemos esperar adquirir/ es la sabiduría de la humildad: la humildad es interminable./

Pero, realmente, Eliot se manifiesta como asceta en la intencionalidad de todo el conjunto de su obra. Su idea de la poesía como oración, de mostrar la crueldad del mundo y su fealdad y el contraponer la religiosidad como vía de salvación, hacen de su literatura una llamada al cambio interior tanto como una muestra de la propia evolución espiritual del poeta.

2.4.1 Luz y oscuridad.

Las imágenes de la luz y la oscuridad han servido a la religión judeo-cristiana desde el mito de la creación y son compartidas por el imaginario de las más diversas culturas en todo el planeta. Separar la luz de las tinieblas es uno de los primeros actos divinos, acto recordado por los profetas :

Thus saith the Lord, which giveth the sun for a light by day,
and the ordinances of the moon and of the stars for a light by night,
[...] ¹¹⁵ *Jeremías 31: 35*

Pero la luz no es sólo un fenómeno natural fundamental para la vida, sino que es también representación de la divinidad misma, ya sea en las descripciones de la Gloria de Dios como en las visiones y revelaciones de los profetas, como en el canto triunfal de *Habacuc 3:4*: “And his brightness was as the light;”(su resplandor es como la luz) o la profecía mesiánica en *Isaías 9: 2*. Y, por extensión, los seres humanos tocados por los dones de la divinidad serán también representados como seres luminosos:

And they that be wise shall shine as the brightness of the firmament; and
they that turn many to righteousness as the stars for ever and ever. ¹¹⁶
Daniel 12:3

¹¹⁵ Así dice Yavé: Yo he puesto al sol para que luzca de día, las leyes a la luna y a las estrellas para que luzcan de noche [...]

¹¹⁶ Los sabios brillarán con el esplendor del firmamento, y los que enseñaron la justicia a la muchedumbre resplandecerán por siempre, eternamente, como las estrellas.

T.S. Eliot también usa la metáfora de la luz cuando quiere hablar del conocimiento, aunque éste sea sólo parcial y momentáneo: “I have seen these things in a shaft of sunlight” (he visto estas cosas en una saeta de luz).¹¹⁷ Como final a la obra *La roca*, el personaje de la roca (en ese momento representando a San Pedro) dice las siguientes palabras: “And the Lamp thereof is the Lamb/ And there with us is night no more, but only/ light/ light/ Light of the Light.”¹¹⁸, con las que el poeta se une a los profetas en la asimilación de Dios y luz.

Poco antes del final de *La roca* (1934, 84-85), Eliot sitúa un canto a la luz, tanto visible como invisible:

O Light Invisible, we praise thee!
Too bright for mortal vision,
O Greater Light, we praise Thee for the less;
The eastern light our spires touch at morning.
The light that slants upon our western doors at evening.
The twilight over stagnant pools at batflight,
Moon light and star light, owl and moth light,
Glow-worm glowlight on a grassblade.
O Light Invisible, we worship Thee!

We thank Thee for the lights that we have kindled,
The light of altar and sanctuary;
Small lights of those who meditate at midnight
And lights directed through the coloured panes of windows
And light reflected from the polished stone,
The gilded carven wood, the coloured fresco.
Our gaze is submarine, our eyes look upward
And see the light that fractures through unquiet water.
We see the light but see not whence it comes.
O Light Invisible, we glorify Thee!¹¹⁹

¹¹⁷ Eliot ([1935] 1969, 240.

¹¹⁸ Y la lámpara así mismo es el Cordero/ y con nosotros ya no está más la noche, sino sólo/ luz,/ luz,/ luz de la luz.

¹¹⁹ Oh Luz Invisible, nosotros te alabamos!/ demasiado brillante para la visión mortal,/ Oh luz Mayor, nosotros te alabamos por la menor;/ la luz del este que toca nuestras agujas por la mañana,/ la luz que se inclina sobre nuestras puertas del oeste al atardecer,/ la penumbra sobre quietos estanques al vuelo de murciélagos,/ luz de luna y luz de estrellas, luz de lechuza y polillas,/ luciérnaga resplandor sobre una brizna de hierba./ Oh luz Invisible, nosotros Te adoramos!// Te damos gracias por las luces que hemos encendido,/ la luz del altar y del santuario;/ las pequeñas luces de aquellos que meditan a medianoche/ y las luces dirigidas a través de los rosetones/ y la luz que refleja la piedra pulida, / la madera grabada dorada, los colores del fresco./ Nuestra mirada es submarina, nuestros ojos miran hacia arriba/ y ven la luz que se fractura a través de aguas inquietas./ Vemos la luz pero no vemos de dónde viene./ Oh Luz Invisible, nosotros Te glorificamos!

En cuanto a los místicos, éstos encuentran en la metáfora de la luz no sólo la imagen perfecta como símbolo sino, como dice Underhill, una verdadera descripción de su experiencia (1960, 249) de la que da numerosos ejemplos, incluyendo en ellos a poetas como Dante y Whitman.

Si la luz expresa todo lo beneficioso, la oscuridad representa en el lenguaje profético el mal.

And they shall look unto the earth; and behold trouble and darkness,
Dimness of anguish; and they shall be driven to darkness.¹²⁰

Isaías 8: 22

Vemos en Eliot el uso de la oscuridad como sinónimo de muerte, de vacío y de absurdo, al igual que en el lenguaje profético, en este pasaje de *East Coker* que reelabora el lugar común del “ubi sunt”.

O dark dark dark. They all go into the dark,
The vacant interstellar spaces, the vacant into the vacant,
The captains, merchant bankers, eminent men of letters,
The generous patrons of art, the statements and the rulers,
Distinguished civil servants, chairmen of many committees,
Industrial lords and petty contractors, all go into the dark,
And dark the Sun and Moon, and the Almanach de Gotha
And the Stock Exchange Gazzette, the Directory of Directors,
And cold the sense and lost the motive of action.¹²¹

Todos los personajes son Hamlet¹²², todos paralizados, incapaces de reaccionar a la vida. Todos estos personajes que, recubiertos por sus títulos y responsabilidades, aparentemente saben lo que hacen se dirigen hacia la

¹²⁰ Alzarán sus ojos arriba, luego mirarán a la tierra, pero sólo habrá angustia y tinieblas, oscuridad y tribulación.

¹²¹ Oh tiniebla tiniebla tiniebla. Todos entran a la tiniebla,/ los espacios interestelares, lo vacío en lo vacío,/ los capitanes, mercaderes, banqueros, eminentes hombres de letras,/ los generosos protectores de las artes,/ los estadistas y gobernantes,/ funcionarios distinguidos, presidentes de muchas comisiones,/ señores de la industria y mezquinos contratistas, todos van a la tiniebla,/ y en tinieblas el Sol y la Luna, y el almanaque de Gotha/ y la Gaceta de la Bolsa, el Directorio de Directores,/ y queda frío el sentido y perdido el motivo de la acción.

¹²² And enterprises of great pitch and moment/ With this regard their currents turn awry/ And lose the name of action. (y las empresas de gran profundidad y empuje desvían sus corrientes con esta consideración y pierden el nombre de acción.) W. Shakespeare, *Hamlet* acto III, escena I.

oscuridad, no ven la dirección real de sus pasos, están ciegos. La ceguera es una extensión de la imagen de la oscuridad en los textos proféticos: los gobernantes están ciegos al no seguir las advertencias de Dios, el pueblo está ciego por desviarse del camino de la redención, y la ceguera va siempre asociada a la incompreensión.

They have not known nor understood: for he hath shut their eyes,
that they cannot see; and their hearts, that they cannot understand.¹²³
Isaías 42:18

En *La tierra baldía*, Eliot incluye el personaje de Tiresias, el viejo ciego adivino que ha sido mujer y hombre. Pero, a pesar de sus metamorfosis y del don de la adivinación, en el poema eliotiano, Tiresias es incapaz de ver nada más que la inútil repetición de las mismas miserias humanas. Su ceguera no le da pues capacidad de comprensión y el personaje no puede dar sentido a una existencia que demuestra que la humanidad no avanza en los aspectos que para el poeta son los realmente importantes.

Pero la imagen de la oscuridad no sirve sólo a ideas negativas, sino que también es usada para hablar del conocimiento humano de Dios, que sólo es posible a través de un paradójico *no saber*. El autor que es referencia para místicos posteriores es el Pseudo Dionisio Areopagita quien, en su *Teología mística*, nos habla de la “divina tiniebla”, estos son los versos iniciales:

¡Trinidad supraesencial,
más que divina y más que buena!
Maestra de la sabiduría divina de los cristianos,
guíanos más allá del no saber y de la luz,
hasta la cima más alta de las escrituras místicas.
Allí los misterios de la palabra de Dios
son simples, absolutos inmutables
en las tinieblas más que luminosas
del silencio que muestra los secretos.
En medio de las más negras tinieblas,
fulgurantes de luz ellos desbordan.
Absolutamente intangibles e invisibles,

¹²³ No saben, no entienden, porque están cerrados sus ojos y no ven, están cerrados sus corazones y no entienden.

los misterios de hermosísimos fulgores
inundan nuestras mentes deslumbradas.¹²⁴

Uno de los diferentes estadios de la ascensión mística es el que, una vez superado el pensar racional, lleva al místico a experimentar lo que Underhill describe como “contemplación” y que es expresado por diversos autores con imágenes de oscuridad, nubes, noche y otras similares. “La Razon se encuentra literalmente “a oscuras” –inmersa en la Nube del no saber. Este oscurecimiento y sentimiento de estar perdida de la mente es una parte necesaria del ascenso místico hacia el Absoluto.”(Underhill 1960, 348). Estas palabras de la autora admirada por Eliot explican claramente la insistencia acerca de abandonar el pensamiento racional que, además, supone un acto de humildad ante el misterio de la divinidad. Eliot, conocedor de los escritos místicos escribe en *East Coker*:

I said to my soul, be still, and let the dark come upon you
Which shall be de darkness of God.¹²⁵

En el lenguaje profético este uso de la imagen de la oscuridad es más difícil de encontrar pero, aunque veladamente, los profetas también expresan experiencias relacionadas con la mística y, en el caso de Isaías, la descripción de Israel liberado incluye estas palabras:

And I will bring the blind by a way that they knew not; and I will lead
them in paths that they have not known: I will make darkness light
before them, and crooked things straight.¹²⁶

Isaías 42: 16

¹²⁴ (Pseudo-Dionisio 1990, 371). Este autor es situado entre los años 450 y 520 d.c.

¹²⁵ Dije a mi alma, calla, y deja que venga sobre ti la tiniebla/ que será la tiniebla de Dios.

¹²⁶ Llevaré a los ciegos por un camino ignorado, los conduciré por senderos desconocidos. Ante ellos tornaré en luz las tinieblas y en llano lo escarpado.

2.4.2 Las escaleras.

El proceso del acercamiento del alma hacia Dios es siempre descrito como una ascensión. Como ejemplo, he aquí la primera nota de Teodoro H. Martín al texto del Areopagita: “Subida y contemplación. Son las dos palabras que el autor ha puesto en el pórtico de su *Teología mística*. Subida de Moisés al Sinaí: realidad-símbolo del camino de la contemplación. Subir es dejar atrás los sentidos y el mismo entendimiento. De esta subida había escrito San Gregorio de Nisa, al menos un siglo antes que el Pseudo Areopagita, en la *Vida de Moisés*. Unos diez siglos después Bernardino de Laredo diría *Subida al Monte Sión*, que San Juan de la Cruz la aplica a su familia religiosa llamándola *Subida al Monte Carmelo*. Todos se refieren a lo mismo: guiar el alma hasta la cumbre de la contemplación.”¹²⁷ Del mismo modo, el símbolo de la escalera sirve a esta idea de ascender: “La necesidad de ordenar la experiencia interior induce a la diferenciación de pasos, grados, escalones, lo cual constituyó en la cultura medieval, en especial en la monástica, el modo propio y habitual para captar las transformaciones anímicas. El símbolo de la escalera sirvió a la perfección para expresar el ascenso del alma a Dios, representando cada uno de los escalones los pasos, los grados y las etapas en el proceso.”¹²⁸ Estamos frente a otra imagen de la tradición universal que, además de representación del avance espiritual, puede ser usada como figura de oración, como en el caso de Ramon Llull (Vega 2002 b, 31-33).

Eliot recurre a este símbolo en el poema que significó el punto de inflexión en su proceso de conversión: *Miércoles de ceniza* (1930). En su parte tercera, Eliot narra un ascenso a través de unas escaleras y en cada giro nos describe una visión.

At the first turning of the second stair
I turned and saw below
The same shape twisted on the banister
Under the vapour in the fetid air
Struggling with the devil of the stairs who wears

¹²⁷ (Pseudo-Dionisio 1990, 371-372)

¹²⁸ (Cirlot- Garí 1999, 204).

The deceitful face of hope and despair.

At the second turning of the second stair
I left them twisting, turning below;
There were no more faces and the stair was dark,
Damp, jagged, like an old man's mouth driveling, beyond despair,
Or the toothed gullet of an aged shark.

At the first turning of the third stair
Was a slotted window bellied like the fig's fruit
And beyond the hawthorn blossom and a pasture scene
The broadbacked figure drest in blue and green
Enchanted the maytime with an antique flute.
Blown hair is sweet, brown hair over the mouth blown,
Lilac and brown hair;
Distraction, music of the flute, stops and steps the mind over the third stair,
Fading, fading; strength beyond hope and despair
Climbing the third stair. [...]¹²⁹

Las diferentes partes del poema fueron primero publicadas de forma independiente y la Parte III recibió el título de *Som de l'Escalina* (La cúspide de la Escalera), haciendo referencia al parlamento del poeta provenzal Arnaut Daniel en la *Divina Comedia* (Purgatorio 26:146)¹³⁰. Esta ascensión, que a E. Knapp le recuerda las tres escaleras budistas de *El camino de purificación* (*Visuddhimagga*) que Eliot estudió en 1912-13¹³¹, representa un proceso de desprendimiento de las emociones humanas, en lucha, de esperanza y desesperación que queda superado en la visión idílica final. De nuevo, el componente de la duda invade la poesía de Eliot. La religiosidad que el poeta

¹²⁹ En la primera revuelta de la segunda escalera/ me volví y vi abajo/ la misma forma retorcida en la baranda/ bajo el vapor en el aire fétido/ luchando con el demonio de las escaleras que reviste/ la cara engañosa de esperanza y de desesperación.// En la segunda revuelta de la segunda escalera/ les dejé retorciéndose, volviendo abajo:/ ya no había más caras y la escalera estaba oscura,/ húmeda, mellada, como la boca de un viejo babeando,/ ya sin arreglo,/ o el dentado gahzate de un tiburón envejecido.// En la primera vuelta de la tercera escalera/ había una ventana estriada con panza como de higo/ y más allá del espino en flor y una escena pastoril/ la figura de anchas espaldas vestida de azul y verde/ hechizaba el mayo con una antigua flauta./ Dulce es el pelo al viento, pelo pardo al viento sobre la boca,/ lila y pelo pardo;/ distracción, música de flauta, descansillos y escalones de la mente en la tercera escalera,/ desvaneciéndose, desvaneciéndose: fuerza más allá de esperanza y desesperación/ trepando la tercera escalera.

¹³⁰ (Williamson 1974, 175).

¹³¹ (E. Knapp 1982, 93).

expresa en su obra literaria siempre está vivida desde esta incertidumbre que deja entrever sus raíces americanas, puesto que la herencia religiosa de su país natal, aun la de diferentes iglesias, impone al individuo una implicación personal y de vivencia que no está tan en primer plano en el catolicismo ni, en general, en las religiones con un sofisticado y complejo sistema ritual. Por otra parte, el rigor intelectual del poeta y filósofo distancia sus ideas de cualquier tipo de simplificación y somete todo al análisis y reflexión. Pero Eliot no cuestiona las verdades de la fe cristiana, de hecho, su obra calca los dogmas y convenciones sin plantear ningún problema, para el poeta la duda es un estado vital, su forma de sentir el mundo.

Miércoles de ceniza es un poema con muchas alusiones proféticas y Southam¹³² señala, entre otras, el aspecto penitencial (*Joel 2:12*) o la descripción de la tierra dividida (*Ezequiel 48:29*), pero no menciona ninguna para la Parte III. En lo referente a la ascensión, cabe mencionar que los textos proféticos siempre sitúan la visión del pueblo redimido y la restauración de la paz en la cima simbólica de un monte: *Isaías 25:6*, *Miqueas 4:1*. Aunque la referencia explícita a las escaleras está en otro texto veterotestamentario: el *libro del Génesis*, donde se narra la visión de la escala transitada por ángeles que llegaba hasta los cielos en el sueño de Jacob (*Génesis 28:12-15*), visión análoga a las visiones iniciáticas de los libros proféticos.

Martin Scofield cita una carta de Eliot a W.F. Stead, del 9 de agosto de 1930, en la que el poeta hace referencia a *Miércoles de ceniza* y lo describe como un intento de explorar un campo “entre los temas usuales en poesía y el poema “devocional”, la experiencia del hombre en busca de Dios, intentando explicarse a sí mismo sus sentimientos humanos más intensos en términos de la meta divina.”¹³³. Pero la búsqueda no sólo puede darse a través del camino místico, sino que otras vías también son válidas, más aún cuando el yo poético siempre es consciente de sus limitaciones en ese aspecto, tal y como hemos visto

¹³² (Southam 1981, 129-135)

¹³³ (Scofield 1994, 161).

anteriormente en “Dry Savages” de *Los cuatro cuartetos* (página 48), cuarteto en el que encontramos también el siguiente verso:

And the way up is the way down, the way forward is the way back.¹³⁴

Los textos de los mismos místicos aportan igualmente esta idea, ya que no es extraño que, después de varias experiencias extáticas y de iluminación, vean el esfuerzo anterior como irrelevante y comprendan que como don de Dios la experiencia mística no depende de la voluntad humana ni del esfuerzo realizado para purgar el alma.

En 1910, Eliot escribió un poema llamado *Silencio* (que permaneció inédito hasta 1996), en él intentaba expresar una experiencia inexplicable: cuando todavía estaba en Harvard, un día mientras paseaba por Boston, vio las calles encogerse y dividirse de repente. Tal y como Gordon lo describe “sus preocupaciones diarias, su pasado y todas sus aspiraciones futuras se desvanecieron y se sintió envuelto en un gran silencio.¹³⁵” De esta experiencia, Eliot diría lo siguiente: “podéis llamarlo comunión con la divinidad o podéis llamarlo una cristalización temporal de la mente.¹³⁶” A pesar de que, también en otros poemas, se pueda reconocer la descripción de momentos que pueden acercarse a estados de consciencia inusuales, Eliot distingue perfectamente sus vivencias de las de los místicos, es más, incluso cree en una cierta incompatibilidad entre poesía y mística salvo en raras excepciones:

No creo que yo sea un místico en absoluto, aunque siempre he estado muy interesado en el misticismo. Pero creo recordar que en alguna parte Yeats dijo, respondiendo a una pregunta, que él no era un místico sino un poeta. Implicando, más bien, que no se podía ser ambas cosas. En mi, ciertamente, el impulso poético es más fuerte que el impulso místico. Ha habido poetas cuya inspiración ha dependido de algún discernimiento místico, en algún momento u otro, de forma no sistemática. No cabe duda de que Wordsworth y Vaughan y Traherne e incluso Tennyson, creo, habían tenido algunas curiosas experiencias místicas. Pero no puedo pensar en

¹³⁴ Y la subida es la bajada, el camino adelante es el camino de vuelta.

¹³⁵ (Gordon 1977, 15)

¹³⁶ (Eliot, *Selected Essays* 358; *apud* Gordon 1977, 15)

ningún místico que fuese también un gran poeta, exceptuando a San Juan de la Cruz. Muchas personas con sensibilidad han tenido algunas experiencias más o menos místicas. Eso no las convierte en místicos. Ser místico es un trabajo a tiempo completo y también lo es la poesía.¹³⁷

Eliot se sabe lejano de la experiencia de los místicos y en su obra literaria crea o recrea ciertos personajes que encajan en su percepción intuitiva de lo que, a veces, se ha dado en llamar Absoluto, sin llegar la iluminación o el éxtasis. Un ejemplo de ello sería este pasaje de *Un canto para Simeón* (1928):

Light upon light, mounting the saints' stair.
Not for me the martyrdom, the ecstasy of thought and prayer,
Not for me the ultimate vision.¹³⁸

El respeto del poeta por los místicos lo lleva a pensar que la lectura de éstos puede ser incluso perjudicial para los que no están preparados. Él mismo, en su poema *Silencio*, expresa el miedo que le produce la idea de experiencias tan intensas:

Along the city streets
It is still high tide,
Yet the garrulous waves of life
Shrink and divide
With a thousand incidents
Vexed and debated:-
This is the hour for which we waited –

This is the ultimate hour
When life is justified.
The seas of experience
That were so broad and deep,
So immediate and steep,
Are suddenly still.
You may say what you will,

¹³⁷ (Interview, "Talking freely: T.S. Eliot and Tom Greenwell", *Yorkshire Post* (Leeds), 29 de agosto, 1961, p.3., *apud* P. Murray 1994, 1)

¹³⁸ luz sobre luz, subiendo la escalera de los santos./ No para mi el martirio, el éxtasis de pensamiento y oración, / no para mi la visión definitiva.

At such peace I am terrified.
There is nothing else beside.¹³⁹

2.4.3. La danza.

Visible and invisible, two worlds meet in Man;
Visible and invisible must meet in His Temple;
You must not deny the body.¹⁴⁰

Los textos místicos advierten a menudo contra los excesos de celo en el ayuno o los castigos físicos. El cuerpo debe ser respetado, ya que es el receptáculo del alma y a su vez un espejo divino, puesto que el hombre fue creado a imagen de Dios. No es sólo el respeto lo que define la relación del cuerpo con la religión, sino que el camino místico puede (aunque a veces gasta y agota) embellecer el aspecto de una persona:

54. La contemplación hace que una persona se vuelva sabia y atractiva, tanto de cuerpo como de alma.

Todos los que se comprometen con la tarea de la contemplación descubren que ésta tiene efectos beneficiosos tanto para el cuerpo como para el alma, ya que los convierte en más atractivos a los ojos de quienes los observan.¹⁴¹

La danza, el arte del cuerpo por excelencia, forma parte de los ritos de las creencias más diversas e introduce de lleno lo corporal en el discurso religioso: "En las culturas primitivas, la plegaria, el trabajo y la danza, para nosotros conceptos estrictamente separados con formas de expresión completamente diferentes, están tan unidos que, de hecho, casi no pueden

¹³⁹ En las calles de la ciudad/ es todavía pleamar,/ pero las gárrulas olas de la vida/ refluyen y se separan/ con su millar de incidentes/ examinados y debatidos: / ésta es la hora que esperábamos.// Ésta es la hora de la verdad/ en la que la vida se justifica./ Los mares de la experiencia/ tan extensos y profundos,/ tan cercanos y hondos,/ de repente se quedan en calma./ tú dirás lo que quieras,/ a mí me aterra una paz semejante./ Esto es todo lo que hay. (Eliot 2001, 35).

¹⁴⁰ Eliot 1934 a, 76. Lo visible y lo invisible, dos mundos se encuentran en el Hombre;/ lo visible y lo invisible deben encontrarse en Su Templo;/ no se debe negar el cuerpo.

¹⁴¹ *La nube del no saber* (1999, 103).

diferenciarse. La danza no es sólo relajación, deporte y arte, sino a la vez una acción útil y sagrada.” (Van der Leeuw 1963, 16). El libro de Frazer, *The Golden Bough* (1922), tan admirado por Eliot, contiene muchas referencias a la danza en relación a ritos de fertilidad, como por ejemplo en el culto a Adonis (Frazer [1922] 1988, 342). Pero al poeta, la danza le sirve para describir de forma paradójica una inmovilidad que quiere ser imagen de lo intemporal, el centro de la rueda de la existencia, lo vemos en “Burn Norton” de *Cuatro cuartetos*.

At the point of the turning world. Neither flesh nor fleshness;
Neither from not towards; at the still point, there the dance is,
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement from not towards,
Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,
There would be no dance, and there is only the dance.¹⁴²

Esta idea, que puede ser entendida como una reflexión casi cosmológica, admite también una interpretación mística. El alma debe encontrar el centro inmóvil en el que todo adquiere sentido. Ricardo de San Víctor, en su obra *El arca mística*, la cual está pensada para alumnos avanzados en el camino espiritual, describe el estado del alma que ha alcanzado la plenitud usando la imagen de la danza:

El alma contemplativa acostumbrada a las contemplaciones espirituales empieza a bailar y a hacer gestos de una cierta forma debido a su exceso de felicidad, ejecuta saltos espirituales excepcionales, queda suspendida sobre la tierra y sobre todo lo terrenal y pasa completamente a la contemplación de las cosas celestiales por alienación de la mente.¹⁴³

También Underhill (1960, 437-438) llama “danza del amor” a las almas transfiguradas que gozan de una incomparable felicidad. Por su parte, Gerardus van der Leeuw, volviendo al sentido literal de la danza, nos hace comprender lo adecuado de la imagen cuando nos dice que con la danza: “las fronteras del

¹⁴² En el punto fijo del mundo giratorio. Ni carnal ni sin carne;/ ni desde ni hacia; en el punto fijo, allí está la danza,/ pero ni detención ni movimiento. Y no lo llaméis fijeza,/ donde ser reúnen pasado y futuro. Ni movimiento desde ni hacia,/ ni subida ni bajada. Excepto por el punto, el punto fijo,/ no habría danza, y sólo está la danza.

¹⁴³ (Richard 1979, 342).

cuerpo y el alma se abren, y quien sea que dance siente como se desvanecen límite tras límite” (1963, 73) e incluso nos recuerda una tradición poética del misticismo medieval que describe toda la vida de Jesucristo en forma de danza (1963, 29-30) añadiendo así un sentido más a esta rica imagen.

Pero no se agotan aquí los sentidos de la danza y T.S. Eliot, en “Little Gidding” de *Cuatro cuartetos*, la asocia a una idea más: la del martirio y la ascesis.

From wrong to wrong the exasperated spirit
Proceeds, unless restored by that refining fire
Where you must move in measure, like a dancer.¹⁴⁴

La referencia a Dante en este fragmento poético, el “foco que li afina”¹⁴⁵ Purgatorio, XXVI, v.148 de la *Divina comedia*, es el fuego purificador que libera a los pecadores de sus faltas y, en opinión del yo poético, el único gesto con sentido. El martirio, por su parte, representa la forma más intensa y rápida de redención personal y también lo encontramos asociado a la imagen del baile, como en este pasaje de *La muerte de San Narciso*:

So he became a dancer to God
Because his flesh was in love with the burning arrows¹⁴⁶

La unión entre martirio y danza está presente ya en el poema de juventud *The Burnt Dancer* (El bailarín abrasado), publicado en el volumen *Inventos de la liebre de marzo*.

¹⁴⁴ De agravio en agravio avanza el exasperado/ espíritu a no ser que lo restaure ese fuego refinador/ donde hay que moverse según medida, como un bailarín.

¹⁴⁵ Citado también en *La tierra baldía*, v 427.

¹⁴⁶ Trad. del A. Así que se convirtió en un bailarín para Dios/ porque su carne estaba enamorada de las flechas ardientes.

2.5. Mística y retórica.

La consideración de los recursos que las lenguas ofrecen para la elaboración de los textos místicos y poéticos no es simplemente una ocupación de quien se preocupa por el estilo. No es tan sólo que forma y contenido sean inextricables, sino que la relación entre lenguaje y mundo adquiere significados trascendentes. Antes de nada es imprescindible recordar que no tratamos sobre experiencias místicas sino sobre textos, distinción que ha sido remarcada por varios autores¹⁴⁷, por ello los escritores místicos “no pueden pasar sin los símbolos y las imágenes” (Underhill 1960, 79) porque aunque su experiencia no tiene imágenes necesitan de ellas para expresarse: “Los grande místicos, Ruysbroeck, San Juan de la Cruz, y Santa Teresa en sus estadios tardíos, distinguen claramente entre la Realidad inefable que perciben y la imagen bajo la cual la describen. Repetidamente, nos dicen con Dionisio y Eckhart, que el “Objeto” de su contemplación no tiene imagen.”(Underhill 1960, 79). La inefabilidad de su vivencia es lo que define y explica que los textos lleven el lenguaje al límite de lo comprensible y busquen apelar a la intuición más que a la razón.

Una característica común a los escritos místicos, los proféticos y las obras de Eliot, es el hecho de que se intente describir la relación entre el hombre y Dios, antes que intentar habar de la divinidad misma: “los profetas raramente hablan de Dios tal como es en Sí mismo, como ser último. Es Dios en su relación con la humanidad, con el mundo, quien es el tema de sus palabras”. (Heschel , 1962, vol. II, 215). En la descripción del acercamiento del hombre hacia lo divino, la alegoría ha jugado un papel fundamental a lo largo de los siglos. Dado que el método alegórico puede entenderse como una sucesión de metáforas o, mejor aún, como una metáfora extendida, acerquémonos a la idea que sustenta la validez de este recurso retórico en los textos místicos. Lo que Sebastián Balet¹⁴⁸ afirma al respecto de los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII creo que puede

¹⁴⁷ (Vega 2002 b, 94) y la nota 261, p. 294.

¹⁴⁸ *El lenguaje figurativo de la mística en la literatura inglesa*, grado de doctorado, tesis dirigida por Dr. Doireann MacDermott para el departamento de Filología Moderna de la Universidad de Barcelona, 1975

aplicarse a toda la literatura mística, cuando dice que el “nexo entre lenguaje y experiencia no es sólo de parecido, sino de correspondencia” y reproduce una cita de Frank Kermode: “El mundo era entendido como un vasto sistema divino de metáforas, y la mente estaba en su máxima extensión cuando las observaba”¹⁴⁹. En el ámbito de lo estrictamente humano, esta idea tiene un cierto paralelismo con el concepto eliotiano de “correlativo objetivo”:

La única manera de expresar emoción en forma de arte es encontrando un “correlativo objetivo”; en otras palabras, un grupo de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que serán la fórmula de aquella emoción *en particular*; de tal forma que cuando los hechos externos, los cuales deben llevar a la experiencia sensorial, sean dados, la emoción sea inmediatamente evocada.¹⁵⁰

De hecho, Groven A. Zinn, en su introducción a los textos de Ricardo de San Víctor describe el método alegórico del monje con palabras prácticamente equivalentes: “personas, acciones, o otras “circunstancias” proporcionan la base para una interpretación simbólica o espiritual.[...] Una secuencia de acontecimientos en el mundo exterior se convierte en una secuencia simbólica de acontecimientos en la vida interior de una persona.”(Richard 1979, 11). Eliot, explícitamente, nos da su opinión a cerca de la alegoría reconociendo su valor: “la alegoría misma puede ser simplemente una forma de expresión de una mente apasionadamente deseosa de encontrar orden y significado en el mundo, aunque puede encontrar o establecer orden de maneras que nosotros hemos acabado descuidando.”(Eliot 1993, 98).

De alguna manera toda la obra literaria de Eliot es alegórica, sus descripciones de seres vacíos, de repeticiones y calcos en las vidas que no reconocen su sentido y, por otra parte, su esperanza en una humanidad que podría girarse hacia Dios y tomar las riendas de su destino, son la representación de una conversión personal y colectiva, de un acercamiento del alma y de la historia hacia la divinidad. Porque a pesar de todos los paisajes emocionales depauperados, de todos los

¹⁴⁹ Frank Kermode, *John Donne*, p. 10 *apud* Balet 1975, 401.

¹⁵⁰ (Eliot [1920] 1972, 100)

rincones sórdidos de la ciudad, siempre hay en Eliot un atisbo de esperanza¹⁵¹ que se acrecienta a lo largo de su vida y obra al ir asentándose su fe y su convicción religiosa. Sin embargo, si miramos muy de cerca sólo vemos fragmentos y dispersión, absurdo y desaliento. La técnica de recopilar elementos inconexos para crear un conjunto con significación emocional no es sólo parte de la estética eliotiana, sino que podemos situarla en un contexto artístico mucho más amplio, como apreciamos en las palabras de Marx Ernest de 1934 citadas en (Pla 2003, 67) al respecto del surrealismo: "la aproximación de dos (o más) elementos de naturaleza opuesta a la de cada uno de ellos provoca las deflagraciones poéticas más violentas". William James fue, probablemente, quien proporcionó a Eliot la reflexión teórica sobre el tema: "el trabajo de William James, especialmente su teoría de la asociación, probablemente significó mucho para Eliot y otros, antes de que Freud adquiriese su fama." (Smidt 1961, 132).

Asimismo, la musicalidad derivada de la repetición y la homonimia en la poesía de Eliot nos dan un sentido secreto comparable al de los tabúes primitivos (Smidt 1961, 106) que, además, refleja el conocimiento de formas de plegaria que liberan la mente del pensamiento racional, como nos explica el autor de *La nube del no saber* en sus capítulos sobre las plegarias propias del contemplativo y la plegaria breve (1999, 81-84). El ritmo y los sonidos de la poesía son también parte de los recursos retóricos que utilizan por igual místicos y poetas.

La poesía que va más allá de la materialidad del mundo no deja de corresponderse con lo que Ricardo de San Víctor describe como la tercera clase de contemplación, en la que "intuimos la cualidad de las cosas invisibles mediante su similitud con las cosas visibles" (Richard 1979, 190), volviendo así a la idea de la metáfora como elemento fundamental del conocimiento espiritual. Eliot se acercó a esta concepción por sus lecturas sobre estética simbolista y a través de la obra de Middleton Murry, amigo del poeta, para quien la función de las imágenes es "definir las cualidades espirituales indefinibles. Todas las metáforas y símiles pueden ser descritos como la analogía a través de la cual la

¹⁵¹ Incluso en *La tierra baldía*, observamos al final de la obra las palabras del trueno: donación, compasión y control, como salida a la desolación espiritual de la humanidad.

mente humana explora el universo de la cualidad y traza el mapa del mundo no medible.”(apud Smidt 1961, 153).

El lenguaje poético de los profetas bíblicos, por su parte, “hace que las palabras proféticas, igual que los salmos, se distinguen por la riqueza, la plasticidad y la audacia de las imágenes”(Werner H. Schmidt 1983, 222), también las parábolas e incluso las acciones simbólicas son siempre metáforas para explicar la relación entre Dios y su pueblo.

Todas las similitudes que se han mostrado no llevan sino a la certeza de que, repetidamente, los escritores se han servido de los mismos elementos para expresar acontecimientos que, de hecho, tienen lugar constantemente y son, por tanto, “transhistóricos”, entendiendo esta palabra según el uso que de ella hace H. Corbin en sus obras, es decir: “acontecimientos que tienen lugar en un plano distinto al de la banal realidad física, acontecimientos que se transmutan de manera espontánea en símbolos.”(Corbin 1993, 45-46). Cuando Ricardo de San Víctor toma la genealogía de Jacob como alegoría de las diferentes etapas del perfeccionamiento del alma está acometiendo un acto transhistórico, que no niega la historia sino que la supera y la convierte en una verdad mucho más profunda que una serie de hechos concretos en un determinado momento. Los profetas, aunque muy conscientes de ser los que ven la realidad histórica con mayor claridad “no miran sólo al futuro sino también al pasado”(Werner H. Schmidt 1983, 233) y exhortan a su pueblo a convertirse, todos y cada uno, para no repetir los errores del pasado, al igual que Eliot, hablando al individuo y a la colectividad a la vez, creando una consciencia que es la misma en diferentes épocas y situaciones. T.S. Eliot perdura impactando en nuestra imaginación porque los miedos, dudas y deseos que expresa tienen también un aspecto transhistórico.

2.6 La espera sin voluntad.

En el camino de purificación del alma, ésta no sólo debe deshacerse de su atadura a los sentidos sino también de su marco racional e incluso de la propia voluntad. San Juan de la Cruz identificaría el momento de vacío de los deseos con la segunda parte de la Noche Oscura.”Estas tres partes de noche todas son una noche; pero tiene tres partes como la noche. Porque la primera, que es la del sentido, se compara a prima noche, que es cuando se acaba de carecer del objeto de las cosas. Y la segunda, que es la fe, se compara a media noche, que es totalmente oscura. Y la tercera, al despidiente, que es Dios, la cual es ya inmediata a la luz del día.”(San Juan 1996, 123). La segunda parte es pues la más peligrosa y temida, puesto que produce una experiencia de pérdida y confusión, en la que sólo cabe saberse en manos de Dios. Esta idea va íntimamente ligada a la superación del ego, objetivo compartido también por las tradiciones índicas.

Eliot recoge esta tradición e introduce el tema tanto en su obra poética como en la dramática. En *Cocktail Party*, los personajes buscan su destino y éste les es revelado en gran medida por el personaje del “invitado desconocido”, en un proceso iniciático en el que muchas veces no se comprenderán, en un primer momento, los mensajes del que resultará después ser el Dr. Reilly.

UNIDENTIFIED GUEST: [...]

The one thing to do
Is to do nothing. Wait.

[...]

EDWARD: But how can I wait, not knowing what I'm waiting for?¹⁵²

El poeta pone en boca del personaje de Edward las dudas del que no comprende de qué clase de espera se le está hablando. Aún más intensamente, vemos en *El viejo estadista* (1959) una parte negativa y desesperada de la espera.

¹⁵² Invitado desconocido: la única cosa que hay que hacer/ es no hacer nada. Esperar..
Edward: Pero cómo puedo esperar no sabiendo qué es lo que estoy esperando? (Eliot, [1950]1958, Acto I, escena I, 31-32)

LORD CLAVERTON: [...] simple waiting,
 With no desire to act, yet a loathing of inaction.
 A fear of the vacuum, and no desire to fill it.
 It's just like sitting in an empty waiting room
 In a railway station on a branch line,
 After the last train, after all the passengers
 Have left, and the booking office is closed
 And the porters have gone. What am I waiting for
 In a cold and empty room before an empty grate?
 For no one. For nothing.¹⁵³

Esta espera, que recuerda los estados de letargo que tanto ha descrito el poeta, es también una encrucijada, un momento de indecisión que precede la inevitable acción sea ésta cual fuere. Pero, en “East Coker” de *Cuatro cuartetos*, leemos el significado exacto de la espera mística, la parte positiva de una espera que es, en realidad, una renuncia a la voluntad propia.

I said to my soul, be still, and wait without hope
 For hope would be hope for the wrong thing; wait without love
 For love would be love of the wrong thing; there is yet faith
 But faith and the love and the hope are all in the waiting.
 Wait without thought, for you are not ready for thought.¹⁵⁴

Los textos místicos, al igual que los proféticos, insisten en la idea de que hay que liberarse de los lastres mentales tanto como dominar los sentidos: “Debes detestar y aborrecer todo lo que permanezca en tu mente y voluntad que no sea Dios”. (*La nube del no saber* 1999, 89). Ricardo de San Víctor lo expresa muy bellamente: “Asegúrate de que cuando El empiece a llamar a la puerta no sea la primera vez que empieces a querer echar a la multitud ruidosa. [...] Todos los pensamientos, tanto vacíos como nocivos, que no nos son beneficiosos deben ser

¹⁵³ Simplemente esperando,/ sin deseo de actuar, y a la vez detestando la inacción./ Miedo del vacío y ningún deseo de llenarlo./ Es como estar sentado en una sala de espera vacía/ en una estación de una vía secundaria,/ después del último tren, después de que todos los otros pasajeros/ se hayan marchado, y la ventanilla de venta esté cerrada/ y los porteros se hayan ido. Qué estoy esperando/ en una sala vacía y fría frente a un fuego extinto?/ A nadie. Nada. (Eliot [1959]1969, Acto I, 573),

¹⁵⁴ Dije a mi alma, calla, y espera sin esperanza/ pues esperanza sería esperanza de lo que no debiera; espera sin amor/ pues amor sería amor de lo que no debiera; queda aún la fe/ pero la fe y el amor y la esperanza están todos en la espera./ Espera sin pensamiento, pues no estás preparado para el pensamiento:

entendidos como extraños. En verdad, los tenemos como sirvientes o esclavos, para nuestro uso y beneficio. Pero dado que un amor único ama la soledad y busca los lugares solitarios, nos incumbe echar a toda la multitud de esa clase, no solamente de pensamientos sino incluso también de afectos.”(Richard 1979, 285). El pensamiento es una barrera, un impedimento para la receptividad de los bienes espirituales, por ello se debe vaciar la mente de “su enjambre de imágenes, su tumulto de pensamientos”(Underhill 1960, 303)

Al igual que Ricardo de San Víctor, otros místicos han señalado la necesidad de superar el amor a todos los seres en un gesto de libertad máxima, aunque esta idea ha conllevado una cierta controversia teológica, ya que se quiso entender que se despreciaba el mandamiento del amor al prójimo y, además, se llegó a interpretar que no se tenía en cuenta el hecho de que Jesucristo fue un ser humano y por tanto una criatura que debía ser amada. Esta estrechez de miras no ha interferido nunca en las tradiciones índicas, las cuales enseñan el mismo mensaje:”Los sabios consideran que ha comprendido el que actúa sin deseos, sin un motivo pensado, aquel cuyos actos han sido quemados en el fuego de la sabiduría.”(*Bhagavad Gītā* 2002, 107).

T.S. Eliot, quien utiliza los textos hinduistas y budistas para reforzar la idea cristiana y sólo los que no entran en contradicción con ella, insta al lector en *La roca* (1934, 9), al igual que los profetas en sus exhortaciones penitenciales, a vivir sin ansiar los frutos de sus acciones, negando así el deseo como motor de la acción:

I say to you: take no thought of the harvest,
But only of proper sowing.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Yo te digo: no pienses en la cosecha,/ sino sólo en sembrar bien.

2.7. San Juan de la Cruz

San Juan propone a sus discípulos que se vacíen de deseos e imágenes y, de forma paciente, ordenada y racional, describe los diferentes estadios por los que pasará el iniciado. Su elaboración de la metáfora de “la noche oscura” retoma la imagen de la “divina tiniebla” del Aeropagita, pero es “una experiencia personal compuesta por muchos aspectos, mientras que la de Dionisio trata principalmente del espacio metafísico que separa lo humano de lo divino.”(C.P. Thompson 1977, 8). La noche más terrible es la del alma, donde debe abandonarse toda guía racional y el único apoyo es la fe. En la *Subida al Monte Carmelo* encontramos las siguientes indicaciones, que acompañan también al dibujo del principio del libro en el que vemos la ascensión simbólica:

Para venir a gustarlo todo,
no quieras tener gusto en nada.
Para venir a poseerlo todo,
no quieras poseer algo en nada.
Para venir a serlo todo,
no quieras ser algo en nada.
Para venir a saberlo todo,
no quieras saber algo en nada.
Para venir a lo que no gustas,
has de ir por donde no gustas.
Para venir a lo que no sabes,
has de ir por donde no sabes.
Para venir a lo que no posees,
has de ir por donde no posees.
Para venir a lo que no eres,
has de ir por donde no eres.¹⁵⁶

Este lenguaje lleno de antítesis, propio de la literatura bíblica donde “los poetas hebreos no llegan a formulaciones filosóficas, y de hecho experimentan y presentan a Dios en polaridades”(Schökel 1988, 108), sirve a San Juan de la Cruz para sintetizar el desasimiento necesario para llegar a la sabiduría divina. Pero el vaciado del alma como preparación para recibir la iluminación no anula lo más personal de cada uno en su esencia y permanece una consciencia individual, que

¹⁵⁶(San Juan 1996, Vol. I, 162)

C.P. Thompson describe como *teística*: “en la unión monística el yo se diluye en el Uno y pierde su identidad; en la unión teística, la identidad personal se mantiene, pero el alma se transforma.”(1977, 11). T.S. Eliot cita los versos anteriores casi literalmente en “East Coker” de Cuatro cuartetos:

You say I am repeating
Something I have said before. I shall say it again.
Shall I say it again? In order to arrive there,
To arrive where you are, to get from where you are not,
You must go by a way wherein there is no ecstasy.
In order to arrive at what you do not know
You must go by a way of which is the way of ignorance.
In order to possess what you do not possess
You must go by the way of dispossession.
In order to arrive at what you are not
You must go through the way in which you are not.
And what you do not know is the only thing you know
And what you own is what you do not own
And where you are is where you are not.¹⁵⁷

Los primeros versos de este pasaje implican que ha habido muchos maestros indicando el camino, pero no han sido escuchados. Tanto San Juan de la Cruz como Eliot conocen los peligros que esconden las prácticas místicas. En el libro tercero de la *Subida al Monte Carmelo*, San Juan habla de los provechos que recibe el alma de la noche oscura, pero también de los daños que la pueden herir. Durante la “noche oscura del alma”, el mal puede confundir al hombre y hacer que se pierda. En el proceso constante de supresión de las imágenes, hay que desconfiar de las visiones y otras percepciones sensoriales: “Estas visiones, por cuanto de criatura, con quien Dios ninguna proporción ni conveniencia esencial tiene, no pueden servir al entendimiento de medio próximo para la unión de Dios. Y así conviene al alma haberse puramente negativa en ellas.”(San Juan de la

¹⁵⁷ Dices que repito/ algo que he dicho antes. Lo volveré a decir/ ¿Lo volveré a decir? Para llegar allí/ para llegar donde estás, para llegar desde donde no estás, tienes que ir por un camino donde no hay éxtasis./ Para llegar a lo que no sabes/ tienes que ir por un camino que es el camino de la ignorancia./ Para poseer lo que no posees/ tienes que ir por el camino del desposeimiento./ Para llegar a lo que no eres/ tienes que ir por el camino en que no eres./ Y lo que no sabes es lo único que sabes/ y lo que posees es lo que no posees/ y donde estás es donde no estás.

Cruz 1996, Vol.I, 280). Así también, Eliot se muestra consciente de los peligros del camino místico: "Mi opinión es que para el hombre corriente como yo mismo, conocer algo el trabajo de un gran místico de la vida espiritual como San Juan de la Cruz es deseable, aunque sólo sea para adquirir el criterio más alto, pero para la práctica devocional de aquellos no más avanzados que yo, un maestro tal es tan avanzado que puede incluso llegar a ser peligroso. Autores menores pueden ser más útiles y seguros para el hombre ordinario."¹⁵⁸

La noche oscura de San Juan ha sido comparada con los pasajes desoladores de los *Cuatro cuartetos* por Pablo Zambrano¹⁵⁹, quien ha visto en éstos un seguimiento de la doctrina del santo. Pero la noche oscura no puede simplificarse reduciéndose sólo a la penuria del espíritu, ni pueden deducirse de los versos de Eliot los principios religiosos desde los cuales se accede a esta noche del alma en los personajes del poema. Las imágenes de oscuridad en el poema de Eliot muestran un mundo desprovisto de fe, en una noche sin salida, sin sentido, sin tan siquiera consciencia de sus habitantes de habitarla. Estos pasajes recuerdan más bien el pecado de *acidia*, mezcla de pereza y pesimismo que podía asaltar a los monjes. En "Burnt Norton" los personajes del metro londinense son seres "vacíos de significado:

Here is a place of disaffection
Time before and time after
In a dim light: neither daylight
Investing form with lucid stillness
Turning shadow into transient beauty
With slow rotation suggesting permanence
Nor darkness to purify the soul
Emptying the sensual with deprivation
Cleansing affection from the temporal.
Nether plenitude nor vacancy. Only a flicker
Over the strained time-ridden faces
Distracted from distraction by distraction
Filled with fancies and empty of meaning
Tumid apathy with no concentration
Men and bits of paper, whirled by the cold wind
That blows before and after time,

¹⁵⁸(Citado por Zambrano 1996, 43).

¹⁵⁹ (Zambrano 1996, 209-236)

Wind in and out of unwholesome lungs
 Time before and time after
 Eructation of unhealthy souls
 Into the faded air, the torpid
 Driven on the wind that sweeps the gloomy hills of London,
 Hampsteath and Clerkenwell, Campdem and Putney,
 Highgate, Primrose and Ludgate. Not here
 Not here the darkness, in this twittwering world.¹⁶⁰

No es “la oscuridad que purifica el alma” la que encontramos aquí, sin embargo, en *Asesinato en la Catedral* ([1935]1969, 282), reconocemos la imagen de San Juan aunque la experiencia que describe no esté al alcance de todos y no todos puedan desearla sinceramente :

Forgive us, O Lord, we acknowledge ourselves as type of the common
 man,
 Of the man and woman who shut the door and sit by the fire;
 Who fear the blessing of God, the loneliness of the night of God,
 the surrender required, the deprivation inflicted¹⁶¹

Tanto para el hombre común cristiano como para el santo, la *Biblia* es el referente primero y constante y San Juan de la Cruz, en sus escritos, cita las sagradas escrituras para dar fuerza a sus argumentos y ejemplificar sus consejos. Es él quien más claramente expone una interpretación mística de los profetas, volviendo al lenguaje alegórico que ya hemos visto en Ricardo de San Víctor: ”Esta variedad de apetitos está bien figurada en Ezequiel (8, 10-16),

¹⁶⁰ Aquí hay un lugar de desafección/ tiempo de antes y tiempo de después/ en una luz mortecina; ni luz del día/ invistiendo a la forma con lúcida calma/ convirtiendo la sombra en transitoria belleza/ con lenta rotación que sugiera permanencia, / ni oscuridad que purifique el alma/ vaciando lo sensual con privaciones/ limpiando los afectos de lo temporal./ Ni plenitud ni vacío. Sólo un chisporreo/ sobre las tensas caras abrumadas de tiempo/ distraídas de la distracción por la distracción/ llenas de fantasías y vacías de significado/ hinchada apatía sin concentración/ hombres y trozos de papel, arremolinados por el viento frío/ que sopla antes y después del tiempo,/ viento que entra y sale de pulmones nada sanos, un tiempo de antes y un tiempo de después. / Eructos de almas sin salud/ al aire marchitado, lo torpe/ empujado al viento que barre las lúgubres colinas de Londres./ Hampsteath y Clerkenwell, Campdem y Putney/ Highgate, Primrose y Ludgate. No aquí/ no aquí la tiniebla, en este mundo que trina.

¹⁶¹ Perdónanos, Oh señor, nos sabemos del tipo de los hombres comunes,/ de los hombres y mujeres que cierran la puerta y se sientan cerca del fuego;/ de los que temen la bendición de Dios, la soledad de la noche de Dios,/ la rendición requerida, la privación inflingida.

donde se escribe que mostró Dios a este profeta en lo interior del templo, pintadas en derredor de las paredes, todas las semejanzas de sabandijas que se arrastran por la tierra, y allí toda la abominación de animales inmundos. Y entonces dijo Dios a Ezequiel: Hijo del hombre, ¿de veras no has visto las abominaciones que hacen éstos, cada uno en lo secreto de su retrete? (8:12). Y mandando Dios al profeta que entrase más a dentro y vería mayores abominaciones, dice que vio allí las mujeres sentadas llorando al Dios de los amores, Adonis (8:15). Y mandándole Dios entrar más a dentro y vería aún mayores abominaciones, dice que vio allí veinticinco viejos que tenían vueltas las espaldas contra el templo (8:16). Las diferencias de sabandijas y animales inmundos que estaban pintados en el primer retrete del templo, son los pensamientos y concepciones que el entendimiento hace de las cosas bajas de la tierra y de todas las criaturas, las cuales, tales cuales son, se pintan en el templo del alma cuando ella con ella embaraza su entendimiento, que es el primer aposento del alma. Las mujeres que estaban más adentro, en el segundo aposento, llorando al dios Adonis, son los apetitos que están en la segunda potencia del alma, que es la voluntad. Los cuales están como llorando, en cuanto codician a lo que está aficionada la voluntad, que son las sabandijas ya pintadas en el entendimiento. Y los varones que estaban en el tercer aposento, son las imágenes y representaciones de las criaturas, que guarda y revuelve en sí la tercera parte del alma, que es la memoria. Las cuales se dice que están vueltas las espaldas contra el templo porque, cuando ya según estas tres potencias abraza el alma alguna cosa de la tierra acabada y perfectamente, se puede decir que tiene las espaldas contra el templo de Dios, que es la recta razón del alma, la cual no admite en sí cosa de criatura.”(San Juan de la Cruz 1996, Vol.I,148-149) La interpretación alegórica del texto de libro de *Ezequiel* se repite para otro pasaje de *Isaías*:”En el capítulo sexto de Isaías (v.2) leemos que los dos serafines que este profeta vio a los lados de Dios, cada uno con seis alas, que con las dos cubrían sus pies, pues significaba cegar y apagar los efectos de la voluntad acerca de todas las cosas para con Dios; y que con las otras dos cubrían su rostro, que significaba la tiniebla del entendimiento delante de Dios; y que con las otras dos

volaban, para dar a entender el vuelo de la esperanza a las cosas que no se poseen, levantada sobre todo lo que se puede poseer de acá y de allá, fuera de Dios.”(San Juan de la Cruz 1996, Vol.I, 184).

San Juan de la Cruz nos proporciona incluso la unión de una tradición que inicia en los libros proféticos: la de la imagen de la tiniebla,”Y de aquí es que la contemplación por la cual el entendimiento tiene más alta noticia de Dios llaman teología mística, que quiere decir sabiduría de Dios; porque es secreta al mismo entendimiento que la recibe y por eso, la llama San Dionisio *rayo de tiniebla*. De la cual dice el profeta Baruc (3:23): *no hay quien sepa el camino de ella ni quien pueda pensar las sendas de ella.*”(San Juan de la Cruz 1996, Vol.I, 195).

Los profetas, para el santo, no sólo conocían por revelación los secretos de la mística, sino que ellos mismos experimentaban estados de comunicación con la divinidad comparables a los de los místicos:”mejor es aprender a poner las potencias en silencio y callando, para que hable Dios; porque, como hemos dicho, para este estado las operaciones naturales se han de perder de vista, lo cual se hace, como cuando dice el profeta (Os. 2:14), cuando venga el alma según estas sus potencias *a soledad y le hable Dios al corazón.*”(San Juan de la Cruz 1996, Vol.I, 320).

2.8. Profetismo y éxtasis.

J. Martín Velasco recoge en su libro *El fenómeno místico* la distinción del teólogo Söderblom, de 1966, entre dos tipos de religión y de religiosidad: la mística y la profética. La primera centra su actividad en la meditación y, a través de una relación impersonal y atemporal busca la unión con el absoluto, mientras que la segunda, marcada por el devenir histórico, se centra en la acción (2001, Vol. I, 25-26). Pero esta división no habría sido compartida por F. Von Hügel, quien en 1908 sostuvo que en la religión se dan tres elementos en tensión: la especulación racional, la institución comunitaria y social y el impulso

místico.(Martín 2001, Vol. I, 30). La mística, que a veces ha tenido difícil cabida en ciertas definiciones del hecho religioso, es, sin embargo, para los autores que Eliot leyó, el fundamento mismo de toda religión; tanto en la obra de W. James *Las variedades de la experiencia religiosa* (1902), como la de H. Bergson *Las dos fuentes de la moral y la religión* (1947) se describe a la mística como el hecho que fundamenta la religión, el fenómeno a partir del cual se elabora toda construcción posterior.

El uso de esta terminología, que contrapone el término “profético” al “místico”, no debe confundirse con la discusión sobre si los profetas bíblicos experimentaban estados iguales a los de los místicos. La división de Söderblom es muy general y no se detiene en los puntos de contacto que pueden existir entre una y otra clase de religiones. El análisis de la literatura veterotestamentaria y, en especial, la de los libros proféticos ha ido acompañado por un proceso de reflexión a cerca del estado de éxtasis en los profetas de Israel. Inicialmente, se entendió, de la mano de Filón de Alejandría, que los profetas experimentaban la “posesión divina” (Heschel, 1962, vol. II, 116) y la crítica moderna afirma el éxtasis de los profetas en las obras de estudiosos como T.H Robinson¹⁶². Pero son también muchos e importantes los argumentos en contra de esta idea, empezando por la literatura rabínica, la cual se cuida mucho de distinguir la comunicación de Dios con los profetas de Israel de los éxtasis imbuídos por sí mismos de los profetas paganos (Heschel, 1962, vol. II, 119). Las dos ideas que más intensamente plantean diferencias substanciales con los místicos de la era cristiana son las siguientes: el concepto de unión con la divinidad y el lenguaje. En cuando a lo primero, “una tal sed de ser uno con Dios, la suprema aspiración de muchos místicos, es ajena al hombre bíblico. Para él el término “unión con Dios” sería una blasfemia.” (Heschel, 1962, vol. II, 136), por lo que respecta al lenguaje:”a diferencia del balbuceo del extático o del lenguaje de la negación del místico, las palabras del profeta son como el fuego, como un martillo que rompe

¹⁶² “El elemento extático en la profecía del Viejo Testamento”(1921) Citado por (Heschel 1962, Vol. II, 125).

la roca en pedazos.” (Heschel, 1962, vol. II, 140). Otros argumentos parecen menos sólidos, por ejemplo, cuando se aduce que los profetas tenían sus visiones y quedaban exhaustos después de experimentarlas, se olvida que los místicos de la era cristiana también, a la par que con el placer, sentían el desgaste físico que les suponía sus salidas de la temporalidad humana o, en lo concerniente a aspectos temporales, aunque el misticismo busca una realidad fuera del tiempo mientras que el Dios de Israel se preocupa por los asuntos sociales y políticos del momento histórico concreto, cabe tener presente que el místico cristiano siempre vuelve al mundo para trasformarlo.

Creo que no podemos negar la experiencia mística en los profetas, aún más cuando ellos mismos nos proporcionan textos que claramente describen tales estados:

Entonces me arrebató el espíritu, y oí detrás de mí un estruendo de fuerte terremoto al elevarse la gloria de Yavé en su lugar, y oí el rumor de las alas de los cuatro vivientes, que daban la una contra la otra, y el ruido de las ruedas, ruido de gran terremoto. Entonces me alzó el espíritu y me arrebató. Yo andaba amargado y malhumorado en mi alma, pero fue sobre mí la mano de Yavé, que me confortó.

Ezequiel 3:12-14

El problema puede radicar en la palabra “mística”, que no encontramos en la *Biblia* y que entra en el vocabulario cristiano a partir del siglo III, con tres significados primordiales: el significado alegórico de las escrituras (tal y como la usa Orígenes), el sentido oculto y simbólico de los ritos cristianos y, por último, la verdad inefable que experimenta la consciencia (Martín 2001, Vol. I, 20). Cuando hablamos de mística y éxtasis en los profetas bíblicos estamos superponiendo un concepto al que eran ajenos. Pero, por otra parte, otro elemento a tener en cuenta son los distintos grados de la experiencia mística¹⁶³, por lo que

¹⁶³ Hay divergencias entre los autores a la hora de nombrar y organizar los diferentes momentos o fases de la experiencia mística. Sólo a modo de ejemplo he aquí, la clasificación propuesta por Underhill ([1911]1960, 169-170): 1. El despertar de la consciencia a la Realidad Divina, experiencia abrupta y feliz. 2. Purgación, consciencia de la propia imperfección y proceso de mortificación. 3. Iluminación, comporta cierta aprehensión del Absoluto y la sensación de la Divina Presencia pero no llega a la Unión, (Underhill comenta que es el estado que experimentan muchos artistas y poetas). 4.

en la Edad Media se llegó a un punto medio interesante:”generalmente, los Padres de la Iglesia no negaban la existencia de alguna clase de éxtasis en los profetas. En el lenguaje de Agustín, el éxtasis como *alineatio a mente* era negado, pero *alienatio mentis a sensibus corporis*, es decir, “la derivación de la actividad espiritual del hombre de vida fuera de sus sentidos y su guía hacia el objeto de revelación”, era admitido.”(Martín 2001, Vol. I, 123).

T.S. Eliot, al igual que los profetas, se preocupa por el momento histórico en el que vive y quiere participar en el despertar de la consciencia de sus contemporáneos hacia los aspectos trascendentales y morales del cristianismo y, a la vez, experimentó estados que Underhill describiría como de Iluminación, tanto a la hora de componer sus poemas como en momentos específicos de su vida, siendo el más intenso y conocido el de la división de las calles¹⁶⁴. Son los estados de contacto con el Absoluto los que infunden fuerza tanto a místicos como a profetas y, por ello, acción y interioridad van intrínsecamente unidos.

2.9. La identidad.

Los que participan del camino místico deben deshacerse de su ego, pero ¿quién es cada uno?, ¿qué se puede conocer de la propia identidad?. Estas preguntas interesan a Eliot a lo largo de su trabajo literario tanto en las obras poéticas como en las dramáticas. De hecho son preguntas filosóficas más que psicológicas para el poeta y sus primeros planteamientos los recoge de F. H. Bradley, autor sobre el cual Eliot escribió su tesis: ”¿Cuál es la esencia del yo que nunca se altera?[...] La infancia y la vejez, la enfermedad y la locura, traen nuevas características, mientras otras desaparecen..”. (*apud* Smidt 1961, 132).

Purificación del espíritu o “noche oscura del alma”, en el que se sufre al ausencia de la Divinidad y el ser humano debe rendirse completamente, sin esperar nada ni desear nada. 5. Unión, en la que el Absoluto no es solamente percibido sino con uno mismo.

¹⁶⁴ Mencionado en la página 66.

Todas las obras teatrales de Eliot, en mayor o menor medida, reflejan el problema de la identidad.

En *Su hombre de confianza* ([1954] 1969,503) el poeta expresa esta idea del cambio constante a través de las palabras de Lucasta:

LUCASTA: Good-bye to Colby as Lucasta knew him,
And good-bye to the Lucasta whom Colby knew.
We've changed since then: as you said, we're always changing.¹⁶⁵

La obra *El Viejo estadista* ([1959] 1969, 528) de nuevo repite la misma preocupación:

CHARLES: [...] I'm not the same person as a moment ago.
What do the words mean now – I and *you*?¹⁶⁶

La poesía de Eliot también ofrece ejemplos de la reflexión de Bradley expresada, como siempre en el poeta, de una forma visual, a través de una situación, como en este pasaje de “Dry Savages” en *Cuatro cuartetos*:

You are not the same people who left the station
Or who will arrive at any terminus,
[...]
You are not those who saw the harbor
Receding, or those who will disembark.¹⁶⁷

Tanto la poesía como el teatro de Eliot representan una búsqueda de la verdadera identidad. Es en *Cocktail party* ([1950]1958, 72-73), donde más explícitamente se expone el fenómeno del continuo cambio:

Unidentified guest: Ah, but we die to each other daily,
What we know of other people

¹⁶⁵ Lucasta: Adiós a Colby tal y como Lucasta lo conoció,/ y a la Lucasta que Colby conoció./ Hemos cambiado desde entonces: como tú dijiste, siempre estamos cambiando.

¹⁶⁶ No soy la misma persona que hace un momento./ ¿Que significan ahora las palabras – yo y *tú*?

¹⁶⁷ no sois los mismos que dejaron esa estación/ ni los que llegarán a ningún terminal./ [...] no sois los que vieron el puerto/ retirándose, ni los que desembarcarán.

Is only our memory of the moments
During which we knew them. And they have changed since then.
To pretend that they and we are the same
Is a useful and convenient social convention
Which must sometimes be broken. We must also remember
That at every meeting we are meeting a stranger.¹⁶⁸

Por otra parte, las definiciones que los propios personajes eliotianos nos ofrecen de sí mismos describen, a menudo, a seres anodinos e insignificantes, sin una personalidad marcada, como ésta de *La balada de amor de J. Alfred Prufrock* (1917) en la que participa la metáfora del teatro:

No! I am not Prince Hamlet, nor was I meant to be;
Am an attendant lord, one that will do
To swell a progress, start a scene or two,
Advice the prince; no doubt, an easy tool,
Deferential, glad to be of use,
Politic, cautious, and meticulous;
Full of high sentence, but a bit obtuse;
At times, indeed, almost ridiculous –
Almost, at times, the fool.¹⁶⁹

En *La reunión familiar* ([1939] 1963, 21) Eliot vuelve a Shakespeare¹⁷⁰ para reelaborar un famoso pasaje y plantear la inseguridad vital y la inadaptación que supone el acoplamiento de cada persona a su papel en la sociedad:

CHORUS: (IVY, VIOLET, GERALD and CHARLES)
Why do we feel embarrassed, impatient, fretful, ill at ease,
Assembled like amateur actors who have not been assigned their parts?

¹⁶⁸ Invitado desconocido: Ah, pero nosotros morimos los unos para los otros cada día./ Lo que sabemos de otras personas/ es sólo nuestra memoria de los momentos/ durante los cuales los conocimos. Y ellos han cambiado desde entonces./ Fingir que ellos y nosotros somos los mismos/ es una convención social útil y conveniente/ que a veces debe romperse. También debemos recordar/ que en cada encuentro encontramos a un extraño.

¹⁶⁹ ¡No! No soy el príncipe Hamlet, ni tenía por qué serlo;/ soy un noble del séquito, uno que sirve para hacer bulto en una comitiva, empezar alguna que otra escena,/ aconsejar al príncipe: sin duda, un fácil instrumento, / respetuosos, contento de ser útil,/ político, cauto y meticuloso;/ lleno de elevado fraseo, pero un poco obtuso;/ a veces, incluso, casi ridículo-/ a veces, casi, un bufón.

¹⁷⁰ El texto recuerda a *Macbeth* Acto V, escena V: "La vida es sólo una sombra caminante, un mal actor que, durante un tiempo, se agita y se pavonea en la escena, y luego no se le oye más [...]"(Trad. Valverde 1994, 156).

Like amateur actors in a dream when the curtain rises, to find themselves dressed for a different play, or having rehearsed the wrong parts [...] ¹⁷¹

El sentimiento de vivir una farsa, de llevar siempre una máscara, está presente desde *La balada de amor de J. Alfred Prufrock* (1917) cuando el personaje habla de “prepare a face to meet the faces that you meet” (preparar una cara para encontrar las caras que encuentras), y ensayado ya en *Preludes* (1910):

With the other masquerades
That time resumes,
One thinks of all the hands
That are raising dingy shades
In a thousand furnished rooms. ¹⁷²

En *Cocktail party* volvemos a leer la misma idea:

LAVINIA: [...] You'll soon get over it
And find yourself another little part to play,
With another face, to take people in. ¹⁷³

No podemos conocernos realmente. Ésta es la conclusión que se expone en la misma obra a través del invitado desconocido:

Most of the time we take ourselves for granted,
As we have to, and live on a little knowledge
About ourselves as we were. Who are you now?
You don't know anymore than I do,
But rather less. You are nothing but a set
Of obsolete responses. ¹⁷⁴

¹⁷¹ Porqué nos sentimos violentos, impacientes, quejosos, incómodos,/ reunidos como actores principiantes a quienes no se les ha asignado papel?/ como actores principiantes en un sueño cuando se levanta el telón, para encontrarse vestidos para una obra diferente, o habiendo ensayado la parte equivocada.

¹⁷² Con las demás mascaradas/ que reanuda el tiempo/ uno piensa en todas las manos/ que levantan sucias cortinillas/ en mil cuartos amueblados de alquiler.

¹⁷³ Pronto lo superarás/ y encontrarás otro pequeño papel que representar,/ con otra cara, para engañar a la gente.

¹⁷⁴ La mayor parte del tiempo nos damos por supuesto,/ tenemos que hacerlo, y vivir basándonos en un pequeño conocimiento/ sobre nosotros tal como éramos. ¿Quién eres tú ahora?/ No lo sabes más que yo,/ más bien menos. No eres sino una serie de reacciones obsoletas.

Aunque, la conclusión más terrible es que, en realidad, no hay nada detrás de la fachada:

We are the hollow men
We are the stuffed men
Leaning together
Headpiece filled with straw. Alas!¹⁷⁵

No se trata de sustituir una personalidad por otra, sino de superarla para encontrar la esencia del ser humano que buscan los místicos. La respuesta, por lo tanto, no es psicológica sino trascendente. Underhill, interpretando a Eckhart comenta: "Él consigue, escapando a la estrechez de su yo, no identificarse con Dios, cosa que sería sólo concebible sobre la base del panteísmo, sino identificarse con su propia vida sustancial y, a través de ésta, con la vida de un universo viviente real" (Underhill 1960, 32). El yo superficial "prácticamente no cuenta en comparación con las profundidades del ser que éste esconde." (Underhill 1960, 51).

Las preguntas que Bradley se formula coinciden plenamente con la filosofía del budismo. Eliot leyó la obra de Henry Clarke Warren *Buddism in Translations* (1896), como sabemos por las notas a La tierra baldía¹⁷⁶, y en ella encontramos el siguiente pasaje: "¿Cuándo tú eras un niño tierno y débil yaciendo sobre tu espalda, eras entonces tu yo presente adulto? – No, ciertamente, Bhante. [...] un elemento perece y otro surge, sucediéndose uno al otro como si fuese de forma instantánea. Por lo tanto ni como el mismo ni como persona diferente, llegas a tu última agregación de la consciencia." (Warren 1963, 148-149).

Mientras no se llega a ser "lo que uno siempre ha sido y será eternamente"¹⁷⁷, no se puede sino estar en continuo cambio y, por tanto, desconocer la propia identidad. Los profetas bíblicos también se preguntan sobre sí mismos cuando, al inicio de su misión, no se reconocen en el papel que les ha sido asignado. Se

¹⁷⁵ Del Poema *The Hollow men* (1925).

Somos los hombres huecos/ somos los hombres rellenos/ apoyados uno en otro/ la mollera llena de paja. ¡Ay!

¹⁷⁶ Nota al verso 308.

¹⁷⁷ Maestro Eckhart, Predig. lxxxvii *apud* Underhill 1960, 32)

sienten incapaces e indignos y no saben de sus propias capacidades ni de la fuerza que les ha sido concedida.

“Then said I, Ah, Lord God! Behold, I cannot speak: for I am a child.”¹⁷⁸
Jeremías 1:6

2.10 La realidad y los hechos.

“El yo es una construcción de la experiencia”¹⁷⁹, esta frase que encontramos en la tesis que Eliot escribió entre 1911 y 1914 remite directamente al problema de la realidad, puesto que ¿cuál es la forma en la que ésta es apprehendida? ¿cómo se adquiere la experiencia y cómo se relaciona el yo con el mundo? Estas preguntas, que también preocuparon a Bradley, se responden desde una clara posición: “ninguna experiencia puede ser meramente inmediata.”¹⁸⁰, es decir, la experiencia llamada inmediata, la cual se supone que es la base de posteriores reflexiones, no puede darse como tal, sino que toda experiencia comporta una interpretación como mediación. Toda experiencia tiene lugar, por tanto, por mediaciones, y percibimos sólo aquello que de alguna manera comprendemos. Es éste un planteamiento muy similar al de la fenomenología, en el que a modo de ejemplo podríamos decir que cuando miramos una pared no vemos miles de partículas de pintura o de diversos materiales, sino que resumimos nuestra percepción adecuándola a lo conocido y creemos ver “directamente” una pared cuando en realidad vemos nuestra representación de la pared.

Aunque este punto de vista se apoya fuertemente en la importancia del funcionamiento de la mente humana, no llega en sus conclusiones al solipsismo, el cual vería el mundo como existente sólo en la consciencia del individuo. Para Eliot, no sólo existen objetos reales sino que lo imaginario también adquiere la condición de real, puesto que está impregnado de lo ideal (que es la guía interpretativa) al igual

¹⁷⁸ Y dije: ¡Ah Señor, Yavé! He aquí que no sé hablar, pues soy un niño.

¹⁷⁹ (Eliot 1964, 19)

¹⁸⁰ (Eliot 1964, 18)

que los objetos físicos. Smidt cita un pasaje de *The Symbolist Movement*, de Symons, autor que ejerció una gran influencia sobre Eliot, en el que se invierten los términos de lo que normalmente se entendía por realidad objetiva e imaginación: “la literatura sobre la cual escribo en este volumen [es] una literatura en la que el mundo visible ya no es una realidad, y el mundo invisible ya no es un sueño.”(Smidt 1961, 153) . Todas estas reflexiones alejan al poeta de una realidad que se de por descontado y que constituya la base a partir de la cual se construya una visión del mundo. En *Asesinato en la Catedral*([1935]1969, 265) leemos las siguientes frases:

THE FOURTH TEMPTER: Man's life is a cheat and a disappointment;
All things are unreal, [...]
All things become less real, man passes
From unreality to unreality.¹⁸¹

El hombre vive inmerso en una irrealidad que las filosofías hindúes llamarían “*maya*”: “La proyección, la exteriorización constante de nuestra Shakti (energía vital específica) es nuestro “pequeño universo”, nuestro dominio restringido y ambiente inmediato, lo que nos concierne y nos afecta. Poblamos y coloreamos la pantalla objetiva indiferente, neutra, con las imágenes y los dramas del filme que constituye el sueño interior de nuestra alma y, en consecuencia, caemos víctimas de esos acontecimientos trágicos, de esas alegrías y dolores. El mundo, no tal cual es, sino como lo percibimos, es el producto de nuestra *maya* o ilusión. (Cirlot 1997, 309).

Eliot, conocedor tanto de la tradición hindú como de la europea, expresa en sus obras la confusión que acarrea el ser consciente de estas dificultades, como comprobamos en *La Reunión familiar* ([1939]1963, 99):

HARRY: [...] The things I thought were real are shadows, and the real
Are what I thought were private shadows.¹⁸²

¹⁸¹ Cuarto tentador: La vida del hombre es un fraude y una decepción;/ todas las cosas son irreales,/ [...] Todas las cosas se vuelven menos reales, el hombre pasa/ de irrealidad en irrealidad.

¹⁸² Harry: [...] Las que pensé eran reales son sombras, y lo real/ es lo que yo consideraba sombras privadas.

No es extraño pues que la confusión llegue a hacer plantear al personaje de Harry si su vida es en realidad un sueño:

HARRY: [...] Perhaps my life has only been a dream
dreamt through me by the minds of others.¹⁸³

De la misma manera, Celia, en *The Cocktail Party* ([1950]1958, 63) se suma a comparar sueño y realidad:

CELIA: [...] Perhaps the dream was better. It seemed the real reality,
And if this is reality, it is very like a dream.¹⁸⁴

También en su poesía, como ya en el poema de 1929 *Animula*, Eliot distingue entre ser y apariencia y muestra la confusión que produce esta consciencia respecto al mundo:

The heavy burden of the growing soul
Perplexes and offends more, day by day;
Week by week, offends and perplexes more
With the imperatives of “is and seems”.¹⁸⁵

Pero la dificultad y la confusión no tienen alternativa, no sólo porque ésta no esté al alcance de todos, sino porque ni siquiera es verdaderamente deseable puesto que implica dolor: a más consciencia más dolor. De nuevo, poesía y teatro coinciden, pero ahora ya no sólo en la idea sino en las mismas palabras, tal y como las encontramos en *Asesinato en la Catedral* ([1935]1969, 271):

THOMAS: [...] Human kind cannot bear very much reality.¹⁸⁶

¹⁸³ Harry: [...] Quizás mi vida sólo ha sido un sueño soñado a través mío por las mentes de otros. (Eliot 1963, 97)

¹⁸⁴ Celia: [...] Quizás el sueño era mejor. Parecía la realidad real, y si esto es la realidad se parece mucho a un sueño.

¹⁸⁵ La pesada carga del alma creciente/ me desconcierta y me molesta más cada día;/ semana tras semana, me molesta y me desconcierta más/ con los imperativos de “es y parece”.

¹⁸⁶ Thomas: La especie humana no puede soportar mucha realidad.

Y en “Burnt Norton” de *Cuatro cuartetos*:

Go, go, go, said the bird: human kind
Cannot bear very much reality.¹⁸⁷

Junto a estas consideraciones, la idea de la imposibilidad de la experiencia inmediata conlleva la destrucción de la separación entre *sujeto* y *objeto* que asumimos en la vida cotidiana: “The *Ich* and its objects then form metaphysically one whole, a whole from which we can abstract in either direction.”¹⁸⁸ (El *Yo* y sus objetos forman entonces una unidad metafísica, una unidad de la cual podemos abstraer en ambas direcciones.). Eliot coincide así con Bradley en su teoría del conocimiento: “sí, buscando la realidad, vamos a la experiencia, lo que ciertamente *no* encontramos es un sujeto o un objeto, o de hecho cualquier otra cosa, manteniéndose por separado y sustentándose en si misma.”¹⁸⁹ A pesar de la aparente inconsistencia y fragilidad de esta visión, Bradley consigue una coherencia en su construcción intelectual basándose en su idea del *Absoluto*, que Eliot, por su parte, cristianizó¹⁹⁰. Por otra parte, el escepticismo religioso de Bradley no está lejano de la actitud del poeta hacia la religión en sus primeros años de creación.

Otra distinción importante es la que se establece entre la realidad y los hechos. La objetividad no puede darse y las múltiples interpretaciones posibles de la realidad desmontan la idea de los hechos como verdades a las que asirse. Por ello, en *La Reunión familiar* ([1939]1963, 26), Harry se expresa de la siguiente manera:

HARRY: [...]

All that I could hope to make you understand

¹⁸⁷ Anda, anda, anda, dijo el pájaro; la especie humana/ no puede soportar mucha realidad.

¹⁸⁸ (Eliot 1964, 71)

¹⁸⁹ (Bradley, *Appearance and Reality*, *apud* Smidt 1996, 159).

¹⁹⁰ (Véase Smidt 1961, 160-161)

Is only events: not what has happened..¹⁹¹

A su vez, en *Su hombre de confianza* ([1954] 1969,494), Eliot hace decir a Lady Elisabeth:

I needn't believe her. I don't believe in facts..¹⁹²

Abraham J. Heschel escribe una reflexión similar al respecto de los profetas bíblicos: “su preocupación no era por los hechos, sino por el significado de los hechos.”(Heschel 1962, Vol. I, 14). Místicos y profetas, al igual que Eliot, coinciden en la relativización de la realidad física e histórica, pero no la niegan ni la ignoran, sino que, de alguna manera, pueden estar, a la vez dentro y fuera de ella, inmersos e implicados y conscientes de una perspectiva trascendente.

2.11. El martirio santifica la tierra.

Muy unida a la experiencia de la Realidad eterna está la vivencia de los mártires, puesto que ellos, en una especie de salto por el que superan todas las etapas de la mística, se sitúan en el momento de abandono total de su voluntad, para servir a Dios en su designio para la salvación de la humanidad. El martirio es un tema que fascinó a Eliot desde su juventud y que forma parte fundamental tanto de su obra poética como teatral, aunque la manera de acercarse a él varía a lo largo del tiempo.

La obra de teatro *Asesinato en la catedral*, que Eliot escribió en 1935, es todo un ensayo sobre el martirio en el que se reflexiona tanto sobre su significado como sobre la experiencia que supone. Partiendo del sentido de culpa, que invade también otras obras del poeta, como *La reunión familiar*(1939), en la que Harry, el protagonista, es perseguido por las Euménides que, sin embargo:“de

¹⁹¹ Todo lo que puedo esperar hacerte entender/ son sólo acontecimientos: no lo que ha ocurrido.

¹⁹² No necesito creerla. No creo en los hechos.

representantes de la mala consciencia pasan a ser ángeles de la guarda” (Kuna 1971, 72), porque es necesaria la consciencia del mal y del pecado para iniciar el proceso hacia la perfección del alma, la redención de la humanidad debe pasar por el sacrificio de muchos hombres y mujeres. Los mártires ofrecen así grandes pasos hacia el final del peregrinar humano hacia la divinidad y su donación se suma a la de sus antecesores, como, repetidas veces, leemos en los parlamentos del coro en *Asesinato en la catedral* ([1935] 1969, 293 y 240):

CHORUS: [...] Remember the martyrs and saints who wait?¹⁹³

CHORUS: [...] We wait, we wait,
And the saints and the martyrs wait, for those who shall be
martyrs and saints.¹⁹⁴

La idea de pagar con sangre para conseguir el favor de un dios la encontramos desde tiempos inmemoriales en los rituales mágicos, ejemplos de ello los podemos encontrar en *The Golden Bough* (Frazer, 1988)¹⁹⁵ y, por otra parte, en un contexto cristiano, la “Imitatio Christi” ofrece un sentido redentor al sufrimiento a partir de la idea de la Pasión de Cristo como sacrificio y del sufrimiento propio como compleción del rescate iniciado por Jesucristo:

THOMAS: [...] I am a priest,
A Christian, saved by the blood of Christ,
Ready to suffer with my blood.
This is the sign of the Church always.
The sign of blood. Blood for blood.
His blood given to buy my life,
My blood given to pay for His death,
My death for His death.¹⁹⁶

¹⁹³ CORO: ¿Recordáis los mártires y santos que esperan?

¹⁹⁴ CORO: Esperamos, esperamos, / y los santos y los mártires esperan, a aquellos que serán mártires y santos.

¹⁹⁵ Por ejemplo en la página 65, donde se describe un ritual sangriento para propiciar la lluvia.

¹⁹⁶ THOMAS: [...] Soy sacerdote./ Un Cristiano, salvado por la sangre de Cristo./ preparado para sufrir con mi sangre./ Éste es el signo de la Iglesia siempre./ El signo de la sangre.

Opuesta a la desolación de *la Tierra baldía*, la sangre de los mártires santifica la tierra, convirtiéndola en lugar sagrado y renovándola constantemente:

CHORUS: [...]
We thank Thee for Thy mercies of blood, for Thy redemption by
by blood. For the blood of Thy martyrs and saints
Shall enrich the earth, shall create the holy places.
For wherever a saint has dwelt, wherever a martyr has given his
blood for the blood of Christ,
There is holy ground, and the sanctity shall not depart from it
Though armies trample over it, though sightseers come with
guide-books looking over it;
For where the western seas shall gnaw at the coast of Iona,
To the death in the desert, the prayer in forgotten places by the
broken imperial column,
From such ground springs that which forever renews the earth
Though it is forever denied. Therefore, O God, we thank Thee
Who has given such blessing to Canterbury.¹⁹⁷

La deuda que Eliot reconoce a la obra de Weston *From Ritual to Romance* y, con ella, a la historia del Grial, ofrece para su poema *La tierra baldía* (1922) el simbolismo de la sangre como única forma de superación de un mundo desolado, puesto que el Grial contenía la sangre de Cristo y le acompañaba la lanza eternamente sangrante¹⁹⁸, aunque en la obra del poeta no existe un Perceval que vaya en su busca, sino que sugiere que sólo colectivamente es posible mejorar el mundo.

Los lugares sagrados son importantes tanto por su significado simbólico como por el valor fundamental que Eliot otorga a la plegaria, como muestran estas palabras en “Little Gidding” de *Cuatro cuartetos*: “You are here to kneel where

Sangre por sangre./ Su sangre ofrecida para comprar mi vida,/ mi sangre ofrecida para pagar por Su muerte,/ mi muerte por Su muerte. (Eliot 1969, 274-75)

¹⁹⁷ CORO: [...] Te damos gracias por Tus favores de sangre, por Tu redención por la sangre. Porque la sangre de Tus mártires y santos/ enriquecerá la tierra, creará los lugares sagrados./ Porque donde sea que un santo ha habitado, donde sea que un mártir ha dado su sangre por la sangre de Cristo,/ allí hay suelo sagrado, y la santidad no se irá de allí/ aunque los ejércitos lo pisoteen, aunque los turistas vengan leyendo sus guías a mirarlo;/ Desde donde los mares del oeste roen la costa de Jonia, / hasta la muerte en el desierto, la plegaria en lugares olvidados al lado de la columna imperial rota,/ de tales suelos surge aquello que por siempre renueva la tierra/ aunque sea por siempre negado. Por tanto, Oh Dios, Te damos gracias a Ti que has dado tal bendición a Canterbury.

¹⁹⁸ Chrétien de Troyes, *Li contes del Graal (El cuento del Grial)* 1989, 241.

prayer has been valid”(estáis aquí para arrodillaros donde ha sido válida la oración). Cabe recordar también que la obra *La roca* fue un encargo con el fin de recaudar fondos para las iglesias londinenses y que, a través de las reflexiones sobre las dificultades que implica la construcción de templos, Eliot incluye la implicación de Jesucristo y de los santos en el devenir histórico: “el reconocimiento de la presencia de Dios en el mundo es el acto espiritual central [...] Su fruto es la santidad, o la vida como una forma sacramental, conformada al modelo de lo que se halla por encima de la vida humana.”(Frye 1969, 117). Así mismo, *Asesinato en la catedral* le fue pedida por el Festival de la Catedral de Canterbury de Junio de 1935 y Eliot eligió tratar la figura de Thomas Becket, quien fue allí asesinado en el siglo XII y cuyo sepulcro convirtió a la catedral en centro de peregrinaje durante los siguientes siglos¹⁹⁹.

Los profetas de la Biblia contribuyen a la tradición de la idea del sacrificio como rescate, ya Isaías nos ofrece el poema del Siervo de Yavé, en el que se dice:

Surely he hath borne our griefs, and carried our sorrows: yet
we did esteem him stricken, smitten of God, and afflicted.²⁰⁰
Isaias 53:4

Será la comparación con el cordero, que se prolongará en el *Nuevo testamento* y en la tradición cristiana posterior, la imagen que más claramente exponga la idea de la sangre como precio a pagar por la redención de la humanidad:

He was oppressed, and he was afflicted, yet he opened not
his mouth: he is brought as a lamb to the slaughter, and as a
sheep before her shearers is dumb, so he opened not his
mouth.²⁰¹
Isaias 53:7

¹⁹⁹ (Moody 1994, 169)

²⁰⁰ Pero fue él ciertamente quien soportó nuestros sufrimientos y cargó con nuestros dolores, mientras que nosotros le tuvimos por castigado, herido por Dios y abatido.

²⁰¹ Maltratado, mas él se sometió, no abrió la boca, como cordero llevado al matadero, como oveja muda ante los trasquiladores.

2.12. El martirio como don de Dios.

El martirio significa un paso de gigante comparado con las vidas de los hombres comunes, incluso con la de las personas que han llevado a cabo una ardua labor de autocontrol y plegaria. Cabría pensar entonces que la suerte del mártir puede convertirse en un deseo para aquellos que viven intensamente la experiencia religiosa, sin embargo, ese deseo sería pecaminoso puesto que conlleva el pecado de orgullo.

TEMPTER: [...]
What can compare to the glory of Saints
Dwelling forever in presence of God? [...]
Seek the way of martyrdom.
[...]
THOMAS: Is there no way, in my soul's sickness,
Does not lead to damnation in pride?²⁰²

La pregunta que se formula Thomas nos conduce al problema de la acción y al dilema de Arjuna en la *Bhagavad Gītā*, acción y sufrimiento están unidos. Así mismo, la consciencia que hace escribir a Eliot “humility is endless” (la humildad es infinita)²⁰³ es la misma que está detrás del reconocimiento de Dante ante el pecado de soberbia²⁰⁴ cuando se reconoce en un futuro habitante de su círculo:

Y Yo le dije “Tu verdad me empuja
a la humildad, y abate mi soberbia;²⁰⁵
Purgatorio XI vv. 118-119

²⁰² Tentador: Qué puede compararse a la gloria de los Santos/ habitando para siempre en presencia de Dios?

Thomas: No hay ningún camino, en la enfermedad de mi alma,/ que no lleve a la condena por orgullo?(Eliot 1969, 255)

²⁰³ En “East Coker” de *Cuatro cuartetos*.

²⁰⁴ En este círculo, Dante habla de los artistas y del arte, de la vanidad y de lo efímero de la fama. Los artistas, al sentir el natural deseo de ser conocidos y reconocidos, son los que más pueden caer en el pecado de orgullo.

²⁰⁵ (Alighieri 2001, 363)

El lugar donde Eliot más claramente expone su visión del martirio es el sermón central en *Asesinato en la catedral*, en el que el personaje de Thomas, el día de Navidad, une a la festividad del nacimiento de Cristo el recuerdo de su Pasión y el del primer mártir: San Esteban.

[...] Not only do we at the feast of Christmas celebrate at once Our Lord's Birth and His Death; but on the next day we celebrate that martyrdom of His first martyr, the blessed Stephen. Is it an accident, do you think, that the day of the first martyr follows immediately the day of the Birth of Christ? By no means. Just as we rejoice and mourn at once, in the Birth and in the Passion of Our Lord; so also, in a smaller figure, we both rejoice and mourn in the death of martyrs. We mourn, for the sins of the world that has martyred them; we rejoice, that another soul is numbered among the Saints in Heaven, for the glory of God and for the salvation of men.

[...] A martyrdom is always the design of God, for His love of men, to warn them and to lead them, to bring them back to his ways. It is never the design of man; for the true martyr is he who has become the instrument of God, who has lost his will in the will of God, and who no longer desires anything for himself, not even the glory of being a martyr. So, thus, as on earth the Church mourns and rejoices at once, in a fashion that the world cannot understand; so in Heaven the Saints are not high, having made themselves most low, and are seen, not as we see them, but in the light of the Godhead form which they draw their being.²⁰⁶

De nuevo asistimos al encuentro entre nacimiento y muerte, principio y fin, alegría y lamento, y es en la religión el único ámbito, además de en la poesía, en

²⁰⁶ [...] No sólo en la fiesta de Navidad celebramos a la vez el Nacimiento de Nuestro Señor y Su Muerte; sino que al día siguiente celebramos el martirio de Su primer mártir, el bendito Esteban. ¿Es un accidente, creéis, que el día del primer mártir siga inmediatamente al día del Nacimiento de Cristo? De ninguna manera. Al igual que nos alegramos y lamentamos a la vez, del Nacimiento y la Pasión de Nuestro Señor; así también, en una figura menor, nos alegramos y lamentamos por la muerte de los mártires. Nos lamentamos, por los pecados del mundo que los ha martirizado; nos alegramos, de que otra alma sea contada entre los Santos del Cielo, por la gloria de Dios y la salvación de los hombres./ [...] Un martirio es siempre el designio de Dios, por Su amor a los hombres, para advertirlos y guiarlos, para traerlos de vuelta a Su camino. No es nunca el designio del hombre; porque el verdadero mártir es el que se ha convertido en instrumento de Dios, el que ha perdido su voluntad en la voluntad de Dios, y el que ya no desea nada para sí mismo, ni siquiera la gloria de ser mártir. Por ello, al igual que en la tierra la Iglesia se alegra y lamenta a la vez, de una manera que el mundo no puede entender, así en el Cielo los Santos están el lo más alto, habiéndose hecho a sí mismos los más bajos, y son vistos, no como nosotros los vemos, sino bajo la luz de Dios Padre de quien surgió su ser.

el que las contradicciones son superadas y trascendidas. Los mártires son guías y modelos de comportamiento cristiano y sirven al arrepentimiento y al giro del los hombres hacia Dios, giro que es el objeto también de los profetas en su incesante apelación a la consciencia de sus oyentes. Los profetas son también mártires por ser objeto de escarnio por parte de su pueblo y por enfrentarse a la voluntad de los poderosos y contradecirles abiertamente, deslegitimándolos. Así, por ejemplo, las palabras de Jeremías le trajeron como consecuencia la tortura y el encarcelamiento

Now Pashur the son of Immer the priest, who was also chief governor in the house of the Lord, heard that Jeremiah prophesied these things. Then Pashur smote Jeremiah the prophet, and put him in the stocks that were in the high gate of Benjamin, which was by the house of the Lord.²⁰⁷

Jeremías 20:1-2

En la pieza teatral *Cocktail Party* (1950), el martirio aparece a través de la muerte en cruz de Celia: “she must have been crucified”(debió de ser crucificada)²⁰⁸. Este personaje, en la resolución final de la obra, encuentra su destino en el sufrimiento y éste da sentido a su vida, puesto que el personaje de Reilly, quien analiza a todos los demás y comenta sus actitudes desde su profesión de psiquiatra, no expresa conmoción ante el hecho, sino más bien complacencia.

REILLY: [...] So all that I could do
Was to direct her in the way of preparation.
That way, which she accepted, led to this death.
And if that is not a happy death, what death is happy?²⁰⁹

²⁰⁷ Y Pasjur, sacerdote, hijo de Immer, que era inspector jefe de la casa de Yavé, oyó a Jeremías vaticinando estas cosas, e hizo azotar a Jeremías, profeta, y ponerle en el cepo que hay en la puerta superior de Benjamín, junto a la casa de Yavé.

²⁰⁸ (Eliot 1958, 174)

²⁰⁹ Reilly: Así que todo lo que yo podía hacer/ era dirigirla en la manera de prepararse./ La manera, que ella aceptó, la llevó a esta muerte./ ¿I si esta no es una muerte feliz, qué muerte es feliz? (Eliot 1958, 179)

Aunque ya hemos visto que Eliot en algunos de sus poemas hace decir a sus personajes que ellos son comunes y no pueden acceder a las vivencias de los santos²¹⁰, el poeta se implica de tal forma en la ideología y organización de la sociedad de su tiempo que el no poder dar pasos de gigante no lo detiene de aportar su esfuerzo. De hecho, para Eliot, el escribir teatro era ya una forma de intervención muy directa en los asuntos sociales, puesto que implicaba directamente al público y lo hacía participar: “Para Eliot, las representaciones de la comediante Marie Lloyd compendian la relación ideal de artista y audiencia. El Music Hall, como las Islas Aran, era un ejemplo más cercano que la Edad Media de una comunidad cuyo arte expresaba su compañerismo.” (McDiarmid 1984, 64)

2.13. La comunión de los santos.

Cada uno tiene su parte en el plan de la salvación. Ninguna forma desmerece otra en el esfuerzo colectivo que representa la historia de la humanidad cuando se dirige hacia su encuentro con Dios. Esta visión es la que subyace a los textos en los que Eliot propone personajes que, lejos de ser heroicos, se saben limitados y que culmina en la idea de la comunión de los santos. En *Corintios*, 12, se describe el cuerpo místico de Cristo y es donde la Iglesia adquiere un valor sacramental en cada uno de sus miembros: “Los miembros son muchos, pero uno solo el cuerpo. Y no puede el ojo decir a la mano: No tengo necesidad de ti. Ni tampoco la cabeza a los pies: No necesito de vosotros.” *Corintios* 12: 20-21. La metáfora del cuerpo y sus partes sirve perfectamente para comprender la idea del destino común de la humanidad.

Let us mourn in a private chamber, learning the way of penitence,

²¹⁰ Not for me the martyrdom (No para mí el martirio) leemos en el poema *A song for Simeon* (1928), citado en la página 67.

And then let us learn the joyful communion of saints.²¹¹

En este pasaje de *La roca* (Eliot 1934, 75) volvemos a asistir al contraste entre lamento y alegría. En el mundo sólo cabe el dolor, del cual nace la conversión y de ésta la penitencia, para ser finalmente sublimados en la felicidad después de esta vida. Así mismo, las citas de la mística Juliana de Norwich que encontramos en la poesía de Eliot apuntan a esta misma convicción.

Sin is Behovely, but
All shall be well, and
All manner of thing shall be well.²¹²

Estos versos de “Little Gidding” en *Cuatro cuartetos* se repiten en varias ocasiones en el mismo poema. Esta insistencia refuerza el mensaje de consuelo y de fe que le fue transmitido a Juliana de Norwich en su décimo tercera revelación, en la que se aprecian paralelismos con la filosofía budista, puesto que la autora iguala pecado y dolor y la superación del pecado es así el fin del dolor.

In this bare word “sin”, our Lord reminded me in a general way of all that is not good: the despicable shame and utter self-emptying he endured for us, both in his life and his dying, and all the physical and spiritual suffering and pain of his creation. [...] It is true that sin is the cause of all this pain, but all will be well, and all will be well, and all manner of things will be well.²¹³

A pesar de que sólo unos pocos elegidos alcanzan la santidad, Eliot sintió la llamada a la perfección en diversos momentos de su vida, como nos hace notar Lyndall Gordon: “La atracción de Eliot por las altas cotas de la vida religiosa se remonta a su niñez, y el modelo del peregrino a los poemas de su madre. Más

²¹¹ Lamentémonos en nuestras habitaciones privadas, aprendiendo el camino de la penitencia, y aprendamos entonces la feliz comunión de los santos.

²¹² El pecado es lo oportuno, pero/ todo irá bien y/ toda clase de cosas irán bien.

²¹³ Con esta escueta palabra “pecado”, nuestro Señor me trajo a la memoria de forma general todo lo que no es bueno: la despreciable vergüenza y completo vaciamiento que sufrió por nosotros, tanto en su vida como en el momento de su muerte, y todo el sufrimiento físico y espiritual de su creación. [...] Es cierto que el pecado es la causa de todo este dolor, pero todo irá bien, y todo irá bien, y toda clase de cosas irán bien. (Juliana de Norwich [1373]1997, 55-56)

tarde, como graduado en Harvard, leyó las experiencias de los santos, y llegó a la idea de una vida candente a cada momento. Pensó entonces que la santidad podía ser la única medida válida para sus logros, pero percibió también la probabilidad de la decepción y su inaptitud personal, y esto lo llevó, durante una década, a descartar esta línea de acción, y dirigir sus formidables dones al éxito mundano. La conversión, creo, significó un retorno al reto anterior, más abrumador que el segundo.”(Gordon 1988, 4-5).

La implicación de Eliot en los asuntos que atañen a la religión, en especial a la relación entre Iglesia y estado, ocuparon al poeta durante toda su carrera literaria, ya sea a través de los ensayos sociales *La idea de una sociedad cristiana* ((1939) y *Notas hacia la definición de cultura* ((1948) como de la misma *Asesinato en la catedral* (1935) que trata también el tema, puesto que el héroe sufre su suerte por el hecho de defender la independencia de la Iglesia respecto a los deseos del poder político. También sus gestos, como el de escribir *La roca* (1934) para recaudar fondos para los templos londinenses, contribuyen a dibujar el perfil del hombre de acción, aunque, aun a riesgo de ser malentendido, nunca quiso que su opinión en temas políticos fuera relevante para no utilizarla como herramienta para aumentar su propio prestigio.

Para Eliot, el cristianismo no sólo era la religión que había abrazado sino que, se quisiera o no, era el fundamento de toda la cultura europea: “Un individuo europeo puede no creer que la fe cristiana es verdadera, y aun así, lo que dice, construye, y hace, surge de su herencia de la cultura cristiana y depende de esa cultura para adquirir significado. [...] Si el cristianismo desaparece, toda nuestra cultura al completo desaparece con él.”(Eliot 1948, 122). Por otra parte, el poeta no concibe el vivir plenamente su religión si debe formar parte de una comunidad cuyas reglas contradicen el espíritu cristiano, por lo que no se conforma con ser “tolerado” sino que cree su obligación modificar la sociedad hacia su ideal:”debemos abandonar la noción de que los cristianos deberíamos contentarnos con la libertad de culto [...] los cristianos no pueden estar satisfechos con nada menos que una organización cristiana de la sociedad, la cual

cosa no es lo mismo que una sociedad consistente exclusivamente en devotos cristianos.”(Eliot [1939]1952, 33-34).

Los profetas ven claramente que su sociedad debe convertirse y que todos sus individuos tienen un destino común del que son responsables. Todos los discursos de restauración y los escatológicos describen una existencia llena de paralelismos con la idea de la comunión de los santos.

2.14. San Sebastián.

Los modelos humanos de la perfección del alma son las vidas de los santos y Eliot se sintió fascinado por ellas desde muy temprana edad, aunque, en un principio, su interés se centraba en una cierta deformación de la idea del sentido del dolor. El poema de juventud *La canción de amor de San Sebastián*, escrito en 1914, es la muestra de una atracción por el sufrimiento que parece desviada de su contexto cristiano. Este poema está incluido en el cuaderno que Eliot vendió al abogado neoyorquino John Quinn en 1922, con el expreso deseo de que nunca fuese publicado. El afán filológico no ha permitido que se cumpliera su voluntad y, por ello, tenemos acceso a parte de la creación que el mismo poeta habría obviado.

Aunque 1927 fue el año en que Eliot se convirtió a la Iglesia Anglicana, es durante el período en el que fueron escritos los versos de *La canción de amor a San Sebastián* cuando empezó a poner a prueba su fe religiosa. En las cartas a su amigo Aiken de 1914, (en la del 25 de julio envía el poema²¹⁴) se pone de manifiesto la forma excesiva y llena de dudas en que el poeta vive su desasosiego espiritual y es a través de éstas, también, que conocemos la opinión de Eliot y el impacto que en él produjo la visión de varias obras pictóricas del siglo XV en las que se representaba a San Sebastián: la primera de Mantegna (Ca d’Oro, Venecia), la segunda atribuida a Antonello de Mesina (Bérgamo), la tercera de Hans Memling (Bruselas). Eliot, junto al envío del poema, hace referencia al erotismo de las obras sobre el santo.

²¹⁴ (Eliot 1988, 43-47)

Es la obra de Mantegna la que inspiró el poema de Eliot, convirtiéndolo así en un ejercicio ekphrástico, aunque muy alejado de los poemas descriptivos habituales. En una carta a Paul Elmer More²¹⁵ el poeta se describe a sí mismo escribiendo: “Soy alguien a quien su sentido del vacío tiende a dirigirlo hacia el ascetismo o la sensualidad”, y es precisamente la mezcla de ascesis y sensualidad la que apreciamos en el poema de 1914. La alegoría del amor humano y sensual como espejo del amor de Dios por su iglesia o su pueblo queda aquí pervertida por el placer en el dolor y el instinto aniquilador que conforma el poema. Por otra parte, el modelo literario de la mujer idealizada del *dolce stil novo*, que Eliot tanto admiraba, encuentra en este poema el fin opuesto al de la poesía florentina y, en vez de llevar a la salvación del alma, el personaje femenino arrastra al sujeto poético a su degradación y destrucción, a modo de una “*Belle dame sans merci*”. La mezcla de erotismo y dolor está presente desde el inicio del poema:

I would come in a shirt of hair
I would with a lamp in the night
And sit at the foot of your stairs
I would flog myself until I bled,
And after hour and hour of prayer
And torture and delight
Until my blood should ring the lamp
And glisten in the light;
I should arise your neophyte
And then put out the light
To follow where you lead,
To follow where your feet are white
In the darkness towards your bed
And where your gown is white
And against your gown your braided hair.²¹⁶

Señala Childs (1997,84): “El narrador en *La canción de amor de San Sebastián* lleva un hábito de estameña y se flagela para ganar su entrada en la

²¹⁵ (*apud* Gordon, 1977, 62)

²¹⁶ Apareceré con mi hábito de estameña/ Apareceré con la lámpara en medio de la noche/
Me sentaré a los pies de tu escalera; Me flagelaré hasta sangrar/ Tras horas y horas de
oración/ Tortura y placer/ Hasta que mi sangre rodee la lámpara/ Y destelle a su luz; / Me
levantaré y seré tu neófito/ y apagaré la luz/ Para seguirte donde me guíes,/ Para seguirte
donde tus pies sean blancos/ Hasta tu cama en la oscuridad/ Donde esté tu manto blanco/
Junto a tu manto el pelo trenzado. (Eliot 2001, 151)

cama de una mujer.” y esta interpretación fija el poema en el ámbito del deseo y de la posesión de tal forma que la intensidad erótica no permite trascender lo sensual. Las observaciones de Eliot con respecto a las representaciones pictóricas de San Sebastián se centran también en la belleza física y en el impacto del dolor que de ellas se desprende. El dramatismo es uno de los valores más destacados respecto a la obra de Mantegna, pero la crítica sobre el pintor y los artistas que le son contemporáneos experimentó un giro cualitativo de extraordinarias consecuencias en la época en que fue escrito el poema. Los pintores del *Quattrocento* recibían el nombre genérico de “los primitivos italianos”, y esta adjetivación implicaba que serían los artistas posteriores, como Leonardo o Rafael, los que llegarían a una superación de las limitaciones técnicas y expresivas de estos “primitivos”. Pero críticos de arte como Roger Fry, amigo de Eliot, trabajaron para transmitir la idea de que el arte no es un proceso evolutivo de constante mejora, sino que cada época respondía según sus prioridades, y estas no siempre han sido el virtuosismo de la perspectiva o un tipo de realismo que después se instaló como paradigma de perfección.”Rehusaban (los artistas del siglo XV) aceptar los hechos que vienen dados por la naturaleza, excepto en la medida en que podían llegar a ser sometidos al poder generalizador de su arte. Los hechos debían ser asimilados a las formas antes de ser aceptados en el sistema.” (Fry [1920] 1988, 152).

Este cambio de perspectiva histórico llevará, también, a sostener dentro del campo teórico las ideas que Matisse o Picasso defendían desde su creación artística, como la defensa de la escultura africana u otras formas de arte catalogadas como “primitivas” y desvalorizadas como expresión de una estética propia. En cuanto a la crítica literaria, será Eliot, precisamente, quien mejor formule la analogía en el campo de la escritura:”El (poeta) debe ser plenamente consciente del hecho obvio de que el arte nunca mejora, sino que el material del arte no es nunca el mismo. Debe ser consciente de que la mente de Europa –la mente de su propio país- una mente que él pronto reconoce como mucho más importante que su propia mente privada – es una mente que cambia, y que este cambio es un desarrollo que no se deja nada por el camino, que no jubila ni a

Shakespeare, ni Homero, ni el diseño de rocas de los dibujantes magdalenienses. Que este desarrollo, refinamiento quizás, complicación ciertamente, no es, desde el punto de vista del artista, ninguna mejora.”²¹⁷

Andrea Mantegna (1431-1506) es también llamado el “pintor arqueológico”, puesto que fue el primero en introducir elementos arquitectónicos romanos como parte de su paisaje pictórico. Su interés por la antigüedad y su sentido de la historia lo acercan especialmente a Eliot, al igual que su papel como nexo de unión entre el pasado y el futuro de la pintura. Su inclusión de ruinas romanas en la pintura remite tanto a su interés por la arqueología como a su intención de mostrar el triunfo espiritual del cristianismo sobre el paganismo. La narración que transmite la historia del martirio de San Sebastián explica que éste no murió a causa de las flechas y que una mujer curó sus heridas, pero al volver a reafirmarse en su fe, fue apaleado hasta la muerte. La figura de esta mujer pudo ser la inspiración para el poema de Eliot.

La obra a la que el poeta hace referencia es un lienzo (210 X 91cm)²¹⁸ con la figura a *contrapposto*²¹⁹, lleva una inscripción en la cartela enroscada a la vela, abajo a la derecha: “Nihil nisi divinvm stabile est. Coetera fvmvs”(Nada que no sea divino es estable. Todo lo demás es humo), que recuerda que la vida humana y su sufrimiento son pasajeros y que encontramos también en el epígrafe del poema *Burbank with Baedeker: Bleistein with a cigar*. El tránsito de San Sebastián de lo humano a lo divino se dará en un solo instante en la fe cristiana, pero Eliot, influenciado por el Budismo y lleno de dudas religiosas, mezcla mitología griega, cristianismo y budismo en el poema que más podemos asociar al de San Sebastián: *La muerte de San Narciso*, escrito a finales de 1914 o principios de 1915. En este poema la referencia iconográfica de San Sebastián es claramente identificable en su última estrofa:

So he became a dancer to God
Because his flesh was in love with the burning arrows

²¹⁷ T.S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent”(1922) *apud* Eliot (1953, 21-30)

²¹⁸ Reproducción en Anexo, página 336.

²¹⁹ Modo de colocar el cuerpo, inventado en la antigüedad clásica, para producir la sensación de un equilibrio vivo en la figura.

He danced on the hot sand
Until the arrows came.
As he embraced them his white skin surrendered itself
to the redness of blood, and satisfied him.²²⁰

En el poema Narciso experimenta el martirio de San Sebastián después de haber pasado por diferentes estadios de consciencia a través de toda una serie de metamorfosis.

Rilke, dedicó también un poema a San Sebastián. El poema de Rilke de 1905 es claramente ekphrástico al seguir la iconografía que siempre se ha asociado al santo. En la última estrofa el personaje poético experimenta una duda.

Sank Sebastián

Wie ein Liegender so steht er, ganz
Hingehalten von dem großen Willen.
Weitentrückt wie Mütter, wenn sie stillen,
Und in sich gebunden wie ein Kranz.

Und die Pfeile kommen: jetzt und jetzt
Und als sprängen sie aus seinen Lenden,
Eisen bebend mit den freien Enden.
Doch er lächelt dunkle, unverletzt.

Einmanl nur wird seine Trauer groß,
Und die Augen leigen schmerzilch bloß,
Bis sie atwas leugnen, wie Geringes,
Und als liessen sie verächtlich los
Die Vermichter eines schönen Dinges.²²¹

²²⁰ Así que se convirtió en un danzante ante Dios./ Porque su carne estaba enamorada de las flechas ardientes/ y bailó sobre la arena caliente/ hasta que las flechas llegaron,/ mientras las abrazaba, su piel blanca se rendía/ al rojo de la sangre y lo satisfizo. (Trad. del A.)

²²¹ Como uno que yace, así está él de pie/ bien sostenido por la gran voluntad/ Completamente extraviado, como las madres cuando amamantan,/ y envuelto en sí mismo como una guirnalda./ Y las flechas vienen una tras otra/ como si brotasen de sus flancos, vibrando metálicamente con los extremos libres./ Pero él sonríe, oscuro, ileso./ Sólo una vez su tristeza es grande,/ y los ojos quedan dolorosamente abiertos,/ hasta negar alguna cosa, como una insignificancia,/ y como si abandonase son menosprecio/ aquello que aniquila una cosa bella.

(Mi agradecimiento a Isabel Pahissa por su traducción del poema para este trabajo).

Los poemas de San Sebastián de Rilke y Eliot hablan ambos de la belleza, pero donde Eliot ve sólo la belleza física, Rilke descubre además la belleza del sacrificio. En Eliot la pasión destruye primero al personaje del poema y después al objeto de su deseo con tal de obtener una total posesión. En Rilke la duda que asalta al personaje poético no tiene fuerza frente a la convicción religiosa y la fe; pero sin embargo está ahí, profundamente humana, como el mismo Eliot sostiene: "El que duda es un hombre que se toma el problema de su fe con seriedad."²²²

El poema de Eliot, alejado de la convención de tal modo que su título, "canción de amor", no es suficiente justificación para las desviaciones en las que se enreda, podría llegar a ser interpretado como una blasfemia. Pero dentro del caos y la búsqueda religiosa que Eliot experimenta en esos momentos, la blasfemia es también una forma de relación con lo divino: "Durante sus primeros años en Londres, Eliot escribió poemas blasfemos, pero explicó más tarde que la blasfemia genuina brota de la "creencia parcial" de una mente en un estado de enfermedad espiritual inusual y peculiar. La blasfemia puede ser, incluso, una manera de afirmar la fe."(Gordon 1977, 71).

La fascinación por el sufrimiento es un síntoma del cual adolecieron muchos de los místicos y místicas occidentales, llegando, a menudo, a límites de difícil comprensión, como lo muestran la vida de algunos de ellos que, de hecho, buscaban las situaciones más humillantes para someter su voluntad²²³. El dolor y el placer estaban unidos en las experiencias místicas: "el alma se sumerge por un igual en el gozo y el dolor, en una perfecta coincidencia de opuestos"(Ciriot-Garí 1999, 128) y la belleza era parte sustancial de las mismas, llegando también a lo sensual: "el Juan de la Última Cena, identificado con Juan evangelista, configura la imagen de Juan evangelista chupando del pecho de Cristo, la misma empleada por Hildegarda. En el tratado didáctico se aclara el significado de la imagen que Hildegarda da por sobreentendida: chupar del pecho proporciona conocimiento y dulzura, una asociación entre conocer y amar."(Ciriot-Garí 1999, 66).

²²² En *Grantile Review*, 24, No 3 (1962) *apud* (Gordon 1977, 72).

²²³ Ver (Ciriot-Garí 1999)

Eliot no sólo expone en su poema un ejemplo de la atracción de los místicos por el dolor, sino que su poema es también un ejercicio de meditación mística, ya que sigue la tradición del uso de imágenes: "se han comprobado las relaciones entre las artes plásticas y la meditación, sirviendo en muchos casos como auténticos puntos de apoyo para el ejercicio mental (J. Hamburger). Justo antes del año 1300 penetra en Occidente desde Bizancio la *imago pietatis*: un desnudo masculino, un retrato del busto ejecutado según las convenciones de la Edad Media de un hombre muerto." (Ciriot-Garí 1999, 210). Algunas de las visiones que tuvieron los místicos y las metáforas que usaron para explicar sus experiencias les acarrearón la acusación de herejía: de nuevo encontramos el difícil límite entre vehemencia y blasfemia.

Eliot asocia el martirio a un momento de iluminación, un instante en el que todo adquiere sentido. En *La reunión familiar* (1939) el personaje de Agatha representa a la adivina o al menos a quien tiene la intuición de trascender las apariencias, aunque no alcanzará a responder a las necesidades de Harry en busca de respuestas. Agatha señala la existencia de la experiencia mística unida a la del martirio.

AGATHA: There are hours when there seems to be no past or future,
Only a present moment of pointed light
When you want to burn. When you stretch out your hand
To the flames.[...] ²²⁴

El poema *Bailarín abrasado* (1914) es otro ejemplo de la fascinación de Eliot por el martirio. En él, usando la imagen de la danza, se compara al mártir con una mariposa atraída por el fuego. La estrofa intermedia nos habla explícitamente de la mezcla de dolor y placer.

The tropic odours of your name
From Mazambique or Nicobar
Fall on the ragged teeth of flame

²²⁴ Hay horas cuando parece que no hay pasado o futuro, / sólo un momento presente de aguda luz / cuando quieres quemar. Cuando extiendes tu mano hacia las llamas.[...] (Eliot 1963, 96).

Like perfumed oil upon the waters
What is the secret you have brought us
Children's voices in little corners
Whimper whimper through the night
Of what disaster do you warn us
Agony nearest to delight?
Dance fast dance faster
There is no mortal disaster
The destiny that may be leaning
Towards us from your hidden star
Is grave, but not with human meaning.²²⁵

Los profetas bíblicos no llegan a formulaciones tan atrevidas, pero sí establecen la base para el desarrollo posterior de la idea del dolor redentor, como en el Siervo de *Isaías* 53: 1-12²²⁶ o, por otra parte, la comparación de las relaciones entre el pueblo y Dios como un matrimonio, que podemos leer en Oseas y Jeremías, favorecerán la prolongación metafórica de las relaciones amorosas para hablar de Dios y su Iglesia o del alma y Dios.

3. La creación como respuesta. (Creación y estética religiosa)

3.1 Los límites del lenguaje.

Desde sus primeros poemas, Eliot reflexiona a cerca de la comunicación humana. En *La canción de amor de J. Alfred Prufrock* (1917) el personaje poético, vagando de salón en salón, pasando de una conversación irrelevante a otra e incapaz de proponer las cuestiones que le corroen, sabe que indefectiblemente será malentendido, que las personas no se comprenden las unas a las otras.

²²⁵ Los aromas tropicales de tu nombre/ De Mozambique a Nicobar/ Caen sobre los irregulares dientes de la llama/ Como aceites perfumados sobre las aguas/ Qué secreto nos habrás traído/ Voces de niños por los rincones/ que por la noche gimen y gimen/ ¿De qué desdicha nos avisas/ agonía mezclada con placer?/ Baila más y más deprisa/ No hay desastre funesto/ El destino que acaso se proyecte/ Sobre nosotros desde su estrella oculta/ Será importante, pero no tendrá sentido humano. (Eliot 2001, 128-131)

²²⁶ Ver la página 100 de este trabajo.

And would it have been worth it, after all,
 After the cups, the marmalade, the tea,
 Among the porcelain, among some talk of you and me,
 Would it have been worth while,
 To have beaten off the matter with a smile,
 To have squeezed the universe into a ball
 To roll it towards some overwhelming question,
 To say: "I am Lazarus, come from the dead,
 Come back to tell you all, I shall tell you all"-
 If one, settling a pillow by her head,
 Should say: "That is not what I meant at all.
 That is not it, at all."

And would it have been worth it, after all,
 Would it have been worth while,
 After the sunsets and the dooryards and the sprinkled streets,
 After the novels, after the teacups, after the skirts that trail along the floor –
 And this, and so much more? –
 It is impossible to say just what I mean!
 But as if a magic lantern threw the nerves in patterns on a screen:
 Would it have been worth while
 If one, settling a pillow or throwing off a shawl,
 And turning toward the window, should say:
 "That is not it at all,
 That is not what I meant at all."²²⁷

También en *Los hombres huecos* (1925), el poeta describe a unos seres vacíos que desde la primera persona del plural incluyen y se expanden hacia otros y que, como parte consubstancial a su absurdo, carecen de una voz que pueda producir verdadero significado.

²²⁷ Y habría valido la pena, después de todo,/ después de las tazas, la mermelada, el té,/ entre la porcelana, entre un poco de charla tuya y mía,/ habría valido la pena/ descabezar de un mordisco el asunto con una sonrisa,/ apretar el universo en una bola/ echándolo a rodar hacia alguna pregunta abrumadora,/ decir: " Soy Lázaro, venido de entre los muertos,/ vuelto para deciroslo todo, os lo diré todo"-,/ si alguna, poniéndose una almohada junto a la cabeza,/ dijera: No es eso lo que yo quería decir en absoluto./ No es eso de ningún modo".// Y habría valido la pena, después de todo,/ habría valido la pena/ después de la puestas de sol y los jardincillos delante de casa, y las calles regadas,/ después de las novelas, después de las tazas de té, después de las faldas que se arrastran por los suelos,/ y eso ¿Y tanto más?/ ¡Es imposible decir precisamente lo que quiero decir!/ Pero si una linterna mágica proyectara los nervios como estructuras en una pantalla:/ habría valido la pena/ de que alguna, acomodándose una almohada o tirando a un lado un chal,/ y volviéndose a al ventana, dijera: "Eso no es en absoluto,/ eso no es lo que yo quería decir en absoluto."

Our dried voices, when
We whisper together
Are quite meaningless
As dry win in dry grass
Or rats' feet over broken glass
In our dry cellar.²²⁸

El estilo de los poemas de Eliot es expresión de la consciencia del fracaso del lenguaje como vehículo adecuado no sólo para la comunicación entre personas sino también para expresar y ordenar la propia identidad: "La idea de aislamiento, de la imposibilidad de comunicación y entendimiento, tiene un peso directo en el estilo de Eliot, en su forma de composición, y en la estructura de sus poemas, porque el problema temático no es sólo el de comunicación entre una persona y otra sino, finalmente, el de la articulación misma." (Unger 1966, 19). De igual modo, Helen Gardner ve los *Cuatro Cuartetos* como progresando hacia el sentido: "En *Cuatro Cuartetos* uno es consciente de un perpetuo esfuerzo hacia la comunicación." (Gardner 1949, 73). Cuando leemos, vamos adaptando el significado de lo leído a medida que avanza la lectura y los nuevos contextos van insiriéndose paulatinamente; este *significado pospuesto*²²⁹ aparece en Eliot de forma mucho más intensa y marcada.

Pero Eliot es además heredero de la reflexión que los poetas simbolistas hicieron sobre el lenguaje y que Paul Valéry formuló de manera más teórica: "El universo poético no se crea tan poderosamente y fácilmente. Existe, pero el poeta está privado de las inmensas ventajas que posee el músico. No tiene ante sí, dispuesto para un disfrute de belleza, un conjunto de medios hechos expresamente para su arte. Tiene que tomar el lenguaje: la voz pública, esa colección de términos y de reglas tradicionales e irracionales, caprichosamente creadas y transformadas, caprichosamente codificadas, y muy diversamente entendidas y pronunciadas." (Valéry [1939]1990, 88). El lenguaje es también de los otros y es heredado, es, por lo tanto, un material con el que el poeta debe

²²⁸ Nuestras voces reseca, cuando/ susurramos juntos/ son tranquilas y sin significado/ como viento en hierba seca/ o patas de ratas sobre cristal roto/ en la bodega seca de nuestras provisiones.

²²⁹ Ver (Garod-Sandfor 1999, 3-27)

luchar para cambiar y convertirlo en lo que desea, a pesar de su fragilidad, condición expresada en este fragmento de “Burnt Norton” de *Cuatro Cuartetos*.

[...] Words strain,
Crack and sometimes break, under the burden,
Under the tension, slip, slide, perish,
Decay with imprecision, will not stay in place,
Will not stay still.[...] ²³⁰

La naturaleza imprecisa del lenguaje sirve a Eliot como ejemplo de su visión del mundo, de forma que sus reflexiones poéticas sobre el tema son a la vez contenido temático y forma significativa que se extienden a toda su poesía: “La derrota lingüística se presenta aquí y en las otras partes del poema [*Cuatro Cuartetos*] como inevitable en dos sentidos. Primero, el lenguaje mismo está sujeto a lo incompleto y lo cambiante que impide a lo temporal alcanzar la plenitud de la quietud inclusiva. En segundo lugar, el lenguaje funciona como una imagen para la sucesión, para la parcialidad fragmentada y lo incompleto. Es decir, en el poema el lenguaje funciona como medio y como tropo.” (Wolosky 1995, 28). Como extremo, en “East Coker” la decepción respecto al lenguaje lleva a la voz poética a negar la propia poesía:

That was a way of putting it – not very satisfactory:
A periphrastic study in a worn-out poetical fashion,
Leaving one still with the intolerable wrestle
With words and meaning. The poetry does not matter.
It was not (to start again) what one had expected. ²³¹

La poesía no importa, queda lejos de la experiencia. Los místicos también sintieron lo inadecuado del lenguaje para expresar sus vivencias, más aún cuando no hay nada ni remotamente comparable a ellas en el ámbito de lo

²³⁰ Las palabras se esfuerzan,/ se agrietan y a veces se rompen, bajo la carga/ bajo la tensión, resbalan, se deslizan, perecen,/ se deterioran de imprecisión, no se quedan en su sitio,/ no se quedan quietas.

²³¹ Eso era una manera de decirlo – no muy satisfactoria:/ un estudio perifrástico en un gastado estilo poético,/ que le deja a uno aún con la intolerable lucha/ con palabras y significados. La poesía no importa./ No era (para empezar otra vez) lo que uno había esperado.

humano, que es el único al que el lenguaje puede intentar acercarse. La “vía negativa”, la imposibilidad de afirmar nada respecto a Dios, lleva el lenguaje al límite, apuntando hacia algo más allá de sí mismo, apelando más a la intuición que al juicio racional y por ello el mismo lenguaje se convierte en temática mística y a su vez el silencio:”El lenguaje es un asunto central en la teología negativa del misticismo radical. O, más bien, lo es el silencio. En este sentido, el término lenguaje místico es un oxímoron.”(Wolosky 1995, 3). Por ello, Eliot coincide con los autores místicos cuando quiere expresar el estado de iluminación que, para Paul Murray, queda reflejado en la última parte de *Cuatro Cuartetos*: “El lenguaje empleado por Eliot, y por los otros poetas de lo trascendente, para comunicar este tercer estado²³² en el desarrollo de la consciencia mística es siempre el lenguaje de la paradoja.”(Murray 1994, 82). Ejemplos de ello es el tema de la unión entre principio y fin o de la ambigüedad de la identidad que leemos en el último de los cuartetos:”Little Gidding”.

Si bien el lenguaje verbal supone una insatisfacción continua para el poeta, la musicalidad de las palabras adquiere un valor de verdad y de pureza expresiva que sirve a la intención de Eliot:”La poesía empieza, diría yo, con un salvaje tocando el tambor en la selva y retiene siempre ese elemento esencial de la percusión y el ritmo”(Eliot 1999, 195). El 24 de febrero de 1942, Eliot dio una conferencia en la Universidad de Glasgow con el título de “La música de la poesía”, en la que expone su idea de la unión entre la música de la poesía y el significado y explica su uso:”La disonancia, incluso la cacofonía, tiene su lugar: al igual que, en un poema de cualquier medida, debe haber transiciones entre pasajes de mayor y menor intensidad, para proporcionar un ritmo de emoción fluctuante esencial a la estructura musical del conjunto.”(Eliot 1953, 59).

El lenguaje verbal es deficiente pero es la forma de comunicación humana con más vocación de exactitud y el material con el que trabajan los poetas. Por ello, en “East Coker”, Eliot escribe estos versos, en los que, a pesar de las dificultades inherentes al quehacer poético, se manifiesta la voluntad de persistir en la ardua tarea de la escritura:

²³² Murray sigue la clasificación de Underhill ([1911]1960)

Trying to learn to use words, and every attempt
Is a wholly new start, and a different kind of failure
Because one has only learnt to get the better out of words
For the thing one no longer has to say, or the way in which
One is no longer disposed to say it. And so each venture
Is a new beginning, a raid on the inarticulate
With a shabby equipment always deteriorating
[...]²³³

Los autores místicos también sienten la necesidad de expresarse a través de la escritura, a pesar de lo inadecuado del medio, porque: "Lo que hace posible una cierta revelación es también lo que la cubre con sus velos: y lo que se atreve a molestar a estos velos con la intención de desnudar la Verdad, también puede destruirla." (Roques 1962, 345-46, *apud* Wolosky 1995, 36)²³⁴. El lenguaje adquiere así un valor que lo capacita para acercar al hombre a lo divino y Eliot, en "The Aims of Poetic Drama" (1949) confiere a la poesía ese poder de conexión: "Lo que la poesía debe hacer [...] es una clase de sombra humilde de la Encarnación por la que lo humano es elevado a lo divino" (*apud* Murray 1994, 86). Esta función de la poesía corresponde a lo que Ricardo de San Víctor llamaba la tercera clase de contemplación, por la que: "intuimos la cualidad de las cosas invisibles mediante su similitud con las cosas visibles" (Richard 1979, 190)²³⁵ y tiene relación con lo que Santo Tomás de Aquino llamó "la vía analógica"²³⁶.

El valor sacramental del lenguaje infunde en la poesía un carácter sagrado que convierte al poeta en el profeta que media entre lo humano y lo divino. Para Eliot, su oficio de poeta es en parte su deber como cristiano, para sí pero también para la comunidad:

²³³ Tratando de aprender a usar palabras, y cada intento/ es un arranque completamente nuevo, y un diferente tipo de fracaso/ porque uno ha aprendido sólo a prevalecer sobre las palabras/ para aquello que uno ya no tiene que decir, o el modo/ como uno ya no está dispuesto a decirlo. Y así cada intento/ es un nuevo comienzo, una incursión en lo articulado/ con un desastrado equipo siempre deteriorándose.

²³⁴ René Roques, *Structures théologiques de la gnose à Richard de Saint Victor*, Paris :Presses Universitaires de France, 1962.

²³⁵ Mencionado anteriormente en la página 74 de este trabajo.

²³⁶ Ver Stiver 1997, 23-28 para una descripción más precisa de la "vía analógica".

Since our concern was speech, and speech impelled us
To purify the dialect of the tribe
And urge the mind to aftersight and foresight
Let me disclose the gifts reserved for age
To set a crown upon your lifetime's effort,²³⁷

Aunque necesite constante renovación, el lenguaje puede ofrecer momentos únicos en los que todo parece encajar en perfecta armonía, como describen estos versos de “Little Gidding”:

The end is where we start from. And every phrase
And sentence that is right (where every word is at home,
Taking its place to support the others,
The word neither diffident nor ostentatious,
An easy commerce of the old and the new,
The common word exact without vulgarity,
The formal word precise but not pedantic,
The complete consort dancing together)
Every phrase and every sentence is an end and a beginning
Every poem an epitaph. [...] ²³⁸

Así como Eliot recuerda el equilibrio posible entre diferentes registros lingüísticos, también podemos tener presente la conexión entre inmanencia y trascendencia, entre palabra y silencio: “los filósofos pueden hablar sobre los límites del lenguaje. Pueden hablar sobre “alteridad” [...] o incluso sobre “lo trascendente” – si no olvidan la inmanencia de lo trascendente y la trascendencia de lo inmanente.”(Martin 1990, 193).

²³⁷ Puesto que nuestro interés era el lenguaje, y el lenguaje nos impulsaba/ a purificar el dialecto de la tribu/ y a apremiar a la mente a mirar atrás y prever,/ déjame revelar los dones reservados a la vejez/ para poner una corona en tu esfuerzo de toda una vida.

²³⁸ El fin es de donde arrancamos. Y cada expresión/ y frase que sea correcta (donde cada palabra esté en su casa,/ ocupando su lugar para apoyar a las demás,/ la palabra ni desconfiada ni ostentosa,/ un fácil comercio de lo viejo y lo nuevo,/ la palabra corriente, exacta sin vulgaridad,/ la palabra formal, precisa pero no pedante,/ el conjunto completo bailando juntos)/ toda expresión y toda frase es un fin y un comienzo,/ todo poema es un epitafio. [...]

3.2. Incomunicación y soledad.

La dificultad en la comunicación acentúa el sentimiento de una soledad inevitable, que forma parte de la condición humana. El personaje de Celia en *Cocktail Party* (1950) ve claramente el aislamiento en que viven las personas aun creyendo que se comprenden.

CELIA: No...it isn't that I *want* to be alone,
But that everyone is alone – or so it seems to me.
They make noises, and think that they are talking to each other;
They make faces, and think they understand each other,
And I am sure that they don't. [...] ²³⁹

La precariedad de la idea de ego que hemos observado en la obra de Eliot se basa en parte en la ineficacia del lenguaje que incapacita, entre otras cosas, el conocerse a sí mismo y que difumina toda nuestra capacidad de relación con el mundo. Así, el sentimiento de irrealidad se apodera de todo, incluso del amor.

CELIA: Then one is alone, and if one is alone
Then lover and beloved are equally unreal
And the dreamer is no more real than his dream. ²⁴⁰

Soledad e incomunicación están estrechamente unidas y pueden llegar a implicar un gran sufrimiento. Por ello, Eliot hace que, en la misma obra, Edward defina el infierno con las siguientes palabras:

EDWARD: There was a door
And I could not open it. I could not touch the handle...
Why could I not walk out of my prison?
What is hell? Hell is oneself,
Hell is alone, the others figures in it

²³⁹ No... no es que quiera estar sola/ sino que cada uno está solo – o así me lo parece./ Hacen ruidos, y creen estar hablándose los unos a los otros; / hacen caras, y creen que se entienden,/ y yo estoy segura de que no. (Eliot 1958, 133-4)

²⁴⁰ Así pues uno está solo, y si uno está solo/ entonces amante y amado son igualmente irreales/ y el soñador no es más real que su sueño. (Eliot 1958, 137)

Merely projections. There is nothing to escape from
And nothing to escape to. One is always alone.²⁴¹

No es aquí el único lugar donde la experiencia de vivir se asocia al encarcelamiento, también hacia el final de *La tierra baldía* Eliot nos habla de la condena que todo hombre cumple por el mero hecho de vivir y vuelve a situar a su personaje, esta vez poético, ante una puerta que no podrá abrir.

Dayadhvam: I have heard the key
Turn in the door once and turn once only
We think of the key, each in its prison²⁴²

Una interpretación de estos versos basada en la biografía de Eliot podría hacer pensar en su experiencia semi-mística, al ver divergir las calles en un extraño silencio. Ese momento pudo ser, hasta la escritura de estos versos, el único que lo acercó a la Realidad de la que hablan los místicos, pudo ser la llave. Llave que giró sólo una vez, puesto que no fue una experiencia completa ya que no le pudo imprimir un significado inequívoco y no implicó iluminación. Aún así, la obra de Eliot contiene la descripción de visiones en más de una ocasión, como en el pasaje de *La tierra gastada* en el que se describe el paso de la multitud por el Puente de Londres que Keiji Nishitani comenta como ejemplo de la doble visión de la realidad: “El Londres real se descubre irreal ante sus ojos, como muerto (Eliot, en la sección que cierra *The Wasteland*, también vuelve su doble lente hacia la historia. Centros del desarrollo de la cultura occidental como Jerusalén, Atenas, Alejandría y Viena son contemplados como irreales)./ Esta doble exposición es la visión verdadera de la realidad. La realidad misma la requiere. El espíritu, la personalidad, la vida y cualquier asunto se unen en ella y dejan de estar

²⁴¹ Edward: Había una puerta/ y no la podía abrir. No podía tocar su puño ... / ¿Por qué no podía salir de mi prisión?/ ¿Qué es el infierno? El infierno es uno mismo,/ el infierno es solo, / las otras figuras en él/ meras proyecciones. No hay nada de lo que escapar/ y nada hacia lo que escapar. Uno está siempre solo. /(Eliot 1958, 99).

²⁴² *Dayadhvam*: He oído la llave/girar en la puerta una vez y girar una vez sólo/ pensamos en la llave, cada cual en su cárcel/ pensando en la llave, cada cual confirma su prisión.

separados. Aparecen como los diversos planos de un solo sujeto, cada uno de ellos pertenece a la realidad pero la realidad fundamental es su superposición en un todo único que admite ser representado estrato por estrato”(Nishitani 1999, 91).

Por su parte, los profetas, al recibir su misión, se convierten en seres solitarios que ya no encajan en ningún grupo de su sociedad:”El profeta es un hombre solitario. Él se aleja tanto de los malvados como de los piadosos, de los cínicos como de los creyentes, de los sacerdotes y de los príncipes, los jueces y los falsos profetas.”(Heschel 1962, Vol. I, 18). Así, Jeremías relaciona directamente su soledad con la experiencia de la relación con la divinidad y con el rechazo que ahora siente por su pueblo:

I sat not in the assembly of the mockers, nor rejoiced;
I sat alone because of Thy hand: for thou has filled me
with indignation.²⁴³

Jeremías 15: 17

Eliot, en su vida privada y pública fue también una persona introvertida e incómoda, incómoda para los demás pero también sintiendo él mismo incomodidad con los otros. A pesar de los consejos de su madre, quien siempre valoró la situación social y las relaciones, el poeta fue cerrándose en sí mismo, cuando no alejándose de algunos de sus conocidos. La relación de Eliot con los Wolf y el grupo de Bloomsbury en general, por ejemplo, lejos de ser fluida, pasó por altibajos y malentendidos. Eliot sentía interés también por los revolucionarios vorticistas²⁴⁴, quienes veían a Virginia Woolf y sus amigos como

²⁴³ Nunca me senté entre los que se divertían para gozarme (con ellos). Por tu mano me sentía solitario, pues me habías llenado de tu ira.

²⁴⁴ El Vorticismo, fundado por Ezra Pound y Wyndham Lewis, radicaliza las ideas del Imaginismo y añade el factor político a su discurso. Los vorticistas se manifestaron principalmente a través de la revista *Blast*, en la que Eliot publicó algunos poemas (como *Preludes* y *Rhapsody of a Windy night*) y en la que difundían su ideario escribiendo manifiestos (muchos enviados desde las trincheras durante la Primera Guerra Mundial). Algunos artistas vorticistas son el pintor Edward Wadsworth, quien colaboró con Eliot con creativas tipografías para la primera letra de cada poema en una edición especial del libro de poemas *Ara Vos Prec*, editado por Rodker en Ovid Press, (véase Eliot 1988, 314) y el escultor Henri Gaudier-Brzeska, de quien Eliot adquiere obra (véase Eliot 1988, 299).

burgueses que no cuestionaban los fundamentos de la sociedad como era su intención y el hecho de que Eliot, de alguna manera, jugara a dos bandas e intentara mantener buenas relaciones con los dos grupos opuestos le valió más de un desprecio. Howard Gardner describe al poeta con estas palabras: "el del Medio Oeste en Harvard, el conservador entre estudiantes liberales, el americano permanentemente en el extranjero, el intelectual en el banco, el reaccionario entre los artistas, el célibe entre los libertinos, el creyente entre los ateos, el poeta entre los filósofos y el filósofo entre los poetas, y el poeta dramático y el dramaturgo que creaba versos poéticos." (Gardner, H. 1995, 279-280).

De una forma más general, la idea de la incompreensión entre los seres humanos trae a la memoria el desarrollo de la consciencia sobre el lenguaje que tuvo lugar durante el cambio al siglo XX y en la decepción de la cultura después de la Gran Guerra que hizo nacer el Dadaísmo, pero, a su vez, es éste un tema que ha acompañado al hombre a lo largo de la historia y que ha quedado reflejado sobre todo en el mito de Babel: "Eliot, pone al día una antigua tradición que unía la fragmentación del habla humana con una fragmentación intelectual creciente en el mundo caído" (Manganiello 1989, 53).

También en *La reunión familiar* (1939), Eliot crea un personaje que sabe lo inútil del esfuerzo por hacerse entender, es más, que el intento puede incluso llegar a ser peor que dejar fluir las interpretaciones que los demás quieran hacer.

HARRY: If I tried to explain, you could not understand:
Explaining would only set me farther away from you.²⁴⁵

Aunque los personajes eliotianos no dejen lugar a duda sobre el convencimiento del autor sobre la capacidad del lenguaje, descubriremos la lucha del poeta y su incansable actitud por transmitir su mundo en otros momentos, aunque no quizás del modo racional y voluntario que se pudiera esperar: "La *experiencia* puede ser resultado de una fusión de sentimientos tan

²⁴⁵ Si intentase explicarlo, nunca lo podrías entender:/ explicarlo sólo crearía un malentendido peor:/ explicarlo sólo me alejaría más de ti. (Eliot 1963, 53)

numerosos y tan oscuros en sus orígenes que, aun en el caso de que se produjese la comunicación, el poeta se dará escasa cuenta de lo que comunica; y lo que ha de comunicarse no existía antes que el poema estuviese terminado. La comunicación no explica la poesía.”(Eliot 1999, 178).

Incluso en el tipo de poesía que parece más sencilla, se esconde toda una serie de sensaciones, emociones o recuerdos que hablarán a cada uno de forma diferente. Eliot describe el proceso con una acertada analogía:”La principal utilidad del “significado” de un poema en la acepción ordinaria (y aquí hablo otra vez de ciertos tipos de poesía y no de otros) es la de satisfacer un hábito del lector y mantener su mente divertida y tranquila en tanto el poema opera sobre él, un poco a la manera del ladrón astuto que siempre se provee de un buen hueso para el perro de la casa.”(Eliot 1999, 192).

La imposibilidad de una comprensión total no es un problema para Eliot, sino que forma parte de la naturaleza del lenguaje mismo y la asume sin frustración: “El lector más sazonado, aquel que ha alcanzado un grado mayor de pureza, no se molesta acerca de entender o no; por lo menos, al principio. Sé que mucha de mi poesía favorita es poesía que no entendí a la primera lectura, o que todavía no estoy seguro de entender; la de Shakespeare, por ejemplo”(Eliot 1999, 191).

3.3. La visión.

La escritura visionaria, compartida tanto por los escritos proféticos como por los místicos, está también presente en Eliot. Previamente, en el comentario del poema *Miércoles de ceniza* (1930) (pp. 62-65) hemos mencionado el pasaje de la ascensión por la escalera definiéndolo como una visión y, a través de su fragmentación, *La tierra baldía* (1922) aparece como una sucesión de escenas inconexas como en los sueños. Aunque para la lectura de la obra de 1922, podemos seguir la idea Medieval de la visión imaginaria: "En la *visio imaginaria*, la visión conseguida con imágenes, no se plantea demasiado la cuestión de la diferencia entre sueño y vigilia: se trata siempre de visiones imaginarias." (Haas 1999, 19)²⁴⁶.

Eliot ofrece en su poesía varios pasajes en los que aparece el tema del jardín que, prácticamente siempre, podemos identificar con la visión. En *La tierra baldía*, después de una breve canción en alemán sobre un amor perdido²⁴⁷, se lee un pasaje situado en un jardín:

'You gave me Hyacinths a year ago;
'They call me the hyacinth girl.'
- Yet when we came back, late, from the hyacinth garden,
Your arms full, and your hair wet, I could not
Speak, and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence.
*Oed' und leer das Meer.*²⁴⁸

²⁴⁶ San Agustín distingue tres tipos de visiones: "Corporales, (*corporalis*), imaginales (*imaginaria*) y puramente espirituales (*intellectualis*). (Haas 1999, 17) En la nota 36 del primer capítulo se cita la fuente agustiniana: *De Genesi ad Litteram* XII, VI, 15.

La visión *intellectuais* carece de imagen, es una visión pura, sin mediación, imposible de comunicar, que sólo puede intentarse expresar a través del lenguaje paradójico.

²⁴⁷ De la obra de Wagner *Tristan e Isolda*.

²⁴⁸ "Me diste jacintos por primera vez hace un año;/ me llamaron la chica de los jacintos."/ - pero cuando volvimos, tarde, del jardín de los jacintos,/ tus brazos llenos y tu pelo mojado, no podía/ hablar y me fallaban los ojos, no estaba ni/ vivo ni muerto, ni sabía nada,/ mirando en el corazón de la luz, el silencio./ *Oed' und leer das Meer*.

Aquí, el poeta nos adentra en un mundo privado y de emociones intensas que puede tener como referente la interpretación mística del *Cantar de los cantares*, el cual: “constituyó la forma modélica para hablar de la unión. En los comentarios al Cantar de sus sermones, San Bernardo actualizó dicho lenguaje para una nueva espiritualidad que habría de centrarse en torno al amor” (Cirlot-Garí 1999, 39) y inspiró a San Juan de la Cruz y otros místicos, al igual que fue fuente de una creativa iconografía ya desde principios del siglo XIV cuando libros miniados: “identifican el *hortus conclusus* del Cantar de los Cantares con el encuentro místico entre Cristo y el alma” (Hamburguer 1990, 80). Por otra parte, ha habido estudiosos que han relacionado el tema del encuentro en el jardín con la atracción de Eliot por su amiga Emily Hale²⁴⁹, llevando así el texto a una interpretación en clave biográfica. Las dos posibilidades se complementan, puesto que Eliot a veces invierte el recurso y usa terminología e imágenes que forman parte de la tradición mística para hablar del amor humano y de las relaciones entre personas, como vemos en *Cocktail Party* ([1950] 1958, 46.47):

PETER: [...] It is not her interest in me that I miss –
 But those moments in which we seemed to share some perception,
 Some feeling, some indefinable experience
 In which we were both unaware of ourselves [...] ²⁵⁰

Igualmente, en *Una dedicatoria a mi mujer* (1959) para su segunda esposa, Valery, el tema del jardín es inequívocamente personal y privado:

No peevish winter wind shall chill
 No sullen tropic sun shall wither
 The roses in the rose-garden which is ours and ours only²⁵¹

²⁴⁹ Véase Gordon 1977, 55-56 (donde también se menciona la coincidencia de opinión con Helen Gardner).

²⁵⁰ No es su interés en mí lo que he hecho de menos,/ sino aquellos momentos en los que parecíamos compartir alguna percepción/ algún sentimiento, alguna experiencia indefinible/ en la que ambos no nos dábamos cuenta de nosotros mismos.

²⁵¹ Ningún maligno viento invernal congelará/ ningún torvo sol tropical marchitará/ las rosas de la rosaeda que es nuestra y sólo nuestra.

La forma en que Eliot hace uso de los símbolos es más polisémica y variable que en otros autores, así por ejemplo, Blake establece categorías simbólicas fijas que restringen la interpretación, como en lo que llama los cuatro estados del ser: "la inocencia o Beulah; la experiencia, o Generación, la alta inocencia organizada, o Eden; y el Infierno de la auto-absorción racional o Ulro." (Bloom 1971, 20). El jardín de Eliot tanto puede interpretarse como parte de un acontecimiento amoroso como sugerir la visión mística, como leemos en "East Coker" de Cuatro Cuartetos: "The laughter in the garden echoed ecstasy" (la risa en el jardín, éxtasis en ecos). El amor, los recuerdos de infancia, los momentos inexplicables, pueden también amalgamarse en el recuerdo del poeta, y si Eliot muestra el mundo y su consciencia de él como fragmentaria, también la experiencia de uno mismo se ve distorsionada por la memoria y la modificación y mezcla de los recuerdos que tiene lugar con el paso del tiempo.

El jardín no sólo contiene las connotaciones positivas de un paraíso humano o divino, sino que también es el escenario de la traición y del inicio de la pasión de Cristo: Getsemaní. En la quinta y última parte de *La tierra baldía*: "Lo que dijo el Trueno", los versos iniciales sitúan al lector frente a una imagen de gran visualidad acompañada de detalles inquietantes que transmiten la sensación de angustia:

After the torchlight red on sweaty faces
After the frosty silence in the gardens
The shouting and the crying
Prison and palace and reverberation
Of thunder of spring over distant mountains
He who was living is now dead
We who were living are now dying
With a little patience²⁵²

Si el jardín y la visión están unidos en la obra de Eliot, las flores también son elementos visionarios tanto si forman parte del jardín como si se mencionan aisladamente. La rosa ha adquirido en la tradición cristiana una suma de

²⁵² Después del rojo de antorchas en caras sudorosas/ después del silencio escarchado en los jardines/ después de la agonía en pétreos lugares/ el gritar y el clamar/ cárcel y palacio y retumbar/ del trueno de primavera tras montañas lejanas/ aquel que vivía está ahora muerto/ nosotros que vivíamos estamos ahora muriendo/ con un poco de paciencia.

significados que provienen tanto del ámbito estrictamente religioso como del literario, así Dante, por ejemplo, describe la rosa mística que contempla al final del último libro y que había relacionado con la Virgen María en versos anteriores: “la rosa en que el verbo divino carne se hizo” (*Paraíso* XXIII, 73-74). Por otra parte, la historia iconológica y metafórica cristiana le aporta también el sentido de la pasión de Cristo, pero no sólo como señal de sufrimiento: “padecimiento y amor, dolor y placer, espiritualidad y sexualidad: todos estos aparentes contrarios forman parte de la imagen de la rosa.” (Hamburguer 1977, 66). Aquí aparece un aspecto fundamental de la estética cristiana que es compartido por Eliot a través del mismo uso que éste hace de las imágenes relacionadas con el cristianismo: la expresión del dolor adquiere el valor de belleza. Esta idea se fundamenta entre otras maneras a través de las palabras de San Agustín: “*pendebat in cruce deformis: sed deformitas illius pulchritudo nostra erat.*” (pendía deforme en la cruz: pero su deformidad era nuestra belleza)²⁵³.

Eliot, por su parte, nombra a la Virgen María con diversos encomios entre los que encontramos la imagen de la rosa, como en estos versos de *Miércoles de ceniza* (1930):

Lady of silences
Calm and distressed
Torn and most whole
Rose of memory
Rose of forgetfulness
[...]²⁵⁴

Sin tampoco olvidar la interpretación mística que, al igual que en la última visión de la *Divina comedia* de Dante, está al final de la obra en *Cuatro Cuartetos*:

²⁵³ *Sermones de Vetere Testamento*, CC.SL. 41 ed. C. Lambot, 1961, no. 27.6. *apud* Hamburguer 1977, 64)

²⁵⁴ Señora de los silencios/ tranquila y agitada/ desgarrada y enterísima/ rosa de la memoria/ rosa del olvido.

And all shall be well and
 All manner of things shall be well
 When the tongues of flames are in-folded
 Into the crown knot of fire
 And the fire and the rose are one.²⁵⁵

En este pasaje, que ha sido descrito como: “un intento final de un modo que combina la técnica de los simbolistas franceses con la alegoría visionaria” (Scofield 1994, 239) el fuego es otra imagen ambivalente que Eliot comparte con los profetas bíblicos. En Jeremías es a menudo símbolo de destrucción: (21:14, 43:12, 48:45 i otros) pero también de purificación e incluso da nombre al celo y la pasión que invaden el corazón del profeta “inflamado” por la palabra divina:

But his *word* was in mine heart as a burning fire
 shut up in my bones, and I was weary with forbearing,
 and I could not stay.²⁵⁶

Eliot sintetiza estos sentidos en un verso de “Little Gidding”: “To be redeemed from fire by fire.” (ser redimido del fuego por el fuego). Aquí, el fuego de la temporalidad y el dolor es redimido por el fuego penitencial purificador del alma y por la Palabra.

También a la imagen opuesta al fuego: el agua, Eliot le ha conferido múltiples sentidos y la ha utilizado en pasajes que pueden describirse como visionarios. En la obra *La roca* (1934, 85) leemos unos versos pronunciados por el coro en los que la visión es tema y medio:

Our gaze is submarine, our eyes look upward
 And sdu□ the light, that fractures through unquiet water.
 We see the light but see not whence it comes.
 Oh Light Invisible, we glorify Thee!²⁵⁷

²⁵⁵ Y todo irá bien y toda/ clase de cosas irán bien/ cuando las lenguas estén plegadas hacia dentro/ en el coronado nudo de fuego/ y el fuego y la rosa sean uno.

²⁵⁶ Es dentro de mí como fuego abrasador, encerrado dentro de mis huesos, y me ha fatigado por soportarlo, pero no puedo.

²⁵⁷ Nuestra mirada es submarina, nuestros ojos miran hacia arriba/ y ven la luz que se fractura a través del agua inquieta./ Vemos la luz pero no vemos de donde procede./ Oh Luz Invisible, nosotros Te glorificamos!.

Asistimos aquí a una versión, revisión o adaptación del tema del entrever, que se ha servido de diversas imágenes para encontrar expresión, como la del velo, nube y en este caso agua, a través de los cuales tenemos acceso a la visión pero que a la vez la dificultan. La combinación de los opuestos: aguas turbulentas y luz, se corresponde con otras más clásicas: ”el famoso oxímoron de los místicos “un rayo de tiniebla”. Estas características [estilísticas] subrayan de nuevo la alteridad de la representación al igual que la del lenguaje de lo visionario.”(Stoichita 1995, 86).

En *La canción de amor de J. Alfred Prufrock* (1917), el final del poema convierte todo el conjunto en un sueño o visión:

We have lingered in the chambers of the sea
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown
Till human voices wake us, and we drown.²⁵⁸

Si en estas líneas aparecen las “ondinas”, en “El sermón del fuego” de *La tierra baldía* se menciona a las ninfas del río o Náyades pero, en este último caso, para hacer hincapié en su ausencia ya que el verso se repite: “The nymphs are departed” (Las ninfas se han marchado) (vv. 201 i 205). No hay posibilidad de visión en la tierra desolada por la que transitamos a través del poema.

Tiresias el adivino y vidente ciego, hijo de una ninfa y que profetizó también desde el hades, es un elemento central en la lectura de *La tierra baldía*; no cabe más que citar la nota de Eliot al verso 218: “Tiresias, aunque simple espectador y no realmente un “personaje”, es sin embargo, el personaje más importante del poema, uniendo todo lo demás. Igual que el mercader tuerto, vendedor de grosellas, se funde en el Marinero Fenicio, y éste no es del todo distinto de Ferdinando, Príncipe de Nápoles, así también todas las mujeres son una mujer, y los dos sexos se unen en Tiresias. Lo que ve Tiresias, en efecto, es la sustancia del poema. [...]”. Pero la visión de Tiresias no aporta conocimiento, sino sólo decepción y hastío:

²⁵⁸ Nos hemos demorado en las cámaras del mar/ junto a ondinas enguirnaldadas de algas,
en rojo y pardo,/ hasta que nos despierten voces humanas y nos ahogemos.

At the violet hour, when the eyes and back
 Turn upward from the desk, when the human engine waits
 Like a taxi throbbing between two lives,
 Old man with wrinkled female breasts, con see
 At the violet hour, the evening hour that strives
 Homeward, and brings the sailor home from sea,
 The typist home at teatime, clears her breakfast, lights
 Her stove, and lays out food in tins.
 Out of the window perilously spread
 Her drying combination touched by the sun's last rays,
 On the divan are piled (at night her bed)
 Stockings, slippers, camisoles, and stays.
 I Tiresias, old man with wrinkled dugs
 Perceived the scene, and foretold the rest –²⁵⁹

La nota de Eliot convierte a todo el poema en una sucesión de visiones, algunas mostrando una acentuada soledad y sordidez, como la que sigue a estos versos en que presenciamos el apático encuentro sexual entre la mecanógrafa y el joven forunculoso. La ceguera de Tiresias no le otorga un don especial en el poema sino que es como la ceguera de la que advierten los profetas: incapacidad de comprender el mundo y su sentido. Así, el adivino de la tradición griega se suma a la larga lista de falsos profetas, denunciados incesablemente por los verdaderos en los textos bíblicos. El recorrido de Tiresias, como el de Prufrock, es un paseo por el infierno moderno, llegando a veces a incluir la alucinación²⁶⁰ y la pesadilla, como en estas líneas de “Lo que dijo el Trueno” que recuerdan la descripción de un cuadro del Bosco:

²⁵⁹ A la hora violeta, cuando los ojos y la espalda/ se vuelven hacia arriba desde el escritorio, cuando el motor humano espera/ como un taxi que palpita esperando,/ yo Tiresias, aunque ciego, palpitando entre dos vidas,/ anciano con arrugados pechos femeninos, veo/ a la hora violeta, la hora del atardecer que se esfuerza/ por volver a casa, y lleva al marinero de regreso al hogar./ La mecanógrafa en su casa a la hora del té, recoge lo del desayuno, enciende/ la estufa y saca comida de lata./ Fuera de la ventana están tendidas peligrosamente/ sus combinaciones a secar tocadas por los últimos rayos del sol,/ sobre el diván se amontonan (de noche en su cama)/ medias, pantuflas, fajas y cubrecorsés./ Yo Tiresias, anciano de arrugados pezones,/ percibí la escena y predije lo demás...

²⁶⁰ En las notas a *La tierra baldía*, para el verso 360 leemos: “Los siguientes versos recibieron estímulo del informe de una de las expediciones antárticas (no recuerdo cuál, pero creo que una de Shackleton): se contaba que el grupo de exploradores, con sus fuerzas agotadas, tenían la constante ilusión de que había *uno más* de los que se podían contar de hecho.”

A woman drew her long black hair out tight
And fiddled whisper music on those strings
And bats with baby faces in the violet light
Whistled, and beat their wings
And crawled head down a blackened wall
And upside down in air were towers
Tolling reminiscent bells, that kept the hours
And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells.²⁶¹

La imagen de las cisternas vacías la encontramos también en Jeremías, donde está usada como metáfora de las creencias inconsistentes con las que los hombres que han abandonado la fe en Dios quieren sustentarse:

For my people have committed two evils; they have forsaken me
the fountain of living waters, and hewed them out cisterns, that can
hold no water.²⁶²

Jeremías 2: 13

Otro tema visionario en Eliot es el que hace referencia al episodio de la “Capilla Peligrosa” relacionada con la historia del Grial, en la quinta y última parte de *La tierra baldía*. Eliot, en las notas al poema, remite al libro de Jessie Weston, en el que leemos: “Los estudiosos del romance del Grial recordarán que en muchas de las versiones el héroe –a veces es una heroína- vive una aventura extraña y terrible en una misteriosa Capilla, una aventura que, se nos da a entender, está cargada de extremo peligro para la vida.”(Weston 1977, 165). Los versos de Eliot describen un lugar abandonado, sin vida ni culto:

In this decayed hole among the mountains
In the faint moonlight, the grass is singing
Over the tumbled graves, about the chapel
There is the empty chapel, only the wind’s home.
It has no windows, and the door swings,

²⁶¹ Una mujer se recogió apretado el largo pelo negro/ y violineó música de susurros en esas cuerdas/ y murciélagos con caras de niños en la luz violeta/ silbaron, y agitaron las alas/ y reptaron cabeza abajo por una pared ennegrecida abajo/ y patas arriba en el aire torres/ repicando campanas reminiscentes, que daban las horas/ y voces que cantaban desde cisternas vacías y pozos agotados.

²⁶² Pues un doble mal ha cometido mi pueblo: dejarme a mi, la fuente de aguas vivas, para excavar cisternas agrietadas, incapaces de retener el agua.

Dry bones can harm no one.
Only a cock stood on the roof-tree
Co co rico co co rico
In a flash of lightning. Then a dump gust
Bringing rain²⁶³

El relato de la “Capilla Peligrosa” se insiere en la tradición de la literatura iniciática y nos sitúa en un momento en el que: “un viaje a los Mundos más allá se tenía por una alta aventura espiritual que, de hecho, era posible, una aventura a la que se lanzaban aquellos que, con gran atrevimiento, sentían que por la consecución del conocimiento sobre la Vida Futura valía la pena correr el riesgo.” (Weston 1977, 174). Esta experiencia tenía lugar a través de la visión, en un plano diferente al de la realidad material. Eliot, escribiendo sobre el autor de la Divina Comedia y su estilo afirma: “La imaginación de Dante es *visual*. Es una imaginación visual en un sentido diferente al de un pintor moderno de bodegones: es visual en el sentido de que vivió en un tiempo en el que los hombres todavía veían visiones.” (Eliot 1991, 243)

En 1971, Valery Eliot, viuda del poeta, realizó la edición del texto original de *La tierra baldía* de 1922, texto que había permanecido inédito y perdido durante mucho tiempo, y que incluía las anotaciones de Ezra Pound. En este borrador están los versos que después se eliminaron hasta llegar a la versión que se publicó en 1922, entre ellos la cita con la que se iniciaba la obra, un pasaje de la obra de Joseph Conrad *Heart of Darkness* (El corazón de la tiniebla) (Eliot 1971,3):

“Did he live his life again in every detail of desire, temptation,
and surrender during that supreme moment of complete knowledge?
He cried in a whisper at some image, at some vision – he cried out
Twice, a cry that was no more than a breath-
“The horror! the horror!”²⁶⁴ Conrad

²⁶³ En este agujero echado a perder entre las montañas/ en la leve luz de la luna, la hierba canta/ sobre las tumbas derribadas, en torno a la capilla/ está la capilla vacía, sólo el hogar del viento./ no tiene ventanas, y la puerta oscila,/ huesos secos no pueden hacer daño a nadie./ Sólo un gallo se irguió en la viga maestra/ qui qui riquí qui qui riquí/ en un destello de relámpago. Luego una húmeda ráfaga trayendo lluvia.

²⁶⁴ ¿Vivió de nuevo su vida en cada detalle de deseo, tentación, y rendición durante aquel supremo momento de completo conocimiento? Gritó en un susurro a alguna imagen, alguna visión – gritó dos veces, un grito que no era más que un aliento -/ ¡El horror! ¡El horror!

De nuevo estamos frente a un momento de visión. Aunque en la experiencia que relata Conrad el personaje sólo comunica el horror del que es consciente, no sabemos si finalmente se le ha conferido algún otro sentido.

Esta búsqueda de momentos visionarios y el reconocimiento del valor de la visión no son sólo temas poéticos, sino parte esencial del arte poético tal y como lo entiende Eliot. En el ensayo “What Dante Means to me“ (1950) leemos:”el gran poeta no debería sólo percibir y distinguir más claramente que otros hombres, los colores o sonidos dentro de la escala de audiciones o visiones corrientes; debería percibir vibraciones más allá de la escala de los hombres corrientes, y ser capaz de hacer ver y oír a los hombres más en cada extremo de lo que jamás podrían ver sin su ayuda.”(Eliot 1965, 134).

Los profetas tuvieron visiones y las comunicaron. La mayoría de libros proféticos se inician con una visión inaugural o vocacional que legitima el don del profeta. Entre los principales géneros de la literatura profética²⁶⁵, el de la visión forma parte de todos los libros proféticos: “El sacerdote imparte una “instrucción”, el sabio o el anciano un “consejo”; el profeta se caracteriza por la “palabra” (Jer 18:18) o por la “visión” (Ez 7:26). Amós e Isaías se presentan como “videntes” (Am 7:12-14; Is 30:9).”(Schmidt 1983, 227). En estas visiones los profetas reciben mensajes auditivos que pueden después comunicar con exactitud. Schmidt distingue los tipos de visión según la relación que sostiene entre imagen y palabra: “Si lo visto corresponde directamente al suceso anunciado, estamos ante una visión de hechos (por ejemplo Am 7:1-16). Si el contenido de la visión y el tema real sólo se conectan mediante la palabra explicativa, se trata de un juego de palabras o de asonancia verbal (Am 8:1; Jer 1:11). Pero estas visiones y otras (visiones de presencia, visión simbólica o visión de situación) son imperfectas; la adjudicación de un texto a uno de tales grupos es muchas veces poco clara y las fronteras son fluidas.”(Schmidt 1983, 228-229).

²⁶⁵ Schmidt utiliza la clasificación general: narraciones, visiones y palabras. (Schmidt 1983, 225)

3.4 Historia y tradición.

La relación entre el presente el pasado y el futuro tiene para Eliot una significación estética a la vez que religiosa. El acto de la escritura no se da con independencia de la tradición y cada época reformula las preocupaciones humanas. El arte nunca mejora, tal y como hemos comentado anteriormente²⁶⁶ y ello conlleva un ejercicio permanente de humildad. En “East Coker” de *Cuatro cuartetos* la teoría de Eliot adquiere forma poética:

[...] And what there is to conquer
By strength and submission, has already been discovered
Once or twice, or several times, by men whom one cannot hope
To emulate – but there is no competition –
There is only the fight to recover what has been lost
And found and lost again and again: and now under conditions
That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor loss.
For us there is only the trying. The rest is not our business.²⁶⁷

La conciencia histórica debe ser una característica de todo aquel que se dedique a la creación, ya que el sentido de su obra tendrá relación con los creadores del pasado; así lo expresa el poeta en “Tradition and the individual talent”:²⁶⁶ “el sentido histórico, que es el sentido de lo intemporal y de lo temporal junto, es lo que hace tradicional a un escritor. Y es a la vez lo que hace a un escritor más agudamente consciente de su lugar en el tiempo, de su propia contemporaneidad. Ningún poeta, ningún artista de ningún arte, tiene su sentido completo en soledad. Su significación, su apreciación es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos. No puede ser valorado solo; debe ser contrastado y comparado con los muertos. Digo esto como un principio crítico estético, no meramente histórico” (Eliot 1953, 23). Eliot concibe un sistema en el que el canon está en constante cambio porque las obras nuevas modifican

²⁶⁶ Ver las páginas 110-111.

²⁶⁷ Lo que hay que vencer/ por fuerza o sumisión, ya se ha descubierto/ una vez o dos, o varias veces, por hombres que uno no puede esperar/ emular – pero no hay competición -/ sólo hay la lucha por recobrar lo que se ha perdido/ y encontrado y vuelto y vuelto a perder; y ahora en condiciones/ que no parecen propicias. Pero quizás no hay ganancia no pérdida./ Para nosotros, sólo está el intentar. Lo demás no es asunto nuestro.

nuestra interpretación de las pasadas:” El orden existente está completo antes de que la nueva obra llegue; para que persista después de que sobrevenga la novedad, *todo* el orden existente debe ser, aunque sólo sea ligeramente, alterado; y así las relaciones, proporciones y los valores de cada obra de arte son reajustados.”(Eliot 1953, 23-24). Estas reflexiones son muy cercanas a la teoría hermenéutica de Gadamer, a quien de hecho se anticipa:”el receptor del arte también está permanentemente inmerso en la simultaneidad de pasado y presente.[...]Nuestra vida cotidiana es un caminar constante por la simultaneidad de pasado y futuro. Poder ir así, con ese horizonte de futuro abierto y de pasado irrepetible, constituye la esencia de lo que llamamos “espíritu”. Mnemósine, la musa de la memoria, la musa de la apropiación por el recuerdo, que es quien dispone aquí, es a la vez la musa de la libertad espiritual. La memoria y el recuerdo, que recibe en sí el arte del pasado y la tradición de nuestro arte, expresan la misma actividad del espíritu que el atrevimiento de los nuevos experimentos con inauditas formas deformes.”(Gadamer [1974] 1991, 41-42). También Shusterman en *T.S. Eliot and the Philosophy of Criticism* (1988) comparte la opinión de que poeta y filósofo están cercanos ideológicamente:”Ambos, Eliot y Gadamer se dan cuenta de que el valor de la tradición reside tanto en su perspectiva abierta como en su retrospectión.” (*apud* Childs 2001, 41). Ya el romanticismo, de una forma poética, inicia esta idea de la unidad de la creación humana; Shelley, en su *Defensa de la poesía*, nos describe a los poemas del pasado como: “episodios de ese gran poema, que todos los poetas, como los pensamientos cooperantes de una gran mente, han estado construyendo desde el principio del mundo.”.

El saberse parte de una unidad mayor convierte en relativo el concepto de individualidad y personalidad en el arte, puesto que todo artista debe enormemente a sus predecesores y toma mucho de ellos consciente o inconscientemente. Eliot construye toda una teoría de lo impersonal en poesía en la que:”cuanto más perfecto es el artista, más completamente separado en él estará el hombre que sufre de la mente que crea; más perfectamente la mente digerirá y transmutará las pasiones que son su material.”(Eliot 1953, 27). Este

principio no es solamente debido a una reacción anti-romántica propia de la época, sino que evoca toda una tradición en la que se evita la primera persona y se muestran los mensajes como si tuviesen una entidad óptica independiente de sus creadores. Es este estilo impersonal el que Eliot admira de autores como Ricardo de San Víctor y el que busca a través del uso de múltiples personajes en sus poemas. Estas máscaras acercarán al poeta al teatro y, así, su poesía y su obra dramática comparten mucho más que temáticas y sirven a esta voluntad de ocultación del yo. El alejamiento de lo personal conlleva el asumir una actitud ascética respecto al acto creativo: "el progreso de un artista es un continuo auto-sacrificio, una continua extinción de la personalidad" (Eliot 1953, 26). Todo este planteamiento encuentra su paralelismo en los profetas ya que son éstos muy conscientes de formar parte de una tradición:

Be ye not as your fathers, unto whom the former prophets have
cried, saying, Thus said the Lord of hosts; Turn you now from
your evil ways, and from your evil doings: but they did not hear,
nor hearken unto me, saith the Lord.²⁶⁸

Zacarías 1: 4

Una de las cuestiones de la investigación sobre los profetas es la semejanza de los diferentes libros proféticos que: "tienen tanto en común en su visión del futuro, en las formas de discurso (predicación de desgracia con fundamentación, malaventuranza, elegía, etc.) o en sus temas (crítica al culto, a la sociedad, etc.), que a penas resultan ser independientes entre sí. A pesar de los rasgos individuales, y de diferencias innegables aun en puntos capitales, su mensaje es muy afín." (Schmidt 1983, 235). La misma composición y redacción colectiva de los libros bíblicos supera la idea de autor individual sin descohesionar ni deslegitimar los textos. Además, otro de los rasgos característicos de la escritura profética es la escasez de alusiones biográficas, ya que los discípulos o redactores posteriores tenían sólo acceso a lo que sobrevivió a través de la

²⁶⁸ No seáis como vuestros padres, a quienes vocearon los primeros profetas, diciendo: Así dice Yavé de los ejércitos: ¡Convertíos de vuestros malos caminos y de vuestras malas obras! Pero ellos no atendieron, no me escucharon, dice Yavé de los ejércitos.

tradición oral. Estas omisiones, lejos de oscurecer el texto lo convierten en un mensaje más intemporal:”Por lo general, la palabra del profetismo escrito se transmite sin una descripción de la situación concreta en que se pronuncia y por ello puede contener con mayor facilidad un significado de futuro, ya que las generaciones posteriores, por la carencia del marco narrativo, pueden aplicarse directamente lo que en su origen se pensó para otras circunstancias.”(Schmidt 183, 226).

Nos definimos, pues, en relación a la tradición. La historia estética y cultural va unida a la política y social y, como leemos en *La roca* (1934, 20-21), en palabras del coro, no se trata tanto de que se pague por los pecados de los padres, sino que, inevitablemente, heredamos el mundo que ellos construyeron y dejaremos en herencia el que nosotros construyamos. El destino de la humanidad desde la óptica cristiana es colectivo aunque cada uno deba ser responsable de sí mismo.

For every ill deed in the past we suffer the consequence:
For sloth, for avarice, gluttony, neglect of the Word of God,
For pride, for lechery, treachery, for every act of sin.
And of all that was done that was good, you have the inheritance.
For good and ill deeds belong to a man alone, when he stands
alone on the other side of death,
But here upon earth you have the reward of the good and
ill that was done by those who have gone before you.
And all that is ill you may repair if you walk together in
humble repentance, expiating the sins of your fathers,²⁶⁹

En los textos proféticos, cuyo sentido histórico va siempre más allá de la inmediatez, la linealidad y las consecuencias del pasado están constantemente presentes:

²⁶⁹ Por cada mala acción en el pasado sufrimos la consecuencia:/ por la indolencia, por la avaricia, la glotonería, el abandono de la Palabra de Dios,/ por el orgullo, la lujuria, la traición, por cada acto pecaminoso./ Y de todo lo que fue hecho que era bueno, tenemos la herencia./ Porque los actos buenos y los malos pertenecen sólo al hombre, cuando esté solo al otro lado de la muerte,/ pero aquí sobre la tierra se recibe la recompensa de lo bueno y lo malo que fue hecho por aquellos que se han ido antes./ Y todo lo que está mal puede ser reparado si caminamos juntos en humilde arrepentimiento, expiando los pecados de nuestros padres.

Hear ye the word of the Lord, What iniquity have your fathers found in me, that they are gone far from me, and have walked after vanity, and are become vain?

Neither said they, Where is the Lord that brought us up out of the land of Egypt, that led us through the wilderness, through a land of deserts and of pits, through a land of drought, and of the shadow of death, through a land that no man passed through, and where no man dwelt?

And I brought you into a plentiful country, to eat the fruit thereof and the goodness thereof; but when you entered, ye defiled my land, and made mine heritage an abomination.²⁷⁰

Jeremías 2: 5-7

El tema de la alianza con Dios y del incumplimiento por parte del pueblo de Israel es el mejor ejemplo de la importancia de la continuidad temporal en los textos de los profetas, puesto que de todos los hechos históricos el de la alianza es el más relevante, quedando todos los demás como circunstancias que deben ser entendidas respecto a este acontecimiento principal.

Then the Lord said to me, Proclaim all the words in the cities of Judah, and in the streets of Jerusalem, saying, Hear ye the words of this covenant, and do them.

For I earnestly protested unto your fathers in the day that I brought them up out of the land of Egypt, even unto this day, rising early and protesting, saying, Obey my voice.

Yet they obeyed not, nor inclined their ear, but walked every one in the imagination of their evil heart: therefore I will bring upon them all the words of this covenant, which I commanded them to do; but they did them not.²⁷¹

Jeremías 11:6-8

²⁷⁰ Así dice Yavé: ¿Qué injusticia hallaron en mí vuestros padres para alejarse de mí e irse en pos de la vanidad de los ídolos para hacerse vanos? Y no dijeron: ¿Dónde está Yavé, el que nos subió de la tierra de Egipto, el que nos condujo a través del desierto, tierra de estepas y de barrancos, tierra árida y tenebrosa, tierra por donde no transita nadie y donde nadie habita?/ Yo os conduje en tierra fértil para que comierais sus frutos y sus bienes, y en cuanto en ella entrasteis, contaminasteis mi tierra e hicisteis abominable mi heredad.

²⁷¹ Y me dijo Yavé: Anuncia todas estas palabras en las ciudades de Judá y en las plazas de Jerusalén, diciendo: Escuchad las palabras de esta alianza y cumplidlas, pues con insistencia he amonestado a vuestros padres desde el día que os hice subir de la tierra de Egipto hasta hoy, y con toda diligencia les amonesté, diciendo: Escuchad mi voz. Pero ellos no me escucharon, no me dieron oídos, y se fueron todos en pos de la dureza de su perverso corazón e hice venir sobre ellos todas las palabras de esta alianza que les mandé cumplir y no cumplieron.

Del mismo modo, en el texto de *La roca* (1934, 49), el coro relata la historia espiritual del hombre, puesto que es la verdaderamente relevante, obviando avatares que son sólo el acompañamiento de la evolución o involución hacia la madurez del alma humana.

In the beginning God created the world. Waist and void.
Waist and void. And darkness was upon the face of the deep.
And when there were men, in their various ways, they
struggled in torment toward God
blindly and vainly, for man is a vain thing, and man without
God is a seed upon the wind: driven this way and that,
and finding no place of lodgment and germination.
They followed the light and the shadow, and the light led them
forward to light and the shadow led them to darkness,
Worshiping snakes and trees, worshiping devils rather than
nothing: crying for the life beyond life, for ecstasy not of the
flesh.
Waist and void. Waist and void. And darkness on the face of the deep.
And the Spirit moved upon the face of the water.
And men who turned towards the light and were known of the light
Invented the Higher Religions; and the Higher Religions were good
And led them from light to light, to knowledge of good and evil.²⁷²

Este pasaje describe la historia de las religiones como el medio a través del cual el ser humano se ha acercado a una mejor comprensión de los misterios de la divinidad. Lo que importa es el crecer del alma, no la política. Los profetas entienden la historia de la misma manera: "Generalmente, se asume que la política, las guerras, y las actividades económicas son la sustancia y el asunto de

²⁷² En el principio Dios creó el mundo. Yermo y vacío./ Yermo y vacío. Y la oscuridad cubrió el rostro de las profundidades./ Y cuando hubo hombres, en sus diversas maneras, se esforzaron en tormento hacia Dios/ ciega y vanamente, pues el hombre es una cosa vana, y el hombre sin Dios es una semilla en el viento: vagando de aquí para allá, / sin encontrar un lugar donde alojarse y germinar./ Ellos siguieron la luz y las sombras, y la luz los guió hacia la luz y las sombras hacia la oscuridad, venerando serpientes y árboles, venerando demonios antes que a nada: clamando por la vida más allá de la vida, por un éxtasis que no viniese de la carne./ Yermo y vacío. Yermo y vacío. Y la oscuridad sobre el rostro de las profundidades./ Y el Espíritu se movía sobre la faz de las aguas./ Y los hombres que fueron hacia la luz y eran conocidos por la luz/ e inventaron las Religiones Superiores; y las Religiones Superiores eran buenas/ y guiaron al hombre de luz en luz, al conocimiento del bien y el mal.

la historia. Para los profetas, los juicios de Dios sobre la conducta del hombre son el asunto principal; todo lo demás es marginal.”(Heschel Vo.I, 171).

En este recorrido, el momento en que Eliot se detiene es el de su propio tiempo, del que se lamenta por el abandono de la espiritualidad.

The Church disowned, the tower overthrown, the bells upturned,
what have we to do
But stand with empty hands and palms turned upwards
In an age which advances progressively backwards?²⁷³

El hombre ha abandonado a Dios y la religión y ello supone una involución desastrosa. Sólo queda rezar, puesto que la posición de las manos descrita en el pasaje corresponde a una actitud de petición y súplica en el rezo, tal y como podemos observar en la tradición iconográfica de santos y devotos, que llegó a tener manuales gestuales con correspondencias entre actitudes y significados, como la *Quirología* de John Bulwer (1644) donde encontramos tablas quirogramáticas que muestran el lenguaje de las manos (ver Stoichita 1995, 162-197). Las campanas giradas, el mundo al revés, son las consecuencias de vivir de espaldas a lo espiritual, de ignorar a Dios y con ello, negar la verdadera realidad humana. Esta es también la enseñanza en que insisten los profetas.

Woe unto them that seek deep to hide their counsel from the Lord,
and their works are in the dark, and they say, Who seeth us? And who
knoweth us?
Surely your turning things upside down shall be esteemed as the potter's
clay: for shall the work say of him that made it, He made me not? Or shall
the thing framed say of him that framed it, He had no understanding?²⁷⁴
Isaías 29:15-16

²⁷³ La Iglesia repudiada, la torre derribada, las campanas boca arriba, ¿Qué podemos hacer sino erguirnos con las manos vacías y las palmas giradas hacia arriba/ en una edad que avanza progresivamente hacia atrás?

²⁷⁴ ¡Ay de los que buscan lo profundo para encubrir sus designios! ¡Ay de los que se esconden de Yavé, queriendo encubrir sus pensamientos, y para sus obras buscan las tinieblas, y dicen: ¿Quién nos ve?? ¿Quién nos conoce?! ¿Qué perversidad la vuestra! ¿Es que ha de considerarse como arcilla el alfarero, de suerte que diga la obra a su hacedor: No me has hecho tú, y la vasija al alfarero: No entiende?

3.5 La paz de Dios.

El mundo, tal y como lo interpretan los profetas y el mismo Eliot, es un lugar desapacible en el que reina el dolor y en él se pueden identificar realidades distintas según las prioridades y creencias de los seres humanos. Así como la historia es entendida desde el prisma de los designios divinos, también el concepto de paz será diferente para los creyentes que para el resto de los hombres. De esta manera, se establece la dicotomía entre el “mundo” y la lógica divina. Siguiendo esta tradición, leemos en *Asesinato en la Catedral* ([1935]1969, 260-1) una reflexión sobre el significado de la palabra “paz” en el sermón de Navidad:

ARCHBISHOP: [...] Now think for a moment about the meaning of this word “peace”. Does it seem strange to you that the angels should have announced Peace, when ceaselessly the world has been stricken with War and the fear of War? Does it seem to you that the angelic voices were mistaken, and that the promise was a disappointment and a cheat?

Reflect now, how Our Lord Himself spoke of Peace. He said to His disciples, “Peace I leave you, my peace I give unto you.” Did he mean peace as we think of it: the kingdom of England at peace with its neighbours, the barons at peace with the King, the householder counting over his peaceful gains, the swept hearth, his best wine for a friend at the table, his wife singing to the children? Those men His disciples knew no such things: they went forth to journey afar, to suffer by land and sea, to know torture, imprisonment, disappointment, to suffer death by martyrdom. What then did He mean? If you ask that, remember then that He said also, “Not as the world gives, give I unto you.” So then, He gave to His disciples peace, but not peace as the world gives. [...] ²⁷⁵

²⁷⁵ Ahora pensad por un momento en el significado de esta palabra “paz”. ¿Os parece extraño que los ángeles anunciaran Paz, cuando incesantemente el mundo ha sido golpeado por la Guerra y por el temor a la Guerra? ¿Os parece que las voces angélicas estaban equivocadas, y que la promesa fue una decepción y un engaño?/ Reflexionad ahora, como Nuestro Señor mismo habló de Paz. Él dijo a sus discípulos, “la paz os dejo, la paz os doy”. ¿Quería decir paz tal y como nosotros la entendemos: el reino de Inglaterra en paz con sus vecinos, los barones en paz con el Rey, el arrendatario contando sus ganancias pacíficas, la chimenea deshollinada, su mejor vino para un amigo sobre la mesa, su mujer cantando a los niños? Aquellos hombres Sus discípulos no sabían de tales cosas: ellos se lanzaron a viajar a lugares lejanos, para sufrir por tierra y mar, para conocer la tortura, la prisión, la decepción, para sufrir la muerte por martirio. ¿Qué quería decir? Si os lo preguntáis, recordad entonces que Él también dijo: “no como el mundo da, os doy yo a vosotros.” Así que entonces, Él dio a Sus discípulos la paz, pero no la paz como la que el mundo da.

Es significativo que Eliot escribiera estas líneas para ser pronunciadas delante de un auditorio que, al igual que él, había pasado recientemente por la barbarie de la Gran Guerra, puesto que las reflexiones del sermón se convierten así en un acto de singular valentía. Ya anteriormente, en *Miércoles de ceniza* (1930), aparece el tema de la paz de Dios en una plegaria a la Virgen María que cierra el poema:

Blessed sister, holy mother, spirit of the fountain, spirit of the garden,
Suffer us not to mock ourselves with falsehood
Teach us to care and not to care
Teach us to sit still
Even among these rocks,
Our peace in His will
Sister, mother
And spirit of the river, spirit of the sea,
Suffer me not to be separated

And let my cry come unto Thee.²⁷⁶

El verso que ahora nos concierne remite a la voz de Piccarda en la *Divina comedia* de Dante y Eliot lo señala como el perfecto ejemplo de síntesis y de comunicación de toda una filosofía: “Sua voluntà é nostra pace” (*Paraíso* III, v.85). Eliot no es el único que celebra esta frase, también Mathew Arnold lo describe como un verso “simple pero perfecto”²⁷⁷ y Pound²⁷⁸: “no escoge el *Infierno* para un tratamiento especial; se concentra igualmente en los pasajes filosóficos del *Purgatorio*; y especialmente en el parlamento de Piccarda en el *Paraíso*.”(Manganiello 1989, 15). Otro autor leído por Eliot comenta las mismas palabras: Frazer, quien en su libro *The Goden Bough* ([1922] 1988, 59) habla, al igual que hemos visto en el poeta, sobre la evolución de las religiones:”Así, la religión, empezando como un leve y parcial reconocimiento de poderes superiores al hombre, tiende con el crecimiento del saber a

²⁷⁶ Bienaventurada hermana, madre santa, espíritu de la fuente, espíritu del jardín./ no nos consientas que nos burlemos de nosotros mismos con falsedades./ enséñanos a que nos importe y a que no nos importe/ enséñanos a estar sentados quietos/ incluso entre estas rocas, nuestra paz en Su voluntad/ e incluso entre estas rocas/ hermana, madre/ y espíritu del río, espíritu del mar./ no me consientas quedar separado// Y llegue hasta Ti mi clamor.

²⁷⁷ En “The Study of Poetry” *apud* Manganiello 1989, 15.

²⁷⁸ En *Spirit of Romance*.

profundizar en la confesión de la total y absoluta dependencia del hombre de la divinidad; su vieja libertad es cambiada por una actitud de la más baja postración ante los misteriosos poderes de lo invisible, y su mayor virtud es someter su voluntad a la de ellos: *In la sua voluntate é nostra pace*. Pero este profundo sentido religioso, esta más perfecta sumisión a la voluntad divina en todo, afecta solamente a aquellas inteligencias superiores que tienen amplitud de miras suficientes para comprender la vastedad del universo y la pequeñez del hombre.”

En *Un canto para Simeón*, repetidamente, el personaje poético pide la paz a Dios. La tercera y última vez, su ruego va seguido de una imagen de la mística en la que podemos ver un paralelismo con la idea del *pathos* divino de Heschel²⁷⁹, quien entiende a un Dios involucrado y preocupado por la humanidad, una divinidad que sufre, al igual que los profetas sufren tanto por el dolor y la decepción de su Dios como por el padecimiento del pueblo.

Grant me thy peace,
(And a sword shall pierce thy heart,
Thine also).²⁸⁰

En *Lucas 2:35* aparece la imagen de la espada que atravesará de dolor el corazón de la Virgen, y que Santa Teresa de Jesús retoma en una visión, la llamada *transverberación*, cuando en un arrebato místico sintió el inmenso placer e inmenso dolor producido por una larga lanza con la que un bello ángel la atravesaba, sintiéndose así en perfecta comunión con Dios.

De igual modo que la idea de sufrimiento adquiere toda una significación alejada de la concepción corriente y obviamente negativa del término, la paz de la que habla Eliot es la misma que describen los profetas:

An the work of righteousness shall be peace, and the
effect of righteousness quietness and assurance for ever.²⁸¹
Isaías 32:17

²⁷⁹ *The Prophets* 1962, 2 vol.

²⁸⁰ Concédeme tu paz./ (Y una espada te atravesará el corazón,/ el tuyo también.)

²⁸¹ la paz será obra de la justicia; y el fruto de la justicia, el reposo y la seguridad para siempre.

En la visión profética, al igual que en la obra de Eliot, el mundo es un lugar en el que el alma sufre, en que es difícil alcanzar la paz porque los seres humanos están sujetos a constantes decepciones:

We looked for peace, but no good came; and for a time
of health, and behold trouble!²⁸²

Jeremías 8: 15

3.6. La tierra como hospital.

La descripción del mundo en la obra de Eliot es muy semejante a la de los profetas. En *Asesinato en la Catedral* ([1935]1969,257), el coro se lamenta de las condiciones en que vive la humanidad:

CHORUS: [...]
We know of oppression and torture,
We know of extortion and violence,
Destitution, disease,
The old without fire in winter,
The child without milk in summer,
Our labour taken away from us,
Our sins made heavier upon us,
We have seen the young man mutilated,
The torn girl trembling in the mill-stream.²⁸³

Pero este lugar desolador no carece de sentido, en él el alma crece y aprende, en él la enfermedad congénita a la humanidad misma recibe tratamiento, aunque

²⁸² ¿Esperábamos la paz y no ha habido bien alguno; el tiempo de curación, y he aquí el pavor!

²⁸³ Sabemos de opresión y tortura,/ sabemos de extorsión y violencia,/ destitución, enfermedad,/ el viejo sin fuego en invierno,/ el niño sin leche en verano,/ nuestro trabajo arrebatado, nuestros pecados más pesados sobre nosotros./ Hemos visto al joven mutilado/ a la muchacha desgarrada en el arroyo.

éste sea doloroso. La parte IV de “East Coker” describe y explica la situación del hombre:

The wounded surgeon plies the steel
That questions the distempered part;
Beneath the bleeding hands we feel
That sharp compassion of the healer’s art
Resolving the enigma of the fever chart.

Our only health is the disease
If we obey the dying nurse
Whose constant care is not to please
But to remind of our, and Adam’s curse,
And that, to be restored, our sickness must grow worse.

The whole earth is our hospital
Endowed by the ruined millionaire,
Wherein, if we do well, we shall
Die of the absolute paternal care
That will not leave us, but prevent us everywhere.

The chill ascends from feet to knees,
The fever sings in mental wires.
If to be warmed, then I must freeze
And quake in frigid purgatorial fires
Of which the flame is roses, and the smoke is briars.

The dripping blood our only drink,
The bloody flesh our only food:
In spite of which we like to think
That we are sound, substantial flesh and blood –
Again, in spite of that, we call this Friday good.²⁸⁴

²⁸⁴ El cirujano herido maneja el acero/ que pone en cuestión la parte alterada;/ bajo las sangrantes manos sentimos/ la compasión punzante del arte del que cura/ resolviendo el enigma del gráfico de la fiebre.// Nuestra única salud es la enfermedad/ si obedecemos a la enfermera agonizante/ cuyo constante cuidado no es agradar/ sino recordar nuestra maldición, y la de Adán,/ y que, para quedar restablecidos, nuestra enfermedad debe empeorar.// La tierra entera es nuestro hospital/ dotado por el millonario arruinado,/ en que, si nos va bien, moriremos/ del absoluto cuidado paternal/ que no nos abandona, / pero nos estorba en todas partes./ El frío asciende de los pies a las rodillas,/ la fiebre canta en cables de la mente./ Si es para calentarme, entonces tengo que congelarme/ y temblar en fríos fuegos de purgatorio/ cuya llama es rosas y cuyo humo es escaramujos.//La sangre goteante, nuestra única bebida,/ la carne sangrienta, nuestro único alimento:/ a pesar de lo cual nos gusta creer/ que somos carne y sangre sana y substancial – / una vez más, a pesar de eso, llamamos santo a este Viernes.

El “cirujano herido” es Cristo y, en la interpretación de Williamson (1974, 221-222), la Iglesia la “enfermera agonizante” y Adán el “millonario arruinado”, aunque este último también se podría asociar con el Dios padre creador, no sólo por las referencias posteriores al cuidado paternal sino porque con la caída del hombre el mismo Dios sufre una gran pérdida y sufre también a través de su Hijo. El sentido de la existencia es la purgación y, por ello, el único camino acertado es la ascesis: “si es para calentarme, entonces tengo que congelarme”, la aparente contradicción desaparece si se entiende el sufrimiento como camino liberador. Camino que ha sido mostrado por el maestro, Jesucristo, y así en los últimos versos: “el tema objetivo de la lírica de Eliot es la unión ininterrumpida existente entre el sufrimiento humano y el sufrimiento de Cristo el Viernes Santo.” (Murray 1994, 65).

Pero este lenguaje alegórico no sólo es: “una nueva mitología” obtenida en este caso del mundo de la práctica médica y del moderno cuidado hospitalario.”(Murray 1994, 65), sino que ya lo encontramos en los profetas, en Isaías 1: 5-6 o en el libro de Jeremías:

For thus saith the Lord, thy bruise is incurable, and thy wound is grievous. There is none to plead thy cause, that thou mayest be bound up: thou hast no healing medicines.

All thy lovers have forgotten thee; they seek thee not; for I have wounded thee with the wound of an enemy, with the chastisement of a cruel one, for the multitude of thine iniquity; because thy sins were increased.

Why criest thou for thine affliction? Thy sorrow is incurable for the multitude of thine iniquity: because thy sins were increased, I have done these things unto thee.

Therefore all they that devour thee shall be devoured; and all thine adversaries, every one of them, shall go into captivity; and they that spoil thee shall be a spoil, and all that prey upon thee will I give for a prey.

For I will restore health unto thee, and I will heal thee of thy wounds, saith the Lord; because they call thee an Outcast, saying, This is Zion, whom no man seeketh after.²⁸⁵

Jeremías 30:12-17

Dios inflige la herida pero es también el único que puede sanarla y la causa inicial del dolor es la iniquidad humana.

3.7 El miedo a la muerte.

Al contrario que en los místicos, en la obra de Eliot la muerte tiene connotaciones negativas y va siempre acompañada por el miedo. De igual modo que para los profetas bíblicos, la muerte es un mal más de este mundo. A pesar de las profundas convicciones religiosas del poeta, el final de la existencia humana representa un cambio radical, un salto a lo desconocido y a lo incomprendible que, además, puede darse en dolor. En *Asesinato en la Catedral* ([1935]1969, 272) el coro, ante el inminente asesinato del protagonista describe el terror y las imágenes horribles que se asocian a ese momento:

Numb the hand and dry the eyelid,
Still the horror, but more horror
Than when tearing in the belly.

Still the horror, but more horror
Than when twisting in the fingers,
Than when splitting in the skull.

More than footfall in the passage,

²⁸⁵ Así, pues, dice Yavé: Es incurable tu herida, tu llaga sin remedio. No hay para tu úlcera remedio, no tienes curación. Todos tus amores te han olvidado, no preguntan por ti, pues yo te herí como hiere un enemigo, con cruel castigo, por tus grandes maldades, por la magnitud de tus pecados, ¿A qué gritas por tu herida? Es incurable tu mal. Por tus grandes maldades, por la magnitud de tus pecados, te he tratado así. Pero todos los que te devoraron serán devorados, tus enemigos irán todos al desierto. Tus saqueadores serán saqueados, y tus expoliadores serán expoliados. Ciertamente te restituiré a la salud, pues voy a sanar tus heridas – oráculo de Yavé - , porque te llamaron la “Desterrada Sión, de quien nadie se cuida.

More than shadow in the doorway,
More than fury in the hall.

The agents of hell disappear, the human, they shrink and dissolve
Into dust on the wind, forgotten, unmemorable; only is here
The white flat face of Death, God's silent servant,
And behind the face of Death the judgment
And behind the judgment the Void, more horrid than active shapes of hell;
Emptiness, absence, separation from God;²⁸⁶

El momento de la muerte es horrible, pero lo que puede haber tras ella es aún peor en la imaginación del poeta. El vacío al que hace referencia no tiene nada que ver con el vaciamiento místico, en el que el alma se despoja del “yo” superfluo y de las ataduras de los deseos; es el del poema un vacío absoluto, una ausencia total tanto de los rasgos humanos como de la presencia divina. Este pasaje sólo puede entenderse desde la perspectiva escatológica cristiana, puesto que desde el momento de la muerte hasta el final de los días, en que tendrá lugar la Segunda Venida de Cristo, el alma no tiene lugar ni acción.

A la vez que el horror, la muerte muestra la indiferencia y cotidianidad de su realidad al ser descrita como “sirvienta silenciosa”, al igual que en *La balada de J. Alfred Prufrock* (1917), Eliot la había caracterizado de “lacayo”:

And I have seen the eternal Footman hold my coat, and sniker,
And in short, I was afraid.²⁸⁷

También en la obra *La reunión familiar* ([1939] 1963) el miedo a la muerte asalta a dos personajes: Amy y Harry. En ambos casos, aun sin el sufrimiento que puede acompañar a la muerte, ésta no deja de provocar pavor.

²⁸⁶ La mano entumecida y el párpado seco,/ todavía el horror, pero más horror/ que cuando se rasga el vientre.// Todavía el horror, pero más horror/ que cuando se retuercen los dedos, / que cuando se abre el cráneo.// Más que pasos por el corredor,/ más que sombras en la puerta,/ más que furia en la casa.// Los agentes del infierno desaparecen, lo humano, lo reducen y disuelven/ en polvo en el viento, olvidado, no memorable; sólo queda/ la cara blanca y plana de la Muerte, sirvienta silenciosa de Dios,/ y detrás del rostro de la Muerte, el Juicio/ y detrás del Juicio el Vacío, más horrible que las formas activas del infierno;/ Vacuidad, ausencia, separación de Dios.

²⁸⁷ y he visto el eterno Lacayo alargándose mi abrigo y riéndose con disimulo,/ y, en resumen, tuve miedo.

AMY: I do not want the clock to stop in the dark.
[...]
you none of you understand how old you are
And death will come to you as a mild surprise,
A moment of shudder in a vacant room.
Only Agatha seems to discover some meaning in death
Which I cannot find.²⁸⁸

Parte I, escena I (p. 115)

HARRY: [...] I am afraid of sleep:
a condition in which one can be caught for the last time.²⁸⁹

Parte I, escena I (p.29)

En las primeras estrofas de *Susurros de inmortalidad* (1918), volvemos a observar una imagen macabra de la muerte:

Webster was much possessed by death
And saw the skull beneath the skin;
And breastless creatures under ground
Leaned backward with a lipless grin.

Daffodil bulbs instead of balls
Stared from sockets of the eyes!
He knew that thought clings round dead limbs
Tightening its lust and luxuries.

Donne I suppose was such another
Who found no substitute for sense,
To seize and clutch and penetrate;
Expert beyond experience,

He knew the anguish of the marrow
The ague of the skeleton;
No contact possible to flesh
Allayed the fever of the bone.²⁹⁰

²⁸⁸ Amy: No quiero que el reloj se detenga en la oscuridad./ [...] Ninguno de vosotros entendéis cuan viejos sois,/ y la muerte os vendrá como una leve sorpresa,/ un momento de escalofrío en una habitación vacía./ Sólo Agatha parece descubrir algún sentido en la muerte/ que yo no puedo encontrar.

²⁸⁹ Tengo miedo de estar dormido:/ un estado en el que uno puede ser atrapado por última vez.

²⁹⁰ Webster estaba muy poseído por la muerte/ y veía la calavera bajo la piel;/ y criaturas sin pechos bajo tierra/ se echaban atrás con sonrisas sin labios.// ¡Bulbos de narcisos en vez de esferas/ miraban desde los huecos de sus ojos! Sabía que el pensamiento se agarra en torno a miembros muertos/ apretando sus lascivias y lujurias.// Donne, supongo, era otro semejante/ que no encontró sustituto para el sentido/ con que agarrar y aferrar y penetrar:/ experto más allá de la experiencia.// Conocía la angustia del tuétano/ la calentura del esqueleto;/ ningún contacto posible a la carne/ aliviaba la fiebre del hueso.

Webster es un autor a quien Eliot se siente cercano:” cuando era joven me sentía mucho más cómodo con los dramaturgos elisabetianos menores que con Shakespeare: los primeros eran, por así decirlo, compañeros de mi propia medida.”(Eliot 1965, 127). En las obras de Webster, la violencia y la muerte están presentes de una forma muy intensa y, al igual que Donne, concibe el mundo en una unión perfecta de pensamiento y sensación. Para Eliot, el siglo XVII representa la ruptura de esta armonía entre el intelecto y los sentidos, de la que se lamenta y que no volverá a recomponerse. Eliot, en “Los poetas metafísicos” ([1921] 195, 117), llamó a esta desunión “dislocación de la sensibilidad”: Tennyson y Browning son poetas, y piensan; pero ellos no sienten sus pensamientos con la inmediatez del olor de una rosa. Un pensamiento para Donne era una experiencia; modificaba su sensibilidad.”.

Los profetas unen también pensamiento y sensación, ya que todo su esfuerzo figurativo sirve a la idea de conversión. En los textos proféticos leemos muchos ejemplos de descripciones de muerte, tanto en las advertencias al pueblo como en los lamentos por el castigo recibido. *Jeremías* 9:22 es uno de los múltiples pasajes en los que se nos muestra la crueldad de la desgracia:

Speak, Thus saith the Lord, Even the carcases of men shall fall as
dung upon the open field, and as the handful after the harvestman,
and none shall gather them.²⁹¹

En *La tierra baldía* (1922), la muerte está también presente: un cuerpo enterrado en el jardín, una ahogamiento, la muerte metafórica de la muchedumbre cruzando el puente de Londres, o la misma primera parte titulada “el entierro de los muertos”, en la que la imagen del polvo es usada como en los libros de los profetas y, en general, la literatura veterotestamentaria.

I will show you death in a handful of dust. (v.30)²⁹²

²⁹¹ Habla así: Oráculo de Yavé: Los cadáveres de los hombres yacen como estiércol sobre el campo, como queda tras el segador el manojito, sin haber quien lo recoja.

²⁹² Te enseñaré el miedo en un puñado de polvo.

Desde *Génesis* 3:19: “polvo eres y al polvo volverás”, la metáfora del polvo se extiende por todo el texto bíblico (Salmos 103:14), también por los textos proféticos, como en *Daniel* 12:2 o en *Isaías* 26:19, donde la imagen supera su negatividad al convertirse en parte de la alegría de la salvación:

Thy dead men shall live, together with my dead body shall
they arise. Awake and sing, ye that dwelt in dust: for thy
dew is as the dew of herbs, and the earth shall cast out the
dead.²⁹³

En este pasaje de su poema *Marina* (1930), Eliot también muestra como la gracia y la visión que supone el despertar a una nueva consciencia disuelven la aparente capacidad destructiva de la muerte, entendida también como vicio y como mal espiritual.

What images return
O my daughter.
Those who sharpen the tooth of the dog, meaning
Death
Those who glitter with glory of the hummingbird, meaning
Death
Those who sit in the sty of contentment, meaning
Death
Those who suffer the ecstasy of animals, meaning
Death
Are become unsubstantial, reduced by a wind,
A breath of pine, and the woodsong fog
By this grace dissolved in place²⁹⁴

Marina es la hija perdida de Pericles en la obra de Shakespeare del mismo título, reencontrada en una escena de “reconocimiento” admirada por Eliot (*Pericles* Acto V, escena I). Williamson (1974, 186) relaciona los versos

²⁹³ Revivirán tus muertos, mis cadáveres se levantarán; despertad y cantad los que yacéis en el polvo, porque rocío de luces es tu rocío, y la tierra parirá sombras.

²⁹⁴ qué imágenes vuelven/ oh hija mía.// Los que aguzan el diente del perro, significando/ Muerte/ los que refulgen con la gloria del colibrí significando/ Muerte/ los que están sentados en la pocilga del contento, significando/ Muerte// se han hecho insustanciales, reducidos por el viento,/ un aliento de pino, y la niebla del canto en los bosques/ por esta gracia disuelta en su lugar

anteriores con los siete pecados capitales: el diente del perro con la gula, la gloria del colibrí con el orgullo, la pocilga del contento con la pereza y el éxtasis con la lujuria. Todos estos males o vicios son muerte, pero quedan en nada en la experiencia de la visión y de la gracia y ello permite imaginar un futuro esperanzador de alcance escatológico, puesto que al final del poema se nombra un mundo en un tiempo más allá de uno mismo.

Living to live in a world of time beyond me; let me
Resign my life for this life, my speech for that unspoken,
The awakened, lips parted, the hope, the new ships.

What seas what shores what granite islands towards my timbers
And woodthrush calling through the fog
My daughter.²⁹⁵

3.8 Esperanza y desesperanza.

El tono de la poesía de Eliot se mueve entre la esperanza y la desesperanza. Aunque un texto repita distintos momentos de desolación o de sordidez nunca acaba sin algún atisbo de luz. Incluso el poema *La tierra baldía* (1922), muchas veces definido como la expresión de una total decepción de la cultura e historia de Occidente, da respuestas: “Datta, dayadhvam, damyata” (Da, simpatiza, controla), que provienen del ámbito religioso. Del mismo modo, los profetas sienten que habitan una tierra que, aun condenada, puede salvarse: “no es un mundo exento de significado el que evoca la consternación del profeta, sino un mundo sordo al significado. Y aun así la consternación es sólo un preludio. Él siempre empieza con un mensaje de condena y perdición y concluye con un mensaje de esperanza y redención.”(Heschel Vol.I, xiii).

El personaje de Harry, en *La reunión familiar* ([1939] 1963, 51), describe su sentimiento de inmensa soledad al vivir la fluctuación entre la esperanza y la

²⁹⁵ Viviendo para vivir en un mundo de tiempo más allá de mí; dejadme/ abandonar mi vida por esta vida, mi lenguaje por esto no dicho,/ lo despertado, labios entreabiertos, la esperanza, los nuevos barcos.// Qué mares qué orillas qué islas de granito hacia mis maderas/ y el tordo llamando entre la niebla/ hija mía.

pérdida de las convicciones que le ayudaban a sobrellevar la angustia de la existencia, el horror ante lo inevitable de los errores cometidos en los actos pasados:

HARRY: One thing you cannot know.
The sudden extinction of every alternative,
The unexpected crash of the iron cataract.
You do not know what hope is, until you have lost it.
You know only what it is not to hope:
You do not know what it is to have hope taken from you,
Or to fling it away, to join the legion of the hopeless
Unrecognized by other men, though sometimes by each other.²⁹⁶

Por otra parte, la esperanza registra diferentes intensidades. En *Miércoles de ceniza* (1930), la primera parte del poema describe la renuncia a la posibilidad de una revelación mística, la aceptación de construir la creencia a partir del conocimiento y la intuición que no proviene de una experiencia de proximidad con lo divino.

Because I do not hope to turn again
Because I do not hope
Because I do not hope to turn
Desiring this man's gift and that man's scope
I no longer strive to strive towards such things
(Why should the aged eagle stretch its wings?)
Why should I mourn
The vanished power of the unusual reign?

Because I do not hope to know again
The infirm glory of the positive hour
Because I do not think
Because I know I shall not know
The one veritable transitory power
Because I cannot drink
There, where trees flower, and spring flow, for there is nothing again.

Because I know that time is always time

²⁹⁶ Harry: Una cosa no puedes saber:/ la repentina extinción de cada alternativa,/ el inesperado choque de la catarata de hierro./ Tu no sabes lo que es la esperanza, hasta que la has perdido./ Tu sólo conoces lo que es no esperar nada:/ no sabes lo que es que te quiten la esperanza,/ o arrojlarla lejos de ti, para unirte a la legión de los desesperados/ desconocido por los otros hombres, aunque a veces los unos por los otros.

And place is always and only place
 And what is actual is actual only for one time
 And only for one place
 I rejoice that things are as they are and
 I renounce the blessed face
 And renounce the voice
 Because I cannot hope to turn again
 Consequently I rejoice, having to construct something
 Upon which to rejoice
 [...] ²⁹⁷

La imagen del águila sirve de símbolo para el vuelo místico, al igual que el jardín donde “los árboles florecen” nos sitúa en el *Locus amoenus* en que se encuentran alma y Dios; ambas experiencias son inalcanzables para la voz poética y conforman un poema impregnado de conformación.

Pero si la desesperanza, en sus distintos grados, está presente en la obra de Eliot, no lo está menos la esperanza. Lo comprobamos, no solamente en la repetición de la cita de Juliana de Norwich “All shall be well” (todo irá bien) en “Little Gidding” de los Cuatro cuartetos, también parafraseada en La reunión familiar ([1939] 1963, 57) ²⁹⁸, sino también en pasajes que, explícitamente, nombran la posibilidad de una salida de la confusión, de un camino que da sentido:

HARRY: [...] You bring me news
 Of a door that opens at the end of a corridor,

²⁹⁷ Porque no tengo esperanza de volver otra vez/ porque no tengo esperanza/ porque no tengo esperanza de volver/ deseando el don de este hombre y la capacidad de aquel hombre/ ya no me esfuerzo por esforzarme hacia tales cosas/ (¿Por qué habría de extender sus alas el águila envejecida?)/ ¿Por qué habría yo que lamentar/ el desvanecido poder del reino acostumbrado?// Porque no tengo esperanza de conocer otra vez/ la gloria inválida de la hora positiva/ porque no pienso/ porque sé que no conoceré/ el único verdadero poder transitorio/ porque no puedo beber/ ahí donde florecen árboles y brotan fuentes, pues ahí no hay nada otra vez.// Porque sé que el tiempo es siempre tiempo/ y el lugar es siempre y sólo lugar/ y lo que es efectivo es sólo efectivo por una vez/ y sólo para un lugar/ me alegro de que las cosas sean como son y / renuncio al rostro bienaventurado/ y renuncio a la voz/ porque no puedo tener esperanza de volver otra vez/ por consiguiente me alegro, teniendo que construir algo/ de que alegrarme [...]

²⁹⁸ Mary: Look at me. You can depend on me./ Harry! Harry! It's all right, I tell you./ If you will depend on me, it will be all right.

Mary: Mírame. Puedes confiar en mí./ ¡Harry! ¡Harry! Está bien, te lo digo./ Si confías en mí, irá bien.

Sunlight and singing: when I felt sure
That every corridor only led to another,
Or to a blank wall; that I keep moving
Only so as not to stay still. Singing and light.²⁹⁹

Siguiendo el movimiento pendular, propio tanto de los profetas como de Eliot, en sus afirmaciones y dudas, nos podemos volver hacia el momento en “Burnt Norton” en que se describe el metro londinense (citado en la página 82 de este trabajo). En este pasaje se nos muestra la incapacidad de los seres humanos de ser conscientes de la magnitud de su desgracia cuando viven en el vacío de fe, seres que tan sólo actúan como autómatas cuyas caras están: “filled with fancies and no meaning” (llenas de fantasías y vacías de significado). La única realidad capaz de otorgar significado es la religiosa, la humana no es suficiente para que el hombre supere sus instintos más básicos, y así lo expresa el poeta en una carta a Bonamy Dobrée de 1936 “No creo que los afectos humanos corrientes sean capaces de guiarnos hacia el amor de Dios, sino más bien que el amor de Dios es capaz de informar, intensificar, y elevar nuestros afectos humanos, que de no ser así tienen poco que los distinga de los afectos “naturales” de los animales.” (*apud* Gordon 1988, 123). La idea expresada en estas palabras, como escribe Tony Sharpe: “se puede ver también como congruente con la estética temprana de Eliot, esencialmente simbolista: porque para los simbolistas el objeto es válido en tanto que es recipiente de un significado “más alto”. (Sharpe 1991, 134).

La visión y descripción de un mundo cruel y absurdo no implica que el poeta no pueda salir de él y asumirlo en perspectiva. Los profetas exponían a sus contemporáneos los males que sufrían para que fuesen conscientes de la necesidad de cambiar su actitud; del mismo modo, Eliot usa su capacidad de análisis crítico de la sociedad para que los lectores se desentumezcan de su complacencia y respondan activamente en su entorno, al igual que los profetas,

²⁹⁹ Me traes noticias/ de una puerta que se abre al final del pasadizo,/ rayos de sol y cánticos;
cuando estaba seguro/ de que cada pasadizo sólo llevaba a otro,/ o a una pared lisa; de que
continuo moviéndome/ sólo para no decir que estoy parado. Cánticos y luz.

quienes acusaban al pueblo de indiferencia: "En su ensayo sobre Baudelaire (1930) Eliot había afirmado que era mejor hacer algo merecedor de condena que ser moralmente neutro."(Sharpe 1991, 134).

El teólogo Tillich, quien destacaba la relación entre el cristianismo y la actividad cultural laica de occidente, mira a través de un prisma religioso muchas manifestaciones artísticas que, en apariencia, ignoran el aspecto de la razón última, de la divinidad: "Aquel que puede soportar y expresar el sinsentido muestra que experimenta significado en el desierto del sinsentido."(Tillich 1966, 75). Eliot duda, muestra el absurdo, pero ello no lo aleja de la vivencia religiosa, es más, lo acerca a ella, de tal modo que el poeta concibe incluso la iglesia como el lugar más adecuado para expresar estos sentimientos contradictorios: "La Iglesia ofrece hoy el último asilo para una clase de mentes que la Edad Media difícilmente habría esperado encontrar entre los fieles, la de los escépticos."(apud Margolis 1972, 190).³⁰⁰

3.9. La iglesia.

La actitud de Eliot hacia la iglesia ha sido a veces muy crítica, principalmente en los poemas de juventud, cuando aún no se había comprometido con la Iglesia Anglicana. En el poema *El hipopótamo* (1917), de tono irónico, la "Verdadera Iglesia" no puede evitar estar: "Wrapt in the old miasmal mist" (envuelta en la vieja niebla de miasmas); y en *El servicio del domingo por la mañana de Mr. Eliot* (1918) la voz poética es igual de contundente en la descripción de los presbíteros, anodinos y repugnantes, como vemos en esta estrofa:

The sable presbyters approach
The avenue of penitence;
The young are red and pustular

³⁰⁰ Proveniente de "Notes on the way", *Time and Tide*, 5 enero 1935, p.6.

Clutching piaculative pence.³⁰¹

Por su parte, los profetas no cesan de reprobar a todos aquellos, seguidores y sacerdotes, que celebran ritos mientras están vacíos de compasión, hipócritas que elevan plegarias pero no se alejan del mal, como en estos dos versículos del libro de *Isaías*:

To what purpose is the multitude of your sacrifices unto me?
saith the Lord: I am full of the burnt offerings of rams, and
the fat of fed beasts; and I delight not in the blood of bullocks,
or of lambs, or of the goats.³⁰²

(1:11)

And when ye spread forth your hands, I will hide mine eyes
from you: yea, when you make many prayers, I will not hear:
your hands are full of blood.³⁰³

(1:15)

Tanto Eliot como los profetas atacan a las instituciones religiosas para renovarlas y para que vuelvan a su verdadera función. El respeto hacia la tradición engendra en ellos un gran celo ante la perversión y decadencia de las formas que nacieron en un momento de amistad entre Dios y el hombre. Los seres humanos viven en sociedad y es necesaria una estructura organizativa que tenga en cuenta los aspectos espirituales. Así lo entiende el poeta en *La roca* (1934, 21) cuando hace oír la voz del coro.

There is no life that is not in community,
And no community not lived in praise of God.³⁰⁴

La comunidad humana debe basarse en un sentido de la colectividad que tenga como modelo las enseñanzas que provienen de la divinidad. En *la roca* (1934, 20) el coro hace referencia al paralelismo entre la vida celestial y la

³⁰¹ Los presbíteros en sable se acercan/ a la avenida de la penitencia;/ los jóvenes son rojos y pustulosos/ y agarran peniques expiatorios.

³⁰² ¿A mí qué, dice Yavé, toda la muchedumbre de vuestros sacrificios? Harto estoy de holocaustos de carneros, del sebo de vuestros bueyes celados. No quiero sangre de toros, ni de ovejas, ni de machos cabríos.

³⁰³ Cuando alzáis vuestras manos, yo aparto mis ojos de vosotros; cuando multiplicáis las plegarias, no escucho. Vuestras manos están llenas de sangre.

³⁰⁴ No hay vida si no es en comunidad,/ y no hay comunidad si no se vive en alabanza a Dios.

humana mediante la idea de la Ciudad de Dios, la Nueva Jerusalén, proveniente de *Apocalipsis* 21 .

“Our citizenship is in Heaven”; yes, but that is the model
and the type for our citizenship upon earth.³⁰⁵

También en los textos proféticos está dibujada la Nueva Sión, el lugar de reconciliación en el que reinará la paz.

Oh thou afflicted, tossed with tempest, and not comforted, behold, I
will lay thy stones with fair colours, and lay thy foundations with
sapphires.

And I will make thy windows of agates, and thy gates of carbuncles,
and all thy borders of pleasant stones.

And all thy children shall be taught of the Lord; and great shall be
the peace of thy children.

In righteousness shall thou be established: thou shalt be far from
oppression; for thou shall not fear: and from terror; for it shall not
come near thee.³⁰⁶

Isaías 54:11-14

La estética de Eliot está muy marcada por estas convicciones, ya que huye de cualquier reducción política. En su artículo “El catolicismo y el orden internacional” (1928), Eliot expresa así la forma en que el creyente debería acercarse a las ideologías políticas: “El católico no puede comprometerse completa y absolutamente con ninguna forma de orden temporal. No quiero decir que deba mantenerse a distancia, o rehusar defender alguna causa que la razón, la sensibilidad y el saber converjan en señalar; sino que esta actitud debe ser siempre relativa, que nunca debe dedicar la misma pasión a ningún Reino de este mundo que la que debería ofrecer al Reino de Dios.” (*apud* Manganiello 1989, 135).

Eliot conoció y vivió en diferentes formas de cristianismo. Su familia era unitarista, la cultura americana en que se educó se insería en la tradición

³⁰⁵ “Nuestra ciudadanía pertenece al Cielo”, Sí, pero ese es el modelo/ y el tipo de nuestra ciudadanía en la tierra.

³⁰⁶ ¡Pobrecita, azotada por la tempestad, sin consuelo! ¡He aquí que voy a poner tus piedras de Jaspe, y tus cimientos de zafiro. Te haré almenas de rubí y puertas de carbunco, y toda tu cerca de piedras preciosas. Y todos tus hijos serán adoctrinados por Yavé, y grande será la paz de tus hijos. Serás fundada sobre la justicia, estarás lejos de opresión, pues no habrás de temer, y del terror, pues no se te acercará.

puritana y en 1927 se convirtió al anglicanismo. Los unitaristas no aceptan la doctrina de la Encarnación y basan fuertemente su fe en la ética, por ello Ackroyd lo describe como: "puritanismo desprovisto de su teología, puesto que niega los puntos centrales de la predestinación y la condena; el cielo y el infierno son menos importantes que el espacio mundano que habitamos entre ellos. La medida del hombre es el hombre mismo y un peculiar optimismo americano, sobre el progreso y la perfectibilidad de la humanidad,[...]". (Ackroyd 1984, 17). Pero el puritanismo americano dista del europeo en la idea de que los seres humanos son responsables de su salvación además de estar sujetos a la gracia divina: "Ellos estaban equipados para contrarrestar el peligro de la lasitud que amenazaba ser el resultado de la fatalística doctrina de la predestinación. Podían demostrar que los hombres son responsables de mucho, incluso aunque solamente Dios concede la gracia, y de más de una manera podían probar que un pecador traía reprobación sobre sí mismo."(Miller 1993, 85)³⁰⁷. Esta consciencia del deber de cada uno está muy arraigada en la mentalidad americana, también en la familia del poeta. El personaje del abuelo de Eliot, William Greenleaf Eliot, es especialmente relevante al ser una figura muy admirada por él y que:"No sólo construyó su propia iglesia sino que ayudó a establecer tres escuelas, una universidad, un fondo para pobres y una comisión sanitaria."(Ackroyd 1984, 16). Eliot, por su parte, siente también que su obra debe tener un sentido social y repercusión en las consciencias de los lectores. Por todo ello, la relación con el profetismo no es sólo una peculiaridad de la obra de T.S. Eliot, sino que su influencia se extiende por gran parte de la literatura americana.

A la hora de comentar el por qué el poeta optó por la Iglesia anglicana, Gordon argumenta: "Eliot sintió que el anglo-catolicismo, a diferencia del catolicismo romano, permitiría el alcance de su mente. La Iglesia anglicana reconoce que la verdad de las escrituras está sólo pálidamente trazada y debe ser verificada a través del juicio individual. [...] Su confesor dijo que veía su

³⁰⁷ Mi agradecimiento a D. Sam Abrams por la recomendación de este título para la mejor comprensión de la historia religiosa y social de los Estados Unidos.

conversión como un retorno a la religión de los remotos ancestros ingleses aludidos en “East Coker”. Eliot se sintió atraído hacia la Iglesia anglicana por su imaginación histórica,” [...] (Gordon 1977, 127).

El compromiso que implica esta visión religiosa conlleva la concepción de la Iglesia como ente cambiante, dependiente de sus componentes y en la que todos y cada uno deben aportar su labor. El coro, en los versos de *La roca* (1934, 21) nos hace apreciar la consciencia de las dificultades que, como construcción humana, inevitablemente deberá afrontar la Iglesia.

The church must be forever building, for it is forever decaying
within and attacked from without;
For this is the law of life; and you must remember that
while there is time of prosperity
the people will neglect the Temple, and in time of
adversity they will decry it.³⁰⁸

La participación en el proyecto colectivo cristiano no sólo se expresa en acciones dirigidas hacia el culto y el prestigio de la institución eclesial, aunque éstos son también importantes, sino que se extiende a todas las facetas de la vida y para los artistas incluye, especialmente, el mundo de la creación. En el caso de la escritura de *La roca* (1934), Eliot unió los dos objetivos, puesto que su composición literaria sirvió también para recaudar fondos en beneficio de las diócesis londinenses.

3.9. La creación artística.

Eliot nos ha proporcionado valiosos textos sobre poesía y sobre religión a través de su obra crítica, pero es en este pasaje poético del coro en *La roca*

³⁰⁸ La Iglesia debe estar siempre construyéndose, porque está siempre decayendo por dentro y siendo atacada desde fuera; / Porque ésta es la ley de la vida; y debes recordar que mientras sea tiempo de prosperidad/ la gente abandonará el Templo, y en el tiempo de adversidad la rebajará.

(1934, 75) donde mejor se manifiesta la estrecha relación entre ambos ámbitos y el fundamento más importante de la estética eliotiana.

The soul of man must quicken to creation.
Out of the formless stone, when the artist unites himself
with stone,
Spring always new forms of life, from the soul of man
that is joined to the soul of stone;
Out of the meaningless practical shapes of all that is
living or lifeless
Joined with the artist's eye, new life, new form, new colour.
Out of the sea of sound the life of music,
Out of the slimy mud of words, out of the sleet and hail
of verbal imprecisions,
Approximate thoughts and feelings, words that have taken
the place of thoughts and feelings,
There spring the perfect order of speech, and the beauty
incantation.
Lord, shall we not bring these gifts to Your service?
Shall we not bring to Your service all our powers
For life, for dignity, grace and order,
And intellectual pleasures of the senses?
The Lord who created must wish us to create
And employ our creation again in His service
Which is already His service in creating.
For Man is joined spirit and body,
Visible and invisible, two worlds meet in Man;
Visible and invisible must meet in His temple;
You must not deny the body.³⁰⁹

³⁰⁹ El alma del hombre debe aprestarse a la creación./ de la piedra informe, cuando el artista se une con la piedra,/ surgen siempre nuevas formas de vida, del alma del hombre que está unida al alma de la piedra; / de las absurdas formas prácticas de todo lo que está vivo o sin vida/ unido a ojo del artista, nueva vida, nueva forma, nuevo color./ del mar de sonido la vida de la música,/ del fino barro de las palabras, de la aguanieve y el granizo de la imprecisión verba,/ pensamientos y sentimientos aproximados, palabras que han tomado el lugar de pensamientos y sentimientos./ de ahí brota el perfecto orden del discurso, y la belleza del encantamiento.// Señor, no pondremos estos dones a Tu servicio?/ No pondremos a tu servicio todas nuestras facultades para la vida, la dignidad, la gracia y el orden./ y los placeres intelectuales de los sentidos?// El Señor quien creó debe desear que creemos/ y que empleemos nuestra creación de nuevo a Su servicio/ que está ya a Su servicio en el mismo crear./ Porque el hombre es unión de espíritu y cuerpo./ Visible e invisible, dos mundos se unen en el hombre;/ visible e invisible deben encontrarse en Su Templo./ No debemos negar el cuerpo.

En el apartado 2.3 (pp. 53-55) sobre la imaginación se hacía referencia a la tercera clase de contemplación, que Ricardo de San Víctor describía como en la que: "a través de la similitud de las cosas visibles nos elevamos a la especulación de cosas invisibles." (Richard 1979, 162); pero esta idea de hacer visible lo invisible puede también recurrir a la imagen del descenso, como es el caso de LLull: "Ya el lenguaje de la "amància" lulliana, a través de los "sentidos espirituales", muestra que en el descenso contemplativo, el lenguaje también ha de desvelar su posibilidad e imposibilidad. De hecho, el descenso, tanto en su dimensión teológica como gnoseológica, corresponde al hecho mismo del lenguaje, en donde éste es la representación de la Palabra hecha cuerpo."(Vega 2002 b, 95). El lenguaje así se convierte en el punto de encuentro entre lo humano y lo divino, de nuevo medio y ocultación a la vez, puesto que es opaco a lo trascendente, sólo puede apuntar hacia lo que, inevitablemente, está más allá de sí mismo y el poeta se convierte en el mediador entre los dos mundos. La necesidad de expresión del místico, la palabra "ardiendo" en el corazón del profeta y la poesía de Eliot, surgen del dictado de la misión vital de comunicar y recrear la experiencia religiosa. Henry Corbin (1993) explica la capacidad humana de transformación entre visible e invisible a través de la descripción de la "imaginación creadora", que va mucho más allá de la simple facultad de imaginar, puesto que es el medio a través del cual se construye un sistema de complejas interrelaciones entre la divinidad y el ser humano. El acto de la creación no es un hecho independiente y diferenciado del hecho mismo del existir si lo entendemos desde la amplitud del místico Ibn 'Arabî: "La creación como "regla del ser" es el movimiento preeterno y continuo mediante el cual el ser se manifiesta a *cada instante* con un revestimiento nuevo. El *Ser creador* es la esencia o la substancia preeterna y post-eterna que *se manifiesta* a cada instante en las innumerables formas de los seres; cuando se oculta en una se epifaniza en otra.[...] La creación significa, pues, la manifestación (*zohûr*) del Ser divino oculto (*Bâtin*) en las formas de los seres: en su hecceidad eterna primero, en su forma sensible después, y ello mediante una renovación, una recurrencia de instante en instante, desde la preeternidad." (Corbin 1993, 233). Esta visión de la

creación como un hecho en constante devenir, un hecho que acontece a cada instante, tiene también relación con la experiencia de lo intemporal en los místicos, con la idea del continuo presente. Esta creación constante necesita y cuenta con la participación humana: “Como la forma en que se muestra la creencia es la forma misma de dicha creencia, la teofanía (*zohúr, tajalli*) toma las dimensiones del receptáculo que le acoge (*mazhar*) y en el que se muestra. La creencia revela la capacidad del corazón (ver Corbin 1993, 230) de tal modo que el alma se convierte en un espejo, siguiendo la metáfora de los místicos: “La oración de Dios es su aspiración a manifestarse, a verse en su espejo, pero en un espejo que también a su vez le ve”(Corbin 1993, 302).

La unión entre la creación de Dios y el hombre como ser creativo es el tema que trata el pasaje poético anteriormente citado y que se ha manifestado, a través de la historia, de diferentes maneras. Una forma iconográfica en que se muestra la conexión entre el arte y la creación divina es la visión de Dios como artista: “El tema del *Deus Pictor* es un topos real en el arte y la literatura religiosa de la Contra-reforma. Con su pincel divino (*pinzel divino*) Dios engendra el mundo que, como ciertos autores declaran, es como un retablo. Otros afirman categóricamente que Dios es como un artista trabajando en un lienzo de esencia divina, con el pincel del intelecto divino, usando escorzos espirituales (*scorci di spiritualità*) y combinándolo todo dentro del marco dorado de la divinidad infinita (*la dorata cornice dell’interminata deità*)” (Stoichita 1995, 106). En los textos bíblicos encontramos la metáfora del “dedo de Dios” para expresar su poder y su capacidad de creación y los profetas, a menudo, usan la expresión “el trabajo de mis manos” para designar los actos divinos, como en *Isaías 29: 23* o en este otro pasaje del mismo profeta.

The people also shall be all righteous: they shall inherit the land forever, the branch of my planting, the work of my hands, that I may be glorified.³¹⁰

Isaías 60:21

³¹⁰ Tu pueblo será un pueblo de justos, poseerá la tierra para siempre, renuevos de plantío de Yavé, obra de mis manos para resplandecer.

El pensamiento poético, para Eliot, es una forma de interpretar la experiencia que conlleva un acto de reorganización, una modificación artística.” Cuando la mente de un poeta está perfectamente equipada para su trabajo, está constantemente amalgamando experiencias dispares; la experiencia del hombre corriente es caótica, irregular, fragmentaria. Éste último se enamora, o lee a Spinoza, y estas dos experiencias no tienen nada que ver entre sí, o con el ruido de la máquina de escribir o con el olor de la comida; en la mente del poeta estas experiencias están siempre formando nuevos conjuntos.”(Eliot 1953, 117) Estas palabras del escrito “Los poetas metafísicos” (1921) recuerdan la idea de Eliot de que el arte modifica nuestra sensibilidad y nuestra percepción del mundo, por ello podemos afirmar que la estética religiosa que subyace a la obra del poeta es la que Burch denomina “profética”: “El arte puede convertirse en profético en su modo, mostrando lo que es injusto o absurdo, y posiblemente aquello que es necesario como respuesta. [...] Nuestra discusión de la dimensión visionaria y profética de las artes indica que, al igual que la religión en conjunto, el arte se ocupa en gran medida de transformar la vida y el mundo”(Burch 1993, 110-111).

“El Señor creador debe desear que creemos”, con este verso Eliot inviste a la creación de forma sacramental, de signo de Dios en el mundo, como mediación entre el hombre y la divinidad. Es el arte, además, un mandato, un deber con el que se participa de todo lo creado y de la acción misma de Dios. Todo lo que el ser humano cree debe estar al servicio de su creador, los hombres deben seguir el precepto de no desperdiciar los dones concedidos, como vemos en la parábola de los talentos (Mateo 25:14-30) o en los mismos profetas cuando comunican que Dios encomienda a su pueblo la reconstrucción de lo que ha sido destruido, como en *Jeremías 29:5*, *Amós 9:14* o en este pasaje de *Isaías*:

And they shall build the old wastes, they shall rise up the former desolations, and they shall repair the waste cities, the desolations of many generations.³¹¹

Isaías 61:4

³¹¹ Ellos reedificarán las ruinas antiguas y levantarán los asolamientos del pasado. Restaurarán las ciudades asoladas, los escombros de muchas generaciones.

El trabajo de la creación une lo divino y lo humano, lo visible y lo invisible que conviven en el hombre. El cuerpo, el Templo en el que habita la divinidad, es el lugar donde los dos mundo se encuentran, idea paralela a la de la unión de pensamiento y sentimiento: “words that have taken the place of thoughts and feelings” (palabras que han tomado el lugar de pensamientos y sentimientos). De esta manera, el precepto estético que Eliot admiraba en los poetas metafísicos ingleses, quienes, lejos de intelectualizarlo todo o reducirlo a lo puramente sensual, concebían un mundo en el que sensación e idea eran inextricables, se convierte también en un precepto religioso.

3.11 El conocimiento.

Para la mente religiosa, el conocimiento a través del pensamiento y la razón no lleva a un saber real, sólo mediante la mística o la oración puede accederse al tipo de experiencia trascendente que confiere una sabiduría relevante. Estos versos, que están al inicio de la obra *La roca* (1934, 7)) ponen en cuestión el valor del esfuerzo humano por comprender el mundo desde el mundo:

The endless cycle of idea and action,
Endless invention, endless experiment,
Brings knowledge of motion, but not of stillness;
Knowledge of speech, but not of silence;
Knowledge of words, and ignorance of the Word.
All our knowledge brings us nearer to our ignorance;
All our ignorance brings us nearer to death,
But nearness to death no nearer to GOD.
Where is the Life we have lost in living?
Where is the wisdom we have lost in knowledge?

Where is the knowledge we have lost in information?³¹²

La sabiduría supera a la información y también al saber, de una forma tal que se sitúa en un ámbito más allá de la racionalidad. Por ello el personaje de Mary en *La reunión familiar* ([1939] 1963, 56) puede decir: “I believe the moment of birth/ Is when we have knowledge of death.”(Creo que en el momento de nacer/ es cuando tenemos conocimiento de la muerte). En la misma obra, Harry menciona “la lección de la ignorancia” (p.107) como la única que podemos aprender en la vida, puesto que el saber humano no es el camino para la purificación del alma. Underhill describe así la verdadera Iluminación:”como todas la experiencias reales y vitales, consiste más bien en respirar una cierta atmósfera, vivir a ciertos niveles de conciencia, que en conseguir una determinada información.” (Underhill 1960, 264).

En *Cocktail Party* ([1950] 1958, 33) también se expone la ilusión del conocimiento, el falso convencimiento de que se puede comprender la existencia desde el saber humano.

EDWARD: [...]
And what is the use of all your analysis?
If I am to remain always in the dark?

UNIDENTIFIED GUEST:
There is certainly no purpose in remaining in the dark
Except long enough to clear from the mind
The illusion of having ever been in the light.
The fact that you can't give a reason for wanting her
Is the best reason for believing that you want her.³¹³

³¹² El ciclo infinito de idea y acción,/ invención infinita, experimentación infinita,/ trae el saber del movimiento, no de la quietud;/ el saber del discurso, no del silencio;/ saber de palabras, e ignorancia de de la Palabra./ Todo nuestro saber nos acerca a nuestra ignorancia,/ toda nuestra ignorancia nos acerca a la muerte,/ pero la cercanía a la muerte no trae cercanía a DIOS./ Dónde está la vida que hemos perdido viviendo?/ Donde está la sabiduría que hemos perdido en el saber?/ Donde está el saber que hemos perdido en la información?[...]

³¹³ Edward: Y ¿de qué sirve todo su análisis/ si siempre he de permanecer perdido en la oscuridad?// Invitado desconocido: Ciertamente, no tiene sentido permanecer en la oscuridad/ excepto el tiempo suficiente para liberar la mente/ de la ilusión de que alguna vez haya estado en la luz./ El hecho de que no pueda darme ninguna razón para quererla/ es la mejor razón para creer que la quiere.

En este diálogo, el invitado desconocido valora la no racionalización de los sentimientos cuando Edward le confiesa que no sabe por qué razón quiere a su esposa. Pero la idea no es renunciar a la razón, ya sea en el ámbito de los sentimientos como en el del saber académico o práctico, sino superarla y abrir la posibilidad de nuevas formas de adquirir sabiduría. Porque sólo así podemos comprender el dolor como vía de conocimiento: “La asunción del sufrimiento como vía de realización espiritual tan extendida en la literatura místico-ascética medieval es el origen de las bellas metáforas que resultan de una experiencia que transforma el dolor en el principio de entendimiento,”(Vega 2002 *b*, 118) y, de forma más general, la santidad que Frye señalaba como el fruto del reconocimiento de la presencia divina en el mundo: “Una santidad tal es la única forma de sabiduría que tiene, en última instancia, un sentido real.”(Frye 1969, 117).

La banalidad del saber humano está expresada en varios textos bíblicos que Eliot usó como inspiración para su obra. Uno de los más sugerentes para el poeta fue el *Eclesiastés*. También los escritos de los profetas ofrecen pasajes en los que se deslegitiman las estrategias de los mandatarios que creen conocer la realidad y decidir el futuro de sus pueblos. En *Isaías* encontramos este ejemplo en el que se describe como Dios confunde a los consejeros para que equivoquen sus decisiones y permitan que se cumplan sus designios:

Surely the princes of Zoan are fools, the counsel of the wise
counselors of Pharaoh is become brutish: how say ye unto Pharaoh, I
am the son of the wise, the son of ancient kings?
Where are they? Where are thy wise men? And let them tell thee now,
and let them know what the Lord of hosts hath purposed upon Egypt.
The princes of Zoan are become fools, the princes of Noph are
deceived; they have also seduced Egypt, even they that are the stay of
the tribes thereof.

The Lord hath mingled a perverse spirit in the midst thereof: and they
have caused Egypt to err in every work thereof, as a drunken man
staggereth in his vomit.

Neither shall there be any work for Egypt, which the head or tail,
branch or rush, may do.³¹⁴

Isaías 19:11-15.

En el profetismo, tan marcado por la visión histórica, el saber real proviene de Dios y es un regalo que trae la paz, paz con el mundo exterior y con uno mismo que se fundamenta en el temor de Dios. El paralelismo entre lo personal y lo colectivo es una característica que comparten los textos proféticos y los eliotianos.

The Lord is exalted; for he dwelleth on high:
he hath filled Zion with judgment and righteousness.
And wisdom and knowledge shall be the stability of
thy times, and strength of salvation: the fear of the
Lord is his treasure.³¹⁵

Isaías 33:5-6

Para los profetas, al igual que en la obra de Eliot, la verdadera sabiduría reside en el conocimiento de Dios, no sólo para hacer el bien sino también para conocer el sentido real de la existencia.

For my people is foolish, they have not known me; they are
sottish children, and they have none understanding; they are
wise to do evil, but to do good they have no knowledge.³¹⁶

Jeremías 4:22

³¹⁴ Los príncipes de Zoán son del todo locos; los sabios consejeros del faraón son de necio consejo. ¿Cómo decís al faraón: somos hijos de sabios, hijos de antiguos reyes? ¿Dónde están, pues, tus sabios? Infórmate y detén a saber los que Yavé de los ejércitos ha determinado sobre Egipto. Los príncipes de Zoán son del todo locos, los príncipes de Menfis van errados, los jefes de sus tribus engañan a Egipto. Yavé ha derramado en su interior un espíritu de vértigo, y descarrían a Egipto en cuanto hacen, como se tambalea un borracho al vomitar. Y no habrá para Egipto obra alguna, hágalo cabeza y cola, palmera y junco.

³¹⁵ Excelso es Yavé, piedad porque mora en la altura y llena a Sión de derecho y de justicia. La seguridad de sus tiempos será tesoro de salvación, de sabiduría y de ciencia; el temor de Yavé será su tesoro.

³¹⁶ Porqué mi pueblo está loco, me ha desconocido. Son hijos necios y no son inteligentes: sabios para el mal, ignorantes para el bien.

3.12 La conciencia .

El saber que interesa a Eliot, a los profetas y a los místicos, está en conexión con la apertura de la conciencia a la realidad divina. Esta conciencia puede no desarrollarse nunca y el ser humano, entonces, pasa por la vida “perplejo entre lo que es y lo que parece” como se deduce del poema *Animula* (1929), en el que se describen las primeras experiencias de la niñez como una mezcla entre la realidad material y la imaginación.

“Issues from the hand of God, the simple soul”
To a flat world of changing lights and noise,
To light, dark, dry or damp, chilly or warm;
Moving between the legs of tables and chairs,
Raising and falling, grasping at kisses and toys,
Advancing boldly, sudden to take alarm,
Retreating to the corner of arm and knee,
Eager to be reassured, taking pleasure
In the fragrant brilliance of the Christmas tree,
Pleasure in the wind, the sunlight and the sea;
Studies the sunlit pattern on the floor
And running stags around a silver tray;
Confounds the actual and the fanciful,³¹⁷
[...]

El poema finaliza con una oración, puesto que el salir de la confusión a la comprensión y a la visión de la Realidad depende de la voluntad de Dios. Esta sujeción de la conciencia a la voluntad divina trata un tema complejo que los profetas entendían de una forma un tanto paradójica. Si bien su misión era hacer que sus oyentes fuesen conscientes de su relación con Dios, a menudo se describe la “dureza del corazón”, la incapacidad de ser receptivo a los mensajes divinos, como un castigo del mismo Dios.

³¹⁷ “Brota de la mano de Dios, el alma sencilla”/ a un liso mundo de luces cambiantes y ruido,/ a lo luminoso, oscuro, seco o húmedo, helado o tibio;/ moviéndose entre las patas de las mesas y de sillas,/ subiendo y cayendo, agarrándose a besos y juguetes,/ avanzando osadamente, alarmándose de repente,/ retirándose al rincón de brazo y rodilla,/ empeñada en ser tranquilizada, complacida,/ en la fragante brillantez del árbol de Navidad,/ complacida en el viento, la luz del sol y el mar;/ estudia los soleados arabescos del suelo/ y los ciervos que corren en torno a una bandeja de plata; confunde lo real y lo fantástico, [...]

O Lord, why hast thou made us to err from thy ways, and
hardened our heart from thy fear? Return for thy servants'
sake, the tribes of thine inheritance.³¹⁸

Isaias 63: 17

Esta idea es paralela al concepto posterior de la gracia, por el que sólo Dios puede modificar la consciencia y procurar así la salvación del alma. Heschel describe esta acción de la divinidad con las siguientes palabras: “La dureza del corazón es una condición de la que la persona afectada no es consciente. No sabiendo qué lo aflige, es incapaz de arrepentirse o recobrase. Cuando la dureza se intensifica desde arriba, la responsabilidad es asumida por Dios. Él hiere y restablece, trayendo un revivir de la sensibilidad.”(Heschel, vol. I, 1962, 191) Eliot reconoce la existencia del mal y el pecado como inherente al hombre, por lo que cuenta también con la gracia, aunque no por ello valora menos el esfuerzo y la actitud de los seres humanos para mejorar. Del mismo modo, los profetas piden a sus oyentes que cambien de costumbres, que se conviertan y faciliten así la presencia de la divinidad en sus almas.

El verdadero conocimiento despierta la conciencia y ésta produce sufrimiento. El dolor proviene de la visión clara de la ofuscación en que viven los demás seres humanos y las dificultades para la acción divina en sus almas. Eliot, a través de su obra, se hace eco también de la lentitud del proceso de redención, de los impedimentos que se interponen entre Dios y los hombres, así como del sufrimiento que conlleva el despertar de la conciencia. En *Cocktail Party* ([1950] 1958, 180), en el tercer acto, Reilly reflexiona sobre la muerte en martirio de Celia y destaca la intensidad de su sufrimiento.

REILLEY: [...]
I'd say she suffered more, because more conscious
Than the rest of us. She paid the highest price
In suffering. That is part of the design.³¹⁹

³¹⁸ ¿Por qué, ¡Oh Yavé!, nos dejas errar fuera de tus caminos y endureces nuestro corazón contra tu temor? Vuélvete por amor de tus siervos, de las tribus de tu heredad.

³¹⁹ Reilly:[...] Diría que sufrió más, porque era más consciente/ que el resto de nosotros. Ella pagó el precio más alto en su sufrir. Esto es parte del designio.

También los místicos, a la vez que gozaban de la inmensa alegría que les confería su experiencia, sentían el peso que su conocimiento imponía sobre sus consciencias, como muestra este pasaje del texto anónimo del siglo XIV, *La nube del no saber*: “Todo el mundo tiene algo de qué afligirse, pero mucho más quien conoce y siente su propia existencia. En comparación con esta aflicción, las demás no son más que una copia de la auténtica, pues quien experimenta la aflicción verdadera conoce y siente no sólo lo que esta aflicción es, sino lo que él mismo es.”(*La nube del no saber* 1999, 90).

De esta intensificación del sufrimiento nace el deseo de inconsciencia que encontramos reflejado en estos versos de *La balada de amor de J. Alfred Prufrock* (1917):

I should have been a pair of ragged claws
Scuttling across the floors of silent seas.³²⁰

Los profetas temen el conocimiento que les impondrá la cercanía con Dios. Saben que les espera una misión dura que difícilmente dará frutos en los oídos sordos de quienes los oigan. En algunas ocasiones sufren por tener que expresar el lamento de la divinidad y sienten el dolor de compartir la tristeza de Dios ante el alejamiento de su pueblo. En la gran cantidad de pasajes en los que los profetas denuncian la traición de Israel y la ruptura de la alianza, el tono predominante es el de abatimiento. Así, en la parábola de la viña en *Isaías* 5:1-7 el tema que realmente trata: “es la tristeza de Dios, más que la tragedia de la gente” (Heschel 1962 Vol. I, 85).

What could have been done more to my vineyard,
that I have not done in it? Wherefore, when I looked
that it should bring forth grapes, brought it forth wild grapes?³²¹
Isaías 5: 4

³²⁰ Debería yo haber sido un par de ásperas garras/ corriendo por los fondos de mares silenciosos.

³²¹ ¿Qué más podía hacer yo por mi viña que no lo hiciera? ¿Cómo esperando que diese uvas, dio agrazones?

La consciencia es el conocimiento de Dios y Dios quiere que se le conozca. Su tristeza se debe a que es ignorado y, de alguna manera, deja de manifestarse al no estar presente en el alma de los hombres, no tiene imagen sin el espejo: "Yo era un tesoro oculto y quise ser conocido. Por eso he producido a las criaturas a fin de conocerme en ellas". Esta fase está representada por la tristeza de los Nombres divinos, angustiándose en el desconocimiento porque nadie los nombra" (Corbin 1993, 215).

Una vez se ha dado el conocimiento la realidad se transforma. Los seres que llegan a la vida unitiva perciben el mundo y sienten su propia existencia de una forma totalmente nueva. Esta nueva consciencia sólo es alcanzada por unos pocos: "un grupo pequeño aunque siempre creciente de figuras heroicas, viviendo en niveles trascendentales de realidad a los cuales nosotros, inmersos en la pobre vida de la ilusión, no podemos llegar: respirando una atmósfera la verdadera cualidad de la cual no podemos ni concebir."(Underhill 1960, 413). Eliot, en su poema *La muerte de San Narciso* (1915) describe al hombre transformado por el conocimiento:

Struck by such knowledge
He could not live men's way, but became a dancer to God.³²²

3.13. La vejez.

Para Eliot la vejez es una parte importante de su reflexión sobre la vida. Son muchos los personajes de avanzada edad que creó tanto para su obra poética como para la teatral. En *El viejo estadista* (1959), Lord Claverton, personaje que da nombre a la obra, vive aprisionado por los remordimientos, hastiado de fingir una personalidad que no le permite ser quien en realidad es, aislado en sí mismo:"Como tan a menudo en las obras de Eliot, también en esta pieza encontramos, inmediatamente al comenzar, su problemática central: la

³²² Fulminado por tanto conocimiento/ no podía vivir como los hombres, sino que se convirtió en un danzante ante Dios. (Trad. A.)

oposición entre el *mundo propio* y el *mundo de los demás*.”(Kuna 1971, 116). Anteriormente, en *Su hombre de confianza* (1954), el protagonista describe como ha abandonado sus sueños de juventud, su verdadera vocación: “Sir Claude lleva una doble vida. Por una parte en los negocios y en sociedad desempeña el papel del afortunado financiero londinense, y por otra, tras esa máscara, tiene un sanctasanctorum personal que permite subsistir a su auténtica identidad. Su verdadero *yo* es el de un artista.” (Kuna 1971, 98). Ante estos dos personajes que han triunfado en la sociedad se cierne la sombra de la autonegación, de la insatisfacción debida a la traición a uno mismo.

Pero aun cuando se ha sido fiel a la propia identidad, el final de la vida es amargo si se es consciente de la falta de conocimiento real, de lo lejos que se está de lo que sólo algunos han podido vislumbrar. En el poema *Un canto para Simeón* (1928), el personaje poético debe conformarse con haber llevado una vida de rectitud, pero sin haber logrado alcanzar la verdadera sabiduría que confiere paz y seguridad al alma, el éxtasis de los místicos, por lo que pide como consuelo haber contemplado al salvador antes de morir.

En *Gerontion* (1919), la voz poética se lamenta de haber malgastado la vida y de que sólo le quede vacío. Pero el poema no es solamente sobre la vejez fisiológica, sino que también apela a aquellos que, ya en su juventud, pierden la capacidad para el amor y la belleza. En el epígrafe que Eliot coloca al inicio de la composición se repiten las palabras del Duque Vicentio a Claudio, en *Measure for Measure* de Shakespeare (III, 1, 32-34) en las que se describe la vida como una “muerte en vida”. Vale la pena extender la cita a los versos que siguen a los que repite Eliot (35-41) para comprender mejor la elección del poeta.

[...] Thou hast not youth nor age;
But ,as it were, an after-dinner sleep,
Dreaming on both; for all thy blessed youth
Becomes as aged, and doth beg the alms
Of palsied eld; and when thou art old and rich,
Thou hast neither heat, affection, limb, nor beauty,
To make thy richness pleasant. What’s yet in this
That bears the name of life? Yet in this life

Lie hid more thousand deaths: yet death we fear
That makes these odds all even.³²³

El no vivir la vida intensamente afecta a todas las edades, pero la vejez no implica sabiduría y en ella ya no hay posibilidad de cambio. La irreversibilidad es lo que convierte al tiempo en irredimible y es, también, lo que marca la amargura de estos personajes. Sólo podemos conocer “imágenes rotas”, escribe Eliot en *La Tierra baldía* (1922, vv.21-22) y en “East Coker”, de *Cuatro cuartetos* (1943), se describe con toda exactitud la ineficacia de la experiencia como referencia para la vida y, con ello, la descalificación del saber heredado.

What was to be the value of the long looked forward to,
Long hoped for calm, the autumnal serenity
And wisdom of age? Had they deceived us,
Or deceived themselves, the quiet-voiced elders,
Bequeathing us merely a receipt for deceit?
The serenity only a deliberate hebetude,
The wisdom only the knowledge of dead secrets
Unless in the darkness into which they peered
Of from which they turned their eyes. 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. We are only undeceived
Of that which, deceiving, could no longer harm.
In the middle, not only in the middle of the way

³²³ Tu no tienes juventud ni vejez; sino que estás como en una siesta soñando ambos estados; porque toda tu adorada juventud envejece y pide la limosna del fin de la desgracia; y cuando uno es viejo y rico, no tiene el calor, ni el afecto, ni la fuerza, ni la belleza para disfrutar de su riqueza. ¿Qué queda en ello que pueda llamarse vida? En esta vida se esconden más de mil muertes; aun así tememos a la muerte, que hace indistintas todas las cosas. (Adap. A.)

But all the way, in a dark wood, in a bramble,
 On the edge of a grimpen, where is no secure foothold,
 And menaced by monsters, fancy lights,
 Risking enchantment. Do not let me hear
 Of the wisdom of old men, but rather of their folly,
 Their fear of fear and frenzy, their fear of possession,
 Of belonging to another, or to others, or to God.
 The only wisdom we can hope to acquire
 Is the wisdom of humility: humility is endless.³²⁴

La palabra “pattern”, traducida aquí como “estructura”, tiene en la obra de Eliot una presencia significativa. La base estructural del mundo y de la mente está, para el poeta, en continuo movimiento y cambio, pero es lo único que, intuitivamente, puede proporcionar sentido.”Eliot habla constantemente de estructura, no sólo de estructura en las palabras, o en el arte, sino también en la historia, en la vida de los individuos, etc. Tendremos que pensar esta idea con más detenimiento, pero parece claro que lo que Eliot en parte quiere decir con estructura es potencialidad y vocación: un propósito latente en las vidas de las comunidades y los individuos, al igual que en la existencia de los objetos, que pide ser descubierto.”(Smidt 1961, 164). Es sólo a través de esta intuición y no del saber racional como se da el conocimiento en los seres humanos corrientes, en los que no han experimentado estados de consciencia extraordinarios. La

³²⁴ ¿Cuál iba a ser el valor de lo tan largamente deseado,/ la calma tan largamente esperada, la serenidad otoñal,/ y la sabiduría de la vejez? ¿Nos habían engañado,/ o se habían engañado ellos, los ancestros de tranquila voz,/ legándonos simplemente una receta par el engaño?/ La serenidad, sólo un deliberado atontamiento,/ la sabiduría, sólo el conocimiento de secretos muertos/ inútiles en la tiniebla en que escudriñaban/ o de que apartaban los ojos. Hay, nos parece,/ en el mejor caso, sólo un valor limitado/ en el conocimiento derivado de la experiencia./ El conocimiento impone una estructura, y falsifica,/ pues la estructura es nueva en cada momento/ y cada momento es una nueva y chocante/ valoración de todo lo que hemos sido. Sólo nos desengañamos/ de lo que, engañando, ya no podría hacer daño./ En medio, no sólo en medio del camino/ sino en todo el camino, en un bosque oscuro, en una zarza,/ en el borde de la ciénaga, donde no se puede hacer pie,/ y amenazado por monstruos, luces fantásticas,/ a riesgo de quedar encantado. No me hagáis oír nada/ sobre la sabiduría de los ancianos, sino más bien sobre su locura,/ su miedo al miedo y frenesí, su miedo a la posesión,/ a pertenecer a otro, o a otros, o a Dios./ La única sabiduría que podemos esperar adquirir/ es la sabiduría de la humildad: la humildad es interminable.

sabiduría que obtenemos de lo intuitivo es única en cada individuo y no puede ser transmitida, por lo que los conocimientos del pasado no son de utilidad alguna para el alma del hombre, son sólo “secretos muertos”, y la experiencia que confiere la vejez tampoco implica ninguna mejora para quien la vive ni para aquellos a quienes se pretende transmitir.

Los profetas bíblicos denuncian sin cesar que su pueblo no aprende y que, generación tras generación, se ha desoído el clamor de los que advertían de los peligros y errores. Incluso los sacerdotes, quienes tenían más responsabilidad, son incapaces de cumplir su cometido debido a su ignorancia.

His watchmen are blind: they are all ignorant, they are all dumb dogs; they cannot bark; sleeping, lying down, living to slumber. Yea, they are greedy dogs which can never have enough, and they are shepherds that cannot understand: they all look to their own way, everyone for his gain, from his quarter.³²⁵

Isaías 56:10-11

En los libros proféticos se hacen distinciones entre tipos de saber, en las que los conocimientos intelectuales llegan a ser incluso perniciosos, puesto que sirven sólo a la vanidad.

For thou hast trusted in thy wickedness: thou hast said, None seeth me. Thy wisdom and thy knowledge, it hath perverted thee; and thou hast in thine heart, I am, and none else beside me.³²⁶

Isaías 47:10

La historia sirve a los profetas como muestra de que el saber humano no puede ignorar a Dios, que es quien confiere el único conocimiento real: “el mensaje central de los profetas reside en la insistencia de que *la situación humana sólo puede entenderse en conjunción con la situación divina*. El absurdo de aislar la situación humana y tratarla sin tener en cuenta la

³²⁵ Mis guardianes son ciegos todos, no entienden nada. Todos son perros mudos, que no pueden ladrar; soñadores, se acuestan, son amigos de dormir. / Son perros voraces, insaciables, son pastores que no entienden, sigue cada uno su camino, cada cual busca su interés.

³²⁶ Tu estabas fiada en tu maldad y decías: no me ve nadie. Tu sabiduría y tu ciencia te engañaron, y decías en tu corazón: Yo y no más que yo.

participación divina está ejemplificada por el camino autodecepcionante de la historia del hombre.”(Heschel 1962, Vol.I, 190). Esta es la misma idea que Eliot intenta transmitir: no sirve el intelecto, no sirve la experiencia, sólo debemos estar atentos a la voluntad divina. “Sua voluntade é nostra pace”³²⁷ es, por ello, la frase que cautivó al poeta como perfecta síntesis de una filosofía.

Lo que se trata en el discurso sobre la sabiduría no es sólo la imposibilidad de transmisión sino también la procedencia del conocimiento. El origen del saber real es interior. La historia y todos los acontecimientos exteriores forman parte del conocimiento cuando superan el mero hecho histórico y se convierten en verdades, cuando adquieren dimensión transhistórica.”Puesto que la imaginación es el órgano de la percepción teofánica, es también el órgano de la hermenéutica profética, pues la Imaginación siempre es capaz de transmutar los datos sensibles en símbolos, los acontecimientos exteriores en historias simbólicas. [...] en el tiempo interior del alma; los acontecimientos exteriores, las historias de los profetas, son percibidos como la historia del hombre espiritual. De esta forma, arranca de cuajo esa obsesión que constituye en nuestros días “el sentido de la historia”. Esta filosofía profética busca ese *sentido* no en los “horizontes”, es decir, no orientándola en el sentido *latitudinal* de una evolución lineal, sino en lo vertical, en la orientación *longitudinal* desde el polo celeste a la tierra”(Corbin 1993, 101-102).

El saber que procede del interior no es sólo recibido a través de la gracia, sino que es responsabilidad de cada uno el buscarlo y cultivarlo. Por ello en *La roca* (1934, 29), el coro pronuncia las siguientes palabras:

I have given you power of choice, and you only alternate
Between futile speculation and unconsidered action.³²⁸

La preocupación por el verdadero conocimiento y la decepción del saber heredado es una constante en la obra de Eliot, por lo que encontramos

³²⁷ En el poema *Miércoles de ceniza* (1930).

³²⁸ Os he dado libre albedrío, y sólo alternáis/ entre la especulación fútil y la acción irreflexiva.

personajes viejos o alusiones a la vejez y a los antepasados desde sus obras de juventud hasta sus últimas composiciones sin que se haya variado el sentido en que son mencionados. También el saber intelectual es descalificado desde sus primeros poemas, como en *Oh little voices of the throats of men* (1914), en el que se unen ambos aspectos además de estar relacionados con la idea de apariencia o realidad, como se observa en este pasaje:

Appearances appearances he said,
I have searched the world through dialectic ways:
I have questioned restless nights and torpid days,
And followed every by-way where it lead;
And always find the same unvaried
Intolerable interminable maze.
Contradiction is the debt you would collect
And still with contradiction are you paid,
And while you do not know what else you seek
You shall have nothing other to expect.
Appearances, appearances, he said,
And nowise real; unreal and yet true;
Untrue, yet real; - of what are you afraid?
Hopeful of what? Whether you keep thanksgiving,
Or pray for earth on tired body and head,
This world is true on all the paths you tread
As true as true need be, when all is said:
That if you find no truth among the living
You will not find much truth among the dead.
No other time but now, no other place than here, he said.³²⁹

³²⁹ Apariencias apariencias decía él,/ he buscado en el mundo siguiendo el camino de la dialéctica;/ me he hecho preguntas durante noches sin descanso y perezosos días,/ he seguido todos los senderos hasta el final;/ y siempre he hallado un mismo laberinto/ invariable intolerable inacabable./ La deuda que recaudarías es la contradicción/ y con contradicción es como te pagan, / y aunque no sabes qué más buscar/ no debieras esperar nada más./ Apariencias, apariencias, decía/ y en modo alguno real; irreal, sin embargo, verdadero;/ incierto, pero real; ¿de qué tienes miedo?/ ¿Esperanza, de qué?, si cumples tu acción de gracias/ o rezas por la tierra con cuerpo y cabeza cansados,/ esta palabra es cierta en todos los caminos que sigas/ tan cierta como debe ser la verdad, cuando todo ha sido dicho:/ que si no hallas la verdad entre los vivos/ no hallarás muchas verdades entre los muertos./ Ningún otro tiempo excepto el ahora; ningún otro lugar excepto el aquí, decía él.

3.14. Creación, religión y locura.

Las relaciones entre el proceso creativo y estados que se consideran alterados respecto a los hábitos mentales cotidianos y habituales han sido descritas desde la antigüedad. En la obra literaria de Eliot, la locura y las imágenes que se le asocian están presentes no sólo como tema sino también como forma y medio.

En *La tierra baldía* (1922) se suceden las imágenes, personajes y situaciones sin seguir ningún hilo narrativo. Esta fragmentación no es sólo una forma de expresar sino el reflejo de una forma de percibir un mundo dislocado, en el que no hay referentes estables ni del que pueda sustraerse una idea de unidad. A pesar del largo período de gestación del poema, durante el tiempo de redacción final, Eliot estaba sufriendo un desequilibrio emocional que lo llevó a concederse una cura de reposo de tres meses en Lausanne: “su condición física y emocional actuó como desencadenante para transformar su experiencia privada en poesía.”(Gish 1988. 24).

En 1971 Valerie Eliot, segunda esposa del poeta, publicó el manuscrito original de *La tierra baldía* que había estado desaparecido durante años. De este texto, que conserva las anotaciones de Ezra Pound que contribuyeron a la forma final que tomó el poema, se eliminaron por completo los primeros 54 versos en los que se describe una escena de borrachera, la cual refuerza la idea de que todo el poema es como una alucinación. Por otra parte, es la misma modernidad la que incapacita a Eliot para mostrar coherencia puesto que ya no era posible repetir las seguridades del pasado: “el poeta no puede hacer afirmaciones categóricas y durables como podían hacerlo sus precursores, [...] En *La tierra baldía*, Eliot no se ve capaz de articular un discurso así. Debido al caos en el que se veía inmerso, hacerlo habría sido un acto de fingimiento, un efecto teatral. Eliot estaba condenado a su estado de inconexión e incoherencia. Por eso el texto de *La tierra baldía* se nos presenta como una cosa alucinatoria, desigual y críptica.”(Abrams 1989, 34).

También el profetismo, como experiencia religiosa, ha sido considerado el producto de alteraciones mentales. De hecho, es prácticamente la experiencia

religiosa en sí misma la que se ponía en tela de juicio a través de los análisis psicológicos tan en boga a principios del siglo XX. Por ello, en 1911 Uderhill dedica el tercer capítulo de la primera parte de su obra *Mysticism* a la relación entre mística y psicología. Una de las reflexiones fundamentales fue la crítica al concepto de subconsciente: "El genio y la profecía, el insomnio y la infatuación, la clarividencia, el hipnotismo, la histeria y la ciencia "cristiana" se explican por la "mente inconsciente". Mediante esta actitud destructiva el psicólogo tiene poca dificultad para reducir los principales fenómenos de la religión y de la experiencia mística a las actividades del "inconsciente", buscando una satisfacción oblicua de deseos reprimidos. Cuando se enfrenta a los deberes más peligrosos de la apología, explica el mismo fenómeno diciendo: " Dios habla al hombre en el subconsciente", con lo que sólo puede querer decir que nuestras aprehensiones de lo eterno tienen el carácter de la intuición más que del pensamiento. Pero el "inconsciente", después de todo, es meramente un nombre conveniente para el total de aquellos poderes, partes, o cualidades de todo el yo que en algún momento no son conscientes, o de las que el Ego no es consciente." (Underhill ([1911] 1960, 52). El concepto de inconsciente incluye en un mismo saco una gran variedad de experiencias, la naturaleza real de las cuales nos es desconocida. También Heschel (1962), en su obra sobre el profetismo, duda sobre el valor del concepto: "El subconsciente es una hipótesis tan amplia y tan vaga que es a penas más positivamente conocido que la idea de lo supranatural." (Heschel 1962, Vol.II, 201). El mismo Eliot, en unas conversaciones radiofónicas que fueron publicadas por la revista *The Listener*, se suma a la defensa de la experiencia religiosa de los ataques de la psicología: "es sólo cuando los psicólogos tienden a persuadirnos, primero de que todos estamos enfermos en nuestra mente, después de que todos necesitamos adquirir algo de su ciencia para entendernos los unos a los otros y a nosotros mismos, y finalmente que la psicología proporcionará la guía y normas de conducta que la fe cristiana solía dar, y todavía da a algunos; es sólo cuando estas tres afirmaciones aparecen que nos encontramos frente al dilema moderno." (Eliot 1932 *apud* Margolis 1972, 165). La psicología era vista como

la disciplina que aspiraba a sustituir el lugar de la religión y, además, como herramienta de análisis del hecho religioso. Pero el poeta no creía que la psicología pudiese llegar a comprender los fenómenos religiosos:” La psicología me parece en su mayor parte ignorante de las emociones más intensas, profundas y satisfactorias de la religión”(Eliot 1932 *apud* Margolis 1972, 165)³³⁰.

Mientras la psicología habla del inconsciente, la mística propone diversos “niveles de consciencia:” el acto de la contemplación es para el místico una puerta psíquica; un método para ir de un nivel de consciencia a otro.”(Underhill 1960, 49). Este estado se alcanza mediante técnicas bien conocidas por las diferentes tradiciones del misticismo, llegando todas a la misma conclusión: “ignorando deliberadamente los mensajes de los sentidos, estado inducido por la contemplación, el místico puede traer el terreno del alma, el lugar del “sentimiento trascendente”, dentro del área de la consciencia: siendo así tratable por la actividad de la voluntad. De esta manera, se vuelve ignorante del “mundo exterior” más usual y en su mayor parte ficticio.[...]” Los dos ojos del alma del hombre”, dice la *Teología germánica*³³¹, desarrollando una profunda imagen platónica, “no pueden ambos hacer su trabajo a la vez: si el alma ve con el ojo derecho en la eternidad, entonces el izquierdo debe permanecer cerrado y no trabajar, y estar como muerto. Puesto que si el ojo izquierdo está cumpliendo su cometido hacia las cosas externas; es decir, manteniendo conversación con el tiempo y las criaturas; entonces el ojo derecho será entorpecido en su función; es decir, en la contemplación. Por lo tanto, quien tenga uno debe olvidarse del otro; porque ningún hombre puede servir a dos amos”.”(Underhill 1960, 55-56).

Las incursiones en este estado tienen sus consecuencias físicas y psicológicas, como el agotamiento y la debilidad física, pero éstas no pueden asociarse a enfermedades mentales conocidas puesto que no encajan en las características

³³⁰ Ambas citas pertenecen a un artículo titulado “The Search for Moral Sanction”, del 30 de Marzo de 1932.

³³¹ Obra de autor anónimo del siglo XIV, publicada por primera vez por Lucero en 1516.

que las describen:”A pesar de las investigaciones de Murisier, Janet, Ribot³³², y otros psicólogos, y sus perseverantes intentos de encontrar una explicación patológica que pueda encajar con todos los fenómenos de la mística, éstos y otras marcadas peculiaridades físicas que acompañan al temperamento místico pertenecen todavía a los problemas no resueltos de la humanidad. Es necesario retirarlos de la esfera de la maravilla y de la enfermedad, dentro de las cuales los amigos entusiastas y los enemigos los empujan por turno, a la esfera de la psicología pura; y allí estudiarlos desapasionadamente con la atención que tan de buen grado prestamos a las excentricidades menos interesantes de la degeneración y el vicio. Su existencia no resta más crédito a la salud de los místicos o a la validez de sus resultados que la inestable condición nerviosa a menudo apreciable en los artistas, quienes comparten hasta cierto punto la aprehensión mística de la Realidad, no desacredita al arte.”(Underhill 1960, 60). De hecho, es especialmente relevante mencionar la gran capacidad de trabajo y la inteligencia de los místicos: ”Los grandes místicos españoles, que experimentaron el hábito del éxtasis tan lejos como a menudo ha sido experimentado, muestran en su mayor parte un espíritu y energía indomables, y más aún teniendo en cuenta los trances a los que se abandonaban. San Ignacio fue un místico, pero su misticismo lo convirtió sin duda en una de las máquinas humanas más poderosamente prácticas que hayan existido.”(James 1985, 413).

William James, en su obra *Las variedades de la experiencia religiosa*, de 1902, titula su primer capítulo “Religión y neurología”. Es, de nuevo, imprescindible posicionarse respecto a la psicología antes de centrarse en los fenómenos religiosos. James, aunque afirma que la cuestión del origen de la experiencia religiosa es insuficiente como argumento, muestra como ésta se utiliza según sean creyentes o los psicólogos los que la esgrimen y como los puntos de partida son radicalmente opuestos:”El origen en la intuición inmediata; el origen en la autoridad pontificia; el origen en la revelación supranatural,

³³² Las respectivas obras a las que se refiere Underhill son: “Les maladies des sentiments religieux” de Murisier, “L’état mentale des hystériques” y “Une extatique”(Bulletin de l’Institut Psychologique, 1901) de Janet y “La psychologie des sentiments”, 1896 de Ribot.

como a través de la visión o de audiciones, o impresiones inexplicables; el origen en la posesión directa por un espíritu superior, expresándose en profecías y en avisos; el origen en las expresiones automáticas; estos orígenes han sido garantes de la verdad de una opinión después de otra que encontramos representadas en la historia de la religión. Los materialistas médicos son por tanto velados dogmatistas, invirtiendo completamente las tablas de sus predecesores al usar el criterio del origen de manera destructiva en vez de acreditativa.”(James 1985, 18-19). Un ejemplo que propone el origen como legitimación de un discurso nos lo ofrece Hildegarda de Bingen, mística del siglo XII:”La palabra de Hildegarda y su escritura fueron posibles gracias a que ella no era nada, sino sólo receptáculo y transmisión de la voluntad de Dios. Su autoridad procedía de que no era ella quien hablaba, sino la voz que oía en la visión.”(Cirlot-Garí 1999, 55), uniéndose así a los profetas, quienes partían de la misma experiencia. Pero la verdad del origen está también bajo sospecha en la misma religión y es incesante el esfuerzo de matización para poder distinguir entre los falsos profetas y los verdaderos enviados de Dios.

Thy prophets have seen vain and foolish things for thee,
and they have not discovered thine iniquity, to turn away
thy captivity; but have seen for the false burdens and
causes of banishment.³³³ *Lamentaciones 2:14.*

En el caso de los profetas, como en el los místicos del pasado, la psicología intenta imponer unos esquemas modernos a una realidad muy lejana:”En vez de subordinarse al objeto de investigación para llegar a las características únicas y singulares que constituyen y caracterizan la personalidad del profeta, esta técnica busca hacer encajar al profeta en un esquema prediseñado.”(Heschel 1962, Vo.II, 178). El intentar situarse en la realidad de los profetas implica cambios radicales de los puntos de vista actuales en el campo de la psicología:”Es una falacia histórica asumir que formas de comportamiento que hoy serían consideradas como perturbaciones mentales tengan una significación

³³³ Tus profetas te anunciaron visiones vanas y mentirosas, no pusieron al desnudo tus iniquidades para hacer cambiar tu suerte, sino que te anunciaron oráculos vanos y falaces.

semejante para el hombre de la antigua Palestina.”(Heschel 1962, Vol. II, 132). Pero el hecho más importante es que nos enfrentamos a textos, no a individuos, y no podemos utilizar las composiciones escritas, sujetas a normas de estilo y la tradición para formular “diagnósticos literarios”: “Estos esfuerzos, aunque tentadores, recuerdan a los diagnósticos médicos basados en síntomas literarios, frecuentemente empleados por los científicos del siglo XIX; ellos probaron, por ejemplo, a partir de un estudio de la poesía de Byron que debía haber sufrido cálculos biliares; y, de la misma manera, que Pope tenía la presión alta. Además del abismo que normalmente separa el reino del inconsciente y el nivel de la articulación literaria, uno debería tener en cuenta en el análisis de las personalidades proféticas la tremenda distancia y disimilitud en relación a las palabras, la perspectiva histórica, la intensidad de emoción y la sensibilidad espiritual.”(Heschel 1962, Vol.II, 177).

El profeta, a menudo, es objeto de burla por parte de sus oyentes. Cuando lo toman por loco, su locura es social, se debe a la exclusión y a la separación del grupo a la que se ve sometido y que es, a la vez, buscada puesto que no puede compartir la costumbres corruptas de su pueblo.

O Lord, thou hast deceived me, and I was deceived:
thou art stronger than I, and hast prevailed: I am in
derision daily, every one mocketh me.³³⁴

Jeremías 20:7

En el desprecio del profeta, el pueblo encuentra la excusa para no escuchar, para ignorar el mensaje de Dios y continuar indiferente, aumentando así su error.

The days of visitation are come, the days of recompence are come;
Israel shall know it: the prophet is a fool, the spiritual man is mad,
for the multitude of thine iniquity, and the great hatred.³³⁵

Oseas 9:7

³³⁴ Tú me sedujiste, ¡Oh Yavé!, y yo me dejé seducir. Tú eras el más fuerte, y fui vencido. Ahora soy todo el día la irrisión, la burla de todo el mundo.

³³⁵ Llegaron los días del castigo, llegaron los días de la paga. Clama Israel: “El profeta es un insensato, presa de delirio el hombre del espíritu”. A la enormidad de tu iniquidad se añade la enormidad de la persecución.

Si bien la experiencia religiosa no puede reducirse a comportamientos descritos por la psicología como alteraciones, la forma de vivirla muestra diferentes matices según la confesión que siga el creyente. James compara la sensibilidad católica, más ritualizada, con la protestante, la cual requiere un proceso de conversión de mayor intensidad: "para la Iglesia católica, la Sangre de Cristo, los sacramentos, y los deberes religiosos corrientes de los individuos se suponen prácticamente suficientes para su salvación, aunque no se experimente ninguna crisis aguda de desesperación y rendición seguida de un sentimiento de desahogo. Para los metodistas, por el contrario, a menos de que haya ocurrido una crisis de esta clase, la salvación será sólo ofrecida, no efectivamente recibida, y el sacrificio de Cristo permanecerá incompleto." (James 1985, 227). A estas diferentes sensibilidades les corresponden diferentes modelos estéticos: "la variedades de experiencia religiosa son tantas como las variedades de expresión religiosa.[...] Al desestimar el purismo, tanto religioso como estético, podemos persistir en tomar seriamente la idea de que parte de la experiencia religiosa es, simplemente, una clase de experiencia artística y estética." (Burch 1993, 113-114).

Eliot, al optar por el anglo-catolicismo, toma la vía intermedia. La mayor parte de su poesía es una llamada a la conversión, pero sin nunca dejar de mencionar y de tener en altísimo valor los sacramentos y la iglesia en general. Porque todos los medios son adecuados, todas las formas de conocimiento pueden estar al servicio del ser humano sin que se excluyan. De hecho, la única forma de sabiduría que no está al alcance de la mayoría es la que se adquiere a través de la mística. El poeta es consciente de esta limitación y se suma, con este reconocimiento, a una antigua tradición: "Filón sostiene que el más alto grado de conocimiento puede obtenerse sólo en el acto del éxtasis. En su estado normal, el hombre sólo puede alcanzar conocimiento racional." (Heschel 1962, Vol. II, 112). De hecho, Filo de Alejandría (30 a.c.-45 d.c), en el pasaje que se cita en la obra de Heschel, utiliza la palabra "locura" de forma metafórica, puesto que es sólo otro intento de acercar el lenguaje a una realidad que lo sobrepasa: "naturalmente, el éxtasis, la posesión divina y la locura caen sobre

nosotros. Porque cuando la luz de Dios brilla, la luz humana se pone; cuando la divina luz se pone, la humana amanece y se levanta.³³⁶”(Heschel 1962, Vol.II, 113). Siguiendo la alegoría de Ricardo de San Víctor, cuando Benjamín (la contemplación) nace, su madre Raquel (la sabiduría humana) muere en el parto.

Heschel estudia la teoría del éxtasis para diferenciar claramente la experiencia de los profetas de la de los místicos:”La profecía debe ser entendida, no como una aventura individual para encontrar a Dios en el éxtasis, sino dentro de la tradición de las teofanías en las cuales Dios se acerca al hombre en momentos decisivos de la historia.”(Heschel 1962, Vol. II, 145). Pero si bien existen diferencias entre ambas vivencias, también hay puntos de contacto. En la obra de Heschel, los profetas son tratados conjuntamente, buscando sus coincidencias más que sus diferencias, aun a pesar de la constatación de que sus diferentes personalidades marcan estilos personales. Pero podemos también apreciar que el profetismo no siempre parte de las mismas experiencias:”La Biblia conoce dos tipos de profetas, el *n-bî*, el “llamado”, “el que *habla* en nombre de (Dios)” y pronuncia un mensaje articulado transmitiendo un “oráculo” (el *proph-t-s*), y, por otra parte, el *rô eh*, el “vidente” (*blepon*), que tiene acceso a la asamblea y al trono divino y transmite lo allí visto. El profetismo bíblico combina con frecuencia ambos aspectos, haciendo del profeta el mediador y transmisor de los “oráculos” divinos y de lo “visto” ante la divinidad.” (Trebolle *apud* Vega-Rodríguez Tous-Bouso 1998, 545).

3.15 La inspiración.

En relación con los orígenes, tanto de la poesía como del discurso profético, la idea de inspiración juega un papel vital: “La gran religión, invención, obra artística, siempre debe su comienzo a algún repentino ímpetu de intuiciones o ideas de las que el yo superficial no puede dar cuenta; su ejecución de poderes, tan por encima del control de ese yo, parece como su propietario a veces dice

³³⁶ Citado por Heschel de *Quis rerum Divinarum Heves*, LIII, 264-265.

“venir de más allá”. Esto es la “inspiración”; la apertura de las compuertas, con la que aquellas aguas de la verdad en la que toda la vida se baña pueden subir a la superficie de la consciencia.”(Underhill 1962, 65). Eliot, en su obra *Función de la poesía y función de la crítica*, tiene la certeza de que el ámbito religioso y el artístico están unidos, entre otras cosas, por la forma de gestación de sus expresiones: “No me cabe la menor duda de que existe una relación (no necesariamente poética, quizá meramente psicológica) entre la mística y cierta clase de poesía o cierta clase de estados anímicos en que la poesía se produce.”(Eliot [1933] 1999, 179).

La inspiración poética fue incluida por Platón dentro de su categorización de las cuatro tipos de locura divina: locura profética (su dios protector es Apolo), locura iniciática o ritual (su dios protector es Dionisio), locura poética (inspirada por las musas) y locura erótica (inspirada por Afrodita y Eros)³³⁷. No deja de ser paradójico que el filósofo que más atacó la poesía, también afirmase su procedencia divina, aunque cabría matizar qué tipo de poesía era la que Platón criticaba: “Cuando Platón combate en su *República* a los poetas (Homero y Hesiodo) debido a sus “mitos falsos y engañosos” en los que los dioses aparecen insolentemente como causantes del mal, no por ello abandona esta idea del poeta como un loco bajo la influencia de Dios. Debido a esto, Platón es al mismo tiempo el representante del topos de la poesía como mentira y de la poesía como obra de arte concebida en la locura divina.”(Haas 1999, 68).

La naturaleza de esta procedencia de la obra de arte y de la comunicación religiosa provoca que los mensajes no siempre sean totalmente claros. Esta misma confusión y fusión en la mente del creador es signo de la espontaneidad del impulso creativo. Eliot no sólo entiende la poesía como originándose de esta manera, sino que además ve en las obras poéticas la posibilidad de significados imprevistos por el autor, en una teoría del lenguaje como fenómeno en continuo cambio en la que profetismo y poesía comparten experiencia: “Si un profeta fuese por definición un hombre que entendiese plenamente el significado de lo que decía, aquí se acabaría para mí el asunto. Pero si la palabra “inspiración”

³³⁷ Citado en Haas 1999, 67.

tiene algún significado, debe querer decir exactamente esto, que quien habla o escribe dice alguna cosa que no entiende del todo, o que incluso puede interpretar erróneamente una vez la inspiración ha huido. La inspiración poética es así: y hay más razones para admirar a Isaías como poeta que para reclamar que Virgilio era profeta. Un poeta puede creer que sólo expresa su experiencia privada; sus versos le pueden parecer una manera de hablar de sí mismo sin descubrirse; pero para sus lectores, lo que ha escrito puede llegar a ser la expresión tanto de sus sentimientos secretos como de la exultación o la desesperación de una generación. No es necesario que sepa qué es lo que llegará a significar para los demás la poesía que escribe; y no es necesario que un profeta entienda el significado de las profecías que hace.” (Eliot [1957] 1999, 142-143). En esta cita se expone una estética que hace compatible múltiples interpretaciones de un misma obra y que convierte las diferentes lecturas de *La tierra baldía*, por ejemplo, en igualmente válidas, ya sean biográficas y personales como sociales y culturales.

El paralelismo entre poetas y profetas puede establecerse también respecto a una técnica que las vanguardias históricas, a principios del siglo XX, utilizaron: la escritura automática: “En las enseñanzas de Buda, Jesús, San Pablo (a parte de su don de lenguas), San Agustín, Huss, Lutero o Wesley, la composición automática o semi-automática parece haber sido sólo ocasional. En los profetas hebreos, por el contrario, en Mahoma, en algunos alejandrinos, en muchos santos católicos menores, en Fox, en Joseph Smith, algo así parece haber sido frecuente, a veces habitual. Tenemos claras declaraciones de estar bajo la dirección de un poder exterior y de servir como su portavoz.” (James 1985, 479).

Es debido a la idea de inspiración que el texto bíblico fue aumentando su valor sagrado. Los Padres de la Iglesia, en el siglo II, mantenían que: “el Espíritu, como plectro divino descendiendo del cielo”, usaba a los profetas “como cítara y laúd”³³⁸.”(Heschel 1962, Vol. II, 121) aunque fue más adelante cuando esta idea se llevó a su máxima expresión: “Los dogmáticos luteranos en el siglo XVII desarrollaron la doctrina de la inspiración verbal al extremo: cada

³³⁸ El autor de la frase es Justino Mártir en *Cohortatio ad Graecos*, 8.

palabra de la Escritura había estado inspirada y dictada por Dios” (Heschel 1962, Vol. II, 123-124). Pero el origen de la creación poética no es contrario a la tradición ni implica salir de los cánones que cada época impone a los géneros poéticos. Desde Longino, y su libro *Sobre lo sublime*, que no fue influyente hasta el siglo XVIII y en el que se trata el texto bíblico como literatura, la imprompta de la tradición en los textos proféticos se ha ido dibujando con más claridad. En el ámbito religioso, fue el obispo anglicano Robert Lowth (1710-1787), profesor de poesía en Oxford, quien sostuvo que: “el *furor poetarum* y la inspiración profética procedían de la misma fuente.” (Heschel 1962, Vol.II, 155)³³⁹ y examinó los primeros libros de la Biblia como producción poética, sometiéndolos a la crítica literaria.

Teniendo en cuenta el estilo y lenguaje de los profetas, observamos que Eliot se acerca más a ellos que a la literatura mística. La lectura de la poesía eliotiana provoca, por voluntad del poeta, una sacudida de la conciencia, una salida de la autocomplacencia, que se da también por similitud con el discurso profético: “A diferencia [...] del lenguaje negativo de los místicos, la palabra de los profetas es como el fuego, como un martillo que rompe la roca en pedazos.” (Heschel 1962, Vol. II, 140).

Al equilibrio entre tradición y novedad, entre libertad y límites, el “bailar en cadenas” como diría Friedrich Nietzsche, se le añade el misterio de la composición poética que Eliot describe en el texto *Las tres voces de la poesía*, en el que se dice que el poeta: “no puede saber qué palabras quiere hasta que las ha encontrado; no puede identificar su embrión hasta que ha sido transformado en una disposición de las palabras adecuadas en el orden adecuado.” (Eliot [1953] 1955, 17).

Este juego más allá de la racionalidad acerca al poeta a una nueva forma de conocimiento como afirmaba Platón. En otras culturas, como en la árabe, el poeta no era sólo el que escribía bellas obras poéticas, sino que, a través de la poesía, accedía a una forma única de saber, tal y como lo describe A.

³³⁹ Su pensamiento está comprendido en una serie de conferencias que se publicaron en 1753 bajo el título de *Praelectiones Academiae de Sacra Poesi Hebraeorum*.

Gaillaume³⁴⁰: “Entre los árabes el poeta (shá’ir, “el que conoce” por excelencia), como su nombre implica, era una persona dotada de conocimiento por los espíritus quienes le conferían sus poderes mágicos: su poesía no era arte, era conocimiento supranatural.” (*apud* Hechel 1962, Vo.II, 160).

Inspiración, locura, furor, son términos que quieren nombrar esta especial vía de sabiduría. Eliot, en *Cocktail Party* ([1950] 1958, 126), invierte los términos y escribe para el psiquiatra Reilly las siguientes líneas.

REILLEY: When you find, Mr. Chamberlayne,
The best of a bad job is all any of us make of it –
Except of course, the saints – such as those who go
To the sanatorium – you will forget this phrase,
And in forgetting it will alter the condition.³⁴¹

En este momento de la obra teatral, Reilley está reunido en su consulta con Edward y Lavinia, un matrimonio en crisis. En una de las intervenciones anteriores Edward expresa su disposición a ingresar en un sanatorio mental y Reilley desestima su sugerencia. Estos personajes que acuden al psiquiatra no están preparados para el auto-conocimiento que tiene lugar en el sanatorio y deben, por ello, buscar una salida a su situación dentro de su propio ambiente: en el mundo. Así, la instrucción final consiste en las palabras que Buda pronunció antes de morir³⁴²: “work out your salvation with diligence”(trabajad diligentemente en vuestra salvación): El sanatorio es, en cambio, el lugar de los santos, en el que sólo los más sinceros, los poseedores de “una mente honesta”(Eliot[1950] 1958, 119) pueden vivir.

³⁴⁰ En *Prohecy and Divination* (1938).

³⁴¹ Reilley: Cuando entienda, Señor Chamberlayne,/ que lo único que cualquiera de nosotros puede hacer es arreglárselas como pueda -/ excepto por su puesto, los santos – como los que van/ al sanatorio – olvidará esta frase,/ y olvidándola se alterará la condición.

³⁴² Véase Murray 1994, 142).

3.16. Poesía y oración.

[...] You are not here to verify,
Instruct yourself, or inform curiosity
Or carry report. You are here to kneel
Where prayer has been valid. And prayer is more
Than an order of words, the conscious occupation
Of the praying mind, or the sound of the voice praying.³⁴³

Como esta cita de “Little Gidding” en *Cuatro cuartetos* indica, en el trabajo para la salvación, la oración es central en la actividad humana. De la misma manera entiende San Ignacio de Loyola (1491-1556), en los *Ejercicios espirituales*, el valor de la oración: “El hombre es criado para alabar, hacer reverencia y servir a Dios nuestro Señor, y mediante esto salvar su ánima, y las otras cosas sobre la haz de la tierra son criadas para el hombre y para que le ayuden en la prosecución del fin para que es criado.” (San Ignacio 1977, 228-229). La obra de San Ignacio fue muy importante para Eliot, puesto que ya lo había sido para la tradición poética anglosajona a través de la influencia de los textos ignacianos en los poetas metafísicos, tan estudiados y admirados por el poeta: “Eliot era consciente, entonces, de la influencia de ciertos métodos de meditación en la poesía metafísica del siglo XVII. “Si leéis y estudiáis los *Ejercicios espirituales* [de San Ignacio de Loyola]” escribió en marzo de 1930, “encontrareis una serie de imágenes que os recordarán, y no por mera coincidencia, a Donne...cuya infancia transcurrió bajo influencia jesuítica³⁴⁴.”(Murray 1994, 42).

La oración y la meditación son actividades que Eliot practica durante toda su vida. Ya antes de su conversión oficial al anglo-catolicismo en 1927, el poeta incluye estos hábitos en su idea ascética: “Durante los años que precedieron a su conversión Eliot ya no buscaba el “silencio” visionario de su juventud, ni esperaba, como Gerontion, que se abriese el cielo, sino que empezó a pensar en la religión como un régimen a largo término. Bajo la influencia del obispo Adrewes y de San Juan de la Cruz se alejó del momento revelador de “verdad” de su madre hacia objetivos más

³⁴³ [...] No estáis aquí para verificar./ instruiros, o informar de curiosidades/ o transmitir informes. Estáis aquí para arrodillaros/ donde ha sido válida la oración. Y la oración es más/ que un orden de palabras, la ocupación consciente/ de la mente que reza, o el sonido de la voz al rezar.

³⁴⁴ Las palabras de Eliot proceden de “Thinking in Verse: a Survey of Early Sventeen-Century Poetry”, *Listener*, m.61 (12 marzo 1930) p. 443.

moderados de plegaria, observancia, disciplina, pensamiento y acción”. (Gordon 1977, 130).

La creación literaria es para Eliot una forma de oración, para sí y para los lectores que, a través de la obra, pueden acceder a estados propicios a la meditación.”La función del arte es en última instancia llevarnos a una condición de serenidad, quietud y reconciliación y después dejarnos, tal como Virgilio dejó a Dante, para que procedamos hacia una región donde aquel guía ya no nos puede ayudar.” (Eliot [1957] 1999, 101). Esta concepción del arte es compartida por una tradición cristiana de la que Victor Stoichita se hace eco:”Las pinturas, escribió Paleotti en su famoso *Discorso* (1582) son instrumentos para unir al hombre y a Dios (“istrumenti per unire gli uomini con Dio), y Francisco Pacheco expandió esta idea en su *Arte de la pintura* (1649): “el objeto de la pintura cristiana es persuadir a las personas para que sean pías y elevarlas hacia Dios”. Por esta razón los historiadores de la contra-reforma hicieron distinción entre el artista como puro artesano (*puro artefice*) y como un artesano cristiano (*artefice cristiano*)”. (Stoichita 1995, 23). Se da aquí, entre pintura y palabra una colaboración de efectos recíprocos, puesto que si bien una pintura puede inspirar una visión o un texto (en el caso de Eliot el San Sebastián de Mantegna su poema *La canción de amor de San Sebastián*), la escritura puede a su vez ser la fuente de una visión o pintura, como está representado en el cuadro del Greco *La visión de san Antonio de Padua* (1577-8) del Museo del Prado:”según la leyenda la aparición tuvo lugar durante un sermón que trataba de la Encarnación. Es más, la visión, tal y como la representó el Greco, se percibe como una emanación del texto escrito, una encarnación de la palabra.”(Stoichita 1995, 126).

Asesinato en la catedral (1935) fue una obra que, además de proporcionar ayuda a las diócesis londinenses, estaba pensada para hacer reflexionar al público sobre profundos temas de fe. Así fue apreciado por el Papa Juan XXIII, quien mostró admiración por la obra de Eliot, al igual que el poeta por la labor del pontífice, como relata Robert Giroux en *T.S. Eliot the man and his work*, una recopilación de artículos escritos por autores que tuvieron una relación personal con el poeta: “En 1959 la opera *Asesinato en la catedral*, para la cual creó música el compositor italiano, Pizzetti, fue representada en el Vaticano ante Juan XXIII. Eliot se mostró encantado cuando el Papa Juan, mediante el Delegado apostólico en Inglaterra, le envió una carta formal de agradecimiento, elogiando sus “servicios a la fe cristiana” al escribir su obra. Esta poco conocida frase de Eliot fue pronunciada cuando aceptó

el *Campion Award in absentia*: “La alegría con la que las iglesias cristianas de cualquier descripción reconocen las actividades [ecuménicas] de vuestro gran Papa Juan testimonia un deseo universal de unidad”. (Allen Tate 1966, 341). Pero el afán ecuménico de Eliot para la unidad del cristianismo no le llevó a la posición de no distinguir entre religiones en las que las diferencias son substanciales, como entrevemos en este comentario del poeta en el prefacio a una obra de Simone Weil: “Su actitud puede parecer peligrosamente cercana a aquella de los universalistas que mantienen que la verdad última y esotérica es una, que todas las religiones muestran signos de ella, y que es indiferente a cual de las grandes religiones nos adherimos. Pero se salva de este error -y esto es de admirar y agradecer- por su devoción a la persona de Nuestro Señor.” (Eliot en Weil [1951] 1987, ix).

La oración aparece en la obra elotiana por diversos medios, desde el calco del esquema más tradicional a una simple palabra. El poema *La tierra baldía* (1922) se convierte en plegaria al finalizar utilizando la fórmula con la que terminan las Upanishad: “Shantih shantih shantih.”: “Como oración final, *shantih* convierte lo que la precede en una expresión comunal tanto como privada. Como término para el objetivo de la meditación, sugiere el *telos* hacia el cual el poema como meditación debe moverse. Y como el “final formal de una Upanishad” modifica todo el poema de una afirmación de la enfermedad moderna a un discurso sagrado y profético.” (McNelly 1987, 228). *Shantih*, como “la paz que sobrepasa todo entendimiento”³⁴⁵ es la expresión del deseo final de superación que, junto con las “palabras del trueno”: la exhortación al control, a la empatía y la compasión, aporta esperanza aun en una tierra desolada.

También la última parte de *Los hombres huecos* (1925) incluye una oración. En este caso se trata de palabras de la liturgia, que van alternándose con una reflexión sobre la inseguridad y la duda, sobre la distancia entre concepción y acción y la irreversibilidad de los acontecimientos que, al tener lugar, anulan todas las infinitas posibilidades potenciales. Esta Parte V del poema no está exenta de ironía, ya que la canción infantil inicial y versión del final indican la futilidad de las preocupaciones y elucubraciones humanas. En la oración de David³⁴⁶, *I Crónicas* 29: 11-25, de donde proceden las palabras pronunciadas en la misa, se mencionan, al igual que en el poema, las sombras, en el versículo 15: “our days on the earth are as a shadow,

³⁴⁵ (Narayana 1989, 683)

³⁴⁶ Llamada en la tradición inglesa *The Lord's Prayer*.

and there is none abiding” (son como la sombra nuestros días sobre la tierra, y no dan espera).

V

*Here we go round the prickly pear
Prickly pear prickly pear
Here we go round the prickly pear
At five o'clock in the morning.*

Between the idea
And the reality
Between the motion
And the act
Falls the shadow

For thine is the kingdom

Between the conception
And the creation
Between the emotion
And the response
Falls the shadow

Life is very long

Between the desire
And the spam
Between the potency
And the existence
Between the essence
And the descent
Falls the shadow

For thine is the kingdom

For thine is
Life is
For thine is the

This is the way the world ends
This is the way the world ends
This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper.³⁴⁷

Otra cita del texto litúrgico se encuentra en *Miércoles de ceniza* (1930), también pertenece al momento de la consagración de la eucaristía (*Mateo* 8:8) y representa, de nuevo, una renuncia al conocimiento extático y la conformación humilde con la

³⁴⁷ *Al corro del higo chumbo/ al higo chumbo higo chumbo/ al corro del higo chumbo/ a las cinco de la mañana.// Entre la idea/ y la realidad/ entre el movimiento/ y el acto/ cae la sombra// porque Tuyo es el reino// Entre la concepción/ y la creación/ entre la emoción/ y la respuesta/ cae la sombra// la Vida es muy larga// Entre el deseo/ y el espasmo/ entre la potencia/ y la existencia/ entre la esencia/ y el descenso/ cae la sombra// pues Tuyo es el reino// pues Tuyo es/ la Vida es/ pues tuyo es el// Así es como acaba el mundo/ Así es como acaba el mundo/ Así es como acaba el mundo/ no con un estallido sino con un quejido.*

Palabra, la oración y la vida del creyente común, puesto que son los versos que concluyen el pasaje de la deformada visión desde la escalera, la subida de la cual simboliza el ascenso místico del alma.

[...]
Fading, fading; strength beyond hope and despair
Climbing the third stair.

Lord, I am not worthy
Lord, I am not worthy
but speak the word only.³⁴⁸

En el mismo poema, Eliot escribe una plegaria personal junto a una fórmula del Ave Maria. Esta yuxtaposición entre lo nuevo y lo tradicional sigue el modelo de las citas literarias que Eliot utiliza sin cesar y que, aun cuando son fielmente reproducidas, alteran el significado de su contexto, cambiando no sólo el sentido de las palabras del poema sino ejerciendo a la vez una suerte de comentario a la obra citada.

And pray to God to have mercy upon us
And I pray that I may forget
These matters that with myself I too much discuss
Too much explain.³⁴⁹

En esta oración, la voz poética pide ser liberada del exceso de intelectualización que sufre, aun consciente de la inutilidad de tal actitud. Los asuntos a los que el poema hace referencia son relativos a la religión y la trascendencia, pero la especulación sobre ellos no puede conducir sino al pecado de vanidad y a la confusión. La humildad ejerce control sobre este peligro y la petición de ayuda a la Virgen representa así un acto de confianza y de renuncia. Con *Miércoles de ceniza*, escrito después de su conversión al anglo-catolicismo, Eliot marca un punto de inflexión en su actitud hacia la iglesia, que ya no incluirá tanto la crítica y la ironía de los poemas de juventud, sino un compromiso con el que será coherente. A través

³⁴⁸ [...] desvaneciéndose, desvaneciéndose; fuerza más allá de esperanza y desesperación/ trepando la tercera escalera.// Señor, no soy digno/ Señor no soy digno/ pero di sólo la palabra.

³⁴⁹ Y ruego a Dios que tenga misericordia de nosotros/ y ruego que pueda olvidar yo/ esos asuntos que discuto demasiado conmigo mismo/ explico demasiado. [...] Ruega por nosotros pecadores ahora y en la hora de nuestra muerte./ Ruega por nosotros ahora y en la hora de nuestra muerte.

de este poema: “Eliot se acogerá al amparo del cuerpo de la Iglesia que reza extendiéndose por el tiempo y la eternidad”. (Tamplin 1988, 51).

Si en el ejercicio penitencial que representa *Miércoles de ceniza* se pronuncian oraciones de súplica, en la parte final de *La roca* (1934, 85) el coro recita una oración de gracias. En ella se agradece la luz como metáfora de todo lo positivo de la existencia, aunque no puede ser una luz demasiado intensa la que el hombre común es capaz de asimilar, y en la enumeración de agradecimientos de la que está compuesta la oración también se incluye el hecho creativo.

We thank Thee who hast moved us to building, to
finding, to forming at the ends of our fingers
and beams of our eyes.³⁵⁰

La creación es una actividad íntimamente ligada a la plegaria ya que da forma a la intuición comunicativa. También en los profetas existe un cierto grado de composición literaria que acompaña a la revelación: “como todos los poetas inspirados, los profetas tuvieron que agrandar y modificar el impulso extático inicial en frases coherentes y darles forma poética. La palabra o frase original que proporcionaba este impulso pasaba por una elaboración racional y artística.” (Avni 1968, 60). La oración, de hecho, puede ser más que expresión y creación artística, puede convertirse en un acto que hace presente a la divinidad, una *oración teofánica*: “Los gestos y actitudes del cuerpo durante la plegaria reproducen exactamente los “gestos” de Dios creando el mundo, es decir, manifestando el mundo y manifestándose en él. La oración es así una recurrencia de la Creación creadora. [...] La *oración de Dios* es su aspiración a manifestarse, a verse en un espejo, pero en un espejo que también a su vez le ve [...] La *oración del hombre* realiza esta aspiración; el orante, al convertirse en el espejo de esa Forma, ve la “Forma de Dios” (*sûrat al-Haqq*) en el santuario más íntimo de sí mismo. Pero jamás la vería si su propia visión no fuera oración de Dios (*salât al-Haqq*) que es la aspiración teofánica del *Deus absconditus*.” (Corbin 1993, 302). Esta relación entre creación y divinidad también fue observada por Heidegger en su análisis de la poesía de Hölderlin: “Poetizar es dar nombre original a los dioses. Pero a la palabra poética no le tocaría

³⁵⁰ Te damos las gracias a tí que nos has instado a construir, a encontrar, a formar en la punta de nuestros dedos y en el brillo de nuestros ojos.

su fuerza nominativa, si los dioses mismos no nos dieran el habla.(Heidegger 1958,145).

La relación entre oración y poesía interesó a Eliot también como reflexión literaria, de ahí la influencia de *Prayer and Poetry* (1927) (*Plegaria y poesía*) del también poeta Henry Bremond, que Eliot leyó “con interés y entusiasmo antes de la composición de *Cuatro cuartetos*”(Murray 1994, 84). En esta obra, también se otorga al poeta la capacidad de unir la esfera de lo artístico a la de la religión y, comparando a poetas y místicos, Bremond escribe: “la experiencia poética es un esbozo de la experiencia mística [...] En nosotros, poetas inferiores, la experiencia provocada sea por la visión de un paisaje, sea por la lectura de los poetas, nada impide que ella sea enriquecedora, que se transforme insensiblemente en una experiencia religiosa, a veces inclusive propiamente mística; nada lo impide, la naturaleza de las cosas y el orden de la Providencia quieren, por el contrario, que en nosotros el esbozo se transforme en retrato.” (Bremond 1927, 190-191). Esta es una apreciación muy exacta que permite distinguir la poesía mística de la poesía de Eliot, quien también “transforma el esbozo en retrato”, es decir, concreta las imágenes en referentes plenamente humanos, siguiendo una estética que no puede ser totalmente apofática.

Si existe un territorio realmente compartido por la poesía tanto de los místicos como la de los que Bremond llama “poetas inferiores”, este es el de la música. En la música encontramos el fenómeno que es capaz de superar la racionalidad y llevarnos tanto a un nivel superior de conciencia como al reencuentro con el instinto más antiguo y escondido del hombre. Para la estética eliotiana, la musicalidad de la poesía es fundamental. En *La tierra baldía* (1922) encontramos lo que Eliot describió como “la canción del agua goteante” (en la nota al verso 357) y que valoró como lo mejor de su poema. A.C. Partridge cita una carta de Eliot a Madox Ford de 1923 en la que el poeta comenta su obra con las siguientes palabras: “Hay, creo, unos treinta versos buenos en *La tierra baldía*... El resto es efímero...Son estos... los versos del agua goteante de la última parte.” (*apud* Partridge 1976, 169).

If there were water

And no rock
If there were rock
And also water
And water
A spring

A pool among the rock
 If there were the sound of water only
 Not the cicada
 And dry grass singing
 But sound of water over a rock
 Where the hermit-thrush sings in the pine trees
 Drip drop drip drop drop drop drop
 But there is no water³⁵¹

Estos son algunos de los versos a los que Eliot hacía referencia; en ellos el poeta ve un acierto en su estilo que también es comentado por Partridge: "La mejora que se aprecia es el creciente empleo del verso de encantamiento, que describió como la magia de las palabras que no sacrifica el sentido al sonido. La melodía que extrae del ritmo viene de los coros del *Sanson Agonistes* de Milton, y de Tennyson y Poe, al igual que de la Biblia." (Partridge 1976, 169). La musicalidad de estos versos está también ligada a la oración: "La "canción del agua goteante" no sólo contiene imágenes de humedad, frescor y una dulce canción; suena casi como un cántico, con sus versos cortos, el fuerte y repetido acento en "roca" y "agua", y la onomatopeya "Drip drop drip drop drop drop drop". Es como una plegaria o un sueño de agua." (Gish 1988, 94).

La poesía se convierte así en una forma de actividad mental muy específica, tal y como la define Bremond: "Un pensamiento musical es el *pensamiento hablado por el espíritu que ha accedido al corazón más íntimo de la cosa; que ha descubierto el más íntimo misterio, es decir la melodía oculta en ella; la armonía de coherencia interior que es su alma*, por la cual existe y tiene derecho a ser de este mundo." (Bremond 1947, 104). También Eliot, en su obra crítica, reflexiona sobre este elemento esencial en su poesía: "la "imaginación auditiva": el sentido de la sílaba y el ritmo, que cala muy por bajo de los niveles conscientes del pensamiento y la emoción, vigoriza cada palabra, bucea hasta lo más primitivo y olvidado, vuelve al punto de origen y trae algo consigo, busca el principio y el fin; ciertamente, opera a través de significados, o no sin significados en el sentido ordinario, funde lo viejo y obliterado y lo trillado; lo vulgar y lo nuevo y sorprendente, la mentalidad más antigua y la más civilizada." (Eliot [1933]1999, 158).

³⁵¹ Si hubiera agua/ Y no roca/ Si hubiera roca/ y también agua/ y agua/ una fuente/ un charco entre la roca/ si hubiera ruido del agua sólo/ no la chicharra/ y la hierba seca cantando/ sino ruido de agua sobre una roca/ donde el zorzal canta en los pinos/ plip plop plip plop plop plop/ pero no hay agua/

Paul Murray repite unas palabras de Mallarmé citadas por A. Harley en su introducción a la edición de Penguin de *Mallarmé* (Londres, 1970) en las que entendemos que la que ha sido llamada Poesía pura también comparte una idea de la musicalidad que supera el recurso puramente formal: "La poesía", escribió, "es la expresión, por medio del lenguaje humano traído de vuelta a su ritmo esencial, del sentido misterioso de la existencia: así dota a nuestra estancia en la tierra de autenticidad y constituye la única labor espiritual." (Murray 1994, 19). Es este mismo "ritmo esencial" el que Eliot admira en Stravinsky. "En el verano (de 1921) asistió al concierto de *La consagración de la primavera* de Stravinsky y al finalizar se levantó y mostró gran entusiasmo. Aquí de nuevo había un emblema de la manera en que las complejidades e incluso las trivialidades de la existencia contemporánea, la brusquedad y disonancia que Stravinsky introdujo en la textura de su música, podían adquirir significado a través de una visión artística que hacía uso del ritmo del tambor primitivo. Él estaba interesado en aquellos artistas contemporáneos que simplificaban la "vida corriente" y la transformaban en algo "rico y extraño", para purgarlo, quizás, de las complejidades accidentales que la hacían insoportable. (Ackroyd 1984, 112-113).

De la misma manera que Stravinsky, Eliot concibe la musicalidad incluyendo una gran amplitud de registros: "sería un error creer que toda la poesía debe ser melodiosa, o que la melodía es más que uno de los componentes de la música de las palabras. Hay poesía para ser cantada; la mayoría de la poesía, modernamente, es para ser hablada –y hay muchas cosas sobre las que se puede hablar a parte del murmullo de innumerables abejas o del suspiro de las tórtolas en los olmos inmemoriales. La disonancia e incluso la cacofonía también tienen cabida; de la misma manera que en un poema de una cierta longitud debe haber transiciones entre pasajes de más y menos intensidad, para dar un ritmo de emoción fluctuante que es esencial a la estructura musical del conjunto. Estos pasajes de menos intensidad serán prosaicos, en relación con el nivel en que opera el poema en conjunto –de manera que, en el sentido que implica aquel contexto, se puede decir que cada poeta no puede escribir un poema largo si no es un maestro de lo prosaico." (Eliot 1999, 36).

3.17. La meditación.

Aunque la meditación pueda entenderse como una actividad distinta a la oración, puesto que sería ésta primera un proceso de reflexión interno sin, necesariamente, intención comunicativa con la divinidad, están ambas estrechamente relacionadas. La meditación puede también ser una forma de orar. Eliot conocía y practicaba diversos métodos meditativos procedentes de diferentes tradiciones, no sólo cristianas sino también índicas: "Los *Yoga-sutras* fueron particularmente útiles a Eliot porque ofrecían una psicología de la meditación que podía aplicarse –con importantes distinciones y advertencias– a la psicología de la lectura y la escritura. Formaban una parte importante del canon personal de textos que contenían consideraciones analíticas, prácticas y técnicas sobre meditación que había empezado a desarrollar por sí mismo durante sus años universitarios y a la que continuó sumando hasta su madurez anglo-católica. Estos textos le ayudaron a explorar la meditación en y a través de muchos discursos y en contextos que iban del psicológico al estético y religioso. Ninguna actividad humana estaba más íntimamente ligada a la escritura de poesía para Eliot que la meditación, y ninguna le proporcionó tal cantidad de analogías e intersecciones con la contemplación estética y la creación." (McNelly 1987, 59).

En lo referente a la tradición cristiana, Eliot recibe influencias de San Agustín, San Ignacio y Ricardo de San Víctor entre otros. Tenemos constancia de que practicaba la meditación de los Misterios dolorosos del Rosario³⁵² y él mismo, en su prefacio a *Thoughts for Meditation* (Gangulee 1951), una antología de textos para la meditación, se reconoce como practicante: "Leer dos o tres pasajes (primero, escogiéndolos de una misma sección), prestar atención a cada palabra, reflexionar sobre las citas leídas durante un rato e intentar fijarlas en mi mente, para que puedan continuar afectándome mientras mi atención se ocupa en los quehaceres diarios: eso es suficiente para mí en veinticuatro horas, y suficiente, imagino, incluso para aquellos más expertos en la meditación que yo," (Eliot 1951, 12). En el mismo prefacio encontramos una definición de lo que el poeta busca en la meditación a través de la función que asigna a los textos: "Están pensados para todo aquel que siente curiosidad por aquellas emociones, y estados del alma, que se encuentran, por

³⁵² Murray (1994, 65) lo menciona y remite a Raymond Preston, "T.S. Eliot as a Contemplative Poet", en Neville Braybrooke (ed.), *T.S. Eliot: A Symposium for his Seventieth Birthday* (London, 1958, 161).

así decirlo, sólo más allá del límite del espectro visible de los sentimientos humanos, y que pueden ser experimentados sólo en momentos de iluminación, o por el desarrollo de otro órgano de percepción diferente de la visión corriente.”(Eliot 1951, 11).

Los *Cuatro cuartetos* (1943) pueden leerse como un texto para la meditación en el que, al igual que en los Misterios del Rosario, van pasando ante nosotros imágenes de la vida de Jesucristo y hechos de la religión combinados con reflexiones filosóficas sobre el tiempo y la trascendencia.”Sea cual sea el origen de “Burnt Norton”, los *Cuatro cuartetos* acaban acercándose al estatus de meditación religiosa, un género entonces muy en la mente de Eliot. [...] Los *Cuatro cuartetos*, sean lo que fueren, son la propia meditación de Eliot sobre el misterio central de la Encarnación.”(Bush 1984, 224). Este poema es lo que Buenventura denominó *itinerarium mentis in Deum*³⁵³, un viaje a través del cual la mente recorre un camino alegórico y real, transitorio: “la imagen de Jesucristo o del Buddha es la imagen misma de lo eterno más allá del tiempo, que es sucesión; son imágenes atravesadas por el tiempo, por eso subsisten al tiempo y lo trascienden. No son imágenes culturales. Son imágenes del alma, [...] (Vega 2004, 20-21), dicho de otra manera, son una búsqueda espiritual: “Tal como se escribieron, los cuatro son en conjunto un “quest”, una búsqueda, un viaje espiritual, a partir de un momento de iluminación, un momento “en el tiempo y fuera del tiempo”, es decir, lo que un contemporáneo suyo, James Joyce, llamaba “una epifanía”. (Gil de Biedma 1989, 42).

Incluso el método ignaciano puede ser reconocido en la estructura del poema de Eliot de 1943: “En la poesía de Hopkins, y en la poesía de madurez de Yeats o Eliot, podemos encontrar que las formas individuales de meditación están guiadas en parte por métodos tradicionales. Podemos encontrar en sus poemas un movimiento total, una estructura total, que muestra parecido con el método (ignaciano) triple.”(Martz [1954] 1962, 324). Este método consiste en seguir una reflexión a través de las “tres potencias del alma”: la memoria, el entendimiento y la voluntad. También la metodología agustiniana, más intuitiva, puede tener su reflejo en el texto eliotiano, el cual: “vuelve a regiones del alma más allá de la memoria sensitiva”(Murray 1994, 45).

En *La tierra baldía* (1922) también se han apreciado momentos de especial relación con la meditación, como en la Parte IV “Muerte por agua”: Cuando el

³⁵³ Concepto citado por Hamburger (1990, 47) al respecto de los *Rosthchild canticles*.

poema se lee como una meditación, la muerte de Phebas encarna una técnica que es clásica tanto en la tradición budista como en la cristiana, el *memento mori*, o el enfoque mental en la propia muerte.”(McNelly 1987, 211).

IV. Death by water

Phebas the Phoenician, a fortnight dead,
Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell
And the profit and loss.

A current under sea
Picked his bones in whispers. As he rose and fell
He passed the stages of his age and youth
Entering the whirlpool.

Gentle or jew
O you who turn the wheel and look to windward
Consider Phebas, who was once handsome and tall as you.³⁵⁴

Si la reflexión sobre la muerte es un tema clásico de meditación, también en lo referente a la forma podemos establecer paralelismos entre la técnica poética de Eliot y las tradiciones índicas y cristianas de meditación, como en el pasaje del “agua goteante” de *La tierra baldía*: “[parte [...] de la concentración en las sensaciones externas (el caminar, la sed, el sonido, el agua en movimiento, el cacareo del gallo, el trueno) para seguir con la concentración en las más refinadas, el latido del corazón, el sonido de la respiración, la idea de calma (Vittoz fue quien sugirió a Eliot este tema para meditar). (McNelly 1987, 217), al igual que el pasaje de los que caminan preguntado por un tercero, que nos remite al camino de Emaús: “(“¿Quién es el que camina?” es una pregunta budista clásica para la meditación introspectiva [Warren 357] que quiere llevar al caminante a experimentar su propio “no actuar” y no identidad. A nivel de la práctica meditativa, el poema aquí busca usar estas sensaciones como puntos de control, para evitar que la mente divague por la memoria y deseo alterados de la Parte I.” (McNelly 1987, 217).

El proceso de escritura y de lectura de los grandes poemas de Eliot proporciona una forma de meditación que sirve también para la purificación del alma y así su obra se convierte en colaboradora de una actitud: una literatura como ascesis. Esta unión entre meditación y expiación fue comentada por Eliot en su crítica a la obra de

³⁵⁴ IV. Muerte por Agua// Phebas el Fenicio, muerto hace quince días./ olvidó el clamor de gaviotas, y el hincharse del hondo mar/ y la ganancia y la pérdida./ Una corriente submarina/ recogió sus huesos en susurros. Al levantarse y caer/ atravesó las etapas de su vejez y juventud/ entrando en el remolino./ Gentil o Judío/ oh tú que das vuelta a la rueda y miras a barlovento,/ considera a Phebas, que fue en otro tiempo tan gallardo y alto como tú.

George Herbert: “*El Templo* no debe tomarse simplemente como un manual de devota meditación para el creyente, sino como la narración personal de un hombre muy consciente de sus debilidades y fracasos, un hombre de intelecto y sensibilidad tenía hambre y sed de justicia.”(Eliot 1962, 23). Para Eliot, el esfuerzo a través del arte y del lenguaje es un camino hacia Dios: “El fin del disfrute de la poesía es la contemplación pura de la que todos los accidentes de las emociones personales son eliminados; [...] Y sin una labor que es en gran medida de la inteligencia, somos incapaces de llegar al estadio de visión *amor intellectualis Dei*. (Eliot 1972, 14-15).

La contemplación es un momento sin imágenes, un instante fuera del intelecto que Eliot ve como meta final. Pero la imágenes son imprescindibles para llegar a él: “La meditación puede desprenderse de las imágenes para iniciar el camino de “sequedad”, “desierto” y “oscuridad”, que termina en la contemplación (Juan de la Cruz). La imaginación no es nada sin imágenes y formas y cuando prescinde de ellas debe cuidar de no dejar paso a la fantasía y la deformación monstruosa, a la ilusión. El acto creador y formativo de la imaginación consiste, sin embargo, en ser la mesa de sacrificio de las imágenes y figuras concretas que mueren en ella, para fusionarse en otras”(Vega 2004, 20).

3.18 La oración de impetración, de intercesión y de gracias.

La oración de impetración es la que se dirige directamente a la divinidad y Eliot la usa en varias ocasiones. En *Un canto para Simeón* (1928) el personaje poético se inspira en el bíblico quien, después de “haber visto la salvación”, es decir al Mesías, tal y como se lo había anunciado el Espíritu Santo, se sintió preparado para morir. Pero la formulación de Eliot se entiende como petición, puesto que el poeta sitúa al personaje antes de que éste hubiera visto a Jesús, en un momento en que le invadía la desesperanza. La expresión de este deseo no sería tanto para confirmar la fe personal ya existente sino como consuelo para Israel y para la humanidad.

Let thy servant depart,
Having seen thy salvation.³⁵⁵

³⁵⁵ Deja marchar a tu siervo,/ habiendo visto tu salvación.

Este ruego comunitario aun estando en boca de una sola voz es el que siempre encontramos en los textos eliotianos, puesto que el poeta no se preocupa tanto por los avatares de su propia fe sino por el destino común de todos los hombres que han existido y existirán. Por ello, en *Miércoles de ceniza* (1930), poema todo él escrito en forma de oración y en el que se suceden súplicas y reflexiones, cuando se repite el final del Ave María, los versos con los que concluye la primera parte son más bien la expresión de la necesidad de rezar a Dios los unos por los otros que una petición de intercesión a la Virgen.

Pray for us sinners now and at the hour of our death
Pray for us now and at the hour of our death.³⁵⁶

La voz poética de Eliot se erige en la de toda la humanidad, presente, pasada y futura, desde una visión histórica y transhistórica que comparte con los profetas. Para el poeta no es concebible una existencia que ignore la dimensión temporal del género humano, su evolución y su destino común: "En nuestro tiempo, cuando el hombre parece más que nunca propenso a confundir la sabiduría con el conocimiento, el conocimiento con la información, e intenta resolver los problemas de la vida, en términos de ingeniería, ha nacido una nueva clase de provincialismo que quizás merezca un nombre nuevo. Es éste un provincialismo, no del espacio, sino del tiempo; uno para el cual la historia es meramente la crónica de artefactos humanos que han tenido su turno y han sido desguazados, uno para el que el mundo es propiedad tan sólo de los vivos, una propiedad de la que los muertos no tienen acciones. La amenaza de esta clase de provincialismo es, que todos podemos, todos las gentes del globo, ser provincianos juntos; y los que no se contentan con ser provincianos, pueden solamente convertirse en eremitas." (Eliot 1945, 30).

Los coros de *La roca* (1934, 56), otra voz comunitaria, también rezan. En una de las intervenciones de la Parte II, el coro insta a que no se cese en el intento de superación y mejora que la humanidad debe asumir, intervención que se inicia como una conversación con Dios y termina con un grito de socorro:

CHORUS:
O Father, we welcome your words,
And we will take heart for the future,

³⁵⁶ Ruega por nosotros pecadores ahora y en la hora de nuestra muerte/ ruega por nosotros ahora y en la hora de nuestra muerte.

Remembering the past.
[...]
Let us make perfect our will.
O God, help us.³⁵⁷

La forma de hacer perfecta nuestra voluntad es liberándola de los deseos, entregando todo el ser a la voluntad divina. De nuevo, se habla en plural, se busca la redención de todo el género humano, a través de no actuar pensando en el fruto de las acciones, tal y como enseñan tanto los místicos cristianos como San Juan de la Cruz o los textos índicos, como el hinduista *Bhagavad Gītā*: “Aunque las acciones existen en el tiempo y pertenecen al dominio del fluir, no hay ni puede haber una huida de la acción mientras habitamos en el tiempo. Por ello, el estado de intemporalidad puede obtenerse solamente actuando sin unírnos a sus frutos, porque actuar con nuestras mentes unidas a los frutos es estar atados a ellos. En su sentido práctico una acción desinteresada se lleva a cabo por el bien de todos y no para el propio individuo. En otras palabras, la acción se desplaza de su dominio en lo temporal y se sitúa en la eternidad. Eliot adopta esta idea de la *Gītā* para sugerir una salida del dominio del tiempo y del fluir, que también es el dominio del deseo.” (Srivastava 1977, 105).

La incapacidad del hombre para evitar el hecho de verse abocado a actuar constantemente provoca una mayor necesidad de la oración, puesto que sólo con ayuda de Dios podrá el género humano escapar de su condición y redimirse. Por ello, Eliot insiste e insta al lector a que se sume al cuerpo orante de una iglesia que es cada uno de sus miembros, con sus defectos y miserias; mucho más en un tiempo que había destruido tantas vidas en una guerra que cambió la mentalidad europea y que desencantó a los jóvenes respecto a los valores que habían heredado. En *Animula* (1929) recorremos el torpe camino del alma que habita un inexperto cuerpo infantil y que empieza comprender la confusión entre lo que “es” y lo que “parece”. Al final del poema, ante la indefensión del ser humano en el mundo, solo cabe rezar:

Pray for Gutierrez, avid of speed and power,
For Boudin, blown to pieces,
For this one who made a great fortune,
And that one who went his own way.
Pray for Floret, by the boardhound slain between the yew trees,

³⁵⁷ O Padre, damos la bienvenida a tus palabras,/ y tendremos ánimo para el futuro,/ recordando el pasado. [...] Hagamos entonces perfecta nuestra voluntad./ O Dios, ayúdanos.

Pray for us now and at the hour of our birth.³⁵⁸

En la oración de intercesión se pide la ayuda a algún intermediario entre los hombres y Dios. Eliot tiene muy presentes a los santos y mártires y, sobretodo, a la Virgen María como intercesores ante la divinidad. En *Cocktail party* (1950), Eliot introduce una plegaria de intercesión a través de un brindis, mezclando el ritual laico con el religioso, aprovechando la expresión de deseos que tiene lugar en los brindis para pedir protección.

[*They rise their glasses*]

REILLY: Let them build the hearth
Under the protection of the stars.

ALEX: Let them place a chair each side of it.

JULIA: May the holy ones watch over the roof,
May the Moon herself influence the bed.

[*They drink*]

ALEX: The words for those who go upon a journey.

REILLY: Protection of travellers
Bless the road.

ALEX: Watch over her in the desert.
Watch over her in the mountains.
Watch over her in the labyrinth.
Watch over her by the quicksand.

JULIA: Protect her from the Voices
Protect her from the Visions
Protect her in the tumult
Protect her in the silence.

[*They drink*]³⁵⁹

La oración es necesaria también porque el pecado invade el mundo y la naturaleza del hombre. Esta consciencia del mal es muy marcada en Eliot y fue una de las razones de que se alejara del optimista e ingenuo Unitarismo de su infancia:

³⁵⁸ Rezad por Gutierrez, ávido de velocidad y fuerza,/ por Boudin, estallado en pedazos,/ por éste que hizo una gran fortuna,/ y aquel que se fue por su lado./ Rezad por Floret, muerto por el podenco entre los tejos,/ rezad por nosotros ahora y en la hora de nuestro nacimiento.

³⁵⁹ [*Levantán sus vasos*] Reilly: Que construyan el fuego del hogar/ bajo la protección de las estrellas.// Alex: Que pongan una silla a cada lado.// Julia: Que los santos protejan el tejado,/ que la Luna misma afecte su cama.//[*Beben*]// Alex: Las palabras para aquellos que viajan.// Reilly: Protección para los viajeros/ bendice el camino.// Alex: Protégela en el desierto.// Protégela en la montaña.// Protégela en el laberinto.// Protégela en las tierras movedizas.// Julia: Protégela de las Voces/ protégela de las Visiones/ protégela en el tumulto/ protégela en el silencio.// [*Beben*]//

“No tengo reparos hacia el horror: *Edipo rey* tiene un argumento terrible del que el autor extrae hasta la última gota de horror; y entre los contemporáneos de Hardy, *El corazón de las tinieblas* de Conrad y *Vuelta de tuerca* de James son historias de horror. Pero el horror existe en el mundo real; y en estos trabajos de Sófocles, Conrad y James estamos en un mundo de Bien y Mal.” (Eliot 1934 *b*, 57-58). Es por esta misma razón, entre otras, por la que Eliot admiraba también a Baudelaire: “Para Eliot, Baudelaire era mucho más que un poeta. Era el inventor de una actitud significativa, de una perspectiva para el desorden que veía en todas partes. Era también el inventor de una manera de sentir, una manera de entender el desorden. Quizás fue especialmente para Eliot aquel que creía en valores morales. Porque Baudelaire fue el escritor que, en el amanecer de la poesía moderna, afirmó que toda la poesía de primera línea se preocupaba de la moralidad. Según Eliot, la grandeza de Baudelaire se debía en gran medida a su consciencia del problema del bien y el mal. Si Baudelaire descubrió por sí mismo ciertos valores religiosos – la humildad, por ejemplo, la necesidad de la plegaria, la noción del pecado original – su obligación como poeta (Eliot así lo dijo muchas veces) no era practicar el cristianismo como religión, sino hacer sentir su necesidad en el mundo moderno.” (Fowlie *apud* Tate 1966, 301). De nuevo, apreciamos que en Eliot religión y estética van íntimamente unidas, una esfera afectando a la otra o siendo, finalmente, la misma. Las creencias de Eliot determinan e influyen en su apreciación de la literatura y en su propia creación. En 1916, Eliot dio un curso sobre poesía francesa en Ilkey (Yorkshire), a través del tema de la reacción contra el romanticismo, en el que asocia la vuelta al orden clasicista a una determinada respuesta ante un mundo caótico: “Eliot define el punto de vista clásico como “esencialmente la creencia en el Pecado Original –la necesidad de una disciplina austera”.”(Ackroyd 1984, 75).

Quien reza no sólo se está sumando a una tradición sino que entra en un estado en que su mente suspende las actividades cotidianas para concentrarse, para percibir de un modo nuevo: “La plegaria es el nombre general para la actitud de abierta y fervorosa expectación. Si preguntamos a quien rezamos, la respuesta (por raro que parezca) debe ser que eso no importa demasiado. La plegaria no es algo puramente subjetivo; significa un aumento real de la intensidad de absorción de los poderes y gracias espirituales.”(Myers *apud* James 1985, 467). Por ello Heschel, en su obra sobre los profetas bíblicos describe la oración como la acción fundamental del “teotropismo”, o giro del hombre hacia Dios, que éstos preconizan:”La oración,

también, es un acto consistente en un momento de decisión o giro, y un momento de dirección. Porque estar ocupado en el rezo y estar lejos de la oración son dos formas de vivir y pensar diferentes. En lo profundo del alma hay distancia entre las dos. El curso de la consciencia que una persona recorre, la forma de pensar por la cual vive la mayor parte del tiempo, están remotas del curso y la forma de pensar peculiar a la oración. Para ser capaz de rezar, uno debe alterar el curso de su consciencia, uno debe pasar por un momento de desapego, uno debe entrar en otro curso de pensamiento, uno debe encarar una dirección diferente.[...] Es el olvido momentáneo de las preocupaciones personales, la ausencia de pensamientos centrados en uno mismo, lo que constituye la oración. [...] Así, al pedirle pan a Él, hay un instante, en el que la mente no se dirige ni al hambre propia ni a la comida, sino a Su compasión. Ese instante es la oración.” (Heschel 1962, Vo.II, 220-221). El profeta, como hombre, también se gira hacia Dios y reza; su empatía con la voluntad divina no impide que continúe siendo parte del género humano. De hecho, su misión es estar entre Dios y los hombres, no sólo como mensajero de la divinidad sino también como intercesor por los hombres.

O Lord, be gracious unto us; we have waited for thee:
 be thou their arm every morning, our salvation also in
 the time of trouble.³⁶⁰

Isaías 33:2

Hemos visto como en la obra de Eliot aparecen oraciones de gracias en varias ocasiones: Al final de *La roca* (1943) o en *Asesinato en la catedral* (1969, 281)³⁶¹. Los profetas también expresan agradecimiento, puesto que dirigen sus palabras a la divinidad sabiendo que serán oídas y que recibirán respuesta. Por ello, aun en las quejas más desoladas cabe la gratitud y el reconocimiento de la compasión de Dios, como en las *Lamentaciones de Jeremías*:

I called upon thy name, O Lord, out of the low dungeon.
 Thou has heard my voice: hide not thine ear at my breathing, at my cry.
 Thou drewest near in the day that I called upon thee: thou sadist, Fear not.
 O Lord thou hast pleaded the causes of my soul;

³⁶⁰ Ten, ¡oh Yavé!, piedad de nosotros; en ti esperamos. Sé tú nuestro brazo cada mañana, nuestra salvación en tiempo de angustia.

³⁶¹ Ver páginas 59 y 99 de este trabajo respectivamente.

thou hast redeemed my life.³⁶²

Jeremías 3: 55-57

3. 19 La oración mariana.

En *Miércoles de ceniza* (1930) leemos una oración a la Virgen María en la que se nombran encomios y advocaciones de compleja y paradójica significación. Puesto que se mantiene la perspectiva constante de toda la historia sagrada y, al igual que en el sermón de Navidad de *Asesinato en la Catedral*, en todo momento se tiene a la vez en mente la significación salvífica de Jesús y su muerte en cruz. En esta ocasión desde el dolor y la paz de la Madre de Dios.

Lady of silences
Calm and distressed
Torn and most whole
Rose of memory
Rose of forgetfulness
Exhausted and live-giving
Worried reposeful
The single Rose
Is now the garden
Where all loves end
Terminate torment
Of love unsatisfied
The greater torment
Of love satisfied
End of the endless
Journey to no end
Conclusion of all that
Is inconclusive
Speech without word and
Word of no speech
Grace to the Mother
For the Garden
Where all love ends.³⁶³

³⁶² Qof. – Invoqué tu nombre, ¡oh Yavé!, desde lo hondo de la fosa, Qof. – y oíste mi voz: “No cierres tus oídos a mis suspiros”. Qof. – Cuando te invoqué, te acercaste y dijiste. “No temas”.

³⁶³ Señora de los silencios/ tranquila y agitada/ desgarrada y enterísima/ rosa de la memoria/ rosa del olvido/ agotada y dadora de vida/ acongojada y llena de reposo/ la Rosa única/ es ahora el Jardín/ donde acaban todos los amores/ terminan el tormento/ del amor insatisfecho/ el mayor tormento/ del amor satisfecho/ fin del viaje/ sin fin hacia ningún fin/ conclusión de todo lo que/ es inconcluyente/ lenguaje sin palabra y/ palabra de ningún lenguaje/ gracia a la Madre/ por el Jardín/ donde acaba todo amor.

Las significaciones de la imagen de la rosa³⁶⁴ incluyen a la Virgen María. También Dante, siguiendo la tradición, usa esta metáfora: “ La secuencia anafórica de la sección II sigue el esquema de la oración de San Bernardo a la Virgen, “La Rosa en la que la Palabra divina se hizo carne” (*Paraíso* XXIII, 73). El seno de la Virgen es un *hortus conclusus*, un lugar sagrado; y, a través de ella, el universo jerárquico de Dante se invierte en paradojas que se reconcilian en la Encarnación o el nacimiento del segundo Adán. Este evento extraordinario cumple la fértil Palabra en Isaías: “Que las tierras secas y salvajes exulten/ Que la tierra baldía se regocije y florezca” (35.1).(Manganiello 1989, 69).

Todavía en *Miércoles de ceniza* (1930), leemos demandas de intercesión para muy diferentes casos y estados: para los creyentes y los que no creen, para los que le inflingen dolor, para pedir que comunique su sabiduría.

Will the veiled sister pray for
 Those who walk in darkness, who chose thee and oppose thee,
 [...]
 Will the veiled sister between the slender
 Yew trees pray for those who offend her
 [...]
 Blessed sister, holy mother, spirit of the fountain, spirit of the garden,
 Suffer us not to mock ourselves with falsehood
 Teach us to care and not to care
 Teach us to sit still
 Even among these rocks,
 Our peace in his will
 And even among these rocks
 Sister, mother
 And spirit of the river, spirit of the sea,
 Suffer me not to be separated

And let my cry come unto Thee.³⁶⁵

La Virgen es madre y hermana: madre porque Cristo la ofreció a San Juan al pie de la cruz como madre de todos los hombres (*Juan* 19.25-27), y hermana como miembro de la humanidad. La Madre de Dios es también así llamada “hija de su

³⁶⁴ Ver página 130 de este trabajo.

³⁶⁵ ¿Rogará la velada hermana por/ los que caminan en tiniebla, los que te eligieron y se te opusieron,...?/ [...] ¿Rogará la velada hermana entre los esbeltos/ tejos por los que la ofenden...? Bienaventurada hermana, madre santa, espíritu de la fuente, espíritu del jardín,/ no nos consientas que nos burlemos de nosotros mismos con falsedades,/ enséñanos a que nos importe y a que no nos importe/ enséñanos a estar sentados quietos/ incluso entre estas rocas,/ nuestra paz en Su voluntad/ e incluso entre estas rocas/ hermana, madre/ y espíritu del río, espíritu del mar,/ no nos consientas quedar separado// y llegue hasta Ti mi clamor.

hijo” en “Dry Savages” de los *Cuatro cuartetos* (1943), como Dante escribe para la plegaria de San Bernardo (*Paraiso XXXIII*):

Vergine madre, figlia del tuo figlio,
umile e alta più che creatura
termine fisso d'eterno consiglio³⁶⁶

En esta ocasión, la petición a la Virgen se sitúa en el contexto del viaje como metáfora de la vida y de la evolución del alma hacia Dios. Viaje por mar que remite a la experiencia del profeta Jonás, aunque en el poema se le alude para tener presentes a los más extraviados, a los que no pueden salir de la oscuridad.

IV

Lady, whose shrine stand son the promontory,
Pray for all those who are in ships, those
Whose business has to do with fish, and
Those concerned with every lawful traffic
And those who conduct them.

Repeat a prayer also on behalf of
Women who have seen their sons or husbands
Setting forth, and not returning:
Figlia del tuo figlio
Queen of heaven.

Also pray for those who were in ships, and
Ended their voyage on the sand, in sea's lips
Or in the dark throat which will not reject them
Or wherever cannot reach them the sound of the sea bell's
Perpetual angelus.³⁶⁷

La Virgen se convierte, como en Dante, como el punto fijo que señala el camino, la correcta dirección, el lugar hacia donde deben dirigirse las almas. “El cuarto movimiento es un canto de tres estrofas sin rima, de cinco versos cada una, compuesta con el ritmo de la liturgia eclesial. La Señora a la que se dirige es *Stella Maris*, la Virgen María, protectora de los marineros. Está en un promontorio donde la tierra y el mar se

³⁶⁶ ¡Oh Virgen Madre, o Hija de tu hijo,/ alta y humilde más que otra criatura,/ término fijo de eterno decreto//.

³⁶⁷ IV// Señora, cuyo santuario se alza en el promontorio,/ ruega por todos los que nos embarcamos, aquellos/ cuya ocupación tiene que ver con la pesca, y/ aquellos que se dedican a todo tráfico legal/ y aquellos que los dirigen.// Repite una oración también a favor de/ las mujeres que han visto a sus hijos o maridos/ zarpar y no volver:/ Figlia del tuo figlio,/ Reina del cielo.// Reza también por los que iban embarcados y/ terminaron su viaje en la arena, en los labios del mar/ o en la oscura garganta que no los va a arrojar/ o dondequiera que no les pueda alcanzar el sonido/ del perpetuo ángelus de la campana marina.

encuentran, y se le suplica para que interceda por las almas perdidas.”(Partridge 1976, 242). La idea de la función de la Madre de Dios como guía de todos los seres humanos se consolidó también en el concilio que auspició Juan XXIII: “el recurso a los conceptos fundamentales expuestos en el Concilio Vaticano II sobre la naturaleza de la Iglesia, la Familia de Dios, el Reino de Dios, el Cuerpo Místico de Cristo (cf. L.G., n. 6. 7-8, 9-17), permitirá a los fieles reconocer con mayor facilidad la misión de María en el Misterio de la Iglesia, y el lugar eminente que ocupa en la Comunión de los Santos; sentir más intensamente los lazos fraternos que unen a todos los fieles porque son hijos de la Virgen, “a la generación y educación espiritual de los cuales, Ella coopera con amor maternal” (L.G., n. 63)³⁶⁸.” (Bou 1984, 152). La aceptación de la Virgen de ser madre de Jesús es el acto que posibilita la intersección de lo intemporal con el tiempo, el momento de unión de Dios con la historia humana, por lo que representa un elemento fundamental en la estructura de los *Cuatro cuartetos*: “La evidencia para establecer la Anunciación como una señal temporal en “Dry Savages” está en el uso por parte de Eliot del nombre “Anunciación” en “Dry Savages” II: “oración de la única Anunciación”. Es más, la referencia a la Virgen María argumenta esta interpretación: “Señora cuyo santuario se alza en el promontorio...Reina del Cielo” (Dry Savages IV). Puesto que la Anunciación también recibe el nombre de el “día de nuestra señora”. Finalmente, las referencias al Ángelus, conmemorativo de la Anunciación, apunta innegablemente a la asociación de la Anunciación con esta sección.”(Sexton 1971, 279-280).

El mar, en los versos citados, es un lugar peligroso pero también puede ser el santuario donde se da la transformación del alma, el giro hacia Dios. Así lo fue para el profeta Jonás y, a través de la tradición cristiana, para la imaginería mística, como la de Juliana de Norwich: “*En una ocasión, mi entendimiento fue transportado al fondo del mar. Y allí vi verdes colinas y valles que parecían cubiertos por musgo con arena y algas. Lo entendí así: si un hombre o una mujer se encontraban allí bajo las aguas profundas y podían ver a Dios continuamente junto a ellos se hallarían a salvo en cuerpo y alma y no sufrirían daño alguno. Y aún más, recibirían mayor consuelo y ánimo de lo que este mundo puede decir.* (VL, 10, 19-27)³⁶⁹. La imagen simbólica contiene aquí significados que Juliana no explica, pero que sí apunta al interpretarla. El fondo del océano es símbolo de las aguas abismales, el espacio que media entre la vida y la muerte (J.E. Cirlot). Pero es también el océano divino, aquel al que remiten los versículos bíblicos con los que se asocia este pasaje: “Si voy a parar a lo último del mar,

³⁶⁸ L.G. son las siglas que denominan el documento conciliar “Lumen Gentium”.

³⁶⁹ VL son las siglas que denominan la obra *A Book of Shewings to the anchoress Julian of Norwich*.

también allí tu mano me conduce, tu diestra me aprehende (*Sal.* 139: 9-10) ” (Cirlot-Garí 1999, 267).

3.20 La ironía.

Una parte importante de la obra de Eliot trata el tema de la pseudo-religión, es decir, de prácticas y creencias tomadas aisladamente fuera del conjunto de una determinada religión, o de actividades paralelas a las religiones pero que se acercan más a la magia. El poeta enfoca estas cuestiones desde la ironía, para mostrar su lado ridículo e inútil. La simplificación que siempre suponen es atacada para evidenciar la pobreza intelectual y la desesperación que las sustenta, más aún en un momento de confusión ideológica.

La parte central de *Un huevo para cocer* (1919) consta de cuatro estrofas en las que se habla del Cielo de forma irónica, poblándolo de personajes que, en su mayoría, difícilmente le podrían pertenecer. En un verso posterior:”¿Dónde están las águilas y las trompetas?”, reinterpretemos el pasaje celestial para comprobar que, en realidad, el poema es un lamento por la pérdida de la inocencia. Pero, de nuevo, no es éste un proceso personal, sino que afecta a todos, a multitudes, tal y como vemos en los versos finales.

I shall not want Honour in Heaven
For I shall meet Sir Philip Sidney
And have talk with Coriolanus
And other heroes of that kidney.

I shall not want Capital in Heaven
For I shall meet Sir Alfred Mond.
We two shall lie together, lapt
In five per cent. Exchequer Bond.

I shall not want Society in Heaven,
Lucrecia Borgia shall be my Bride;
Her anecdotes will be more amusing
Than Pipit's experience could provide,

I shall not want Pipit in Heaven.
Madame Blavatsky will instruct me
In the Seven Secret trances;
Piccarda de Donati will conduct me.

.....
But where is the penny world I bought
To eat with Pipit behind the screen?
The red-eyed scavengers are creeping
From Kentish Town and Golder's green;

Where are the eagles and the trumpets?

Buried beneath some snow-deep Alps.
Over buttered scones and crumpets
Weeping, weeping multitudes
Droop in a hundred A.B.C.'s.³⁷⁰

Sir Philip Sidney, modelo de caballero en la época elisabetiana, y Piccarda de Donati, una monja obligada a romper sus votos que en la *Divina comedia*³⁷¹ habita la parte inferior del Cielo, son los dos únicos personajes que podrían, sin ambigüedades, ser habitantes de la esfera celestial. Los demás, más bien pertenecerían al purgatorio o incluso al infierno: Coriolano, personaje principal de la obra de Shakespeare del mismo nombre, es despiadado y sólo piensa en sí mismo; Mond representa al capitalismo, Lucrecia Borgia las intrigas y asesinatos; por su parte, Madame Blavatsky (1831-91), una famosa espiritista y teósofa rusa sugiere un sentido de la trascendencia distorsionado y fragmentario, lleno de contradicciones y secretos.³⁷²

El desprecio y la desconfianza hacia “lo oculto” no tenía para Eliot consecuencias sólo de orden religioso y, de nuevo, las creencias y la literatura son vistas como intrínsecamente unidas en la crítica hacia el poeta Yeats: “En algunos de los poemas de juventud de Eliot, en *Gerontion* por ejemplo y en *Un huevo para cocer*, hay breves alusiones a la práctica del ocultismo contemporáneo, todas ellas satíricas. Y en al menos una ocasión el objeto inmediato de la sátira de Eliot es la compañera iniciada de Yeats, la fundadora de la Sociedad Teosófica, Madam Helena

³⁷⁰ No me faltará Honor en el Cielo,/ pues encontraré a Sir Philip Sydney/ y conversaré con Coriolano/ y otros héroes de esa laya.// No me faltará Capital en el Cielo/ pues encontraré a Sir Alfred Mond,/ y nos acostaremos juntos, arropados/ en un Bono del Tesoro al cinco por ciento.// No me faltará Sociedad en el Cielo,/ Lucrecia Borgia será mi esposa;/ sus anécdotas serán más divertidas/ que lo podría ofrecer la experiencia de Pipit.// No necesitaré a Pipit en el Cielo:/ Madame Blavatsky me instruirá/ en los Siete Trances Sagrados:/ Piccarda Donati me guiará.// Pero ¿dónde está el mundo de a penique que compré/ para comerlo con Pipit tras la mampara?// Las aves de carroña, con ojos rojos, surgen furtivas/ desde Kentish Town a Goldre's Green;// ¿Dónde están las águilas y las trompetas?// Enterradas bajo Alpes hundidos en nieve,/ sobre bollitos y pastas con mantequilla/ llorando, multitudes en llanto/ se dejan caer en cien autoservicios.

³⁷¹ En *Paraíso* iii, 25-30)

³⁷² Ver comentario sobre los personajes en (Southam 1981, 66-67).

Petrovna Blavatsky. El mismo Yeats, en una retransmisión radiofónica de 1936, comentando la poesía moderna en general y la de Eliot en particular, hizo la siguiente declaración: “a nosotros los escritores de más edad no nos gusta esta nueva poesía, pero estamos obligados a admitir su intensidad satírica.”(Murray 1994, 159). Para Eliot no es necesario compartir la ideología de un poeta para apreciarlo y disfrutarlo, pero no por ello debía dejar de mostrar la aversión hacia este tipo de prácticas de las que Yeats era paradigma en el mundo intelectual del momento.

Si en la obra de juventud encontramos ironía o, según quien la aprecie, sátira, en “Dry savages” de los Cuatro cuartetos (1943) la voz poética expresa con toda claridad la consideración que le merecen las actividades pseudo-religiosas.

To communicate with Mars, converse with spirits,
To report the behaviour of the sea monster,
Describe the horoscope, haruspicate or scry,
Observe disease in signatures, evoke
Biography from the wrinkles of the palm
And tragedy from fingers; release omens
By sortilege, or tea leaves, riddle the inevitable
With playing cards, fiddle with pentagrams
Or barbituric acids, or dissect
The recurrent image into pre-conscious terrors –
To explore the womb, or tomb, or dreams; all these are usual
Pastimes and drugs, and features of the press:
And always will be, some of them especially
When there is distress of nations and perplexity
Whether on the shores of Asia, or in the Edgware road.
Men’s curiosity searches past and future
And clings to that dimension. [...] ³⁷³

Eliot no comparte el interés por conocer el futuro porque sólo le interesa el final de todo, el destino común de la humanidad. Por ello, le parece irrelevante tanto esfuerzo por descubrir detalles que no servirán al objetivo principal: la mejora del hombre en su camino hacia la redención. No se trata de conocer los secretos del

³⁷³ Comunicar con Marte, conversar con espíritus,/ informar sobre el comportamiento del monstruo marino,/ describir el horóscopo, buscar auspicios o augurios,/ observar enfermedad en firmas, evocar/ biografía por las arrugas de la palma/ y tragedia por los dedos: emitir presagios/ por sortilegio u hojas de té, adivinar lo inevitable/ con naipes, enredar con pentagramas/ o ácidos barbitúricos, o diseccionar/ la imagen repetida en terrores preconscientes -/ explorar el útero, o la tumba, o sueños; todo eso son habituales/ pasatiempos y drogas, y secciones de la Prensa;/ y siempre los habrá, algunos de ellos especialmente/ cuando haya apuro en las naciones y perplejidad,/ bien sea en las orillas de Asia, o en Edgware Road./ La curiosidad de los hombres explora pasado y futuro/ y se aferra a esa dimensión.

tiempo, sino de salir de él, de superarlo. Las prácticas de lo oculto pueden marcar la vida de una persona pero también pueden ser el signo de sociedades, por lo que el peligro que representan es aún mayor: “”Dry Savages” explica más tarde que las culturas estériles se caracterizan por un ocultismo de imitación que alcahuetea con el deseo del hombre por conocer su futuro.” (Frye 1969, 98).

El recuso de la ironía no debe ser visto sólo como un arma para la crítica sino que, a través de la consciencia que crea y de la reflexión que suscita, sirve a quien la usa y a quien la recibe como una forma de destilación del pensamiento, de perfeccionamiento: “En el cuarto cuaderno de su Diario André Gide confiesa la sorpresa y alegría con las que descubrió esta línea de Baudelaire: “La ironía considerada como una forma de mortificación”./ Es en esta “ronía como una forma de mortificación” en la que había creído, antes que Baudelaire, el enamorado sin fortuna que fue el panfletario danés Sören Kierkegaard. “Una forma de mortificación”, es decir, una forma de ascesis. Una especie de ascesis laica. Pero con el mismo fin y los mismos resultados: descomponer al hombre profano, aniquilar los modos vulgares del equilibrio. Uno es “irónico” consigo mismo o con otro para diluir una cierta ingenuidad o una cierta vulgaridad espiritual, para demoler en la humillación un cierto deseo de bienestar demasiado humano. Se utiliza pues un instrumento totalmente ascético, pues ése es el fin de toda ascesis: mortificar la carne, diluir los estados de consciencia alimentados por el bienestar de esa carne.”(Eliade 1995, 68).

3.21 Las artes adivinatorias.

En varios poemas, Eliot menciona algunas de las artes adivinatorias más conocidas en occidente. En *Gerontion* (1919) encontramos a Madame de Torquist que parece hacer espiritismo y preguntar a los difuntos.

[...]
Madame the Torquist, in the dark room
shifting the candles; [...]³⁷⁴

³⁷⁴ [...] Madame de Torquish, en el cuarto oscuro/desplazando las velas; [...]

Junto a ella, una galería de personajes que se acercan al sacramento de la primavera (que inevitablemente recuerda la eucaristía) devaluándolo, al estar marcados por sus obsesiones y sus deseos mundanos:”Madame de Torquish y Fräulen von Kulp, preocupadas por la magia; sus nombres exóticos y su relación con los productos y secretos del pasado sugieren facetas de la historia que pueden ser preciosas, bellas y misteriosas, pero a fin y al cabo sin estructura ni sentido.”(Feder 1971, 309).

Una de las prácticas más mencionadas por Eliot es la cartomancia. En el poema inacabado *Fragmento de un prólogo*, los personajes de Doris y Dusty se entretienen cortando y leyendo una baraja. La interpretación de Doris es totalmente absurda e insegura, de hecho, en realidad no creen en ningún mensaje que pueda provenir de lo que “dicen” las cartas.

DORIS: There’s a lot in the way you pick them up
DUSTY: There is an awful lot in the way you feel
DORIS: Sometimes they’ll tell you nothing at all
DUSTY: You’ve got to know what you want to ask them.
DORIS: You’ve got to know what you want to know
DUSTY: It’s no use asking them too much
DORIS: It’s no use asking more than once
DUSTY: Sometimes they’re no use at all.³⁷⁵

Es en *La tierra baldía* (1922) donde encontramos el pasaje en el que las alusiones a la cartomancia han suscitado más comentarios. Las cartas de Madame Sosostriis no proporcionan ninguna información valiosa, sólo introducen cierto aire de misterio e intranquilidad que se ve contradicho por los detalles de la cotidianidad, como su resfriado.

Madame Sosostriis, famous clairvoyante,
Had a bad cold, nevertheless
Is known to be the wisest woman in Europe,
With a wicked pack of cards. Here, said she,
Is your card, de drowned Phoenician Sailor,
(Those are pearls that were his eyes. Look)
Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,
The lady of situations.
Here is the man with three staves, and here the Wheel,

³⁷⁵ Doris: Mucho está en como las eliges./ Dusty: Muchísimo está en cómo se siente una./ Doris: A veces no te dicen nada en absoluto./ Dusty: Tienes que saber qué quieres preguntarles./ Doris: Tienes que saber qué quieres saber./ Dusty: No sirve preguntarles demasiado./ Doris: No sirve preguntarles más que una vez./ Dusty: A veces no sirven para nada.

And here is the one-eyed merchant, and this card,
 Which is blank, is something he carries on his back.
 Which I am forbidden to see. I do not find
 The Hanged man. Fear death by water.
 I see crowds of people, walking round a ring.
 Thank you. If you see dear Mrs. Equitone
 Tell her I bring the horoscope myself:
 One must be so careful these days.³⁷⁶

La “perversa baraja” no es capaz de producir sentido. De los personajes que aparecen no se nos comenta el significado y, por otra parte, se enfatiza el hecho de que otros no están en la tirada: “al igual que al “Hijo del Hombre”³⁷⁷ se le negó poder y habla, Madame Sosostris se nos muestra como un fraude. Aunque apunta a los personajes en el mundo, no revela nada sobre ellos. Ella no puede encontrar al Hombre Ahorcado y le está prohibido ver lo que el mercader lleva. Su función limitada es introducir los personajes clave del poema, pero ella no puede hablar fuera de las condiciones que describe para ofrecer comprensión o advertencias.” (Gish 1988, 53). Aunque sí pronuncia una advertencia. “Fear death by water” (Tema la muerte por agua), que avisa de un peligro que en realidad será una transformación que no destruirá al individuo sino que lo redimirá. En la nota al verso 46, Eliot comenta la especial significación que otorga a los personajes de este pasaje, relacionando al Hombre Ahorcado con el Jesucristo en el camino de Emaús (*Lucas* 24:13-35) o al Hombre de los Tres Bastos con el Rey Pescador, es decir, la figura herida que debe restablecerse para que la tierra vuelva a fructificar en la leyenda del Grial. De esta manera, la significación personal del poeta suma connotaciones al pasaje y éstas pueden aún ampliarse: “La lanza y la copa, símbolos originalmente de la fertilidad y el sexo, han venido a asociarse con la lanza de Longino y con el Santo Grial de la Pasión de Cristo. Han de ponerse también en conexión con las dos series rojas del moderno paquete de cartas, siendo el diamante una cabeza de lanza y el corazón un cáliz. Nuestras cartas derivan de una serie mucho más elaborada, los

³⁷⁶ Madame Sosostris, famosa vidente,/ tenía un fuerte resfriado, sin embargo/ es conocida como la mujer más sabia de Europa,/ con una perversa baraja. Aquí, dijo,/ está su carta, el Marinero Fenicio ahogado,/ (perlas son estos que fueron sus ojos. ¡Mirad!)/ Aquí está Belladona, la Señora de las Piedras,/ la dama de las situaciones./ Aquí está el hombre de los Tres Bastos, y aquí la Rueda,/ y aquí el mercader tuerto, y esta carta,/ que está en blanco, es algo que lleva él a la espalda,/ que me está prohibido ver. No encuentro/ al Hombre Ahorcado. Tema la muerte por agua. / Veo multitudes de gente, dando vueltas en un círculo./ Gracias. Si ve a mi querida Mrs. Equitone/ dígame que yo misma le llevaré el horóscopo:/ en estos días tiempos que tener mucho cuidado.

³⁷⁷ Versos 20-22 de *La tierra baldía*.

Tarots, consultados por Madame Sosostri, que tienen veintidós “triumfos” adicionales con nombres tales como la mano colgante, la torre que cae, la muerte, el juicio final, y así sucesivamente. Algunos de ellos, y otros inventados por Eliot, se mencionan en *The Waste Land*.” (Frye 1969, 101). En Eliot las tradiciones precristianas no son menospreciadas ni consideradas como una especie de herejías retroactivas, sino que forman parte de la evolución del ser humano y forman una cadena en la que el cristianismo se insiere de forma natural, siguiendo y completando una serie de intuiciones y de rituales que culminaran y encontrarán su sentido final en Jesucristo.

Los personajes eliotianos que intentan desenhebrar el futuro, como la Sibila o Madame Sosostri, no consiguen nada, son como cualquier ser humano y sólo pueden acceder a “a heap of broken images, where the sun beats” (un montón de imágenes rotas, en que da el sol).”La Sibila en sus buenos tiempos contestaba preguntas lanzando desde su cueva puñados de hojas con letras que el postulante debía ordenar de forma adecuada; el viento normalmente hacía volar la mitad lejos. Como Tiresias, como Filomena, como el poeta moderno, ella divulgaba el conocimiento prohibido sólo a través de enigmas, espasmódicamente.[...] *La Tierra Baldía* está inundada de oscuridad funcional, fragmentos sibilinos dispuestos para producir el mayor poder connotativo, agrupando los fragmentos presentados y llegando hacia el pasado hasta “aquella mente desaparecida de la que la nuestra es continuación”.”(Kenner 1965, 136-7).

La imagen que Eliot da de las artes adivinatorias y de los que las practican supone descubrir a los charlatanes, denunciar a los falsos profetas. El tema de las profecías falsas y de los profetas que engañan y estafan es central en la literatura profética bíblica. De hecho, los que “arden” por la palabra divina no cesan en su esfuerzo por desenmascarar a los impostores. Para los profetas bíblicos las predicciones del futuro no sirven como datos con los que contar, sino que son advertencias del mal que se producirá si no se da un cambio de actitud. No es por tanto la profecía en sí lo que define al profeta sino su grito para que el terrible futuro previsto no tenga lugar y, en el caso de los augurios beneficiosos, se enfatiza más en la generosidad de Dios que el bien que se recibirá. Profeta y adivino son no sólo distintos sino contrarios.”Los *nabí* aparecen como hombres de conocimiento oculto, proclamando acontecimientos futuros, aunque la predicción misma no necesariamente pertenece al carácter esencial del *nabí*. Se diferencian del adivino y

el mago por el hecho de que su experiencia extática está enraizada en la disposición mística, mientras que la adivinación y la magia se basan en un conocimiento que ha sido adquirido.”(Heschel 1962, Vol.II, 128), como vemos en *Jeremías* 23:25-32.

I have heard what the prophets said, that prophesies lies
in my name, saying, I have dreamed, I have dreamed.
How long shall this be in the heart of the prophets that
prophesy lies? Yea, they are prophets of the deceit of
their own heart.
Which think to cause my people to forget my name by
their dreams which they tell every man in the neighbourhood,
as their fathers have forgotten my name for Baal.
The prophet that hath a dream, let him tell a dream; and he
that hath my word, let him speak my word faithfully. What
is the chaff to the wheat? Saith the Lord.
Is not my word like a fire? Saith the Lord; and like a hammer
that breaketh the rock in pieces?
Therefore, behold, I am against the prophets, saith the Lord, that
steal my words everyone from his neighbour.
Behold, I am against the prophets, saith the Lord, that
use their tongues, and say, He saith.
Behold, I am against them that prophesy false dreams,
saith the Lord, and do tell them, and cause my people
to err by their lies, and by their lightness; yet I send
them not, nor commanded them: therefore they shall
not profit this people at all, saith the Lord.³⁷⁸

Los adivinos y falsos profetas confunden y engañan, son un mismo mal: “Jeremías iguala a los adivinos con los falsos profetas”. (Heschel 1962, Vol.II, 238). Representan un peligro que amenaza el mensaje divino y que ha pervivido en el tiempo; Eliot también los denuncia, citando algunos versículos de *Ezequiel* 13 y 14: “Nunca ha estado tan ocupada la prensa escrita, y nunca han salido de ella una tal variedad de patrañas y falsas doctrinas. ¡Ay de los profetas insensatos que andan en su propio capricho, sin haber visto nada! Fueron, Israel, tus profetas como

³⁷⁸ Yo he oído lo que decían los profetas, que en mi nombre profetizaban mentiras y decían: “He tenido un sueño, he tenido un sueño”. ¿Hasta cuando ha de haber en el corazón de los profetas vaticinios falsos, profetizando los engaños de su corazón? Pretenden que mi pueblo olvide mi nombre con sus sueños, que unos a otros se van contando, como se olvidaron sus padres de mi nombre por Baal. El profeta que tiene un sueño, que lo cuente como sueño, y el que tenga mi palabra, que pregone mi palabra fielmente. ¿Qué tiene que ver la paja con el grano? - Oráculo de Yavé -, ¿No es mi palabra como el fuego –oráculo de Yavé- y cual martillo que tritura la roca? Por eso heme aquí contra los profetas –oráculo de Yavé- que se roban unos a otros mis palabras. He aquí que estoy contra los profetas –oráculo de Yavé- que gastan sus lenguas pronunciando: “Oráculo”. Contra los profetas que sueñan mentiras –oráculo de Yavé- y, contándolas, descarrían a mi pueblo con sus mentiras y sus jactancias, siendo así que yo no los he enviado, no les he dado misión alguna, y no han sido de provecho a este pueblo, oráculo de Yavé.

zorras entre ruinas... Hijo de hombre, estas gentes llevan sus ídolos dentro de su corazón y miran con sus ojos el escándalo de su iniquidad. ¿Voy a dejarme consultar por ellos?.”(Eliot 1934 b, 61-62).

3.22 Prácticas sin contexto.

Es, principalmente, en la obra teatral *Su hombre de confianza* (1954), y a través del personaje de Lady Elisabeth, donde más claramente queda expuesta la crítica, aunque amable, a la superficialidad y la banalidad con que se tratan ciertos aspectos de las tradiciones índicas que se han tomado aisladamente, fuera de su contexto. La frivolidad con la que Occidente adopta conceptos y creencias que redefine a su medida no escapa a un poeta que conoce el sánscrito y ha estudiado los textos sagrados en profundidad.

LADY ELISABETH: [...]
And then I took up the Wisdom of the East
And believed, for a while, in reincarnation.
That seemed to explain it all. I don't believe it now.
That was only a phase. But it made it all so simple!
To be able to think that one's earthly parents
Are only the means that we have to employ
To become reincarnate. And that one's real ancestry
Is one's previous existences[...]³⁷⁹

La forma como se trata el tema de la reencarnación es un claro ejemplo de la descontextualización y deformación de una creencia que forma parte de todo un sistema de pensamiento del que no puede ser aislada. Lady Elisabeth se sintió atraída por la idea de la migración de las almas porque hacía más fácil sus relaciones familiares, pues le permitía un alejamiento emocional muy conveniente. La misma descripción de su cambio como “una fase” aumenta la forma superficial con la que

³⁷⁹ Y entonces me dediqué a La sabiduría de Oriente/ y creí, por un tiempo, en la reencarnación./ Ésta parecía explicarlo todo. Ahora no lo creo./ Aquello fue sólo una fase. ¡Pero lo hacía todo tan simple!/ Poder pensar que nuestros padres terrenales/ son sólo el medio que tenemos que utilizar/ para reencarnarnos./ Y que nuestros verdaderos ancestros/ son nuestras vidas pasadas.

juega con conceptos muy complejos. La reencarnación es para las tradiciones indias un mecanismo casi de castigo; los seres humanos se reencarnan para mejorar y llegar a merecer escapar a la continua rueda de las vidas. La existencia es dolor y sufrimiento del que se desea huir, pero para la mentalidad occidental acomodada y autocomplacida, una vida más representa más placer, significa alargar el bienestar que ya conoce o, como en el caso del personaje de Lady Elisabeth, un intento de evasión de las dificultades de las complejas relaciones familiares.

Otra característica de lo que representa la actitud de la esposa de Sir Claude y que Eliot critica es la mezcla de conceptos procedentes de las más dispares ideologías: “Con fanática devoción se dedica, alternativamente, a la *Sabiduría de Oriente*, al vegetarianismo, a la numerología, flirtea con la teoría de la reencarnación, juzga a los hombres por su “aura” y suspira por una *sociedad de los intelectuales* y por un círculo de *intelectuales, bien educados y espirituales*. Eliot ha recalcado el snobismo de Lady Elisabeth como el lado trágico de su personalidad.”(Kuna 1971, 106-107).

Sir Claude describe lo que siente cuando está en el *sancta sanctorum* de su estudio, donde puede realmente ser él mismo y dar vida, aunque tristemente oculta, a sus aspiraciones artísticas y con ello define tanto su actividad privada como las aficiones de su esposa como lo que aquí se ha llamado “pseudo-religión”, de hecho, substituta de la religión.

SIR CLAUDE: [...] And as for me,
I keep my pieces in a private room.
It isn't that I don't want anyone to see them!
But when I am alone, and look at one thing long enough,
I sometimes have the sense of identification
With the maker, of which I spoke –an agonizing ecstasy
Which makes life bearable. It's all I have.
I suppose it takes the place of religion:
Just as my wives investigations
Into what she calls the life of the spirit
Are a kind of substitute for religion.³⁸⁰

Pero no es sólo la decisión individual de ciertas personas un tanto confusas lo que critica Eliot, sino también una forma de entender Oriente heredada en la

³⁸⁰ En lo referente a mí,/ guardo mis piezas en una habitación privada./ ¡No es que no quiere que las vea nadie!/ Sino que cuando estoy solo, y miro una durante suficiente tiempo,/ a veces tengo la sensación identificación/ con el hacedor, del que hablé - un éxtasis agonizante/ que hace la vida soportable. Es todo lo que tengo./ Supongo que ocupa el lugar de la religión:/ al igual que las investigaciones de mi esposa/ en lo que ella llama la vida del espíritu/ son una especie de substituto de la religión.

tradición americana: “Los americanos tenían, o pensaban que tenían, una relación con India diferente de la de los europeos, una relación libre de la dominación colonialista que marcaba el pensamiento inglés y capaz de abordar la filosofía y religión india en términos de igualdad. Desde la sincera perspectiva americana, la India y los Estados Unidos estaban unidos en camaradería. Tenían en Inglaterra a una antagonista común y también una herencia común, y en asuntos culturales sufrieron un legado común de paternalismo y condescendencia. [...] los orientalistas americanos tomaron una forma bastante diferente de las actitudes europeas, aunque influenciada por ellas. Poetas tales como Emerson, Thoreau y Whitman asumieron que Oriente estaba a su alcance como un recurso natural [...]”(McNelly 1987, 166). Este interés de los Estados Unidos por Oriente explica que Eliot pudiera estudiar y profundizar el sánscrito y los textos más importantes de las tradiciones indias en Harvard pero, también, que mantuviera una prudente distancia de los poetas americanos establecidos como modelo y de los que quería alejarse: “Eliot desconfiaba del orientalismo literario americano no (o no solamente) por sus bases epistemológicas y su naïveté política sino por su ambivalencia con respecto a las culturas o subculturas de las cuales procedía.”(McNelly 1987, 167). La seriedad y el respeto con los que Eliot se acerca a los textos indios es difícilmente conciliable con la simplificación y utilización política de sus compatriotas americanos respecto a Oriente. Por otra parte, Eliot quiere diferenciarse de los que podrían fácilmente ser establecidos como obvia influencia en los poetas de su generación, en especial detesta a los trascendentalistas de Nueva Inglaterra Emerson y Thoreau.

PARTE II - ESTILÍSTICA PROFÉTICA

4. El estilo profético.

4.1 Contra la autocomplacencia.

Todos los recursos retóricos que utilizan los textos proféticos sirven a la intención de hacer reaccionar a los que reciben sus palabras, de sacudirlos para que sean conscientes de su situación y del por qué de la misma y, en consecuencia, cambien su vida y se giren hacia Dios: "El mensaje profético por naturaleza quiere despertar y enardecer, para llamar a las gentes de Dios de vuelta de sus perversas costumbres." (Westermann 1991, 11). La autocomplacencia es el primer mal que debe ser atacado y la lucha de los profetas por denunciarla recorre todos los textos proféticos.

Woe to them that are wise in their own eyes, and prudent
in their own sight!
Woe onto them that are mighty to drink wine, and men of
strength to mingle strong drink:
Which justify the wicked for reward, and take away the
Righteous from him!³⁸¹

Isaías 5:21-23

De la misma manera, Eliot busca fórmulas para que sus lectores y el público de su teatro se sorprendan y no permanezcan indiferentes ante lo que quiere comunicarles. En *Asesinato en la catedral* (1935), la alternancia del verso y la prosa esta pensada para llamar la atención de la audiencia, por lo que en el Sermón de Navidad que incluye la obra: "el uso de prosa de tribuna tiene el propósito de provocar un efecto especial: conmocionar al público para que salga de su complacencia." (Eliot 1953, 78). Esta voluntad de mover al receptor a una respuesta es compartida por otros autores además de Eliot, como Yeats y Auden que, aun perteneciendo a diferentes generaciones coincidieron escribiendo en los años treinta, de los que McDiarmid dice: "Toda la civilización occidental era su

³⁸¹ ¡Ay de los que son sabios a sus ojos y prudentes delante de sí mismos! ¡ Ay de los que son valientes para beber vino, y fuertes para mezclar licores; de los que por cohecho dan por justo lo impío, y quitan al justo su justicia!.

parroquia, y su misión era salvar el alma colectiva. En este rol redentor sus precursores fueron profetas como Ezequiel, del que Eliot se hace eco en *La tierra baldía* (1922).”(McDiarmid 1984, 2). Más tarde, en 1944, en un estilo también profético, Auden escribe en su poema *For the Time Being (A Christmas Oratorio)*, unos versos en los que se quejará de que el peor mal es el silencio.

[...] We are afraid
Of pain but more afraid of silence; for no nightmare
Of hostile objects could be as terrible as this Void.
This is the Abomination. This is the wrath of God.³⁸²

4.2 Un género profético: el lamento.

El *libro de las lamentaciones*, atribuido a Jeremías por la similitud estilística, es una muestra de una tipología textual que abunda en todos los textos proféticos: la del lamento. A través de las quejas y la expresión del desconsuelo conocemos el por qué de las desgracias acaecidas: “las lamentaciones tratan de interpretar la situación. Asumen las acusaciones y las amenazas del profetismo escrito y confiesan el pecado”(Schmidt 1983, 385). El profeta también insta al lamento a otros porque es una forma de reconocimiento del mal y de la culpa y, a la vez, sirve como petición de ayuda, como grito de auxilio que convierte la queja en una oración.

Thus said the Lord of hosts. Consider ye, and call for the mourning
women, that they may come; and send for cunning women, that they
may come.
And let them make haste, and take up a wailing for us, that our
eyes may run down with tears, and our eyelids gush out with waters.
For a voice of wailing is heard out of Zion. How are we spoiled!
we are greatly confounded, because we have forsaken the land,
because our dwellings have cast us out.
Yet hear the word of the Lord, O ye women, and let your ear receive

³⁸² Tememos al dolor/ pero más aún al silencio, porque ninguna pesadilla/ de objetos hostiles podría ser tan terrible como este Vacío./ Esta es la abominación. Esta es la ira de Dios. (Trad. A.)

the word of his mouth, and teach your daughters wailing, and every
one her neighbour lamentation.³⁸³

Jeremías 9: 17-20

En muchos de los poemas eliotianos podemos encontrar lamentos que describen la desolación en que se encuentra la sociedad en su conjunto y también cada individuo. En *La balada de amor de J. Alfred Prufrock* la voz poética describe con cansancio y desaliento la repetición de rituales sociales absurdos y superficiales que convierten la vida en mera representación teatral, desposeída de sinceridad y de intensidad; en *Gerontion*, la vejez y la decadencia se nos muestran con crudeza; en el inicio de *Ash Wednesday* asistimos a la aceptación de los límites del conocimiento corriente; todos estos ejemplos fueron expresados en forma de lamentación. *La tierra baldía* es toda ella un gran lamento.

Los géneros proféticos, como el de la lamentación, que se relacionan con la obra de Eliot pertenecen al profetismo clásico, es decir, el de los libros proféticos, y su forma es poética: "El uso por parte de los profetas de un lenguaje emocional e imaginativo, de dicción concreta, movimientos rítmicos y forma artística, marcan su estilo como poético." (Heschel 1962, Vol. I, 6). El profetismo clásico contrasta con el preclásico, el cual está inserido en otros libros bíblicos: "Las tradiciones sobre el profetismo no escrito o preclásico –Natán, Elías, Eliseo, etc. – han llegado en tercera persona, en forma narrativa (2 Re 1). Por eso las palabras de estos profetas se transmiten sólo en el contexto de una acción o un suceso. En cambio, la transmisión de las palabras del profetismo escrito o clásico sólo excepcionalmente se realiza en un marco narrativo que describe la situación en que se pronuncian (Os 1; Is 7). (Schmidt 1983, 226). Pero no es solamente por la forma del discurso por lo que los libros proféticos y la obra literaria de Eliot están unidos sino también por el receptor al cual van dirigidos: "los profetas preclásicos pudieron presentarse ante el rey con amenazas y promesas en nombre de Yavé. El profetismo clásico hace extensivo este mensaje a todo el pueblo." (Schmidt 1983, 240).

³⁸³ Así dice Yavé de los ejércitos: Atended, llamad a las plañideras, que vengan; que se apresuren y eleven sobre nosotros lamentaciones y descienda de nuestros ojos el llanto, y manen agua nuestros párpados, porque de Sión se oyen voces y lamentos. ¡Como hemos sido destruidos y avergonzados sobremanera! Porque nos echan de la tierra, nos arrojan de nuestras moradas. Porque oíd, mujeres, la palabra de Yavé, y perciban vuestros oídos la palabra de su boca, para que enseñéis a vuestras hijas a lamentarse y enseñen unas a otras endechas.

4.3. Ritmo y musicalidad.

William James, en su análisis de las variedades de la experiencia religiosa, compara ciertos textos religiosos con las composiciones musicales y dice de ellos: “La música nos proporciona mensajes ontológicos que la crítica no musical es incapaz de contradecir, aunque se ría de que nos importe. Existe un límite en nuestra mente perseguido por estas cosas; y los susurros desde allí se mezclan con las operaciones de nuestro entendimiento, incluso como las aguas del océano infinito envían sus olas a romper entre las piedras de nuestras orillas.” (James 1985, 420).

Los textos proféticos clásicos, marcadamente poéticos, poseen una musicalidad que se escapa de la métrica estricta y se basa en la cadencia de las frases y la repetición de ciertos elementos: “quedan textos impresos como prosa que parecen requerir una lectura rítmica de verso, y hay bastantes textos proféticos que se podrían leer y traducir como verso libre o prosa rítmica.” (Shökel 1988, 62). Las obras literarias de Eliot, ya sean poemas o piezas teatrales, confieren una gran importancia al ritmo y la musicalidad de los textos. Ya desde las influencias recibidas durante su juventud, principalmente a través del poeta Jules Laforgue, Eliot quiso distinguirse de sus predecesores en el tipo de ritmo de sus poemas: “Es a veces como una ironía del destino que Eliot aprendiera la técnica poética inglesa a través de un poeta francés, pero el hecho de que la aprendiera de un francés obviamente le ayudó a liberarse de las formas que habían sido agotadas por los poetas victorianos, y le capacitó para introducir un nuevo sentido del ritmo en la poesía inglesa.” (Smidt 1961, 10).

Fue Pound quien inició el cambio rítmico que Eliot adaptará a su obra literaria, como el mismo poeta reconoce: “No hay sistema prosódico, por otra parte, que enseñe a escribir buen verso inglés: como Pound tantas veces ha observado, es la frase musical lo decisivo.” (Eliot 1999, 69). Esta nueva forma de concebir la musicalidad poética, alejada de la rima decimonónica, la heredaron otros poetas que la siguieron, como Auden: “Sean cual fueren sus raíces tradicionales, la prosodia de Auden se ajusta a la corriente principal de la práctica del siglo XX al usar libremente la prosa y los ritmos conversacionales.” (Replogle 1969, 183). La oralidad es fundamental en la idea eliotiana de ritmo: “la música de la poesía,

entonces, debe ser una música latente en el habla común de su tiempo.”(Eliot 1991, 58).

Para el profetismo bíblico el componente oral también forma parte de la base estilística de los textos: “ Se puede observar que el procedimiento oral pervive en estas fórmulas siglos después de que la primera technicalización del mensaje a través de la escritura tuviese lugar. Este hecho muestra la gran significación que el encargo del mensajero y la fórmula del mensaje tenían en aquel tiempo.[...]Todo el fenómeno del profetismo no fue posible en ningún otro momento de la historia, sino solamente en una época en que el mensaje oral todavía era un mensaje en el sentido real. (Westermann 1991, 104). La mayoría de los libros proféticos se compusieron en diferentes momentos y fueron escritos por diferentes autores o incluso tradiciones o escuelas, por lo que muestran una variedad de registro que los acercan aún más a la obra de Eliot: “ellos [los profetas clásicos] no fueron escritores, sino oradores y mensajeros en contacto inmediato con el oyente. Sus palabras fueron recogidas y fijadas por escrito más tarde, parcialmente retocadas, completadas con otras palabras o narraciones y unificadas en un libro.”(Schmidt 1983, 218).

La oralidad de la poesía de Eliot une su obra a una consciencia de la función del arte y del artista con respecto a la sociedad, el poeta habla a la comunidad y su propia voz es plural:”Tal y como Yeats, Eliot y Auden lo veían, la alienación del poeta de la audiencia, que había empezado en el Renacimiento, tenía una causa tecnológica específica. La escritura y la imprenta eran los enemigos, con la poesía transferida muerta en la página, en vez de viva, a través de la voz. [...] el texto impreso conlleva la dispersión de la audiencia, quienes leen individualmente, en privado, en vez de oír juntos, en público.[...]La poesía oral, a diferencia de la anterior, siempre es recitada para un grupo unificado”(McDiarmid 1984, 62-63). La preocupación por la colectividad proviene en Eliot de una tradición religiosa heredada en su tierra natal , que combina el individualismo con un fuerte sentido de la responsabilidad social de cada uno: “Había, es verdad, un fuerte elemento individualista en el credo puritano; cada hombre tenía que trabajar para su propia salvación, cada alma tenía que enfrentarse a su hacedor sola. Pero al mismo tiempo, la filosofía puritana exigía que en sociedad todos los hombres, al menos los hombres regenerados, marchasen unidos en formación.”(Miller 1993, 143).

4.4. *The Waste Land*.

La tierra baldía (1922) es un texto de estilo marcadamente profético, es un lamento en el que se nos muestran diferentes escenas de la desolación que ha invadido las almas de sus habitantes. El castigo ya ha tenido lugar. El recorrido por la devastación espiritual es una llamada a la concienciación y a un nuevo comienzo. Si usáramos la terminología con la que se han clasificado los textos proféticos bíblicos podríamos decir que es literatura post-exílica, es decir, que podría compararse a los libros proféticos que siguen el proceso histórico de Israel a partir del profeta Jeremías, quien: “vivió unos acontecimientos tan decisivos como la centralización del culto de Josías, el ocaso del poder asirio y la ascensión del poder babilonio, el intento de los egipcios de detener este proceso, la primera conquista de Jerusalén y la destrucción definitiva de la ciudad en 578 a.C.”(Schmidt 1983, 297). Durante el exilio en Babilonia, los profetas, como Ezequiel, analizan las razones de la desgracia y reconocen su culpa, como en este pasaje en que el profeta se lamenta de la suerte de la ciudad de Jerusalén.

Thou art become guilty in thy blood that thou hast shed;
and hast defiled thyself in thine idols which thou hast made;
and thou hast caused thy days to draw near, and art come even
onto thy years; therefore I made thee a reproach unto the heathen,
and a mocking to all countries.³⁸⁴

Ezequiel 22: 4

Gene M. Tucker, en su prólogo a *Basic Forms of Prophetic Speech*, distingue entre las palabras del profeta y las provenientes de la divinidad: “las razones de la sentencia surgen del profeta mismo, mientras que la “amenaza” para el futuro, en palabras de Westermann, el anuncio de la sentencia, son revelados por Dios.” (Tucker *apud* Westermann 1991, xii). Así mismo, Eliot hablaría con la voz propia del profeta, y sólo en la parte final de “Lo que dijo el Trueno” se adivina la admonición de la sabiduría que nace de las revelaciones. La estructura de *La tierra baldía*, según se nos muestra en el manuscrito original, debido precisamente a su componente de reconocimiento de culpa, ha sido comparada al género hagiográfico, el cual también se centra en el análisis de los errores cometidos y la necesidad de

³⁸⁴ Por haberte hecho culpable de la sangre que has derramado y haberte contaminado con los ídolos que hiciste, has apresurado tu día, has llegado al término de tus años. Por eso te haré yo oprobio de las gentes, ludibrio de la tierra toda.

conversión: “El esquema tradicional de la vida ejemplar normalmente abre con una especie de confesión de las vanidades juveniles con las que Eliot en un principio abrió *La tierra baldía*. El joven bostoniano, tarareando melodías de principios del siglo XX, busca los clichés del vino, las mujeres, y las canciones, pero pronto ve su apetito falto de entusiasmo. El doloroso despertar al pecado está en el centro de “El Sermón de Fuego”, el cual concluye con el reconocimiento de la necesidad de castigo. Sigue después una etapa de actuación comprometida y purificación en “Muerte por Agua” y, finalmente, la iluminación en “Lo que dijo el Trueno”.”(Gordon 1977, 110).

La voluntad de concienciación del texto eliotiano busca un cambio en la sociedad, por lo que la estética religiosa que sigue sería la que Tillich llama *profética*: “Su intención es la crítica constructiva en el nombre de la honradez personal y la justicia social.”(Kegley 1960,177). No me cabe duda de que *La tierra baldía* (1922) es un texto intensamente religioso y, aunque se quiera ver en *Ash Wednesday* (1930) un momento de cambio debido a la conversión y el compromiso con la fe anglicana que Eliot adquirió en 1927, ya con anterioridad, desde los primeros poemas, como *La balada de amor de J.Alfred Pruforck*, los temas religiosos y la religión como respuesta a la angustia existencial están presentes: “No deja de ser curioso el hecho de que *The Waste Land*, compuesto en una época a la que los críticos se refieren clasificándola de “escepticismo religioso”, sea el poema que presente la mayor cantidad de alusiones bíblicas en toda la obra eliotiana.”(Gibert 1983, Vol.1, 200).

Los recursos retóricos que encontramos en *La tierra baldía* aparecen también en los textos proféticos. El paralelismo es uno de los que más marcan tanto la obra de Eliot como los escritos bíblicos, tanto en su forma binaria como en otras más complejas, desde el mismo inicio del poema.

April is the cruelest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.³⁸⁵

En *Isaías*, al igual que en todos los libros proféticos, el paralelismo está presente en toda la obra y sirve a diferentes funciones:”El paralelismo puede servir para

³⁸⁵ Abril es el mes más cruel, criando/ lilas de la tierra muerta, mezclando/ memoria y deseo, removiendo/ turbias raíces con lluvia de primavera.

amplificar en manos del Isaías del desierto; y, en manos de Isaías, el clásico, puede servir para concentrar.”(Schökel 1988, 79). Veamos un ejemplo del primer caso, formalmente similar al inicio del poema de Eliot en la repetición de estructuras lingüísticas.

I the Lord have called thee in righteousness, and
will hold thy hand, and will keep thee, and give
thee for a covenant of people, for a light of the gentiles.³⁸⁶

Isaías 42:6

Del segundo caso, que nos puede dar las claves de una situación con unos pocos rasgos, también podemos ofrecer ejemplos, como la descripción de la guerra y su final en *Isaías 9:5*, o los versos iniciales de “Lo que dijo el Trueno”, en los que se nos sitúa en Getsemaní, la noche en que Jesucristo fue apresado.

For every battle of the warrior is with confused noise,
and garments rolled in blood; but this shall be with burning
and fuel of fire.³⁸⁷

Isaías 9:5

Y en *La tierra baldía* leemos:

After the torchlight red on sweaty faces
After the frosty silence in the gardens
After the agony in stony places
The shouting and the crying
Prison and palace and reverberation³⁸⁸
vv. 322-326

El sistema de preguntas y respuestas en forma de paralelismo, es una técnica más de Eliot en *La tierra baldía* y de los profetas bíblicos.

“What is that noise?
The wind under the door.
“What is that noise now? What is the wind doing?”

³⁸⁶ Yo, Yavé, te he llamado en la justicia y te he tomado de la mano. Yo te he formado y te he puesto por alianza del pueblo y para luz de las gentes.

³⁸⁷ Y han sido echados al fuego y devorados por las llamas las bocas jactanciosas del guerrero y el manto manchado de sangre.

³⁸⁸ Después del rojo de antorchas en caras sudorosas/ Después del silencio escarchado en los jardines/ después de la agonía en pétreos lugares/ el gritar y el clamar/ cárcel y palacio y retumbar.

Nothing again nothing.³⁸⁹
vv. 117-120

Who hath declared from the beginning, that we may know?
and before time, that we may say, He is righteous? Yea, there
is none that declareth, yea, there is none that heareth your words.³⁹⁰
Isaías 41:26

Un recurso que, a menudo forma parte del paralelismo, es la repetición, aunque puede darse también fuera de formas paralelísticas. Eliot y los profetas hacen profuso uso de esta figura que da una fuerza especial al mensaje: “Lo insignificante se vuelve significativo. Repetimos sonidos, palabras, frases, pies, versos estrofas; los repetimos en posiciones variadas y con funciones diversas.”(Schökel 1988, 98). La repetición es una fórmula que colabora muy eficazmente para aportar musicalidad y ritmo a los versos: “Otra característica del encantamiento es el entretejer y repetir palabras clave (*seco, hierba, grieta, roca, montañas, sonidos, agua*) y sílabas asonantes.”(Partridge 1976, 170).

De manera más general, la hipérbole es una figura no sólo compartida por *La tierra baldía* y los textos proféticos, sino por todo discurso religioso: “La hipérbole y la religión [...] están inextricablemente conectadas; sus destinos son intercambiables. De hecho, siguiendo el curso de este tropo en los textos occidentales de retórica se descubre una historia social además de las teorías sobre estilo y persuasión. Al tiempo que la religión se ha ido marchitando en la cultura occidental, también lo ha hecho la hipérbole.”(Webb 1993, xii). Porque la hipérbole, al igual que otras figuras retóricas no puede simplificarse a través de la paráfrasis; la forma es parte del sentido: “Mucho del trabajo reciente en retórica ha intentado argumentar que la metáfora no puede simplemente reducirse a un símil, a una comparación o analogía.[...]ésta [la hipérbole] no es un mero énfasis o una magnificación: por el contrario, su elevado lenguaje dice algo que no puede ser dicho de ninguna otra manera. Igual que la metáfora crea una nueva imagen que es más que el comparativo “como” del símil, la hipérbole no compara lo que es con lo que podría ser si fuese más; dice lo que es precisamente diciendo el más, y reivindica que lo que es no se puede decir de ninguna otra manera. Reivindica que el “más” realmente “es”.”(Webb 1993, xiv-xv). En “Lo que dio el Trueno”, las

³⁸⁹ “¿Qué es ese ruido?”/ El viento por debajo de la puerta. / “¿Qué es ese ruido ahora? ¿Qué hace el viento?”/ Nada otra vez nada.

³⁹⁰ ¿Quién antes lo anunció para que lo conociéramos de antemano, para que pudiéramos decir: Justo? Nadie le anunció, nadie lo ha hecho oír, nadie os oyó una palabra.

descripciones de paisajes y personas remiten a un escenario dantesco que transmite un sentimiento de derrota colectiva. Las llanuras infinitas, las ciudades que se agrietan y estallan o incluso el sonido de lamentos maternos construyen una imagen en nuestra mente a la que sólo podemos acceder por el lenguaje hiperbólico.

What is that sound high in the air
Murmur of maternal lamentation
Who are those hooded hordes swarming
Over endless plains, stumbling in cracked earth
Ringed by the flat horizon only
What is the city over the mountains
Cracks and reforms and bursts in the violet air³⁹¹

La poesía como género literario está especialmente marcada por la hipérbole: "el lenguaje poético necesitará también de las figuras hiperbólicas, en cuanto que toda experiencia lírica es una intensificación, una magnificación de lo pequeño, una cierta sublimación de lo vulgar" (Blanch 1981, 25). El discurso profético ofrece también constantes ejemplos de hipérbolos. Todos los profetas hacen extenso uso de esta figura, entre ellos el profeta Jeremías quien, para expresar la intensidad de su dolor y del sufrimiento de Dios por su pueblo, no puede sino hacer uso de la hipérbole.

Oh that my head were waters, and mine eye a fountain
of tears, that I might weep day and night for the slain
of the daughter of my people.³⁹²
*Jeremías 9: 1*³⁹³

La misma reflexión sobre el lenguaje y la retórica es compartida por el teólogo Tillich, en lo referente a los símbolos en el fenómeno religioso: "Tillich enfatizó particularmente la manera en que los símbolos expresan lo que no puede expresarse de ninguna otra manera, en otras palabras, su irreductibilidad.[...] Tillich representa

³⁹¹ ¿Qué es ese sonido alto en el aire/ murmullo de lamento materno,/ quiénes son esas hordas encapuchadas pululando/ por llanuras sin fin, tropezando en tierra agrietada/ cercada sólo por el liso horizonte/ qué es esa ciudad sobre las montañas/ que se agrieta y se reforma y estalla en el aire violeta

³⁹² ¿Quién me diera que mi cabeza se hiciera agua, y mis ojos fuentes de lágrimas, para llorar día y noche las llagas de la hija de mi pueblo.

³⁹³ Sólo en la versión de la *King James Bible*, estos versículos pertenecen a *Jeremías 9:1*, en otras biblias, como la edición castellana Nacar-Colunga, utilizada para las traducciones de este trabajo, lo encontramos en *Jeremías 8:23*.

la tradición unívoca, su concepción del simbolismo religioso como irremplazable que fue pionera y ha tenido una gran influencia en otros que prefieren hablar en términos de símbolos,”(Stiver 1997, 122). El lenguaje poético, en el que el símbolo se encuentra en un contexto donde puede ser él mismo sin trabas ni límites, se convierte por ello en un lenguaje trascendente: “las formas más habituales del lenguaje poético serán el símbolo y la hipérbole. El símbolo (más aún que la metáfora, la comparación o la alegoría), por su específica función de “conectar”, “lanzar” o “hacer pasar” la sensación, a través del límite de la intuición, hasta la orilla del misterio. No cabe duda que, en este sentido, simbolizar es trascender y todo buen símbolo poético será aquel que acierte a dar el gran salto lírico de la apariencia a la esencia, de lo sensible a lo espiritual,”(Blanch 1981, 25).

Tanto en Eliot como en los profetas, los símbolos son polisémicos, no sólo por la amplitud semántica que les es propia sino porque se utilizan para hablar de situaciones y sentimientos muy diversos, a veces incluso prácticamente opuestos. El fuego, por ejemplo, puede ser en los profetas un elemento que contribuye a describir la destrucción que acaecerá como castigo por la iniquidad de Israel (*Jeremías* 4:4) o también el celo y la fuerza que invaden al profeta al recibir la palabra de Dios y la misión de transmitirla (*Jeremías* 20:9). El fuego en Eliot es también destructivo, que puede reducir el mundo a cenizas (“East Coker” v. 67) o el fuego purificador que purga de los pecados como en “El Sermón del Fuego”. No podemos por tanto trazar una simbología poética estricta en Eliot ni en los profetas; diferentes palabras servirán para un mismo propósito y una misma palabra podrá tener sentidos antagónicos.

La riqueza de significados, la variedad de registros y la no continuidad narrativa convierten *La tierra baldía* en un texto fragmentario, que escapa a los intentos de unificación. ¿Por qué se insiste en buscar una explicación que comprenda todos los aspectos del poema cuando se acepta a la vez su carácter voluntariamente disperso? ¿No es en el fondo querer imponer aquella coherencia que, precisamente, el texto destruye?: “La tierra baldía ha sido un andamio sobre el que otros podían erigir sus propias teorías; así ha sido variadamente interpretada como una autobiografía personal, un relato de una sociedad que colapsa, una alegoría del Grial y el renacimiento espiritual, una meditación budista.”³⁹⁴(Ackroyd 1984, 120). El poner

³⁹⁴ He aquí algunas de las interpretaciones y sus protagonistas: “Elisabeth Drew basó su análisis unitario en la psicología de Jung. Grover Smith escribió un extremadamente detallado y

de relieve diferentes cuestiones referentes al profetismo en el poema de Eliot no pretende llegar a una interpretación unitaria del poema, sino solamente acercarnos a un aspecto más de esta compleja obra.

Tillich describe el poema como, precisamente, paradigma de la expresión del desconcierto que se ha adueñado de occidente: “Tillich cita el *Gernica* de Picasso y *La tierra baldía* como excelentes interpretaciones de la pérdida de sentido del pasado medio siglo. Que estas dos obras sean a la vez profundamente religiosas y artísticamente efectivas no es ningún accidente. Porque en lo más profundo, cada cultura, incluso una “autónoma y secular”, tiene una razón última, algo incondicional. Ésta puede incluso ser su mismo sentimiento de pérdida de significado y propósito.”(Kegley 1960, 177). El poema de Eliot es en sí mismo una búsqueda de sentido:”No es sólo en el paisaje de *La tierra baldía* en lo que debemos fijar nuestra atención. La tierra sedienta de lluvia es la mente sedienta de significado.”(Rajan 1974, 8). En una entrevista para la *Paris Review*, el mismo poeta admitió que durante el proceso final de composición del poema no ejerció un control consciente sobre su trabajo:”en un trance, como más tarde explicaría a Virginia Woolf, escribió las secciones finales de *La tierra baldía*. “Ni si quiera me importaba si entendía o no lo que estaba diciendo”, dijo en una entrevista mucho más tarde.”(Ackroyd 1984, 116). El título original de la obra en el manuscrito después modificado por Pound, *He do the Police in Different Voices* (Imita a la policía haciendo diferentes voces), indica la multiplicidad de voces y el fingimiento detrás de una máscara: “El título con el que estamos familiarizados sugiere la visión de una tierra en peligro: hace pensar en un significado unificado o una estructura. Pero el primer título no hacía tal sugerencia; sino que ofrecía una mezcla de voces interpretadas por una sola voz. Si leyésemos el poema con la expectativa de este caos, nos sentiríamos menos sorprendidos por sus transformaciones y sus cambios”(Gish 1988, 27). Esta mezcla de personajes y esta teatralización de la realidad son elementos que, sin negar la verdad de la importancia de la historia del Grial o del estado de agotamiento nervioso del poeta, no desaparecen del texto aun en su forma definitiva. La interpretaciones de *La*

exhaustivo estudio sobre el uso de las fuentes, llevando la metodología de Cleanth Brooks a su límite. A veces el énfasis se daba en la experiencia personal en el poema, pero aquellos que lo consideraron desde este aspecto no excluían el significado del material mítico. Kristian Smidt, en *Poetry and Belief in the Work of T.S. Eliot*, rechazó la idea de que el poema expresase el “desencanto de una generación”, en vez de eso, lo vio como un dilema personal que expresaba un problema moderno general, la pérdida de fe en el absoluto. (Gish 1988, 14).

tierra baldía no son excluyentes, todas aportan luz sobre algún aspecto del texto eliotiano, pero ninguna puede abarcar todo el poema en conjunto.

Esta concepción poética parte de unos presupuestos filosóficos que Eliot había considerado en su tesis doctoral. Las voces y los personajes no son más incoherentes o irreales que un supuesto “yo” poético único y portavoz de todo el poema: “Los unicornios existen, en las historias. Sólo se cae en el error si los llama tangibles.[...] la distinción corriente entre el mundo “real” de las cosas tangibles y un mundo “ideal” de cosas imaginadas queda borrada.”(Whiteside 1967, 408).

4.4.1 La ciudad.

Stephen Spender entiende *La tierra baldía* como un conjunto de imágenes y escenas en el que uno de los temas centrales es la ciudad de Londres: “La tierra baldía tiene una obsesión por Londres. Creo que fue el gran poeta y crítico William Empson quien sugirió que *La tierra baldía* era un poema sobre la ruina y destrucción de la ciudad de Londres, muy parecida a la destrucción de Cartago, y que Eliot creía que Londres (él era muy londinense a pesar del hecho de ser americano) acabaría destruyéndose completamente y no quedaría sino las ruinas.(Spender 1989, 25). Las voces que gritan desde la ciudad han sido descritas como proféticas: “Muchos son los profetas de *La tierra baldía* y anuncian la necesidad de salvación de la ciudad”(McDiarmid 1984, 98).

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death hath undone so many.³⁹⁵
vv. 60-63

Eliot sentía que habitaba una ciudad depravada que estaba condenada a la destrucción, y así lo comentaba a su amiga Mary Trevellian: “Vivimos en un tiempo *insufrible*”, él se lamentaba a Mary, “un mundo de gansters”. La mayor parte de los días no se atrevía a abrir el periódico hasta la hora del té. Hablaba de Gomorra y Nínive: nuestras ciudades eran malvadas, estaban malditas, como las

³⁹⁵ Ciudad irreal,/ bajo la niebla parda de un amanecer de invierno,/ una multitud fluía por el Puente de Londres, tantos,/ no creí que la muerte hubiera deshecho a tantos.

de la Biblia.”(Gordon 1988, 222). En la literatura veterotestamentaria, las ciudades y su suerte están presentes en todos los libros, también en los proféticos:”cuando en las lamentaciones de Isaías se dirige siempre a Jerusalén (también Miqueas), podemos interpretar que una vieja forma independiente está detrás, el lamento por una ciudad, rasgos de la cual aún pueden apreciarse en otros lugares del Antiguo Testamento.”(Westermann 1991, 203).

The city of confusion is broken down: every house is shut up,
that no man may come in.
There is a crying for wine in the streets; all joy is darkened, the
mirth of the land is gone.
In the city is left desolation, and the gate is smitten with destruction.³⁹⁶
Isaías 24:10-12

El lamento es una exhortación a la penitencia: “la lamentación tuvo su primer origen en el culto religioso. La lamentación pública se entonaba en las celebraciones penitenciales.”(Schmidt 1983, 376). Existe una compleja relación entre el aviso, el castigo, la penitencia y la súplica: el castigo puede funcionar como advertencia de mayores males o como motivo para mover a la penitencia; la penitencia, por su parte, puede representar una respuesta ante el castigo o una reacción a tiempo para evitarlo; y la súplica puede darse a través de la descripción del castigo que ha tenido lugar. Cada uno de estos elementos lleva implícito a los otros. El mismo efecto lo encontramos en *La tierra baldía*, donde la devastación clama por una salida. El uso, por ejemplo, de preguntas retóricas ayuda claramente a este funcionamiento, como en estos versículos de *Miqueas*.

The Lord’s voice crieth unto the city, and the man of wisdom
shall see thy name: hear ye the rod, and who hath appointed it.
Are there yet the treasures of wickedness in the house of the
wicked and the scant measure that is abominable?
Shall I count them pure with the wicked balances, and with the
bag of deceitful weights?³⁹⁷

Miqueas 6: 9-12

³⁹⁶ Ha sido quebrantada la ciudad de la confusión, cerradas todas las casas, sin que nadie entre en ellas. Gritería por el vino en las calles, se oscureció toda alegría, desterróse de la tierra el júbilo. La desolación ha quebrantado la ciudad, y la puerta, abatida, en ruinas.

³⁹⁷ La voz de Yavé interpela a la ciudad (sabiduría es temer tu nombre): Oye, tribu; oye, asamblea de la ciudad: ¿Voy a perder de vista la casa del impío, los tesoros de iniquidad y el detestable *efá* escaso? ¿Voy a perdonar a pesar de las balanzas falsas y de las bolsas de pesas fraudulentas?

4.4.2. El desierto.

El título definitivo del poema, *The Waste Land*, y las descripciones de la tierra abrasada y estéril remiten al desierto. La imagen del desierto es ambigua y contradictoria en el ámbito de la mística y de la literatura religiosa en general, como en el Antiguo Testamento, puesto que describe a la vez el lugar de aridez espiritual en el que la soledad es extrema y el lugar de encuentro con Dios. El Maestro Eckhart es uno de los autores más influyentes que ha usado esta imagen, como en estos versos de un poema que le atribuyó Kurth Ruh y que Alois M. Haas cita en sus estudios de mística europea (Haas 1999, 739):

V
El desierto, ese bien
nunca por nadie pisado,
el sentido creado
jamás allí no alcanzado:
es y nadie sabe qué es.
Está aquí y está allí,
está lejos y está cerca,
es profundo y es alto,
en tal forma creado
que no es ni esto ni aquello.

VI
Es luz, claridad,
es todo tiniebla,
innombrado,
ignorado,
liberado del principio y del fin,
yace tranquilo,
desnudo, sin vestido.
¿Quién conoce su casa?
Salga fuera
Y nos diga cuál
es su forma.

El desierto en *La tierra baldía* es también un lugar de dolor, pero en la parte final del poema es allí donde oímos la voz del trueno, las palabras procedentes de la divinidad. En los profetas, al igual que en la obra de Eliot, el desierto es el escenario del dolor y el castigo: “Situamos a Eliot y a Jeremías uno al lado del otro para leer sobre dos tierras devastadas, o quizás son la misma: Europa en el siglo XX y Judea en el siglo VII a.C. Hay la misma degeneración, descrita en términos de sequía y de falta de vegetación y otras vicisitudes de la naturaleza. Ambos

hablan de agonía y de alienación, de inestabilidad política y del deterioro de la moral.”(Jones 1966, 286), pero castigo y purgación son una misma cosa, de manera que el sufrimiento se convierte en rescate.

El desierto eliotiano posee una amplitud de sentido que el mismo poeta explicita en diferentes obras. En *Miércoles de ceniza* (1930) es consciente de la visión mística del desierto: “The desert in the garden the garden in the desert” (El desierto en el jardín y el jardín en el desierto), mientras que en *La Roca* (1934, 9) el poeta extiende los sentidos de esta imagen hacia el mundo:

The desert is not remote in southern tropics,
The desert is no only around the corner,
The desert is squeezed in the tube-train next to you,
The desert is in the heart of your brother.³⁹⁸

4.4.3. The Burial of the Dead.

La primera sección de *La tierra baldía*, “The Burial of the Dead” (El entierro de los muertos), empieza con unos versos que han sido relacionados con el prólogo de Chaucer a sus *Cuentos de Canterbury* (Southam 1981, 86) obra en la que asistimos a un peregrinaje, por lo que el poema de Eliot aparece también como un viaje de renovación. Unos de los versos de esta parte, que leemos a penas comenzar imprimen ya un estilo profético al contener, como el mismo poeta indica en la nota al verso 20, referencias a *Ezequiel 2:1*.

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you only know
A heap of broken images, where the sun beats,³⁹⁹
vv. 19-22

³⁹⁸ El desierto no está remoto en los Trópicos del Sur, / el desierto no está solamente a la vuelta de la esquina, / el desierto está apretado en el vagón de metro a tu lado, / el desierto está en el corazón de tu hermano.

³⁹⁹ ¿Cuáles son las raíces que se aferran, qué ramas crecen / de esta pétrea basura? Hijo de hombre, / no lo puedes decir, ni adivinar, pues conoces sólo / un montón de imágenes rotas, en que da el sol.

Como en todas las citas de Eliot, para comprender la riqueza que aportan al sentido de sus poemas, éstas deben ser recordadas y releídas en su contexto y con todo el pasaje del que forman parte. En el caso de *Ezequiel 2:1* estamos frente a un relato de vocación, común a todos los textos proféticos, en el que se encomienda al profeta transmitir la palabra de Dios:

And he said unto me, Son of man, stand upon thy feet,
and I will speak unto thee.
And the spirit entered into me when he spake unto me,
And set me upon my feet, that I heard him that spake
unto me.
And said unto me, Son of man, I send thee to the children
of Israel, to a rebellious nation that hath rebelled against
me: they and their fathers have transgressed against me,
even unto this very day.
For they are impudent children and stiffhearted. I do send
Thee unto them; and thou shalt say unto them, Thus saith
the Lord God.⁴⁰⁰

Ezequiel 2: 1-4.

Es significativo que aunque la expresión “Hijo de hombre” se encuentre en muchos otros pasajes de este profeta, Eliot escogiese precisamente estos versículos, ya que indican que la voz poética se siente también llamada a hablar a sus semejantes, a pesar de que sólo pueda aportar una visión fragmentaria de su comprensión del mundo. Los versos que siguen en el poema eliotiano ofrecen una promesa ambigua, ya que no aportan una respuesta pero sí una reflexión que puede llevar a ella.

And the dead tree give no shelter, the cricket no relief,
And the dry stones 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
I will show you fear in a handful of dust.⁴⁰¹

vv. 23-30

⁴⁰⁰ Y me dijo: Hijo de hombre, ponte en pie, que voy a hablarte. Y, en habándome, entró dentro de mí el espíritu, que me puso en pie, y escuché al que me hablaba. Me dijo: Hijo de hombre, yo te mando a los hijos de Israel, al pueblo rebelde, que se ha rebelado contra mí hasta el día de hoy. Son gente de cara dura y de corazón empedernido esos a quienes te mando. Diles: Así dice el Señor, Yavé.

⁴⁰¹ Y el árbol muerto no da cobijo, ni el grillo da alivio, ni la piedra seca da ruido de agua. Sólo/ hay sombra bajo esta roca roja, (entra bajo esta roca roja), y te enseñaré algo diferente, tanto/ de tu sombra por la mañana caminando detrás de ti/ como de tu sombra por la tarde subiendo a tu encuentro;/ te enseñaré el miedo en un puñado de polvo.

Parece que solamente debamos esperar pensamientos y consideraciones a cerca de la muerte, pero si otorgamos a la roca la simbología cristiana y también veterotestamentaria, la entenderemos como un símbolo de Cristo, más aún la “roca roja”, manchada con la sangre del Hijo de Dios, como en el lenguaje de Lull: ”la generosidad divina ha hecho derramar sangre y agua del cuerpo del crucificado sobre la roca en la que está clavada la estaca cósmica o árbol de la cruz (Vega 2002 b, 66).

En la nota al verso 23, Eliot relaciona su cita con otro texto del Antiguo Testamento: *Eclesiastés* 12:5, en el que leemos, en un pasaje muy poético, la admonición de tener a Dios presente durante la juventud, antes de que lleguen todos los males de la vejez y, finalmente, la muerte. Porque un hombre solo y su futuro personal no son nada, sólo vanidad, frente al destino colectivo de la humanidad, aunque es la vida de cada persona la que suma en el conjunto. Por esta razón, el pasaje de la cartomancia de esta primera parte del poema, en el que Madame Sosostriis lee, aunque no interpreta, una tirada de Tarot, no aporta ninguna información relevante para el futuro del receptor de la tirada. Pero nos dice mucho más de lo que parece si se interpreta teniendo en cuenta, de nuevo, una clave interpretativa cristiana.

With a wicked pack of cards. Here, said she,
Is your card, the drowned Phoenician Sailor,
(Those are pearls that were his eyes, look!)
Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,
The lady of situations.
Here is the man with three staves, and here the Wheel
And here is the one eyed merchant, and this card,
Which is blank, is something he carries on his back,
Which I am forbidden to see. I do not find
The Hanged Man. Fear death by water.⁴⁰²

vv. 46-55

En el comentario a estos versos en las notas del mismo Eliot, se nos avisa del uso libre de la simbología del Tarot, que relaciona al Hombre Colgado con el Dios Colgado de Frazer y con la figura encapuchada del pasaje de Emaús de la Parte V,

⁴⁰² /Con una perversa baraja. Aquí, dijo,/ está su carta, el Marinero Fenicio ahogado,/ (perlas son estos que fueron sus ojos. ¡Mirad!)/ Aquí está Belladonna, la Señora de las Piedras,/ la dama de las situaciones./ Aquí está el hombre de los Tres Bastos, y aquí la Rueda,/ y aquí el mercader tuerto, y esta carta,/ que está en blanco, es algo que lleva él a la espalda,/ que me está prohibido ver. No encuentro/ al Hombre Ahorcado. Tema la muerte por agua.

así como al Hombre de los Tres Bastos con el Rey Pescador. A través de la tirada se nos presenta a varios personajes, pero además se nos adentra en una sensación de desasosiego por la atmósfera de misterio, la advertencia de la muerte por agua y la poca claridad de la tirada. El Colgado, que podemos asociar con la figura de Jesucristo por el pasaje de Emaús, representa en la simbología del Tarot la decepción, alguien que esperaba más y ha sido decepcionado: el mensaje de Jesucristo no ha sido escuchado, su sacrificio no ha sido completado con la conversión de los seres humanos. Este sentimiento de desilusión está muy presente en los textos proféticos, puesto que Dios ve como su pueblo se olvida de él y lo traiciona; el Dios de los profetas es un Dios decepcionado.

For of old time I have broken thy yoke, and burst thy bands;
and thou sadist, I will not transgress; when upon every high
hill and under every green tree thou wanderest, playing the
harlot. Yet I had planted thee a noble vine, wholly a right seed:
how then art thou turned into the degenerate plant of a strange
vine unto me?⁴⁰³

Jeremías 2:20-21

La figura de Belladona podría corresponder a la Maga en el Tarot, representa la intuición y puede ayudar a acometer cambios positivos, aunque también puede conllevar peligros. Junto a ella, la carta de la Rueda nos vuelve a recordar que los seres humanos están sujetos a cambios que no controlan. Estas dos cartas indican cosas similares, mientras que el Hombre de los Tres Bastos (Rey Pescador) representa una figura de prestigio que ofrece ayuda si se identifica con la carta del Rey de Bastos en el Tarot moderno. El mercader tuerto recuerda a la carta del Loco, que lleva un hato a la espalda en el que va introduciendo todo lo que le disgusta y todos sus errores pasados, ya que es un personaje tozudo que tiende a equivocarse. Por último, el vaticinio de la muerte del marinero fenicio, que se muestra como una amenaza, será en realidad una transformación positiva, un cambio espiritual⁴⁰⁴. La tirada no está interpretada, es decir, no sabemos qué representan las cartas para la persona a las que se leen, pero parece que se establece un juego entre personajes

⁴⁰³ Porque desde antiguo quebrantaste tu yugo, rompiste tus coyundas y dijiste: No serviré; pues sobre todo collado alto y bajo todo árbol frondoso te acostaste y prostituiste. Y yo te planté de vid generosa, toda ella de legítimos plantones. ¿Cómo pues, te me has convertido en sarmientos degenerados de vid ajena?

⁴⁰⁴ Mi agradecimiento a Imma Pascual por su interpretación y comentario de la tirada de Tarot en *La tierra baldía*.

que pueden ayudar y personajes en peligro. Podríamos decir que representa una situación general que afecta a toda la sociedad. El hecho de que la carta del Colgado se eche en falta muestra la preocupación por la negligencia de la sociedad por los valores espirituales y por la religión. Esta interpretación de la tirada del Tarot no contradice la ironía con la que Eliot trata el personaje de Madame Sosostris y las artes adivinatorias en general, puesto que al personaje no entiende el sentido de las cartas, como lo muestra el hecho de que crea que se debe “temer” la muerte por el agua, cuando su significado es positivo.

En la parte final de esta primera sección compartimos la visión dantesca de las multitudes abatidas transportada a la ciudad de Londres. *La tierra baldía* es una sucesión de visiones, más aún si tenemos en cuenta el pasaje inicial que fue desestimado por Pound, en el que se describe a un grupo de gente una noche de borrachera, o incluso la cita inicial proveniente de la novela *Heart of Darkness* de Conrad, en la que Kurtz parece tener una visión justo antes de morir. En los textos proféticos bíblicos la visión es un género literario que encontramos en muchos profetas, algunos libros son también sucesiones de visiones, como el de Daniel o Ezequiel. El comentario literario de Joan Ferraté dio gran importancia al tema de la visión: “los episodios del poema son todos, del primero al último, visiones de Tiresias, sea cual fueren los personajes que intervienen en cada caso y que, como tales, puede parecer que ocupen el lugar de la persona responsable de las sucesivas “visiones” y las desplace. La inteligibilidad del poema se apoya en la posibilidad de explicar de una manera satisfactoria su forma fundamental, que es la de una consciencia que se modifica constantemente, transmutándose a veces en otras consciencias subordinadas e identificándose en cada momento con sus contenidos.”(Ferraté 1977, 69).

4.4.4. A Game of Chess.

El inicio de “A Game of Chess” (Una Partida de Ajedrez), segunda parte del poema, describe a una mujer sentada en un tocador ante un espejo en una habitación barroca y sofisticada, llena de artificialidad. Efecto aumentado por la cita shakesperiana de *Antonio y Cleopatra* en el primer verso.

The chair she sat in, like a burnished throne,
 Glowed on the marble, where the glass
 Held up by standards wrought with fruited vines
 From which a golden Cupidon peeped out
 (Another hid his face behind his wing)
 Doubled the flames of sevenbranched candelabra
 Reflecting light upon the table as
 The glitter of her jewels rose to meet it,
 From satin cases poured in rich profusion.⁴⁰⁵
 vv. 77- 85

Florence Jones ha comentado los paralelismos entre el uso de la imagen de la viña por parte de los profetas y el pasaje de Eliot: “En la viña del Señor, que era Israel, no quedaba ni una vid sana, ni tampoco en esta moderna tierra desolada a menos que fuese forjada artificialmente; no queda amor, y su lugar está irónicamente suplantado por un Cupido dorado”(Jones 1966, 297). Esta artificialidad también es denunciada por los profetas en las descripciones del lujo y exceso en que viven los que se han alejado de las normas de Dios, o cuando quieren mostrar la inutilidad de las bellezas materiales, como leemos en esta predicción para la ciudad de Jerusalén:

The whole city shall flee for the noise of the horsemen
 and bowmen; they shall go into thickets, and climb up
 upon the rocks: every city shall be forsaken, and not a
 man dwelt therein.
 And when thou art spoiled, what with thou do? Though
 thou clothest thyself with crimson, though thou deckest
 thee with ornaments of gold, though thou rentest thy face
 with painting, in vain shalt thou make thyself fair; thy
 lovers will despise thee, they will seek thy life.⁴⁰⁶

Jeremías 4:29-30

⁴⁰⁵ La Silla en que ella se sentaba, como un trono bruñido,/ refulgía en el mármol, donde el espejo/ sostenido por estandartes adornados de pámpanos con fruto/ desde donde atisbaba un Cupido de oro/ (otro se escondía los ojos tras el ala)/ doblaba las llamas de candelabros de siete brazos/ reflejando luz en la mesa mientras/ el destello de sus joyas se elevaba a su encuentro, / desde estuches de raso, vertido en rica profusión.

⁴⁰⁶ Al vocerío de la caballería y de los saeteros, todas las ciudades emprenden la huida, penetraron en las selvas y escalaron las rocas; todas las ciudades fueron abandonadas, sin que en ellas quedara un morador. Y tú, la desolada ¿Qué harás? Si te vistes de púrpura, te adornas con joyas de oro, te rasgas los ojos con los afeites, en vano te acicalarás: tus amantes te despreciarán, buscarán tu vida.

El pasaje que sigue a los versos descriptivos en el poema de Eliot está formado por una serie de preguntas y respuestas en las que asistimos a un diálogo en el que el viento tiene especial significación⁴⁰⁷: "El viento en la poesía de Eliot es un símbolo del vacío y la nada." (Smidt 1961, 154). También en los profetas el viento acompaña a las escenas de destrucción.

Behold they are vanity; their works are nothing:
their molten images are wind and confusion.⁴⁰⁸
Isaías 41:29

La última parte de "Una Partida de Ajedrez" está también protagonizada por un personaje femenino, a través del cual conocemos el dolor y el desengaño de una vida triste, marcada por la desgracia y la sordidez. El lamento de estas voces femeninas, entre las que debemos contar la alusión a la violación de Filomena en la descripción inicial o, en el mismo título, la referencia a *Women Beware Women* de Middleton⁴⁰⁹, en la que también se alude a una seducción forzada, son como un eco de todas las voces de mujeres que lloran en los textos proféticos, lamentando la muerte y la destrucción y denunciando las injusticias, porque la guerra y las desgracias siempre se describen a través del sufrimiento de las mujeres o de la comparación con éste.

For who shall have pity upon thee, O Jerusalem?
Or who shall bemoan thee? Or who shall go aside
to ask you how thou doest?
Thou hast forsaken me, saith the Lord, thou art gone
backward: therefore will I stretch out my hand against
thee, and destroy thee; I am weary with repenting.
And I will fan them with a fan in the gates of land; I
will bereave them of children, I will destroy my people,
since they return not from their ways.
Their widows are increased to me above the sand of the
seas: I have brought upon them against the mother of the
young man a spoiler at noonday: I have caused him to fall
upon it suddenly, and terrors upon the city.
She that hath borne seven languisheth: she hath given up
the ghost; her sun is gone down while it was yet day: she

⁴⁰⁷ V. p.245.

⁴⁰⁸ He aquí que todos son nada, y su obra es nada, y sus ídolos, viento y vacuidad.

⁴⁰⁹ Ver la nota al verso 138 de Eliot en *La tierra blada*. "En esta nota Eliot se refiere al juego de ajedrez que tiene lugar en *Women Beware Women* II, ii de Middleton. En esta escena la atención de la suegra se centra en un juego de ajedrez con Livia, un alcahueta; cada movimiento corresponde a un paso en la seducción por la fuerza de Bianca, su nuera." (Southam 1981, 95).

hath been ashamed and confounded: and the residue of them
will I deliver to the sword before their enemies, saith the Lord.⁴¹⁰

Jeremías 15:5-9

4.4.5. The Fire Sermon.

En la nota al verso 308, Eliot nos comenta que el texto completo del “Sermón del Fuego” se puede encontrar en la antología de Henry Clark Warren. Leyéndolo comprendemos qué significado se otorga al fuego en esta tercera parte de *La tierra baldía*, como en este pasaje (Warren 1963, 352).

“Todas las cosas, oh sacerdotes, están ardiendo. Y ¿que son, oh sacerdotes, todas estas cosas que están ardiendo?
El ojo, oh sacerdotes, está ardiendo; las formas están ardiendo; la consciencia del ojo está ardiendo; las impresiones recibidas por el ojo están ardiendo; y cualquier sensación, agradable, desagradable, o indiferente, originadas en relación con las impresiones recibidas por el ojo, eso también está ardiendo. Y con qué arden?
Con el fuego de la pasión, yo os lo digo, con el fuego del odio, con el fuego de la infatuación; con el nacimiento, la vejez, la muerte, la tristeza, el lamento, la desgracia, el dolor, y la desesperación están ardiendo.

El fuego es el mismo que quema a San Agustín en Cartago en sus *Confesiones*, como indica Eliot en su nota al verso 307: “Llegué a Cartago y me encontré en medio de una crepitante sartén de amores impuros.”(San Agustín 1990, 69) que es el comienzo del libro III. Por eso esta tercera parte empieza con una descripción desolada del Támesis, de donde “las ninfas se han marchado” y la voz poética se siente como los israelitas cautivos en Babilonia (salmo 137), sólo que Eliot hablará de Leman.”El lago Leman es el nombre francés para el lago Ginebra en Suiza,

⁴¹⁰ ¿Quién pues va a compadecerse de ti, oh Jerusalén? ¿Quién se dolerá de ti? ¿Quién te saldrá del camino para preguntar por ti y saludarte? Tu me dejaste a mí, Oráculo de Yavé, me volviste la espalda, y yo voy a extender contra ti mi mano y aniquilarte; estoy cansado de sentir compasión. Y los aventaré con el bieldo a las puertas de la tierra; dejaré sin hijos, destruido a mi pueblo, que no se vuelve de sus caminos. Serán más numerosas sus viudas que las arenas del mar. Lanzaré contra las madres de los jóvenes un devastador en pleno día. Haré que caiga sobre ella de repente el terror y el espanto. Ajóse la madre de siete (hijos), ajóse la que dio a luz a siete; su alma desfalleció; púsose para ella el sol cuando aún era de día, y quedó confusa y avergonzada. Sus restos los entregaré a la espada en presencia de sus enemigos, oráculo de Yavé.

donde Eliot, en su propio exilio físico y emocional, escribió el poema.”(Gish 1988, 73).

By the rivers of Leman I sat down and wept...⁴¹¹
v. 182

El dolor por el reconocimiento del pecado lleva implícita la voluntad de ascesis para purgar el mal y purificar el alma, así como el deseo de control al que se hará referencia en la última sección del poema. Pero en “El Sermón del Fuego” todos los pasajes, todas las “visiones”, son de encuentros amorosos desencantados, como el de la mecanógrafa y el joven forunculoso, o ilícitos, como el de la reina Elisabeth y el conde de Leicester.

El pacto se ha roto, la alianza entre Dios y su pueblo, o entre el individuo y los preceptos cristianos, a causa de la desobediencia de los preceptos de Dios. Por ello, los primeros versos de esta tercera parte describen una tienda rota, tienda que es un símbolo usado por los profetas para hablar de la unión y el acuerdo entre Dios y su pueblo.

The river's tent is broken: the last fingers of leaf
Clutch and sink into the wet bank. The wind
Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed.⁴¹²
vv. 172- 174

Los profetas bíblicos usan profusamente las imágenes de la infidelidad y la prostitución para expresar la traición del pueblo hacia Dios. Israel es una mujer infiel y desagradecida. Así también la lujuria, tanto en Eliot como en los profetas, tiene un efecto metonímico, como muestra del pecado en general.

And thy renown went forth among the heathen for thy beauty:
for it was perfect through my comeliness, which I had put upon
thee, saith the Lord God.
But thou didst trust in thine own beauty, and playedst the harlot
because of thy renown, and pouredst out thy fornications on every
one that passed by; his it was.⁴¹³

Ezequiel 16: 14-15

⁴¹¹ Junto a las aguas de Leman me senté a llorar...

⁴¹² El pabellón del río está roto; los últimos dedos de las hojas/ se aferran y hunden en la mojada orilla. El viento/ cruza la tierra parda, sin ser oído. Las ninfas se han marchado.

⁴¹³ Extendióse entre las gentes la fama de tu hermosura, porque era acabada la hermosura que yo puse en ti, dice el Señor, Yavé. Pero te envaneciste de tu hermosura y de tu nombradía y te diste al vicio, ofreciendo tu desnudez a cuantos pasaban, entregándote a ellos.

4.4.6. Death by water.

IV. Death by water

Phebas the Phoenician, a fortnight dead,
Forgot the cry of gulls, and the deep see swell
And the profit and loss.

A current under sea
Picked his bones in whispers. As he rose and fell
He passed the stages of his age and youth
Entering the whirlpool.

Gentle of Jew
O you who turn the wheel and look to windward,
Consider Phebas, who was once handsome and tall as you.⁴¹⁴

Estos son los versos que han quedado del pasaje inicial escrito para esta parte, que incluya una larga narración de las dificultades de una tripulación de pescadores en una tormenta. El personaje que narra la historia describe su miedo, pero también sugiere que la experiencia que vivía tenía la calidad de los sueños (Eliot 1971, 67).

Frightened beyond fear, horrified passed horror, calm.
(Nothing was real) for, I thought, now, when
I like, I can wake up and end the dream.⁴¹⁵

La muerte por el agua no es una muerte real, es sólo una vivencia que, aunque traumática, lleva a un nuevo estado: "El tema de la "muerte por el agua" contiene por implicación el del renacimiento por el agua" (Frye 1969, 90). En los versos siguientes en el manuscrito original se sugiere un nuevo comienzo a través de un paisaje con connotaciones metafísicas (Eliot 1971, 67).

⁴¹⁴ Phebas el Fenicio, muerto hace quince días,/ olvidó el clamor de gaviotas, y el hincharse del hondo mar/ y la ganancia y la pérdida./ Una corriente submarina/ recogió sus huesos en susurros. Al levantarse y caer/ atravesó las etapas de su vejez y juventud/ entrando en el remolino./ Gentil o Judío/ oh tú que das vuelta a al rueda y miras a barlovento,/ considera a Phebas, que fue en otro tiempo tan gallardo y alto como tú.

⁴¹⁵ Asustado más allá del miedo, horrorizado más allá del horror, tranquilo./ (Nada era real) porque, pensé, ahora cuando/ yo quiera, puedo despertar y acabar el sueño. (Trad. A.)

Something which we knew must be a dawn –
A different kind of darkness, flowed above the clouds,
And dead ahead we saw, where the sky and sea should meet,
A line, a white line, a long white line,
A wall, a barrier, towards which we drove.⁴¹⁶

La simbología del agua en el Antiguo Testamento tiene, a menudo, relación con el castigo para reequilibrar el mundo, ya desde la historia de Noé es un elemento que sirve para ejecutar la justicia divina y restablecer el orden. Los que sobreviven son los que inician un nuevo comienzo. De la misma manera, en la tradición cristiana, el bautismo es una “muerte por el agua”, muerte al mal y a la vez renacimiento, en una forma nueva, a la vida.

Entre los textos proféticos, el oráculo contra Tiro del profeta Ezequiel describe también un naufragio. A través de los versículos que describen el suceso el profeta anuncia la ruina de la ciudad, el castigo que espera a Tiro, ciudad estado fenicia. El pasaje se convierte en una reflexión sobre la vanidad de las riquezas y bienes materiales, así como del poder, que Dios puede arrebatar con un gesto.

Arabia, and all the princes of Kedar, they occupied with thee
in lambs, and rams, and goats: in these were they thy merchants.
The merchants of Sheba and Raamah, they were thy merchants:
they occupied in thy fairs with chief of all spices, and with all
precious stones, and gold.

Haran, and Canneh, and Eden, the merchants of Sheba, Asshur,
and Chilmad, were thy merchants.

These were thy merchants in all sorts of things, in blue clothes,
And brodered work, and in chess of rich apparel, bound with
cords, made of cedar, among thy merchandise.

The ships of Tarshish did sing of thee in thy market: and thou
want replenished, and made very glorious in the midst of the sea.
Thy rowers have brought thee into great waters: and cast wind hath
broken thee in the midst of the sea.

Thy riches, and thy fairs, thy merchandise, thy mariners, and thy pilots,
thy calkers, and occupiers of thy merchandise, and all thy men of war,
they are in thee, and in all thy company which is in the midst of thee,
shall fall into the midst of the seas in the day of thy ruin.

⁴¹⁶ Algo que sabíamos debía ser un amanecer,/ una oscuridad diferente,/ fluía entre las nubes,/ y justo enfrente vimos, donde el cielo y el mar se unirían,/ una línea, una línea blanca, una larga línea blanca,/ una pared, una barrera, hacia la cual nos dirigíamos.

The suburbs shall shake at the sound of the cry of pilots.⁴¹⁷

Ezequiel 27: 21-28

Estos marineros fenicios ahogados, al igual que Phebas, son recordatorios de la vulnerabilidad del ser humano y sus construcciones, tanto físicas como mentales. Pero, a la vez, el pasaje eliotiano nos sitúa en el abismo ekhartiano, en el lugar de cambio espiritual que, como Amador Vega señala, también es el lugar de la poesía: “En la perspectiva de la hermenéutica ekhartiana que hemos visto⁴¹⁸, el abismo, como también la mandorla en la iconografía romántica, es lugar de nacimiento y conjunción entre las dos dimensiones, humana y divina, que se hallan inscritas en el hombre en virtud de su filiación espiritual. El abismo como lugar de salvación o de encuentro de lo sagrado que ha huido con los dioses es también el ámbito de comprensión y de posible superación de la noche del mundo de la que nos hablaba Heidegger; un lugar al que sólo pueden arriesgarse los poetas, pues ellos dicen lo sagrado.”(Vega 2005, 149).

4.4.7. What the Thunder said.

“Lo que dijo el Trueno” (What the Thunder said) es la quinta y última parte de *La tierra baldía* y en ella, después del episodio inicial del huerto de los olivos, volvemos al más árido desierto. El estilo en la descripción de la tierra estéril es igual que el de las descripciones proféticas de las sequías que llegarán como

⁴¹⁷ La Arabia y los príncipes de Cedar eran tus proveedores y comerciaban con corderos, carneros y machos cabríos. Los mercaderes de Sebá y de Regma comerciaban contigo, cambiaban tus mercancías por los mas exquisitos aromas, piedras preciosas y oro. Jarán, Canne y Edén, Asiria y Kidmad traficaban contigo. Negociaban contigo en muchas cosas; vestidos preciosos, mantos de jacinto recamado, tapices tejidos en varios colores, fuertes y retorcidas cuerdas. Las naves de Tarsis eran las caravanas que traían tus mercancías. Así llegaste a ser opulenta y muy rica en el corazón de los mares. Pero en las grandes aguas, adonde te conducían tus remeros, el viento solano te precipitará al seno del mar./ Tus riquezas, tus mercancías, tu tráfico, tus marineros, pilotos y calafates, los mercaderes de tu tráfico, todos los guerreros que en ti hay, con toda la muchedumbre que te llena, caerán en el corazón del mar el día de tu ruina. Al estrépito de los gritos de tus marineros temblarán las costas.

⁴¹⁸ “Para alcanzar aquel lugar de encuentro entre el hombre y Dios, que Eckhart ha llamado “fondo” (*grûnt*) o “abismo” (*abgrûnt*), tanto Dios como hombre han tenido que renunciar a su propia voluntad, lo que supone vía libre a la pasión y muerte del espíritu que anhela una vida eterna. El proceso de anonadamiento, sufrido por Dios (*kenosis*) y hombre, se da en un lugar intermedio que abandona a ambos lados del camino el cielo y la tierra.”(Vega 2005, 145).

castigo a la iniquidad del pueblo (*Jeremías* 14), pero el desierto es también el lugar de tránsito hacia la tierra prometida, es el lugar de la prueba.”El desierto imaginario de Eliot tiene su paralelo en los romances del Grial en los que es costumbre que un caballero atraviese una tierra desierta en su búsqueda de la gracia. El desierto de Eliot tiene su paralelo también en la forma en que los puritanos concebían Nueva Inglaterra, como un desierto lleno de lamentos, porque asociaban su migración con el éxodo israelita. Se veían a sí mismos marchando a través de una tierra salvaje para crear un nuevo ideal para la humanidad. Para la madre de Eliot el desierto también estaba cargado de significado moral. En “El hombre sin azada” Charlotte Eliot saluda a América como el lugar donde los peregrinos van, no por codicia, sino para ponerse a prueba moralmente en el desierto, para enfrentarse a la “orilla rocosa” y al “clima hosco”. Esta noción de peregrinaje de la imperfección a la perfección estaba intensamente presente en la familia de Eliot y en su pasado puritano. Para él experimentar el mundo como una tierra desierta era un prerequisite a experimentarla en la fe.”(Gordon 1977, 94).

En los versos 366 a 376 se establece una transición entre el desierto y la ciudad que los iguala, y en la sucesión de nombres de ciudades “Jerusalén Atenas Alejandría/ Viena Londres” está sugerido un sentido histórico y transhistórico que une a toda la humanidad en este camino por el desierto, o por las ciudades. Pero si la tierra desolada es el lugar de paso, es también allí donde encontramos la “capilla peligrosa”: “En algunas versiones medievales del mismo mito estudiadas por Jessie Weston en *From Ritual to Romance*, citado por Eliot como fuente en *The Waste Land*, el caballero joven llega a una tierra desolada gobernada por un “rey pescador” entrado en años y herido. Se le muestran dos signos místicos, una lanza y una copa: si hubiese preguntado por su significado el rey habría quedado curado. Aquí el tema del descenso y de la muerte temporal está representado por una “Capilla peligrosa”, una capilla vacía iluminada en la que el héroe ha de pasar la noche mientras que las luces se van extinguendo una a una. En la sección final de *The Waste Land* la Capilla peligrosa representa el mundo subterráneo de la muerte y del enterramiento, la tumba de la que Cristo resucita.”(Frye 1969, 100-101).

In this decayed hole among the mountains
In the faint moonlight, the grass is singing
Over the tumbled graves, about the chapel.
There is the empty chapel, only the wind's home.

It has no windows, and the door swings,⁴¹⁹
vv. 385–389

El acento en la ruina y decadencia de la capilla connota el culto olvidado, Dios abandonado, la denuncia de que la humanidad ha ignorado el mensaje de las religiones y ha descuidado su espiritualidad. Podemos leer implícita una queja común en los profetas.

¿Quién será el que se adentre en la capilla? Como cree Cleo McNelly el lector de convierte en Perceval (McNelly 1987, 197). Al entrar en el mundo desolado del poema de Eliot, recorreremos el camino árido hasta llegar a la voz del Trueno.

La fábula del significado del trueno, como el poeta señala en la nota al verso 401, se encuentra en el *Brihadaranyaka Upanishad*, 5,1., en ella dioses, hombres y demonios, estudiantes del conocimiento sagrado, hijos de *Prajā-pati*, reciben instrucción de su padre, quien les transmite las tres virtudes principales: autocontrol, generosidad y compasión.⁴²⁰

Las exhortaciones a la conversión como las palabras del Trueno son frecuentes en los textos proféticos, que buscan que el hombre se gire hacia Dios y se aleje de sus equivocadas costumbres. Isaías une la simbología del agua con la petición de un cambio en la vida del pueblo.

Wash you, make you clean; put away the evil of your doings,
from before mine eyes; cease to do evil.
Learn to do well; seek judgment, relieve the oppressed, judge
the fatherless, plead for the widow.
Come now, and let us reason together, saith the Lord; though
Your sins be as scarlet, they shall be as white as snow; though
They be red like crimson, they shall be as wool.
If you be willing and obedient, ye shall eat the good of the land.⁴²¹
Isaías 1:16-19

El camino de la generosidad, el control y la compasión representa entonces una salida, una solución a la tierra baldía y ésta ha partido del discurso religioso, de las

⁴¹⁹ En este agujero echado a perder entre las montañas/ en la leve luz de la luna, la hierba canta/ sobre las tumbas derribadas, en torno a la capilla/ está la capilla vacía, sólo el hogar del viento./ No tiene ventanas y la puerta oscila.

⁴²⁰ Mi agradecimiento a D.Sam Abrams por facilitarme el texto de esta *Upanishad*.

⁴²¹ Lavaos, limpiaos, quitad de ante mis ojos la iniquidad de vuestras acciones. Dejad de hacer el mal; aprended a hacer el bien, buscad lo justo, restituid al agraviado, haced justicia al huérfano, amparad a la viuda./ Venid y entendámonos, dice Yavé. Aunque vuestros pecados fueran como la grana, quedarán blancos como la nieve. Aunque fuesen rojos como la púrpura, vendrían a ser como la lana./ Si vosotros queréis, si sois dóciles, comeréis los bienes de la tierra.

mismas advertencias y consejos que proponen los profetas y que son compartidos por otras tradiciones. Porque la respuesta sólo puede proceder de la religión y de Dios, no del hombre mismo sin colaboración de la divinidad y así lo reconoce Eliot ante el teólogo Tillich: “En una larga conversación en Londres con T.S. Eliot, a quien realmente se le considera un existencialista, hablamos precisamente sobre este problema. Yo le dije, “creo que no puedes responder a las preguntas que desarrollas en tus obras teatrales y tu poesía partiendo de tus obras teatrales y tu poesía, porque éstos sólo desarrollan la pregunta, describen la existencia humana. Pero si existe una respuesta, proviene de alguna otra parte.” Él contestó, “Esto es exactamente por lo estoy luchando constantemente. Yo soy, como sabes, un episcopalista”. Y realmente es un fiel episcopalista; contesta como un episcopalista no como un existencialista. Esto significa que el existencialismo propone la pregunta y analiza la situación humana a la que el teólogo puede después dar una respuesta, una respuesta que no vendrá dada en la pregunta sino de algún otro lugar, y no de la situación humana misma.”(Tillich 1966, 125).

Es Tillich mismo quien asocia directamente *La tierra baldía* con la descripción de la situación vital del ser humano: “Desde mediados del siglo XIX ha surgido un movimiento en el mundo occidental que expresa la angustia por el significado de nuestra existencia, incluyendo los problemas de la muerte, la fe, y la culpa. En la literatura de nuestros días se han dado muchos nombres a este fenómeno. Algunos lo han llamado “Tierra baldía” (wasteland), otros hablan de “Sin salida”, o de “La edad de la angustia”.(Tillich 1966, 207).

Todas las interpretaciones de la *Tierra baldía* que insistían en ignorar el elemento religioso llegaron a molestar a Eliot, a pesar de que reconocía que cualquier lector podía ver en su obra un significado propio, porque omitían deliberadamente lo fundamental del poema: “Durante los años veinte la incomodidad de Eliot era confirmada por las lecturas erróneas de *La tierra baldía*. Él estaba irritado por ser saludado como el portavoz de aquella generación porque, cuando se agarraba tan hambrientamente a la desilusión y la erudición, ignoraba el hecho de que éstas eran subsidiarias de una visión religiosa.”(Gordon 1974, 569).

4.5. *The Rock*.

La Roca (The Rock) (1934) es otra obra de Eliot de estilo inequívocamente profético: “Eliot escribió a Paul Elmer More que los coros estaban escritos bajo la inspiración de la poesía bíblica, especialmente de Isaías y Ezequiel (7 noviembre 1933, Princeton University Library)”(Margolis 1972, 186, n.14). En esta obra volvemos a encontrar la combinación de ciudad y desierto, puesto que si bien se desarrolla en Londres también encontramos descripciones de una tierra baldía:” la parte ii de la obra se abre con un relato de la Creación que ignora totalmente las bellezas naturales producidas durante los seis días y se apresura a una descripción de la alienación del hombre.”(Ellis 1991, 124). El pasaje se inspira en *Génesis* 1:1.

CHORUS:
In the beginning God created the world. Waste and void.
Waste and void. And darkness was upon the face of the deep.
And when there were men, in their various ways, they struggled
in torment towards God⁴²²
(Eliot 1944 a, 49)

La primera escena empieza con un parlamento del coro que ya desde los primeros versos denuncia que no se ha atendido ni comprendido el mensaje de Dios: “Knowledge of words, and ignorant of the Word.” (Conocimiento de palabras, e ignorancia de la Palabra). También los profetas expresan la desobediencia en el no escuchar de las gentes, como lo hace Ezequiel:

Son of man, thou dwellest in the midst of a rebellious house,
which have eyes to see, and see not; they have ears to hear,
and hear not: for they are a rebellious house.⁴²³
Ezequiel 12:2

La misma idea la encontramos también al inicio del *Evangelio de San Juan*, en el que leemos que el mundo no reconoció la palabra de Dios. El evangelista convierte este hecho en su enfoque central del problema de la humanidad: “Este es

⁴²² Coro: En el principio Dios creó el mundo. Árido y vacío. Árido y vacío. Y la oscuridad se cernió sobre la faz del abismo./ Y cuando hubieron hombres, en sus diferentes formas, se esforzaron en tormento hacia Dios.

⁴²³ Hijo de hombre, habitas en medio de gente rebelde, que tiene ojos para ver, y no ven; oídos para oír, y no oyen, porque son gente rebelde.

el primer indicio de la trágica oposición entre el mundo y la comunidad cristiana que está en todas partes presupuesta en el Evangelio.”(Moffat 1928, 13).

Eliot, en *La roca*, se dirige a todos los seres humanos, al igual que ya había hecho en *La tierra baldía* y hará a lo largo de su obra:”cuando los parlamentos [en *La roca*] se dan a grupos que no tienen de antemano una coherencia social, la voz viviente se vuelve estridente, intentando forzar una unidad en las masas.”(McDiarmid 1984, 74), aunque a veces acomete la misión de poner en evidencia a los servidores de Dios que han descuidado su trabajo y se han aliado con el poder, misión que también llevan a cabo los profetas bíblicos.

PREACHER. Oh London, London, repent, repent. Repent, all ye unpreaching prelates, so troubled with lordly living, so placed in palaces, couched in courts, ruffling in their rents, dancing in their dominions, [...]⁴²⁴

The Rock (Eliot 1934, 72)

Hear ye this, O priests; and hearken, ye house of Israel; and give you ear, O house of the king; for judgment is toward you, because you have been a snare on Mizpah, and a net spread upon Tabor. And the revolvers are profound to make slaughter, though I have been a rebuker of them all.⁴²⁵

Oseas 5:1-2

En *La roca*, encontramos también la crítica a la pseudo-religión, que comparten los profetas y Eliot.

MELLITUS. [...] For I came to you, not as magicians and wonder-workers come, to deceive you with false miracles of their father the devil.⁴²⁶

The Rock (Eliot 1934, 17)

⁴²⁴ Predicador: Oh Londres, oh Londres, arrepíentete, arrepíentete. Arrepentíos vosotros prelados que no predicáis, preocupados por vivir como señores, bien situados en los palacios, implicados en los tribunales, pavoneándoos de vuestras rentas, bailando en vuestros dominios,[...].

⁴²⁵ Oíd esto, sacerdotes. Escucha ¡casa de Israel! Presta oído, ¡casa del rey!, que es contra vosotros la sentencia, pues habéis venido a ser un lazo para Mispá y una red tendida en el Tabor. Los perseguidores llevaron la perversidad al extremo, pero yo los castigaré a todos ellos.

⁴²⁶ Mellitus. [...] Porque vine a vosotros, no como vienen los magos y los que crean prodigios, para engañaros con falsos milagros de su padre el demonio.

El lamento por la pérdida de los dones que proceden de Dios también está presente en texto elotiano, así como en los textos proféticos.

CHORUS.
Thus your fathers were made
Fellow citizens of the saints, of the household of God,
being built upon a foundation
Of apostles and prophets, Christ Jesus Himself the Chief
cornerstone.
But you, have you built well, that you now sit helpless
in a ruined house?⁴²⁷

The Rock (Eliot 1934, 19)

En *La roca*, aparece el profeta Nehemías como uno de los personajes: "La cuarta parte de *The Rock* se basa enteramente en el libro de *Nehemías*, que trata de la restauración material y religiosa de Jerusalén por el pueblo ya libre del cautiverio. Bajo el mando enérgico de Nehemías, se levantan de nuevo las murallas en ruinas y se reorganiza la vida en la ciudad." (Gibert 1983, Vol.1, 246). Pero es el coro mismo quien a veces se convierte en voz profética de forma muy explícita.

CHORUS:
The Word of the Lord came unto me, saying:
O miserable cities of designing men,
O wretched generations of enlightened men,
Betrayed in the mazes of your ingenuities,
Sold by the proceeds of your proper inventions:
I have given you hands which you turn form worship,
I have given you speech, for endless palaver,
[...]⁴²⁸

The Rock (Eliot 1934, 29)

⁴²⁷ Coro. Así vuestros padres fueron creados conciudadanos de los santos, de la casa de Dios, construida sobre la base/ de los apóstoles y los profetas, Jesucristo Mismo la piedra angular./ Pero vosotros, ¿Habéis construido bien, cuando ahora os sentáis indefensos en una casa arruinada?.

⁴²⁸ Coro. La Palabra del Señor vino a mí, diciendo:/ O ciudades desgraciadas de hombres planificadores,/ O generación infeliz de hombres iluminados,/ traicionados por los laberintos de vuestras ingenuidades,/ vendidos por el importe de vuestras propias invenciones:/ Os he dado manos que habéis alejado de la adoración,/ os he dado habla, para palabrería infinita, [...]

4.6. Walt Whitman.

Durante los primeros años de creación literaria intensa, Eliot marca distancias con la obra de Walt Whitman. El europeísmo y la angustia por las influencias distancian a Eliot de su compatriota, pero ambos siguen una línea estilística que puede trazarse desde la *King James Bible* pasando por Shakespeare hasta el mismo Whitman y de él a Pound y Eliot. La búsqueda de una naturalidad rítmica es la que guía los fundamentos de esta escritura. Para conseguir este fin, los autores se escapan de la métrica y rimas tradicionales y hace uso del verso blanco y de la combinación de poesía y prosa. Aunque ya otros autores habían experimentado con este último recurso, como señala Evangelista Vilanova a propósito de San Juan de la Cruz: "alternar prosa y verso es algo que ya había hecho Boecio, Bernardo Silvestre, Alain de Lille, Dante, Giordano Bruno, etc. Y es algo habitual en la novela sentimental lo mismo que en la pastoril; es la tensión dialéctica que se establece entre la razón y el sentimiento semejante al de la copla y correspondiente glossa."(Vilanova *apud* Valente-Lara 1995, 38).

Tanto Eliot como Whitman respondieron con las mismas técnicas al reto de componer un poema de considerable longitud: "Eliot, como Whitman, también imita la repetición de la Biblia y la alternancia de lo prosaico y lo poético que creía esencial para un poema largo.(Gordon 1988, 97). De hecho, Eliot imita a Whitman aún a pesar suyo:"En los coros "dramáticos" de *La roca* (1934), los versos de Eliot se acercan muchísimo a los de Whitman."(Gates 1990, 575). Ambos atienden a la frase como unidad estilística:"Los versos de Eliot caen frecuentemente en yámbicos, pero, al igual que en los de Whitman, la base del esquema y la cohesión no está en el pie sino en la frase."(Gates 1990, 553).

Una idea fundamental de Whitman tendrá especial repercusión en Eliot y Pound: la visión de la simultaneidad de la tradición literaria, como señala en el prólogo a su poema *Hojas de hierba*: "El pasado y el presente no están dislocados sino unidos. El poeta más grande forma aquello en lo que consistirá lo que debe ser lo que ha sido y lo que es. Saca a los muertos de sus tumbas y hace que vuelvan a ponerse en pie...dice al pasado, levántate

y anda ante mí para que pueda ser consciente de ti... se sitúa donde el futuro se vuelve presente.”(apud Gibson 1993, 225).

Pero si bien existen innegables puntos de contacto, principalmente formales, entre Eliot y Whitman, también es cierto que las diferencias que los separan son muy notables. Una de las más evidentes es el radicalmente opuesto uso de la primera persona y el “yo” poético. Para Whitman, el “yo” es el centro del poema, el lugar de donde parte, mientras que Eliot lo elimina y lo enmascara. Eliot ve en esta presencia desnuda de la personalidad en la poesía el principio del fin de la poesía que admira:”El mito de la dislocación de la sensibilidad”⁴²⁹ será formulado por Eliot para señalar la aparición del poeta “reflexivo” que introducirá el yo como protagonista y no como medio de la aparición de las palabras.”(Fernández 1999, 353). Aunque en la obra de Whitman, detrás de su yo omnipresente y apologizado, como en la sección de *Hojas de hierba* “Canto de mí mismo”, se está en realidad elogiando la democracia y el individuo como parte de una sociedad que le permite ser libre. Como podemos leer en los primeros versos de “Canto de mi mismo” el yo de Whitman es inmediatamente identificado con el yo colectivo.

I celebrate myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you.⁴³⁰

Leaves of Grass “Song of Myself”

La visión religiosa de Whitman, en cambio, es opuesta a la de Eliot en muchos aspectos de forma irreconciliable, como en el caso del problema del mal: “El supremo ejemplo contemporáneo de una tal incapacidad para sentir el mal es por supuesto Walt Whitman”(James 1985, 84). De hecho, este asunto fue uno de los que distanciaba a Eliot de la tradición religiosa que había heredado.

⁴²⁹ La “dislocación de la sensibilidad” es el nombre que Eliot da al fenómeno poético por el cual queda disociada la sensación del pensamiento, por oposición a poetas como Donne en los que pensamiento y sensación van intrínsecamente unidos.

⁴³⁰/Me festejo y me canto// y lo que yo asuma tú habrás de asumir,// pues cada átomo mío es tuyo. /(Traducción de Jorge Luis Borges, de quien también he mantenido el título “Canto de mi mismo”).

Si Eliot, en un principio, desconfiaba de acercarse demasiado a la obra de Walt Whitman, con el tiempo la valoró más desprejuiciadamente, al igual que hiciera con el romanticismo y sus poetas: “Esta positiva reevaluación de Whitman es incluso más evidente en una conferencia titulada “Walt Whitman y la poesía moderna” pronunciada ante una audiencia de militares americanos en Londres en 1944. De las cuidadosas notas de Donald Gallup, casi una transcripción, podemos reconstruir la conferencia, que empezaba con la poco sincera afirmación de que Eliot nunca había leído a Whitman “como es debido” hasta tener una edad en la que ya no pudiera ser “influido” por él.”(McNelly 1987, 184).

Diferencias y afinidades remiten a la raíz común de ambos poetas porque, aunque Eliot no participa de los movimientos literarios de sus contemporáneos norteamericanos, su obra y su vida nunca pueden alejarse demasiado de su herencia americana, tal y como él mismo afirma al hablar de su poesía: “en sus fuentes, en sus surtidores emocionales, viene de América”; “mi poesía es americana....puramente americana.”⁴³¹(Eliot *apud* Soldo1972, 358).

4.7. Una misión.

La familia de Eliot era muy consciente de su lugar en el mundo y de la responsabilidad que tenía hacia la sociedad de la que formaba parte. El abuelo de Eliot, uno de los fundadores de la Universidad de Washington, fue la figura más influyente en la familia. En 1953, Eliot pronunció un parlamento en la Universidad de Washington para la celebración del centenario de su fundación, en el que reconocemos algunas de las actitudes que marcarán su vida: ”El modelo de conducta era el que mi abuelo había definido; nuestros juicios morales, nuestras decisiones entre el deber y el egoísmo, nos las tomábamos como si, al igual que Moisés, él hubiese traído las tablas de la Ley, la desviación de las cuales sería pecaminosa. No

⁴³¹ Las citas provienen de “The Art of Poetry, 1: T.S. Eliot” *Paris Review*, Paris, 21 (primavera/ verano 1959), 70 y “Reawakened – the Hearth of Eliot the Austere”, *Scottish Daily Mail*, agosto 26, 1958, p.73.

era la menor de estas leyes la del Servicio Público...Esta original Ley del Servicio Público operaba especialmente en tres áreas: la Iglesia, la Ciudad, y la Universidad...Estos eran los símbolos de la Religión, la Comunidad y la Educación: y creo que es un muy buen comienzo para un niño, ser educado en la reverencia a estas instituciones, y que se le enseñe que sus deseos personales y egoístas deberían estar subordinados al bien general que éstas representan.(Eliot 1965, 44).

Eliot pertenecía a la elite americana y ello conllevaba el deber de servir a la sociedad como forma de devolver parte de los privilegios de los que gozaba. Velar por una educación adecuada era parte de las responsabilidades que recaían sobre los Eliot, por lo que no es de extrañar que el poeta escribiese sobre el sistema educativo en varias ocasiones, como en *Notes towards the Definition of Culture* (1948) o en *To Criticise the Critic* (1965). La jerarquía social tenía un sentido, era la representación del orden necesario en las sociedades y, en última instancia, venía del designio divino: “Las normas y regulaciones de la sociedad, los objetivos y los deberes, son erigidos por Dios; pero en un estado sano los ciudadanos deben primero estar de acuerdo en atenerse a estas regulaciones, deben primero crear una sociedad por el libre consentimiento y la participación activa.”(Miller 1993, 148). Estas ideas parten de la reinterpretación del concepto de *alianza* (covenant) veterotestamentario que tiene lugar en los Estados Unidos y que repercute en la teología, la ética y la teoría social. El ser humano no puede permanecer pasivo ante el mundo; la religión no es una cuestión personal privada, sino que requiere un compromiso: “Ninguna religión puede sobrevivir el juicio de la historia a menos que las mejores mentes de su tiempo hayan colaborado en su construcción”(Eliot [1928]1970, 14).

Donald J. Childs ha relacionado la obra de Eliot con los sermones llamados *Jeremiad*, tradicionales en los Estados Unidos, en los que se desarrolla el concepto puritano de “*errand*” (mandato, misión): “El propósito de los *jeremiads* era dirigir hacia Dios a las gentes que estaban en peligro hasta llegar al cumplimiento de su destino, guiarlos individualmente hacia la salvación, y colectivamente hacia la Ciudad de Dios americana.”(Childs 2001, 173). La tradición veterotestamentaria, y

los profetas en particular, son la base de esta idea del compromiso social, aunque la literatura mística cristiana se distingue de otras tradiciones entre otras razones, precisamente, por la implicación de los místicos en el mundo: "La experiencia mística pretende ofrecer una visión de conjunto, lo que Wittgenstein llamó "representación panorámica (*übersichtliche Darstellung*)" en las *Investigaciones filosóficas*. Esta experiencia está encaminada, y en eso consiste el elemento paradójico de la mística, a transformar el mundo."(Vega 2002 a, 63), por lo que las dos formas de expresión religiosa no se oponen en este punto.

Muchos autores americanos están pues muy marcados por la tradición religiosa de su país y, junto con Eliot, confieren a la literatura una fuerza y un valor que supera el ámbito puramente literario para servir al impulso profético de renovación espiritual: "Los predecesores americanos de Eliot, Emerson, Whitman, y Pound, habían preparado la postura de tribuna del poeta que se convierte en el portavoz del destino cultural. El erudito americano, dijo Emerson, comunica principios nacidos en la vida privada, y al transformar esos principios en los prevalecientes busca la "conversión del mundo". Estos americanos no escriben literatura en el sentido europeo de la palabra: su retórica no termina en formas estéticas, sino en la conversión del lector."(Gordon 1988, 221).

La función social del poeta debe ser tenida en cuenta también debido a la época histórica que vivía Europa, en especial en el período de entreguerras: "Ser un poeta en ese momento era ser uno mismo una voz, expresando dolor, condenando los males, sugiriendo remedios."(McDiarmid 1984, ix). De la guerra misma Eliot afirma que no aporta nada positivo, negando el punto de vista Futurista que la idealizaba y que, después de todo, no estaba tan lejano en la memoria de los artistas y literatos, así como una determinada justificación del dolor y el mal proveniente de la "resignación" religiosa, atacada también por el marxismo, como leemos en *Catholicism and the International Order* (1934): "Frente a cualquier fenómeno naturalmente horrible como la guerra debemos medir el sufrimiento, directo e indirecto, con los bienes espirituales que pueden derivar del sufrimiento. Encontraremos que la proporción de sufrimiento fútil, y de aquella clase de sufrimiento que hace a los hombres peores y no

mejores, que reduce su dignidad humana y mata su sentido de la responsabilidad, es mucho mayor; y que el efecto total es como mucho fútil.”(Eliot [1934]1947, 133).

Por una parte, parece claro que para Eliot la poesía iba mucho más allá de un ejercicio que, aun siendo público, hablaba de lo privado del poeta a lo privado del lector, la poesía tenía una función social: “La poesía es, en el fondo, una crítica de la vida”(Eliot [1933]1999, 152) y superaba lo puramente individual.” Para Eliot, el poeta es un hombre que habla a otros hombres. Él empieza con sus propias emociones, sus experiencias personales y privadas, y dedica su esfuerzo en transmutarlas en algo universal e impersonal.”(Lewis 1962, 165), pero por otra parte, el poeta dibujaba claramente los límites de esta función, por ello advertía de: “los deplorables efectos morales y religiosos de confundir la poesía con la moral en el intento de hallar un sucedáneo para la fe religiosa.”(Eliot [1933] 1999, 155).

La consciencia social de Eliot lo distingue de otros poetas de forma especial, puesto que la mezcla de trascendencia y crítica social es muy idiosincrásica en él, como se aprecia al compararlo con otros poetas de lo trascendente:”La fe de Eliot no es contemplativa sino agónica, por eso su actitud de hombre y de poeta es tan existencial como la de Rilke, tan angustiada por la muerte o la posible pérdida de la belleza como la de J.R. Jiménez. Es, como ellos y básicamente, un poeta consagrado a la trascendencia estética y acaso la intensidad lírica de su obra resulte en Eliot mayor, al aspirar y abandonarse a un más allá mucho más misterioso e inquietante, desde una consciencia de la miseria humana, histórica y social más dramáticamente sentida.”(Blanch 1981, 51).

El llegar al mayor número posible de lectores es parte de la intención de la voluntad social de la poesía de Eliot, y con ello sentir el deber cumplido, dar sentido al ejercicio literario:”Me parece que a todo poeta le gustaría imaginar que tiene cierta utilidad social directa; no quiero decir con esto, según espero ya haber puesto en claro, que haya de interferirse en las tareas del teólogo, el predicador, el economista, el sociólogo ni de nadie: que se limite a escribir poesía, poesía que no se defina en términos de otra cosa. Pero le gustaría ser algo parecido a un empresario de espectáculos

populares, devanar sus personales pensamientos tras una máscara trágica o cómica, y llevar los placeres de la poesía no sólo a un público más amplio sino, colectivamente, a más amplios grupos de gente. Imagino que excitar el placer colectivo procura una sensación de cumplimiento, compensación inmediata de las penas que cuesta el convertir la sangre en tinta.”(Eliot [1933]1999, 194-195).

4.8 El teatro.

El teatro representa para Eliot el lugar desde donde puede llegar a más gente, pero su interés por el género teatral proviene ya de su poesía.” Fue la posibilidad de lo dramático, incluyendo el monólogo dramático, lo que principalmente exploró en su poesía de juventud. La parte teórica de este interés está ejemplificada por ensayos como “La “Retórica” y el drama moderno”, “Un diálogo sobre el drama poético” y los *Ensayos elisabetianos*. La poesía de esta fase “dramática” tiene un fuerte elemento descriptivo, normalmente combinado con una actitud de expresión crítica. La representación dramática parece inicialmente haber sido utilizada, primordialmente, para dar objetividad a la descripción y a la actitud, para permitir que el poeta escapase de su propia persona y hablase con las lenguas de los viejos y experimentados. Gradualmente se interesó en las oportunidades que el drama le ofrecía para atraer a miembros de una audiencia en diferentes niveles de lectura.”(Smidt 1961, 97-98).

Si la poesía de Eliot enmascara al poeta detrás de personajes, cuando escribe dramas poéticos su teatro es a la vez poesía: “La poesía más útil, socialmente, sería aquella que cortase a través de las actuales estratificaciones del gusto, síntoma acaso de desintegración social. El medio ideal para la poesía y su instrumento más directo de utilidad social es, a mi juicio, el teatro.”(Eliot [1933]1999, 193).

El inicio de Eliot en el mundo teatral sirvió al poeta para distanciarse de las lecturas que se habían hecho de *La tierra baldía* y, por ello, de sus connotaciones pesimistas y negativas.”Eliot vuelve su mirada hacia el teatro cuando ya era reconocido por la crítica y el público como un poeta de primera categoría. La crítica acepta, a sugerencia del propio Eliot, que éste se dedique al teatro a raíz de la culminación de su *The Waste Land* (1922), y que lo haga a modo de vía de escape en relación con la cosmogonía establecida en ese poema.”(Pérez 1995, 16). *La tierra baldía* es ciertamente una culminación, tal y como piensa Stephen Spender: “Debíamos empezar a partir de *The Waste Land* y también a partir de *Ulysses*. No se los podía considerar puntos de partida desde los cuales avanzar, sino que teníamos que aceptarlo como puntos finales a partir de los cuales era necesario empezar.” (Spender 1989, 23).

Eliot se suma a la tradición que será después continuada por Auden y otros autores de los poetas dramaturgos. Esta unión entre poesía y drama, que en la literatura inglesa tiene en Shakespeare su figura paradigmática, aporta a Eliot no sólo una tribuna desde la que hablar sino también la oportunidad de dar más fuerza al estilo profético y mezclarlo con otro más coloquial. E. Martin Browne, director de *La roca* y *Asesinato en la catedral*, comenta la sensación que le invadió al leer por primera vez los coros de *La Roca*: “Cuando empecé a recibir los parlamentos del coro experimenté una gran agitación y euforia. Allí había verso coral que combinaba la grandeza de lo profético con el estilo directo de la dicción coloquial.”(apud Tate 1966, 119).

5. La Palabra.

5.1 El Tesoro escondido.

Eliot tenía una misión, y esa misión era la transmisión de la Palabra, la concienciación de las gentes para que atendiesen a Dios a través de la Palabra, y con ello se unía a los profetas de forma inequívoca: “Los profetas hablan de condena, sentenciada debido a la iniquidad generalizada. Su estilo y mensaje, la promesa de renovación condicionada en un juicio a largo plazo, han sido centrales en el discurso americano desde los teólogos de Nueva Inglaterra hasta sus más grande descendiente, Eliot. Donde Cristo ofrece el ser a través de su encarnación, el profeta no tiene lugar. El espíritu se transmite a través de la Palabra, solamente a través del lenguaje. Eliot continuó esta labor en los años cuarenta y cincuenta cuando, repetidamente, ansiaba pureza de lenguaje.”(Gordon 1988, 224).

Encontramos en Eliot entonces un profeta de la Palabra y de la pureza del mensaje, puesto desconfía de las intelectualizaciones excesivas, tal y como expresa ya desde muy temprano en su obra en el poema *Mr. Eliot's Sunday Morning Service*, de 1918:

In the beginning was the word
Superfation of τὸ ἐν,
And at the mensual turn of time
Produced enervate Origen.⁴³²

El filósofo y teólogo griego Orígenes distinguió diferentes niveles de lectura en las Sagradas Escrituras, introduciendo la idea del sentido alegórico y es, junto con otros autores del período patrístico, un punto de partida fundamental en la evolución de la teología cristiana. De alguna manera, Eliot advierte en su poema que la complejidad y división teológica pueden ser causa de una desviación de los miembros de la Iglesia hacia una

⁴³² En el principio estaba la Palabra/ superfetación de τὸ ἐν,/ y en el giro mensual del tiempo/ produjo al enervado Orígenes.

decadencia y alejamiento de las fuentes y de la Palabra misma, como se aprecia en los dos últimos versos del poema:

The masters of the subtle schools
Are controversial, polymath.⁴³³

Eliot se convierte en defensor de la Palabra, una Palabra que necesita constantemente de una voz que la transmita. En los primeros versos de la parte V de *Miércoles de ceniza* (1930), asistimos al silencio de una Palabra desatendida y que no encuentra su lugar. En el poema se establece una alternancia de la “palabra” que será el medio para dar presencia a la “Palabra” y la “Palabra” necesitada de expresión, la “palabra” humana, y la “Palabra” que será, siguiendo el *Evangelio de San Juan*, Dios mismo.

If the lost word is lost, if the spent word is spent
If the unheard, unspoken
Word is unspoken, unheard;
Still is the unspoken word, the Word unheard,
The Word without a word, the Word within
The world and for the world;
And the light shone in darkness and
Again the Word the unstilled word still whirled
About the center of the silent Word.

O my people, what have I done unto thee.

Where shall the word be found, where will the word
Resound? Not here, there is not enough silence⁴³⁴

La Palabra es un tesoro oculto que debe ser descubierto y que desea ser descubierto. Como señala Henry Corbin estamos frente a “la Tristeza del *Theos agnostos* que aspira a ser conocido”(Corbin 1993, 137), y que en la tradición islámica, al igual que en la cristiana, se revela a sí mismo en los hombres: “Rememoremos en este punto de partida el *hadith* incansablemente meditado por todos nuestros místicos del Islam, aquel en

⁴³³ Los maestros de las escuelas sutiles/ son controversiales, polimáticos.

⁴³⁴ La palabra perdida se ha perdido, si la palabra gastada/ se ha gastado,/ si la palabra no oída, no dicha/ no está dicha ni oída,/ sigue siendo la palabra no dicha, la palabra no oída,/ la Palabra sin palabra, la Palabra dentro/ del mundo y para el mundo; / y la luz brilló en la tiniebla y/ contra la Palabra el mundo sin acallar aún daba vueltas/ en torno a centro de la Palabra silenciosa.// Oh pueblo mío, qué te he hecho yo.// ¿Dónde se encontrará la palabra, dónde resonará/ la palabra? No aquí, ahí no hay bastante silencio.

que la Divinidad revela el secreto de su pasión (su *pathos*): “Yo era un Tesoro escondido y quise ser conocido. Por eso he creado a las criaturas, a fin de ser conocido por ellas”.(Corbin 1993, 137). También en el Nuevo Testamento encontramos esta metáfora, como en la parábola del reino “El tesoro y la perla” (Mateo 13:31-32).

La “Palabra” en la “palabra” muestra el extraordinario poder y valor del lenguaje humano, que se convierte en la encarnación de la divinidad, en el medio que hace presente a Dios en el mundo. Este valor sacramental del lenguaje es esencial en la idea de creación de Eliot, la cual une la poesía al deber sagrado de continuar y completar la obra divina, al tiempo que se convierte en una manifestación más de la Palabra en el mundo. El mundo está necesitado más que nunca de la Palabra puesto que se ha alejado de Dios, como recuerdan el verso “Oh my people, what have I done unto thee” (Oh pueblo mío, qué te he hecho yo), procedentes de *Miqueas* 6:3 en la oímos la queja de Dios ante la deserción del pueblo que ha olvidado la ayuda recibida.

No es suficiente la conversión personal, la Palabra debe ser comunicada. La consecuencia del compromiso con la fe implica transmitir y dar voz al mensaje de la divinidad, tanto en Eliot como en los profetas, quienes recibían la “palabra de Yavé”:”El propósito de la comunión de Dios con el profeta era traer honestidad a la historia, justicia a la sociedad, piedad en la gente. La recepción de la palabra debe ir seguida por la proclamación de la palabra.”(Heschel 1962, Vol.II, 141).

5.2 El Evangelio de San Juan.

El lugar central de la Palabra en la obra literaria de Eliot remite al Prólogo del *Evangelio de San Juan*, en el que se introduce el concepto de *Logos* en la tradición cristiana:”el Prólogo es con bastante claridad un intento concebido filosóficamente de construir un puente entre los modos

de pensar griego y hebreo, Juan debe su doctrina del Logos a Filón, quien fue el primero que intentó una tal síntesis al popularizar el término “Logos” (Moffat 1928, xxxvii). El concepto griego de *Logos* era muy amplio: “significa “palabra” al mismo tiempo “razón”, y de la filosofía griega viene la idea de que no sólo el hombre individual sino también el mundo posee “razón”, el orden razonable que rige en el mundo y lo mantiene coherente (cfr. el pensamiento de Pablo sobre Cristo en *Col. 1:17*: “Todo fue creado por Él y para Él. Él es antes que todo y todo subsiste en Él”. En este sentido Heráclito (500-450 a.C.) introdujo el término “logos” en la filosofía griega” (Moffat 1928, xxxv).

El *logos* griego se une al poder creador de la palabra en el *Génesis* y a la palabra como vehículo entre Dios y los hombres en los profetas. Así, cuando Juan inicia su evangelio, remitiendo al primer libro de la *Biblia*, une en la Palabra todas las manifestaciones de la divinidad y la divinidad misma: Jesucristo.

In the beginning was the Word, and the Word was with God,
and the Word was God.
The same was in the beginning with God.
All things were made by him; and without him was not any thing
made that was made.⁴³⁵

Juan 1:1-3

El *Evangelio de San Juan* se diferencia de los tres anteriores, los llamados Sinópticos, porque en él existe ya una interpretación doctrinal de la vida de Jesús. El *Evangelio* fue redactado mucho más tarde de cuando los hechos tuvieron lugar y no se puede identificar al autor con el discípulo más amado de Jesús, Juan. Todo el *Evangelio* está marcado por el concepto de *Logos*: “la idea de Jesús como la revelación del Logos en la historia es la clave que vibra a través de todo el Evangelio. La doctrina del Logos está presupuesta en todos los lugares del cuerpo del Evangelio, aunque el uso del término cese en el Prólogo.” (Moffat 1928, xxxviii).

⁴³⁵ Al principio era el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios./ El estaba al principio en Dios./ Todas las cosas fueron hechas por Él, y sin Él no se hizo nada de cuanto ha sido hecho.

And the Word was made flesh, and dwelt among us, (and we beheld his glory, the glory as of the only begotten of the father,) full of grace and truth.⁴³⁶

Juan 1:14

El proceso de Encarnación es para los místicos un proceso que tiene lugar constantemente, porque representa el Absoluto en términos de la existencia humana. Una verdad, si lo es, debe ser siempre verdad; de la misma manera la muerte de Cristo tiene lugar a cada instante, es un evento metafísico y transhistórico: "La Encarnación, que para la cristiandad tradicional es sinónimo del nacimiento histórico y vida terrestre de Jesús, es para los místicos de un cierto tipo, no sólo eso sino también un proceso personal cósmico perpétuo." (Underhill 1960, 118). Eckhart expresa esta idea a través del concepto de la Palabra: "Es de esta perpetua generación de la Palabra que el Maestro Eckhart habla, cuando dice en su sermón de Navidad, "Estamos celebrando la fiesta del Eterno Nacimiento que Dios Padre ha hecho nacer y nunca cesa de engendrar en toda la Eternidad: mientras su nacimiento también acontece en el tiempo y en la naturaleza humana"⁴³⁷ (*apud* Underhill 1960, 122).

Este proceso constante de estos dos momentos esenciales de la fe cristiana insta a la participación de cada uno para que puedan tener lugar, por lo que Eliot se hace eco de esta idea en *La roca* (1934, 42).

And the Son of Man was not crucified once for all,
The blood of the martyrs not shed once for all,
The lives of the Saints not given once for all:
But the Son of Man is crucified always
And there shall be Martyrs and Saints.
And if the blood of Martyrs is to flow on the steps
We must first build the steps;
And if the Temple is to be cast down
We must first build the Temple.⁴³⁸

⁴³⁶ Y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros,/ y hemos visto su gloria, gloria como de Unigénito del Padre, lleno de gracia y de verdad.

⁴³⁷ Eckhart, Pred.i., "Mystische Schriften," p.13.

⁴³⁸ Y el Hijo del Hombre no fue crucificado de una vez por siempre,/ la sangre de los mártires no se derramó una vez por siempre,/ Los santos no dieron la vida una vez por siempre:/ sino que el Hijo del Hombre está siempre siendo crucificado/ y habrá mártires y santos./ Y si la sangre de los mártires debe derramarse por los peldaños/ debemos primero construir los peldaños;/ y si el Templo debe ser derribado/ debemos primero construir el templo.

El *Evangelio de San Juan* hace hincapié en la unión y relación entre el Nuevo Testamento y el Antiguo Testamento, por lo que el profetismo tiene en él especial importancia: "el cuarto evangelista vio un significado cristiano en los dichos y costumbres del Antiguo Testamento (p.ej. 13:18, 19:24, 19:36); en ese sentido, fue un alegorista como también lo fue Pablo." (Bernard 1969, lxxxvi). San Juan fijó la idea de la pre-existencia de Cristo, de su ser eterno fuera del tiempo. Idea que aparece también en *Apocalipsis* de San Juan:

I am Alpha and Omega, the beginning and the end,
the first and the last.⁴³⁹

Apocalipsis 22: 13.

El estilo del *Evangelio de San Juan* recuerda en algunos aspectos al de los profetas y al de Eliot, principalmente en el recurso de la repetición de ciertas palabras para meditar sobre su sentido: "El método de enseñar a través de la iteración, de volver sobre una palabra, de traer a la memoria un pensamiento ya expresado que puede resituarse en un nuevo contexto, está claro en cc. 14-16. Las palabras clave permanecer (15:4,5,6,7,8,9,10) llevar fruto (15:2,8,16), amor (15:12,13,17), amigos (15:13,14,15), odio (15:18,19,23,25), aparecen una y otra vez en el capítulo 15." (Bernard 1969, cxvi).

La obra literaria de Eliot, el *Evangelio de San Juan* y los libros proféticos, comparten la visión de que la Palabra de Dios no ha sido comprendida. Las citas de "representantes del ascetismo occidental y oriental" que el mismo Eliot nos hace notar en su comentario al verso 309 en *La tierra baldía*, que han sido ignorados puesto que ha tenido lugar el castigo, o el comentario casi irritado en el versos 133- 135 de *Los cuatro cuartetos* en "East Coker": "You say I am repeating/ Something I have said before. I shall say it again,/ Shall I say it again? [...]" (Dices que repito/ algo que he dicho antes. Lo volveré a decir./ ¿Lo volveré a decir? [...]) son ejemplos de la idea de que ya tenemos las respuestas, el problema está en que las ignoramos porque no las comprendemos. Los profetas denuncian, una y otra vez, que el pueblo no escucha, que están sordos y ciegos, que no

⁴³⁹ Yo soy el alfa y la omega, el primero y el último, el principio y el fin.

comprenden quien dirige, en realidad, su destino. San Juan, en el Prólogo es consciente también del principal escollo de la humanidad.

And the light shineth in darkness; and the darkness
comprehended it not.⁴⁴⁰

Juan 1:5

He was in the world and the world was made by him,
and the world knew him not.

He came unto his own, and his own received him not.⁴⁴¹

Juan 1:10-11

5.3. La parábola del sembrador.

La Palabra necesita de un campo fértil para germinar, necesita la predisposición del individuo a recibir y entender el mensaje. *La tierra baldía* es, de alguna manera, una reformulación de la parábola del sembrador: la tierra está desolada, el alma no está preparada para que germine en ella la Palabra. La metáfora de la tierra fructífera o la tierra estéril y de la semilla está presente en los profetas y, al igual que en Eliot, se usa polisémicamente.

La parábola, como género, se encuentra tanto en los profetas como en los evangelios sinópticos y representa un forma de sabiduría muy antigua, propia de la cultura hebrea. Jesús hereda esta forma y la utiliza para sus enseñanzas. A través de las parábolas: "se logra que los oyentes de Jesús pronuncien su propia sentencia sin darse cuenta, un rasgo que se encuentra en el Antiguo Testamento." (Jeremias 1971, 20), *La tierra baldía* también espera el juicio del lector ante la descripción que se le ofrece.

En uno de sus sentidos más extendidos en los textos proféticos, la semilla es la descendencia, pero los hombres nacidos de la semilla de Dios, sus hijos⁴⁴², son una semilla protegida, que dará fruto.

⁴⁴⁰ La luz luce en las tinieblas, pero las tinieblas no la acogieron.

⁴⁴¹ Estaba en el mundo y por Él fue hecho el mundo, pero el mundo no le conoció. Vino a los suyos pero los suyos no le recibieron.

For as the new heavens and the new earth, which I will make,
shall remain before me, saith the Lord, so shall your seed and
your name remain.⁴⁴³

Isaías 66:22

También para Eliot, el hombre es una semilla, y no tiene posibilidad de subsistir sin Dios, tal como leemos en *La roca* (1934, 49):

CHORUS: [...]

[...]for man is a vain thing, and man
without God is a seed upon the wind: driven
this way and that, and finding no place of lodgment
and germination.⁴⁴⁴

La parábola del sembrador (Mc 4:3-8; Mt13, 3-8; Lc 8:5-8) es la parábola de la Palabra por excelencia, en ella se tratan las dificultades del mensaje divino en el mundo: la incomprensión, la inconstancia y la atracción por los placeres mundanos. La interpretación de esta parábola se ha formulado también como: "una exhortación a los convertidos, poniéndolos en guardia contra la deficiente firmeza en tiempos de persecución y contra el espíritu del mundo" (Jeremias 1971, 135). La interpretación de la siembra como la Palabra la encontramos en el libro apócrifo del profeta *Esdras* incluido en la edición de la *King James Bible*.

For, behold, I sow my law in you, and it shall bring fruit
in you, and ye shall be honoured in it for ever.⁴⁴⁵

Esdrás 4:9:31

Pero la metáfora de la siembra también se extiende a generalizaciones más amplias, como en el profeta Oseas, en una de sus amenazas contra Israel:

⁴⁴² El *Evangelio de San Juan*, que algunos estudiosos como Burney, citado por Bernard, creen una traducción al griego de un original arameo, también recupera esta idea del Antiguo Testamento: "La concepción de los fieles como "hijos de Dios" tiene sus raíces en el pensamiento hebreo. Israel se concibe a sí misma como en alianza con Yavé (Juan 3:29) y los profetas hablan de ella como la esposa de Yavé (Hoseas 1:2). "Los hijos que me has dado" son palabras adscritas a Yavé cuando se dirige a la nación (Ezequiel 16:20)." (Bernard 1969, 16).

⁴⁴³ Porque así como los cielos nuevos y la tierra nueva que yo voy a crear subsistirán ante mí, dice Yavé, así subsistirá vuestra progenie y vuestro nombre.

⁴⁴⁴ Porque el hombre es una cosa vana, y el hombre/ sin Dios es una semilla al viento: conducida/ de aquí para allá, y sin encontrar lugar donde establecerse/ y germinar.

⁴⁴⁵ Porque, mirad, planté mi ley en vosotros, y fructificará en vosotros, y os honraris en ella para siempre. (Trad.A.).

For they have sown the wind, and they shall reap the
whirlwind: it hath no stalk: the bud shall yield no meal:
if so be it yield, the strangers shall swallow it up.⁴⁴⁶

Oseas 8:7

Eliot, al final de la parte V de *Miércoles de ceniza* (1930) se pregunta si la Virgen María podrá socorrer a todas las almas perdidas en el desierto donde la semilla sólo puede pudrirse:

Will the veiled sister between the slender
Yew trees pray for those who offend her
And are terrified and cannot surrender
And affirm before the world and deny between the rocks
In the last desert between the last blue rocks
The desert in the garden the garden in the desert
Of drouth, spitting from the mouth the withered apple-
seed.⁴⁴⁷

Toda esta doctrina de la Palabra implica que, aunque el hombre sólo no pueda nada, se requiere la participación activa de cada individuo para que se realice la obra y la voluntad divina. El equilibrio entre la responsabilidad y la gracia es un aspecto compartido por Eliot y los profetas, puesto que el poeta insiste en la necesidad del camino ascético y de la conversión, a pesar de que el ser humano repita siempre los mismos errores, al igual que los profetas: "No faltan indicaciones de que algunos de los profetas creían que el hombre era incapaz de hacerse aceptable ante Dios. No solamente son prerrogativas de Dios el perdón y la disculpa, pero el prerrequisito de su donación debe buscarse también en Dios. Es Dios quien purifica el corazón y la vida purgando la escoria (Isa 1:25; 6:7; Jer 31:3i, 38:8). Pero los profetas nunca forzaron la idea hasta el punto de eliminar enteramente el elemento humano de la transacción, tal y como han hecho algunos teólogos. Ellos conservan la dinámica de su predicación insistiendo en la

⁴⁴⁶ Pues siembran vientos, recogerán tempestades. La espiga no dará fruto ni formará harina, y si algunas la dieren, las devorará el extranjero.

⁴⁴⁷ ¿Rogará la velada hermana entre los esbeltos/ tejos por los que la ofenden/ y están aterrados y no pueden rendirse/ y afirman ante el mundo y niegan entre las rocas/ en el último desierto/ de sequía, escupiendo por la boca la reseca semilla de manzana?

actitud de arrepentimiento del mal y deseo del bien. Dios transforma tanto la vida que estos deseos se convierten en logros.”(Powis 1908, 114).

Para Eliot, la primera parte de la tarea del labrador: la siega, ya ha tenido lugar, es la Palabra y la vida de Jesucristo, que conforman un todo, al igual que para los profetas es la Palabra y los gestos de liberación y compasión que Dios ha mostrado hacia Israel:”Hay otras semillas distintas de las semillas temporales, infinitamente más preciosas, de más trascendencia. El mundo de Dios tiene también sus mieses que crecen para la cosecha. Jesús las está contemplando. El es el que hace la tarea esencial. El es “el Sembrador”.(Cerfaux 1967,41). Siguiendo la alegoría de la cosecha, Dios Padre es el “Segador”: “Dios es el segador en la eternidad, el que interviene al final de los tiempos. El es el vendimiador.”(Cerfaux 1967, 39) que recogerá los frutos en el momento de la siega, es decir, al final de los tiempos:”Tan seguro como llega la siega para el labrador después de la larga espera, así seguramente hará llegar el juicio final y el reino, cuando haya llegado su hora, cuando se haya igualado la medida escatológica.”(Jeremías 1971, 137). Pero no hay que olvidar que el mensaje escatológico de la Biblia tiene su origen en los profetas:”Cada vez se reconoce más que el movimiento profético efectuó una transformación extraordinaria en la antigua religión de Israel. De hecho, hace dos generaciones que el sociólogo alemán, Max Weber, mantenía que la sustancia del mensaje profético consistía en la sublimación de la religión tradicional en un absolutismo etico-escatológico.⁴⁴⁸”(Altizer 1959, 263).

Por otra parte, la semilla puede también convertirse en metáfora de la transformación necesaria para la conversión, tal y como leemos en *Juan* 12:24, o de la resurrección misma de Jesucristo, de hecho, puede ser un símbolo místico puesto que representa una “muerte” necesaria, como la de los sentidos, para una “nueva vida” del espíritu.⁴⁴⁹ Estamos de nuevo frente a un elemento de rica polisemia.

⁴⁴⁸(*apud* Max Weber, *Ancient Judaism*, Glencoe: Free Press, 1922, pp 267-335).

⁴⁴⁹ Estos pasajes bíblicos pueden relacionarse con los versos (71-75) de *La tierra baldía* en los que se hace referencia al cadáver enterrado en el jardín. Jeffrey L. Spear, en su artículo “The Burial of the Dead”: Eliot’s Corpse in the Garden in a Christian Context”, *American Literature*, Vol. 50, No2 (Mayo, 1978), 282-285, explora esta relación, aunque llegando a una conclusión ambigua, puesto que si bien admite la promesa que conlleva la lluvia al final del texto, no ve en el pasaje del cadáver ningún signo de esperanza.

Verily, verily, I say unto you. Except a corn of wheat fall
into the ground and die, it abideth alone: but if it die, it bringeth
forth much fruit.⁴⁵⁰

Juan 12:24

Eliot no fue el único autor que rehacía y reinterpretaba pasajes bíblicos en unos momentos, los de la Gran Guerra y posterior período de entre guerras, en que muchos poetas se preguntaban por el sentido de tanto sufrimiento. Wilfred Owen (1893-1918) escribió varios poemas que comparaban momentos de la historia sagrada con el que estaba viviendo Europa y reflexionaban sobre la situación, como *At Calgary near the Ancre* o *The Parable of the Old Man and the Young*. En este último poema, Owen convierte la narración de *Génesis 22:1-19*, del sacrificio de Isaac, en una parábola a través de la cual se nos muestra la crueldad humana y la inutilidad de la guerra; en ella también se utiliza la metáfora de la semilla como prole.

THE PARABLE OF THE OLD MAN AND THE YOUNG

So Abraham rose, and clave the wood, and went,
And took the fire with him, and a knife.
And as they sojourned both of them together,
Isaac the first born spake and said, My Father,
Behold the preparations, fire and iron,
But where the lamb, for this burnt offering?
The Abraham bound the young with belts and straps,
And builded parapets and trenches there,
And stretched forth the knife to slay his son.
When Lo! An Angel called him out of heaven,
Saying, Lay not thy hand upon the lad,
Neither do anything to him, thy son.
Behold! Caught in a thicket by its horns,
A ram. Offer the Ram of Pride instead.

But the old man would not so, but slew his son,
And half the seed of Europe, one by one.⁴⁵¹

⁴⁵⁰ En verdad, en verdad os digo que, si el grano de trigo no cae en la tierra y muere, quedará solo; pero si muere, llevará mucho fruto.

⁴⁵¹ *Parábola del hombre viejo y el joven.*// Abraham se alzó, partió la leña y se fue,/ y llevó con él fuego y cuchillo./ y mientras moraban juntos los dos,/ Isaac el primogénito habló y dijo, Padre,/ mira los preparativos, fuego y hierro,/ ¿pero dónde está el cordero del sacrificio?/ y Abraham lo ató con correaes,/ y construyó parapetos y trincheras,/ cuchillo en alto para matar al hijo./ Cuando un ángel lo llamó desde el cielo,/ dijo, no pongas tu mano sobre el niño,/ ni le hagas nada a tu hijo./ Mira! Enredados los cuernos en un matorral,/ el Carnero del Orgullo. Ofrecelo.// Pero el viejo no escuchó y mató al hijo,/ y a la mitad de la semilla de Europa, una a una.

6. Profetismo religioso y profetismo social.

6.1 El profetismo de Ezra Pound.

Ezra Pound, autor de *Los Cantos* y renovador de la cultura, ejerció de mentor de su joven compatriota, Eliot, introduciéndolo en los círculos intelectuales más interesantes de Londres y apoyándolo en su carrera literaria. Pound, siempre ávido de descubrir nuevos talentos, elogió y promocionó la poesía de Eliot: "El arte no evita los universales, los acierta aún más cuando llega a ellos a través de los particulares. La obra de Eliot se distancia de la de muchos otros nuevos escritores que han utilizado las libertades actuales sin ningún beneficio, no han ganado precisión de lenguaje, y no hay variedad en su ritmo. Sus hombres en mangas de camisa, y sus señoras de buena sociedad, no son manifestaciones locales; son el material de nuestro mundo moderno, y una verdad en más de un país."⁴⁵² (Pound 1985, 420).

La influencia de Pound en Eliot es tal que no se puede comprender adecuadamente la poesía de Eliot sin pasar por él, puesto que algunas de las ideas más representativas de la obra de Eliot fueron, en realidad, concebidas en la mente de Ezra Pound. La fascinación por la obra de Dante, por ejemplo, debe mucho a Pound: "aunque Eliot conocía tanto como él, sino más, la poesía francesa contemporánea, fue Pound quien le agudizó la apreciación de Dante y los poetas italianos medievales" (Ackroyd 1984, 57), al igual que la idea del valor transhistórico de la literatura.

El poema épico de Robert Browning *Sordello* fue un modelo estilístico para Pound, puesto que representaba un ejemplo de cómo ocultar el "yo" que tanto molestaba por sus connotaciones románticas: "Ezra Pound fue el discípulo de Robert Browning, quien llamó a algunos de sus poemas *Dramatis Personae*. Pound escogió el título de *Personae*, que literalmente significa "máscara", para una antología de su propia poesía. Y Eliot, como

⁴⁵² De una reseña a *Prufrock and other Observations*, originalmente publicada en la revista *Poetry* 1917.

sabemos, fue una vez discípulo de Pound.”(Smidt 1961, 92). Toda la teoría eliotiana de la impersonalidad en la poesía parte de este referente en Pound, aunque Eliot la llevase más lejos que sus predecesores:”La teoría de la poesía “Impersonal” de Eliot es una teoría de la poesía como trascendencia. Existe para él un elemento en la poesía, en la experiencia, que no es posible elucidar por referencia a causas y condiciones externas.”(Freed 1962, 164).

También en la musicalidad poética, Pound fue el impulsor de un ritmo que uniese sentido y sonido, huyendo de la rígida rima decimonónica y la retórica de la poesía victoriana, partiendo de Whitman y también de Browning:”Creo en un “ritmo absoluto”, un ritmo que es en poesía el que corresponde exactamente a la emoción o matiz emocional que queremos expresar. El ritmo de un hombre debe ser interpretativo, será, por tanto, finalmente, el suyo propio, infalsificado, infalsificable.⁴⁵³”(Pound 1985, 9). Pound cristalizó elementos dispersos en una innovación real, en una renovación poética que sentaría las bases para una nueva forma de entender la poesía en occidente. En una época de constantes cambios estéticos, Ezra Pound participó en varios movimientos artísticos y literarios y fue también su líder, como el Imaginismo i el Vorticismo.

Gran parte del credo imaginista provenía del filósofo T.E. Hulme, pero fue Pound quien, con la complicidad del grupo de Bloomsbury, del que destacan figuras como Virginia Wolf, concretó las directrices principales: tratamiento directo del tema, ya sea éste subjetivo u objetivo; exclusión de todo lo que no contribuya a la representación; y, principalmente, la creación de imágenes que presenten la complejidad intelectual y emocional en un instante. Para los imaginistas, una imagen visual podía conformar todo un poema, por ello se acercaron a la forma poética del *Haikú* japonés, como en este ejemplo de Amy Lowell:

EPHEMERA

Silver-green lanterns tossing among windy branches:
Soon an old man thinks
Of the loves of his youth⁴⁵⁴.

⁴⁵³ “A Retrospect”, *Pavannes and Divisions* (1918).

⁴⁵⁴ *Efímera*. Linternas verde-plateadas agitadas entre ramas en el viento:/ Así piensa un hombre viejo/ en los amores de su juventud. (Trad.A.).

El Haikú.”el más selecto recipiente de los relampagueantes procesos de iluminación.”(Haas 1999, 86), será un elemento muy importante en las innovaciones poéticas de principios del siglo XX y Pound uno de sus más notables defensores.

El Imaginismo cambió de liderazgo con la llegada de América de Amy Lowell, quien auspició varias antologías imaginistas, pero Pound encontró otra causa que liderar, ésta mucho más radical: el Vorticismo. El movimiento vorticista era una mezcla de Cubismo y Futurismo, pero un Cubismo abstracto y un Futurismo que había perdido la ingenuidad de creer ciegamente en el progreso. Las yuxtaposiciones, la omisión de las conexiones lógicas, la dislocación de la sintaxis y el uso de la tipografía como parte del mensaje son algunas técnicas vorticistas, pero el Vorticismo tenía, además, un fuerte componente político que lo distanciaba del Imaginismo, mucho más esteticista. Wyndham Lewis, pintor y escritor, gran amigo de Eliot, fue una figura central en este movimiento. Él y Pound, después de abandonar el grupo de Bloomsbury se sintieron decepcionados por la actitud de Eliot, quien persistió todavía un tiempo en su relación con los Woolf, acusándolo de querer mantener los posibles beneficios de las conexiones del grupo, al que Lewis llamaba “bohemia millonaria” (*apud* Sharpe 1991, 55). Pero si las relaciones entre Eliot y el grupo de Bloomsbury nunca fueron fluidas⁴⁵⁵, la colaboración de Eliot con el Vorticismo fue muy rica. Eliot y Lewis colaboraron en muchos proyectos editoriales, uno de los más significativos fue la revista *Blast*, en la que Eliot publicó por primera vez sus poemas *Preludes* y *Rhapsody of a Windy Night*, en el segundo y último número⁴⁵⁶, llamado número de guerra.

Ezra Pound no sólo es el profeta de una nueva estética, sino que cree que la sociedad también debe cambiar. Su teoría social y económica parte de la idea de que, desde el Renacimiento, occidente ha entrado en decadencia debido a la exacerbación del capitalismo. Cree que el estado debería ejercer mayor control sobre la economía y, por ello, al igual que muchas otras personas que deseaban más justicia social, se unió al

⁴⁵⁵ Eliot defendió a Lewis de los ataques de la crítica, especialmente de los de Clive Bell, perteneciente al grupo de Bloomsbury y que fue el causante de un malentendido con Virginia Woolf.

⁴⁵⁶ Anéxo, página 337.

fascismo que, en sus inicios, aparecía como nacional-socialismo populista. A pesar de la gran influencia de Pound sobre Eliot, la desconfianza que Eliot sentía tanto hacia el fascismo⁴⁵⁷ como hacia el comunismo implica una distancia crítica fuera de lo común en un momento de tanto entusiasmo ideológico: "Ambos, fascismo y comunismo, tienen ideas fundamentales que son incompatibles con el cristianismo." (Eliot 1952, 94). Para Eliot sólo una organización social que tuviera en cuenta los ideales cristianos era aceptable, por lo que la democracia no era vista como un sistema perfecto: "No es necesario asumir que nuestra forma de democracia constitucional es la única adecuada para los cristianos, o que es en sí misma una garantía contra un mundo anti-cristiano. En vez de simplemente condenar fascismo y comunismo, haríamos bien si pensásemos que también vivimos en una civilización de masas que sigue muchas ambiciones y deseos erróneos." (Eliot 1925, 94).

El capitalismo iba directamente en contra de los valores cristianos y, al igual que Pound, Eliot ve en la usura uno de los símbolos de la decadencia social de occidente⁴⁵⁸, : "Repitiendo la lectura tradicional comunista de la prevaleciente filosofía occidental del liberalismo, Eliot la considera como el producto decadente del capitalismo sin trabas, de "una época de libre explotación", y por lo tanto tan implicado en la herejía materialista como la ideología de los mismos comunismo y fascismo "paganos". De forma perceptible (y Eliot es a menudo un enérgico crítico de la causa liberal) ataca el liberalismo por su falta de telos. Porque el liberalismo es una libertad *de* y no una libertad *para*." (Asher 1988, 909). Un ejemplo de esta crítica lo podemos leer en este pasaje de *La roca* (1934 a, 12), una obra con un alto contenido político:

⁴⁵⁷ Respecto al difícil tema del anti-semitismo, asociado a la ideología fascista, Denis Donoghue, en *Words alone* (pp.99-109, 213-216, 225-226) defiende a Eliot de las acusaciones de anti-semita, mientras que otros autores, como Ackroyd, en *T.S. Eliot* (201, 297, 303-4, 331) admite algún comentario anti-semita por parte de Eliot anterior a la Segunda Guerra Mundial, que el mismo autor corrigió más tarde. El judío, literariamente, se ha asociado a la usura por su implicación en este oficio en la Italia del Renacimiento y se convirtió en un estereotipo, por lo que los intentos de desprestigiar a Eliot acusándolo de anti-semita, como el de Anthony Julius en *T.S. Eliot, Anti-semitism, and Literary Form* (1995) son excesivos e injustos.

⁴⁵⁸ No deja de ser paradójico que Eliot, durante un cierto tiempo, trabajase en un banco. De hecho, Pound propuso una colecta para que Eliot pudiese dejar el banco, pero Eliot lo rechazó.

ETHELBERT. [...] That's a bank that is. It's all profit what nobody gets and nobody knows 'ow they gets it. Nah, then: you take a church. There ain't no profit about that. It's for you and me.⁴⁵⁹

Las palabras de Ethelbert, con su acento “cockney”, representan las quejas de las clases populares, lejos del bienestar y privilegios de las clases adineradas, y el contraste entre la búsqueda de beneficio del banco y una iglesia desinteresada. Pound en el “Canto XLV” expone extensamente los perjuicios que causa la usura y también los compara con los artistas y obras que no habrían sido posibles si se hubiese atendido a la rentabilidad.

[...]
WITH USURA
wool comes not to market
sheep bringeth no gain with usura
Usura is a murrain, usura
blunteth the needle in the maid's hand
and stopped the spinner's cunning. Pietro Lombardo
came not by usura
Duccio came not by usura
nor Pier della Francesca; Zuan Bellin' not by usura
nor was “La Calunnia” painted.
Came not by usura Angelico; came not Ambrogio Praedis,
Came no church of cut stone signed: *Adamo me fecit.*
Not by usura St Trophine
Not by usura St Hilaire.
[...]⁴⁶⁰

Los profetas no son tampoco ajenos a las injusticias sociales causadas por un abusos en la economía se sus sociedades: ”Si Amós encuentra la culpa de las naciones principalmente en sus acciones bélicas (1:3s), a Israel le reprocha sobre todo las faltas sobre la justicia (3:10; 5:7-24; 6:12), dando primacía a la crítica social:”Vendéis al inocente por dinero” (2:6; cf. 2 Re 4:1). Además de la opresión de los pobres y el lujo a costa de éstos (4:1), hace referencia a delitos económicos, como la falsificación de la

⁴⁵⁹ Eso es un banco, sí señor. To son beneficios que naide gana y que naide sabe cómo se ganan. Nah, pero: mira una iglesia. No hay beneficio en eso. Es pa ti y pa mi.

⁴⁶⁰ CON LA USURA/ la lana no llega al mercado/ la oveja no trae ganancias con la usura/ la usura es una plaga, la usura/ despuntó la aguja en la mano de la doncella/ y detuvo la habilidad de la rueca. Pietro Lombardo/ no llegó por la usura/ Duccio no llegó por la usura/ ni Pier della Francesca; ni Zuan Bellin por la usura/ ni fue pintada”La Calunnia”./ No llegó por la usura Angelico; no llegó Ambrosio Praedis./ no llegó la iglesia de piedra firmada: *Adamo me fecit.*/ Ni por la usura San Trophine/ ni por la usura San Hilaire, [...] (Trad.A.).

medida y el peso (8:4) y el soborno en los tribunales (5:10, 12, 15),(Schmidt 1983,247).

Hear this, O ye that swallow up the needy, even to make
the poor of the land to fail.
Saying, When will the new moon be gone, that we may sell
corn? And the Sabbath, that we may set forth wheat, making
ephah small, and the shekel great, and falsifying the balances
by deceit?⁴⁶¹

Amós 8:4-5

Pero si bien los profetas y Eliot creen que la justicia en este mundo es una responsabilidad para con Dios al igual que para con los hombres, Pound quiere la salvación del mundo desde el mundo y, exclusivamente, para el ser humano.

6.2 El poema *Nabí* de Josep Carner.

Si Pound representa un profetismo social, Josep Carner, en su *Nabí* (1941), nos muestra una recreación del libro del profeta Jonás que nos devuelve al ámbito religioso. El *Nabí* de Carner ha sido objeto de grandes elogios, como el de Joan Ferraté: “Este poema, que sólo muy lentamente y por un número de lectores aún demasiado reducido ha sido reconocido como la cima de la poesía catalana de todos los tiempos.”(apud Carner 1979, 9), y sigue un estilo profético que tiene presente una variedad textual más amplia que la del libro de Jonás:”Pueden identificarse, entonces, rasgos de otros libros veterotestamentarios (Así, los orígenes de Jonás recuerdan los de Amós, su hastío de la vida de profeta recuerda a Jeremías, etc.)”(Cornudella 1986, 18).

⁴⁶¹ Escuchad esto los que aplastáis al pobre y aniquiláis a los desgraciados del país, diciendo: ¿Cuándo pasará el novilunio para que vendamos el trigo, y el sábado para que podamos abrir los graneros, achicar el *efá*, y agrandar el siclo, y falsear fraudulentamente las balanzas.

Carner, contemporáneo de Eliot y Pound, aunque por razones históricas diferentes, tenía también un papel fundamental en la renovación estilística y lingüística de su literatura: "Era necesario fundar una patria moderna y dotarla de una lengua ciudadana, despierta; natural y útil para el juego elegante, la tesis científica, el discurso político, la literatura y el pensamiento. A esto estaban llamados los poetas de esta tercera época, y esta fue la tarea encargada a los escritores. Quedaba claro, entonces, que la poesía tenía una utilidad social, y el poeta un papel importante en este viaje de todo un pueblo hacia su formación cultural." (Oller 1985, 97).

Carner también comparte con Eliot y Pound el rasgo estilístico de la desaparición del poeta del poema, de una determinada objetividad: "Y el gran poema *Nabí*, monumento indiscutible de la poesía contemporánea. Pero, sea cual fuere el motivo, Carner consigue darnoslo sin, aparentemente, transferirle su personalidad." (Oller 1985, 106). A través de este recurso, Eliot y Pound querían marcar diferencias con el Romanticismo y el Carner *Noucentista*, a su vez, con la *Renaixença*, de raíces románticas: "Esta norma carneriana es, lo hemos ido sugiriendo, la objetivación, es decir, la cotidianidad activa, la áurea mediocridad (palabra ésta redimida bajo la advocación de Horacio), la costumbre recreada en cada nuevo momento, la curiosidad irónica, que es un amor general con los dos ojos claros y libres. En otras palabras, vivir en poesía, si quieren, es en intercambio creador de la consciencia y del mundo de las cosas externas; pero no vivir poesía, forma de Romanticismo, la más tristemente errada." (Riba 1984, 167). Pero si bien la implicación de los dos autores americanos con los asuntos sociales los convierte en seres que sienten empatía, que se sienten parte de un destino común, en Carner el poeta se siente como un ser aislado, distanciado de los otros hombres: "La voz del poeta es sola voz humana, voz que "no soporta estar sola en el mundo" y que quiere por lo menos repetirse inacabablemente en el encanto del poema. El escepticismo de Carner, poeta de la soledad, es la otra vertiente -¿más humana?- de lo que le lleva a crear en la lucidez del silencio. Tiene el escepticismo en cuestión su reflejo estilístico en la libertad con la que el poeta opera con sus símbolos, tan impersonales, diríamos, tan poco

justificadores como la objetividad de la poesía que los encierra.”(Ferraté 1994, 25).

Otra coincidencia entre los tres poetas es la admiración por Oriente. En Eliot predominan las tradiciones índicas, pero en Pound y Carner son la China y el Japón los países cuya cultura les dejó una impronta mayor. Respecto al primer país, podemos ver la influencia en Carner en su obra *Lluna i llanterna*, donde versiona poetas de China y, respecto al segundo, la forma del *Haikú* también influye su poesía, como en este poema del libro *Arbres*:

EL CREIENT

Si vora l’ermita en runes
Cau la rosa amb molt de greu,
Si vora l’ermita en runes
Ja no va l’ocell romeu,
Un xiprer, callat, s’espera
Per si hi tornen a alçar Déu.⁴⁶²

El poema *Nabí* toma su historia del libro de Jonás, pero uno de los cambios más significativos respecto al texto bíblico es que Carner utiliza la primera persona, otorgando al poema una perspectiva centrada en la experiencia individual, mientras que el escrito bíblico está escrito en tercera persona a modo de ejemplo:”La esperanza tiene un radio mucho más amplio en el librito de Jonás, contemporáneo o poco posterior al de Joel. Dentro de los doce profetas menores este texto constituye un caso a parte; no es una colección de palabras proféticas, sino una narración profética en prosa. Enlaza, a veces literalmente, con la tradición del profetismo no escrito o también con los pasajes en tercera persona del libro de Jeremías. En la bella construcción literaria, el escrito de Jonás es afín a la narración marco de Job y los libritos de Rut y Ester. Se le puede calificar de novela edificante con toques irónicos”(Shmidt 1983, 351).

El relato de vocación que inaugura el poema inventa para el personaje un pasado en el que Jonás pasa de una vida tranquila a sufrir una serie de

⁴⁶² Si cerca de la ermita en ruinas/ cae la rosa apesadumbrada,/ si cerca de la ermita en ruinas/ ya no vuela el pájaro romero,/ un ciprés, callado, espera/ por si allí vuelven a alzar a Dios. (Trad. A.).

desgracias, entre ellas la devastación de sus tierras por las inclemencias del clima y los abusos de los poderosos, de nuevo una tierra estéril simboliza la crisis.

Llavors per tres anyades malsegures
desferen l'hort la pedra i les malures
i el blat se'm va neulir;
em robà les ovelles de la pleta
un príncep que l'arena tragina per l'areny;⁴⁶³

Este castigo, aparentemente arbitrario, provoca la queja de Jonás aun admitiendo culpa y recibirá como respuesta las primeras palabras de Dios hacia él, instándolo a aquello que tanto Eliot, como Pound y los profetas tienen por primer objetivo: sacudir las conciencias adormecidas.

Quan Déu revé, quan Déu es lleva
despulla l'home de la seva
pretesa d'ésser just.
Fui arrencat al bàndol
de l'honorada gent.
- Sigues rebuig, digué la Veu, sigues escàndol
per a virtuts corcades en l'acomentament.⁴⁶⁴

El mundo visto a través de los ojos de Jonás evidencia la presencia del mal: "¿Com és que permeteres/ que sigui corcuitós el mal, el bé tardà? (Tú, que consumirías el mal de un parpadeo,/ en las exhortaciones te dilatas), y el lugar donde el hombre concentra sus maldades es, de nuevo, la ciudad:

(Oh Nínive, ciutat potent i vilipesa,
ciutat guarnida amb mil carcasses de ciutats,
perpal de Déu quan li traïm la fe promesa! –
per tos carrers adelerats
qui sentiria el meu parlar sinó els albats?)⁴⁶⁵

⁴⁶³ Por tres años inseguros/ mi huerto consumieron las plagas y el pedrisco,/ y canijas vinieron las mieses;/ y robó en el aprisco las ovejas/ un príncipe que a cuestras/ lleva la tienda por los arenales.

⁴⁶⁴ Cuando nos hinche Dios y surge,/ despoja al hombre/ de su presunción de justicia./ Lanzado fui del bando/ de las gloriosas gentes./ "Serás desecho", dijo la Voz, "serás escándalo/ de las virtudes carcomidas en su dicha.

⁴⁶⁵ (Oh Nínive, cubil de centelleos y rugidos,/ ciudad osario de ciudades torturadas,/ hacha de Dios sobre Salem adúltera,/ ¿Quién en tus calles ávidas oyera/ mi voz, sino el infante que arrulla al seno de la madre?)

Pero si Eliot se preocupa por el proceso de redención de la humanidad, Carner dirige su atención a la relación entre el profeta y Dios, un individuo y Dios. Esta distinción fundamental diferenciará dos intenciones radicalmente distintas.

Temps era temps sabia
als matins si Tu m'eres avinent;
i la fullada, a l'hora foscant tota lleugera,
em deia: - Déu està content -;
i en el meu jaç, del colze meu darrera,
ton reny, en el corcò de mitjanit,
m'acompanyava, tot nuant-me el pit.
Cada fulla es movia a ta alenada,
cada silenci era un lloc religiós,
en cada flor sentia que hi era ta mirada
abans que el temps no fos.⁴⁶⁶

Este pasaje, que podríamos describir como ejemplo de estética catafática, puesto que en él se muestra a un Dios reflejado en sus criaturas, al igual que en los bellos versos en los que Jonás ve de nuevo el mundo fuera del vientre de la ballena, se combinan también, igual que en la obra de Eliot, con otros en que el aspecto místico predomina, como la estancia de Jonás en el interior del pez.

i aní a l'amagatall per als sentits:
i en el ventre del peix romania,
alliberada l'ànima, tres dies i tres nits.
[...]
Res no em distreu, dubte no m'heu, desig no em crida;
Déu és el meu únic espai.⁴⁶⁷

El mar proceloso es el lugar en el que la purgación y el cambio acontecen, sin embargo, el desierto también se suma a esta función. Tanto Eliot como Carner hacen uso de las dos metáforas.

⁴⁶⁶ En otros tiempos al romper el alba/ bien conocía si te hallabas cerca;/ las ramas leves al cerrar la noche/ me susurraban: - Dios está contento -;/ y en mi yacija, tras mi codo vigilante, /tu reprimenda/ en la zozobra de la noche embosquecida/ anudábame el pecho,/ pero me hacía companya./ Cada hoja movíase a tu aliento,/cada silencio era un lugar religioso,/ en cada flor hallaba senyal de tu mirada/ que la creó en el fondo de los siglos.

⁴⁶⁷ y encerró en la prisión a mis cinco sentidos:/ del pez en las entrañas/ tres días y tres noches cantaba el alma pura.[...] Nada me distrae, franco estoy de duda y horro de deseo:/ mi único espacio es Dios.

vaig partir de l'indret de ma recança
per un camí sense aigua ni cap ombratge verd,
el de la penitència i la desesperança,
car totes dues menen al desert.⁴⁶⁸

Otros aspectos afines en la obra de Eliot y Carner, en relación a la temática profética, son la idea de que los avatares de la historia están en manos de Dios:” – No compta pas l'imperi per al Senyor del cel/ més que un romboll de polseguera”(Ningún imperio cuenta para el Señor del cielo/ más que un remolino de polvo) o la crítica a los falsos profetas: “Afalagueu els delirants amb signes,/ però fet d'esma, el signe es buit.”(Aseguráis con signos al devoto,/ más repetido a tienta el signo es vano). Pero el optimismo de algunos pasajes de la obra, como el de los capítulos finales, en los que Carner añade a la historia bíblica un relato de la vejez del profeta que incluye la promesa mesiánica, Eliot no podría jamás permitírselo, demasiado consciente de la imperfección del ser humano.

La religiosidad de Carner encuentra en los profetas una manera adecuada a su visión alejada de las instituciones eclesiales:”*Nabí* es un poema que contiene una experiencia humana de una profundidad poco usual, y contiene también de una manera poco usual una experiencia no solamente religiosa sino también explícitamente cristiana, sobre todo en el canto décimo. Esta experiencia no tiene casi nada que ver con muchas formas de cristianismo oficializado.”(Oliva 1985, 132). Porque el discurso profético advierte a todo aquel que se le acerca de no caer en el ritual vacío de contenido y, insistentemente, insta a buscar la pureza en la vivencia religiosa, tal y como expresa Amador Vega en *El bambú y el olivo* (2004, 104):

Hastado de tanto Dios, Jeremías maldice su nacimiento,
deshaciendo así el nudo vital con el mundo que lo atará
al oráculo de *Yhwh* hasta el último suplicio humano. Los
profetas bíblicos, desahuciados de su propia voz, hostigan
al *homo religiosus*, que cumple ritualmente con los
sacrificios y el culto a la obra de arte. *Yhwh* es un dios sin
religión, sin culto y, más que dar, quita cuanto el hombre
obtiene de la tierra: él es el dios de los cielos.

⁴⁶⁸ salí del sitio de mi afrenta por camino/ sin verde sombra ni señal de fuente:/ el de la pena y el rencor celado, que entrambos llevan al desierto.

El poema de Carner cuenta una transformación personal, la vivencia de la duda y después la llegada a la fe como un proceso de madurez que, paulatinamente, va afianzándose. Si entendemos por estética profética el impulso de procurar un cambio en la sociedad, razón que impele a Eliot a escribir su obra literaria, Carner no la seguiría, su ámbito es cada uno individualmente y cada proceso es diferente y único. Sin embargo, comparten los dos el estilo profético, a través de la temática, el tono y la forma del profetismo bíblico. Si bien el aspecto formal es parte fundamental de cualquier estética, ésta no es tal sino una, además, las razones que han procurado una determinada forma.

Conclusiones

La visión religiosa de T.S. Eliot es plenamente cristiana y su acercamiento al budismo nunca implicó la posibilidad real del abandono del cristianismo, a pesar de que Ackroyd lo considera en su biografía del poeta (Ackroyd 1984, 37), en ella las alusiones a las tradiciones índicas sirven para reforzar, desde un punto de vista diferente, las ideas que ya existen en el cristianismo, como ocurre por ejemplo con el precepto de la espera sin voluntad, que encontramos tanto en textos hinduistas como en los místicos occidentales. El tiempo en la poesía de Eliot es, por tanto, lineal, sigue una dirección hacia el destino final de la humanidad en Dios, aunque el proceso de redención que lleva a ese fin es visto como lento y costoso. La lentitud del avance histórico encuentra su imagen en la alternancia monótona de las estaciones y en las expresiones de la sensación de letargo que se pueden observar desde *La canción de amor de J. Alfred Prufrock* (1917) hasta los *Cuatro cuartetos* (1943). Para el poeta, el ser humano no es consciente del sentido de su vida y la malgasta repitiendo rituales sociales superficiales y ocupando su mente con problemas materiales, desviando su atención de lo verdaderamente importante y ralentizando, sino invirtiendo, los pasos hacia la finalidad correcta.

La naturaleza, en la obra de Eliot, se entiende desde una dimensión mítica en la que los procesos naturales se asocian a la evolución del alma colectiva del hombre, de la misma manera que en los profetas bíblicos, la situación de la tierra es reflejo de la actuación del pueblo. *La tierra baldía* (1922) es un ejemplo de cómo el poeta toma el relevo de las distintas formas en que se ha expresado el mito de la renovación espiritual unida a la suerte de la tierra, proveniente de los ritos de vegetación que recoge Frazer en su obra *The Golden Bough* y que encuentra también su formulación en la historia del Grial, según la interpretación de Jessie Weston en *From Ritual to Romance*. Pero la primavera eliotiana no es el fin último en el que tiene lugar la resurrección de la vida, eso sólo ocurrirá con la salvación de toda la humanidad, sino un signo de acción que se asocia al sufrimiento: actuar es sufrir. Así, el letargo ofrece dos aspectos, por una parte, muestra el hastío de una vida vacía y, por otra, es un refugio de la acción, aunque, de hecho, actuar es inevitable y la inacción es más un deseo que una posibilidad real.

Eliot asume una voz colectiva desde el inicio de su producción literaria, su preocupación es el destino común de los hombres. En este viaje a través de la

historia, Eliot se une a los profetas en la idea de la comunidad humana es heredera del bien y el mal que se ha hecho con anterioridad y responsable del bien y el mal que produce y que será, a su vez, dejado en herencia a los que aún han de nacer. El Dios de los profetas interviene en la historia, determina su devenir, es la constante prueba de que los seres humanos no controlan su destino. Por su parte, Eliot siempre mantuvo una ideología que trascendía la política convencional para ver en la religión la fuente última legitimadora de poder.

El contacto de la divinidad con la historia humana tiene un momento crucial: la venida de Jesucristo, por lo que la poesía de Eliot muestra un centro cristológico que ve en la figura del Hijo de Dios la continuidad de la Palabra veterotestamentaria, y que da una dimensión a su visión religiosa que va mucho más allá de los códigos morales para, partiendo del prólogo del *evangelio de San Juan*, en el que se establece la pre-existencia de Jesucristo, llegar a acercarse a la idea de Chardin⁴⁶⁹ de una evolución, a través de una cada vez mayor consciencia, hacia Dios: el Alpha y Omega, el principio y fin. De hecho, Eliot hizo de la unión entre principio y fin un verdadero tema en su literatura y tenía el convencimiento, junto con Juliana de Norwich, de que “todo acabará bien”.

El teólogo Tillich, que fue amigo de Eliot, coincide con el poeta en muchas de las opiniones sobre la relación entre religión y sociedad y, además, proporciona una clasificación de las diferentes formas de manifestar aspectos trascendentes desde el arte y la literatura que sirven al análisis estético. Eliot encajaría en la estética *profética* tal y como la entiende Tillich, es decir, en una voluntad de transformar el mundo a través de mostrar los errores y denunciar las injusticias pero incluyendo también aunque sólo sea un atisbo de esperanza.

La distinción entre la estética apofática, que se expresa en lenguaje paradójico porque no puede decir nada sobre Dios, y la catafática, que, por el contrario, ve a Dios manifestado en la creación, no son excluyentes en Eliot, ni en los mismos místicos, tal y como recuerda el Aeropagita en su *Teología mística*. Encontramos en la obra literaria de Eliot ejemplos de ambas, pero la que predomina es la estética profética, porque el poeta no se ocupa de su manera de entender la divinidad, sino de la relación de los hombres con esta. Una relación deteriorada por la ignorancia y

⁴⁶⁹ Pierre Teilhard de Chardin, jesuita y paleontólogo francés, desarrolló una teoría cosmológica en la que todo el universo, desde su inicio, tiende hacia el Punto Omega, la unión con Jesucristo. Aunque sus libros no fueron publicados hasta finales de los años cincuenta, póstumamente.

por la negligencia y que se ha ido empobreciendo, sobre todo desde el ateísmo del siglo XVIII, que produjo una forma mutilada, que quería ser exclusivamente materialista y racionalista, de pensar el mundo. Por ello Eliot, al igual que Joyce, recupera un nuevo pensamiento mitológico con el que se abarca también el alma del hombre y que da sentido transhistórico a la experiencia humana, estableciendo así la base a partir de la cual es posible una interpretación de su obra.

El Dios de los textos proféticos es, siguiendo a Heschel, un Dios sufriente, que siente tanto el dolor como el distanciamiento de su pueblo, a través de la antropomorfización que el profeta hace para acercarlo a la comprensión humana. Así también, en la obra eliotiana, la crucifixión y la eucaristía como recuerdo de ese sacrificio están muy presentes, como en “East Coker” de los *Cuatro cuartetos* o, a través del personaje de Celia, en *Cocktail Party*. Es éste un sentido del sufrimiento que también forma parte de la sabiduría mística.

La mística es un ámbito que Eliot explora por medio del estudio, con la lectura del libro de Underhill *Mysticism*, y a través de los textos de autores místicos, como la obra de San Juan de la Cruz. La relación entre misticismo y profetismo, aun siendo éstos fenómenos distintos, es muy intensa; Henry Corbin, de hecho, cree que la *unio mystica* y la *unio sympathetica* se dan a la vez (1993,134), tanto en los místicos como en los profetas. Desde esta perspectiva, el comentario de algunos aspectos de la mística es relevante en el estudio del profetismo en Eliot, puesto ambos fenómenos comparten imágenes y fórmulas literarias.

La reflexión de Eliot sobre la mística lo lleva a distinguir, en una primera época, entre misticismo “clásico” y “romántico”⁴⁷⁰, entendiendo el primero como aquel que en vez de fijarse en la experiencia individual se centra en el fenómeno en sí, y el segundo, representado por autores como Santa Teresa de Jesús, que nos llega a través de una descripción más psicológica. La aversión hacia la presencia “yo” en los poemas románticos está detrás de su predilección por el primer tipo de misticismo, ejemplificado en la obra de Ricardo de San Víctor. Pero la admiración por la obra de San Juan de la Cruz se verá reflejada en textos como los *Cuatro cuartetos*, en los que se cita ampliamente al místico y, al igual que con el Romanticismo, el poeta se deshace de sus prejuicios con el paso del tiempo.

Los escritos de Ricardo de San Víctor proporcionan unas maravillosas alegorías con las que enseña a los jóvenes monjes el arduo camino de hacia la contemplación.

⁴⁷⁰ En las *Clark Lectures* (Eliot 1993, 104).

En *Los doce patriarcas*, la genealogía de Jacob es interpretada en términos de virtudes, siempre siguiendo un orden inalterable, necesarias para la perfección del alma. Este texto, que Eliot conocía bien, explica la función de la imaginación en el proceso de la meditación, describiéndola como la sirvienta de Raquel, es decir, al servicio de la sabiduría. La imaginación debe ser controlada, pero es el medio y paso imprescindible para llegar de las cosas visibles a las invisibles (Ricardo de San Víctor 1979, 190) y, de esta misma manera, Eliot, a través de una poesía que da valor sacramental al lenguaje, persigue trascender lo meramente literario.

Algunas de las imágenes que comparten místicos y profetas están muy presentes en la obra de Eliot, por ejemplo, la metáfora de la luz, que recorre todo el *Antiguo testamento*, desde el *Génesis*. La oscuridad, por su parte, presenta tanto un valor negativo, como símbolo del mal, como uno positivo, como lugar de encuentro con lo sagrado “la divina tiniebla” de la que nos habla el Aeropagita. La imagen de las escaleras, que procede del sueño de Jacob, también es usada por el poeta que, junto con otros autores, ha unido la idea de la subida con la de el acercamiento hacia Dios, como la tradición cristiana había hecho con la lectura alegórica de la subida al Sinaí. Místicos y profetas, independientemente de su forma de llegar al conocimiento o de experimentar el éxtasis, hablan de un mismo Dios anicónico, la “nada” de Dios de los místicos cristianos es la misma idea que ese Dios sin nombre y sin rostro del que hablan los profetas. En el discurso profético, inscrito en un mundo lleno de imágenes e ídolos, se hace muy evidente la extraordinaria novedad de la idea que quieren transmitir.

La actitud de los profetas de un total abandono a la voluntad divina es la misma “espera sin voluntad” que tanto interesa a Eliot; de ella nos habla en “East Coker” de los *Cuatro cuartetos* citando las enseñanzas de San Juan de la Cruz o en su obra teatral *Asesinato en la catedral*. Es este cambio en el corazón el que desean los profetas, no así un gesto exterior, por lo que el rito pierde toda su importancia si no va acompañado de una actitud sincera, de la misma manera, Eliot es crítico con el papel de la Iglesia en poemas como *Mr. Eliot's Sunday Morning Service*. La “espera sin voluntad” es también característica del martirio, tema que interesó a Eliot y que desarrolló en su obra sobre Becket y también en su poesía. El martirio es un salto hacia Dios que pasa de golpe muchas etapas previas, es un avance real hacia la redención de la humanidad, por lo que Eliot ve en él una salida al hastío de la repetición constante de los errores humanos.

En la discusión sobre las diferencias entre profetismo y mística, el tema del éxtasis es el punto fundamental de desencuentro, aunque no tanto por la experiencia en sí, sino por la formulación de ésta, ya que para los profetas la idea de la “unión con Dios” sería blasfema y porque, a diferencia de los místicos, los profetas expresan con exactitud el mensaje que han recibido de Dios.

El interés por la mística se une a la reflexión filosófica sobre el problema de la realidad, que Eliot afrontará tanto literariamente como en su tesis sobre el filósofo Bradley. Siguiendo a Bradley, Eliot se cuestiona la unidad del “yo”, ya que el ser humano está constantemente cambiando, como expresa el poeta en “Dry Savages” de los *Cuatro cuartetos*, o en *La canción de amor de Alfred J. Prufrock*, y la naturaleza de la experiencia que, afirman ambos, no puede darse de forma inmediata, sino que está siempre mediada por la interpretación y la unión entre objeto y sujeto. Por otra parte, en obras como *Su hombre de confianza* se distingue entre los hechos y la realidad, al igual que los profetas que diferencian lo que ven los hombres de la interpretación en clave religiosa del sentido de los acontecimientos históricos.

Existe un paralelismo entre la teoría literaria de Eliot y algunos de los preceptos y actividades de la religión: la renuncia al “yo” y a la personalidad superficial es tanto un rasgo de su estilo literario como el camino necesario para una receptividad adecuada a la presencia de Dios en el alma; el “correlativo objetivo” es una traducción a la teoría literaria del tercer tipo de contemplación de Ricardo de San Víctor, es decir, llegar por lo visible a lo invisible.

La herramienta de su trabajo, el lenguaje, es asumida, al igual que hacen los místicos, como insuficiente y precaria, pero, a la vez, como el único medio hacia lo trascendente por su valor analógico y sacramental. La musicalidad, en esta reflexión, tendrá un papel fundamental, puesto que supera la idea simple de una significación puramente racional y colabora eficientemente en la comunicación poética. Aunque en algún momento el poeta caiga en el desaliento y la soledad, al igual que el profeta, por esta lucha ingrata con el lenguaje que, a la vez, une y separa a los seres humanos.

La escritura visionaria representa un género que encontramos también tanto en el profetismo como en la mística; Eliot, en pasajes como los del jardín de *La tierra baldía* o, de una forma más general, en todo el poema, participa en una escritura visionaria que conoce y admira en textos como *La divina comedia* de Dante. De

esta misma obra de Dante procede la frase que fascinó a Eliot, “su voluntad es nuestra paz”, por ver en ella la síntesis de toda una filosofía y que para el poeta era recuerdo de una añorada unidad intelectual y espiritual de Europa. Eliot concibe la cultura europea como intrínsecamente unida al cristianismo, de forma que el abandono de la religión determina la decadencia de toda una sociedad y su cultura. En esta situación, la función de su poesía adquiere un valor social y cultural que participa del deseo de recuperar una civilización.

Una afinidad entre el lenguaje profético y Eliot es el uso polisémico de los símbolos, que no pueden fijarse en un único sentido, como por ejemplo la doble significación del fuego, como agente del castigo y el sufrimiento o como elemento purificador que colabora a la salvación humana. La teoría del símbolo de Tillich es especialmente adecuada a una visión del lenguaje poético en relación con la religión, su irreductibilidad concede al símbolo un valor insustituible.

Para Eliot el canon literario está en continuo movimiento, por lo que cada autor debe asumir la tradición y ser consciente de la forma en que en ella se insiere. Esta idea prefigura la hermenéutica gadameriana y, por otra parte, se puede comparar con la visión transhistórica propia del discurso religioso.

La imagen del mundo que Eliot ofrece es la misma que observamos en los textos proféticos, como podemos comprobar en el uso de la metáfora de la enfermedad. El hombre está enfermo y el mundo es su hospital, en el que el cirujano herido, Jesucristo, es el salvador; igualmente los profetas ven la enfermedad y el mal como parte de la naturaleza de la existencia aunque depende de que el hombre gire hacia Dios que los males se reduzcan y desaparezcan. Por ello, tanto los profetas como Eliot se expresan en una alternancia de esperanza y desesperanza. Tillich ve en la descripción del sinsentido y del horror un aspecto religioso que amplía la relación entre arte y religión en la idea de la razón última de cada sociedad, sea ésta cual fuere. Esta consciencia de la presencia del mal en el mundo distingue la religión Unitaria rechazada por Eliot y otras formas, que podríamos llamar optimistas, de la religión en los Estados Unidos de la elección anglo-católica del poeta en la que el problema del mal no es esquivado.

Como respuesta al mundo, la creación literaria y artística representa una actitud activa que no sólo colabora en su transformación sino que, además, se constituye como forma de relación con la divinidad. El hombre es un espejo en el que Dios se ve a sí mismo y en la creación se continúa la obra del creador. Los profetas también

participan del deseo de construir, ya sea el Templo y su significado como reconstrucción del puente entre Dios y los hombres, como una sociedad nueva basada en la alianza, en los valores de la ley que Dios otorgó a los hombres, ley que representa la verdadera sabiduría.

El problema del conocimiento se presenta tanto a profetas como a místicos y también a Eliot como un tema clave en la hermenéutica religiosa, ¿qué podemos conocer? Y ¿cómo?, si bien la ignorancia del hombre le acarrea la perdición y el mal, el conocimiento real aumenta su consciencia y con ello su dolor. Tanto para Eliot, que hace de la vejez un tema recurrente en su obra, como para los profetas, la experiencia de otros ha demostrado ser inútil, no se ha aprendido de errores pasados. La forma en que el hombre religioso conoce y desea conocer tuvo, especialmente a principios del siglo XX, en la psicología un enemigo que constantemente cuestionaba las experiencias relacionadas con la trascendencia, por lo que Eliot no simpatizaba con esta disciplina, de hecho, su poesía siempre va mucho más allá de los problemas de personalidad puesto que lo que busca es llegar a la esencia del ser humano liberado de todas las máscaras. El concepto del “inconsciente” se convirtió en el gran saco que abarcaba todo lo inexplicable racionalmente y, por ello, fue cuestionado por defensores del fenómeno místico como Underhill⁴⁷¹. Si los profetas son tenidos por locos en algunos pasajes bíblicos no es por sus experiencias sino por que sus mensajes eran desoídos y ellos, aun así, persistían en comunicar su verdad, su locura es social. La necesidad de justificar la religión frente al ataque de la psicología era evidente en los textos de la época, como el de *Las variedades de la experiencia religiosa* de James⁴⁷² o el mismo *Misticismo* de Underhill. En el texto de James se distingue entre catolicismo y protestantismo de forma que el primero se instala en el ritual mientras que el segundo demanda de sus seguidores una transformación personal, una conversión, que acarrea más problemas psicológicos que el catolicismo. Eliot, al elegir la vía media, el anglo-catolicismo, escapa de ambos extremos.

⁴⁷¹ (Underhill ([1911] 1960, 52)

⁴⁷² En el prólogo a la edición española del 2002, José Luis L. Aranguren hace hincapié también en este punto, al comentar que la obra de James: “fue un punto de inflexión en la historia de la psicología religiosa y de la consideración de la religión por los hombres cultos. El capítulo I lo muestra bien: ya se podía empezar a luchar contra la idea, hasta entonces enteramente dominante entre los psicólogos, de la “neurosis religiosa” y, en general, de que las religiones son un mero *survival* de pasados primitivismos” (*apud* James 2002).

La inspiración como forma de acceder al conocimiento relaciona a la mística con la poesía y con el profetismo. Eliot, a principios del siglo XX, participó del interés general por la experimentación en el campo de la memoria y la consciencia en la literatura; la escritura automática, por ejemplo, acercaba a las vanguardias históricas al concepto de inspiración o, más bien, lo renovaba. Eliot entendía la poesía como una forma de conocimiento inspirada, es decir, como un arte que iba más allá de la racionalidad y el control del artista.

Al estado de percepción adecuada a la inspiración puede llegarse a través de una actitud de meditación o también de plegaria. Oración y poesía llegan a ser una misma cosa para Eliot, puesto que el poeta no sólo calca las fórmulas de las oraciones, sino que considera su poesía como una forma de acceder a la meditación. El arte y la literatura, para Eliot, como para muchos místicos, es la puerta de acceso a un nivel distinto de consciencia. En su poesía abundan los recursos a este fin, como la repetición de una palabra o el citar partes de la liturgia. Incluso *La tierra baldía* puede interpretarse como una oración por las palabras finales “Shantih shantih shantih”, que marcan el final de un *Upanishad*, o por el lamento como forma implícita de petición. La oración y la musicalidad están muy unidas, puesto que orar es predisponerse a una receptividad que requiere olvidar el ego. La musicalidad, el encantamiento de las palabras, ayudan a la mente a vaciarse de pensamientos que la dispersan y la distraen; en *La tierra baldía*, el pasaje de la “canción del agua goteante” es un buen ejemplo de la fuerza de esta técnica. El valor que Eliot otorga a la musicalidad del lenguaje, una musicalidad alejada de la artificiosa rima decimonónica, acerca al poeta a la estética simbolista que, a través de poetas como Mallarmé, acentúa la música de las palabras como el verdadero sentido de la poesía.

Eliot practicó la meditación⁴⁷³ y en su poesía encontramos pasajes, como el de Phebas en “Muerte por el agua” de la *Tierra baldía*, que son meditaciones sobre la muerte, un tipo tradicional de meditación cristiana. La meditación utiliza la imaginación para llegar a una concentración de la mente en Dios, por lo que meditación y oración están estrechamente unidas. Eliot utiliza en su poesía diversas formas de oración: la impetración, en la que se dirige directamente a Dios; la intercesión, que se dirige a un intermediario que mediará con Dios y la de gracias. También los profetas en sus escritos utilizan fórmulas de oración en las súplicas

⁴⁷³ Los misterios dolorosos del rosario (Murray 1994, 65).

por sus pueblo o en la celebración de la esperanza en la misericordia divina. En Eliot, la figura de la Virgen María es de especial importancia, como apreciamos en poemas como *Miércoles de ceniza*, ella es la intercesora perfecta, la imagen del consuelo y el faro que alumbra el camino correcto para las almas que desean salvarse.

A principios del siglo XX, se vivió un interés por lo oculto que se vio reflejado en la constitución de sociedades y grupos que investigaban lo extraordinario; Eliot dirigió su ironía contra este fenómeno que hemos llamado pseudo-religión. Desde Madame Sosostriis en *La tierra baldía* (1922) y sus baraja perversa en la que no interpreta las cartas, hasta Lady Elisabeth en *Su hombre de confianza* (1954) con su fascinación por Oriente y su comprensión superficial de algunas ideas del Budismo o el Hinduismo, Eliot denuncia la occidentalización de unos conceptos que fuera de su contexto pierden el sentido original y son deformados y las prácticas mágicas que son opuestas al verdadero cristianismo. Por otra parte, la visión ingenua que los Estados Unidos tiene de las culturas orientales, con las que se siente afin por haber compartido la colonización, no es compartida por Eliot, quien profundizó en los textos índicos por su conocimiento del sánscrito y supo siempre que, a pesar de las similitudes entre religiones, el cristianismo mostraba aspectos irreconciliables con otras creencias.

En lo que concierne al estilo, el de Eliot y el de los profetas está determinado por una misma voluntad: sorprender y desentumecer la consciencia del lector. La fuerza del lamento es un primer recurso, que podemos observar tanto en *La tierra baldía*, en *La canción de amor de J. Alfred Prufrock* o textos proféticos como las *Lamentaciones* de Jeremías. El uso de un ritmo y musicalidad basado en el lenguaje oral es otro rasgo distintivo de ambas escrituras.

La tierra baldía es un texto en el que podemos determinar características claramente pertenecientes a los escritos proféticos. Al inicio del poema, nos encontramos en un escenario que desde el punto de vista profético podríamos llamar post-exílico, es decir, en un momento en que el castigo ya ha tenido lugar y la tierra, como el alma de los hombres, está desolada, vacía, estéril. En este poema eliotiano podemos reconocer recursos como el paralelismo o la repetición tanto de palabras como de estructuras sintácticas compartidas con los escritos proféticos. La hipérbole también es un recurso común a las dos escrituras y, de forma más general, propio del discurso religioso.

La ciudad es un tema tanto en los profetas como en Eliot, quien veía Londres y las ciudades europeas como las ciudades condenadas veterotestamentarias. De hecho, el lamento público por una ciudad era un género literario que tuvo gran influencia en los escritos proféticos y que, acompañados de una exhortación a la penitencia, se convierten también en antecesores del poema eliotiano. Así mismo, el tema del desierto aparece tanto en Eliot como en los profetas con significación polisémica; por una parte es donde acontece el castigo pero por otra es también el lugar de encuentro con Dios.

En la primera sección del poema de 1922, “The Burial of the Dead” (El Entierro de los Muertos), los versos iniciales que recuerdan el peregrinaje del los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer nos embarcan en un *itinerarium mentis in Deum* en el que recorreremos una tierra devastada y ciudades en las que sus habitantes a penas pueden llamarse vivos. En esta parte está la tirada de Tarot de la cual he hecho una interpretación cristiana en la que se presenta a un Dios decepcionado, al igual que el Dios de los profetas traicionado repetidamente por su pueblo, y dos tipos de hombre: uno que se entesta en sus errores (el hombre de los tres bastos) y otro, en cambio, que pasa por un “cambio marino”, una transformación espiritual (el marinero fenicio). Se echa en falta la figura de Jesucristo, no suficientemente presente en la sociedad.

En la segunda sección “A Game of Chess” (Una Partida de Ajedrez) encontramos una serie de personajes femeninos que denuncian la incompreensión y el agravio, actitud que las empareja con los profetas que, además, a menudo utilizan metáfora en las que el dolor de la mujer sirven para la descripción del mal. Santa Teresa de Jesús decía que Dios jugaba al ajedrez cuando se escondía a veces y se mostraba otras a su antojo y dejaba a la mística con una tristeza indescriptible, de igual manera, en esta parte asistimos al dolor sin el consuelo de la presencia divina.

En “The Fire Sermon” (El Sermón del Fuego), Eliot expresa la necesidad de controlar las pasiones a través del ejemplo del ascetismo de figuras como San Agustín, quien vivió una juventud de excesos antes de su conversión, proveniente de la tradición cristiana, y de pasajes como el del *Sermón del fuego* de las tradiciones índicas. En los versos de esta sección, la lujuria simboliza el pecado en general, al igual que lo hace en los textos proféticos.

“Death by Water” (Muerte por el Agua) es la parte en la que asistimos al naufragio en el que Phebas se ahoga, tal y como predecían las cartas, pero ésta no es una muerte física sino una transformación espiritual. No sólo este pasaje, sino otras alusiones a la obra de Shakespeare *La tempestad*, como “Those are pearls that were his eyes”(perlas son éstos que fueron sus ojos), avalan esta interpretación, puesto que en la obra shakesperiana la muerte que describen no tuvo en realidad lugar. La simbología del agua, por su parte, añade matices semánticos al pasaje que, siguiendo la polisemia simbólica que se ha ido observando, otorga al mar tanto la fuerza de ejercer el castigo reequilibrador como la dignidad de ser el lugar (abismo) en el que Dios se manifiesta.

En la última sección del poema “What the Thunder said” (Lo que dijo el Trueno) vuelve el desierto, y en la imagen de la Capilla Peligrosa abandonada y vacía se interpreta también la denuncia del abandono de la búsqueda espiritual. Sólo la voz del Trueno da las claves para un nuevo comienzo: generosidad, control y compasión. Al igual que los profetas, asistimos al lamento por la desviación del pueblo de Dios del camino correcto y a la pronunciación de la admonición para girar de nuevo hacia Él.

Esta lectura de *La tierra baldía* contradice la interpretación del texto como ejemplo de una época de escepticismo religioso y como expresión de la desilusión de una generación sin más. Aunque el desencanto y la desolación habiten el poema, son éstos, al igual que en los textos proféticos, gritos de denuncia y llamada a la penitencia y la conversión. Si bien en *Miércoles de ceniza* comienza una mayor afirmación de fe y una más clara función apologética de la poesía de Eliot, este poema no marca un cambio radical sino que es la continuación de la obra de un poeta que nunca deja de ser cristiano en sus planteamientos literarios. Aunque en su juventud Eliot escribiese poemas que se acercan a la blasfemia (que el entendía como una forma enferma de sentimiento religioso), *La tierra baldía*, ciertamente, no tiene nada que ver con ellos y es ya una manifestación de la esperanza cristiana como única salida de la decadencia social y espiritual de occidente.

Este poema, que Stephen Spender calificó de extraordinariamente apasionante y explosivo aún sesenta años después de haberse escrito⁴⁷⁴, sigue provocando intensas emociones en una época que comprende perfectamente lo que el poema describe, a pesar de estar instalados en un cinismo incapaz de experimentar el dolor

⁴⁷⁴ En *Homenatge a T.S. Eliot* (1989)

real que en él se expresa. El poema nos impacta porque, ya habituados a la desolación, esa misma incapacidad de dolor muestra la intensa sinceridad del poema.

Siguiendo el trabajo comparativo entre la obra de Eliot y la de los profetas bíblicos, la obra *The Rock (La roca)* es un ejemplo de temas y estilo profético en muchos de sus pasajes; temas como la ciudad o la Palabra o rasgos estilísticos como el paralelismo se encuentran en ella y han, también, ido apareciendo a lo largo del estudio.

En el ámbito de las influencias literarias, la obra de Walt Whitman es de especial interés aún cuando Eliot sólo lo reconoció tardíamente. La libertad rítmica y el estilo profético que impregnan el poema épico *Hojas de hierba* son comparables a la dicción eliotiana. Eliot, al igual que Whitman, sentía que tenía una misión, un deber que como parte de la elite americana debía cumplir: implicarse en la construcción cristiana de su comunidad. La organización social era una necesidad que derivaba, en última instancia, de la religión, por lo que la unión entre iglesia y sociedad fue uno de los temas que le ocupó en su obra crítica y que también tuvo su reflejo en la literaria. La poesía y el teatro eran las herramientas de su trabajo para con la colectividad y, principalmente, a través de este último, Eliot percibía que podía llegar a más público e influir de forma más efectiva en él. La tradición de la teología de la Alianza en los Estados Unidos, que proviene de los profetas, está en la raíz de esta voluntad que define la obra de Eliot como perteneciente a la estética profética. Durante la composición del texto de *La roca* (1934), obra con la que se quería ayudar a las diócesis londinense, Eliot marcó estas palabras de Isaías en su propia Biblia: “Fear not: for I have redeemed thee, I have called thee by thy name; thou art mine.”(No temas, porque yo te he rescatado, yo te llamé por tu nombre y tú me perteneces)⁴⁷⁵.

El comunicar y desvelar la Palabra es la misión del profeta y recorre toda la obra eliotiana. La Palabra es un “tesoro escondido que desea ser conocido”, por lo que es necesario que se redescubra constantemente. El Prólogo del *Evangelio de San Juan* une la Palabra veterotestamentaria a la figura de Jesucristo convirtiéndolo en la segunda persona de la Trinidad, afirmando su pre-existencia y su unidad con Dios. Es también en este prólogo donde se formula la dicotomía entre Jesús y el mundo y se confirma la incompreensión de su mensaje; de la misma manera, Eliot,

⁴⁷⁵ Citado por Gordon (1988, 39). La cita se encuentra en *Isaías* 43:1.

en los *Cuatro cuartetos* vuelve a comunicarnos que ya se conoce el camino, que ya se sabe que es necesario hacer, pero que se ignora y no se comprende. A través de la Parábola del sembrador, perteneciente a un género también profético, podemos interpretar pasajes de la obra literaria de Eliot que manifiestan la consciencia de que se debe preparar el alma para alojar en ella la Palabra y, ello siempre desde una visión colectiva, luchar para que la sociedad muestre la predisposición necesaria para admitirla. En el planteamiento entre la responsabilidad y la gracia, el discurso de la Palabra sitúa a Eliot en un punto intermedio en el que, si bien la gracia es imprescindible, el ser humano no puede eludir su responsabilidad y debe actuar en consecuencia.

El estilo profético es también compartido por su amigo y maestro Ezra Pound, a quien debemos gran parte de las ideas renovadoras que definen la obra de Eliot, como la creación de personajes poéticos como máscaras tras las cuales el poeta puede hablar sin ser él mismo el centro de atención ni la fuente principal de la temática del poema. Sam Abrams, en el curso sobre Pound que realizó para el Colegio de Licenciados (2004), dijo: "leer a Pound es seguir un pasadizo que lleva a una puerta, y tras esa puerta no encontramos al poeta sino al mundo", estas mismas palabras pueden decirse de la obra de Eliot. Pound abogó también por una musicalidad natural, en oposición a la rima victoriana y, a través del Imaginismo y el Vorticismo, aportó novedades que cambiarían para siempre la poesía europea. Pero hablar de Pound implica hablar de política, porque ésta determinó su literatura y su vida. La colaboración de Pound con el fascismo de Mussolini contrasta con el escepticismo de Eliot, que desconfiaba del fascismo tanto como del comunismo y que, además, desmitificaba a la democracia como baluarte de todos los bienes ya que ésta no podía garantizar la pervivencia del cristianismo. Sólo una sociedad en la que los valores cristianos fuesen respetados era aceptable para Eliot y ello requería un cambio también económico. Tanto Pound como Eliot identificaron la época del Renacimiento como el momento en que se inició el desarrollo del capitalismo descontrolado (simbolizado en la usura) que significó el principio de la decadencia de la sociedad europea y occidental. Pero si bien Pound centra su profetismo en el ámbito de la política, la estética profética eliotiana es totalmente religiosa.

La comparación del profetismo en la obra literaria de Eliot con el poema *Nabi* de Carner sirve para distinguir la estética profética del estilo profético. Carner

también huye del romanticismo y busca la objetividad, también se siente atraído por formas poéticas como el Haikú, que influenció a Pound y a Eliot, pero su poema narra una transformación personal, no la de una comunidad. El uso de la primera persona en el poema de Carner representa un cambio significativo respecto al texto bíblico que gira hacia la experiencia personal. Los temas de la ciudad o la crítica a la religión oficializada están presentes en *Nabí*, al igual que rasgos estilísticos de los escritos proféticos, sin embargo, el poema no es una llamada a la conversión colectiva, sino la descripción de una evolución personal a través de la relación entre el profeta y Dios.

Mientras, por una parte, el concepto de estilo, que incluya el vocabulario, formas gramaticales o recursos retóricos de los que hacía uso un autor, ha evolucionado hasta dilatarse y llegar a incluir el proceso creativo y a describir la personalidad de cada creador, por otra, el campo de la estética ha entrado en la estilística, puesto que, a menudo, se centra en exceso en la parte formal, ignorando ciertas preguntas. En este trabajo, el estilo responde a la pregunta de cómo es el texto, aunque exista una lógica relación con otros aspectos, mientras que la estética responderá a la del por qué el autor ha optado por una determinada forma. El estilo describirá los elementos formales mientras que la estética comentará las razones que mueven a un determinado estilo. Aunque la forma sea parte de la estética, puesto que la estética es un concepto más amplio y que incluye el del estilo, la parte formal de una obra artística no puede, por sí sola, definirla.

EPÍLOGO

Los textos proféticos bíblicos están muy presentes en la obra literaria de Eliot y este hecho fue el que primero se hizo evidente en este trabajo pero, a medida que el estudio avanzaba, cobraba fuerza la relevancia del profetismo para la vida personal y la visión del mundo del poeta. La herencia cultural y religiosa de los Estados Unidos no abandonó nunca a Eliot y la tradición y enseñanzas familiares no hicieron sino dar a este legado un mayor valor si cabe. Eliot era americano y, a pesar de nacionalizarse como ciudadano británico y de admirar la cultura europea, su tierra natal está en sus paisajes, en sus metáforas del desierto y en el impulso que lo mueve a escribir.

Después de años de estudio de la obra de Eliot, su figura no ha hecho sino adquirir dimensiones mayores para mí. Su poesía ofrece profundidades y matices inacabables que piden nuevos puntos de vista críticos puesto que aparece más comprensible para nosotros que para sus contemporáneos, más cercana aunque siempre impactante. Las aparentes contradicciones han cobrado coherencia y sentido, como la percepción del tiempo cíclico frente al devenir lineal de la historia como expresión del hastío por la lentitud del proceso de redención o, por otra parte, las imágenes de letargo que invaden la obra de Eliot y que si bien muestran lo superficial y hueco de la vida humana, también son a la vez cobijo y refugio frente a las preguntas trascendentes que no podemos responder y que nos enfrentan a la angustia de la conciencia.

Quizás su teatro sea el punto débil, pero sólo si se acepta la idea de “actualidad” tal y como es utilizada constantemente por los directores teatrales por ejemplo, es decir, cada vez que éstos dicen que una obra del pasado es “actual” es porque han enfatizado un aspecto de la misma al que le han impuesto similitudes con su análisis de la sociedad a la que ofrecerán su espectáculo. Es curioso que cada vez que se celebra una efemérides de un determinado autor, éste repentinamente adquiere múltiples razones por las que su “actualidad” se hace evidente. El teatro de Eliot es tan actual o tan poco actual como cualquier obra del pasado; su único defecto es la sinceridad de las preocupaciones que expresa a través de sus

personajes, difícil de aceptar para un público como nosotros, habituado al cinismo encubierto o no y conforme con los clichés más convencionales, como la idea de que Shakespeare habla del alma y las emociones humanas cuando, en realidad, a mi entender, las sobredimensiona y es este hecho precisamente el que nos hace su recepción tan placentera. Nadie podría vivir realmente la intensidad de las emociones shakesperianas sin pagar un precio desproporcionado, de hecho sería interesante estudiar como éstas habitan el límite de la cordura, en cambio el teatro de Shakespeare es intemporal porque se supone que describe lo humano compartido por todos. Las preguntas y las inquietudes de los personajes eliotianos son, como poco, tan intemporales como las emociones que describe Shakespeare.

Las obras teatrales de Eliot complementan su poesía y ésta su teatro no sólo porque se esclarezcan mutuamente al tratar de forma parecida los temas recurrentes, sino porque su obra teatral es prácticamente en su totalidad altamente poética en su forma. De hecho, *The Rock (La roca)* es una pieza de la que Eliot separa los coros para incluirlos en su antología de poemas, pero éstos sólo se muestran con toda su fuerza dentro del conjunto de la obra. Fue difícil acceder al texto de *La roca* (que finalmente me fue enviado desde la British Library) y no se suele tener en cuenta en la mayoría de los estudios sobre Eliot, pero creo que es de especial relevancia para el estudio del estilo profético en el poeta y por ello está presente en esta tesis frecuentemente y en su forma completa. Aunque el mismo Eliot, en la nota preliminar a la obra, agradecía y reconocía la colaboración del Reverendo R. Webb-Odell, de E. Martin Browne, o del Reverendo Vincent Howson, entre otros, él mismo afirma que es autor de “las palabras”, es decir, autor de la obra literaria, si bien algunos temas le habían sido sugeridos y, de hecho, la lectura de la pieza no deja duda de que la ideología social, religiosa y literaria de Eliot impregna todo el texto.

A la par que por la obra de Eliot, ha crecido mi fascinación por la teología cristiana, que no es otra cosa que una magnífica edificación intelectual que se ha ido completando y haciendo más compleja a través de los siglos. Cualquier herejía es simplemente una pieza que no encaja en el conjunto, un fallo teórico. Creo que en vez de considerar tanto la moralidad del “rebaño” sería mucho mejor que los pastores de la iglesia católica transmitieran, como por otra parte es su deber, la herencia de la tradición teológica, que responde muchas preguntas que aún hoy se

formulan cuando ya han sido contestadas en el pasado por mentes brillantes para la pervivencia de la Iglesia.

La lectura atenta de los textos proféticos bíblicos me ha proporcionado el descubrimiento de los profetas como verdaderos poetas. Las similitudes y diferencias entre los diferentes libros del profetismo, que se mueven siempre dentro del equilibrio de la forma: advertencia, explicación del por qué del castigo, esperanza, no desdibujan ni la singularidad de cada uno ni su relación igual con la deidad, su empatía o *pathos*. El Dios triste por el alejamiento de los hombres y que castiga contra su deseo, es el Dios de Eliot implicado en la historia de la humanidad, esperando que su pueblo se gire hacia Él. La paradoja del “corazón endurecido” como castigo me es especialmente reveladora de la otra coincidencia entre los profetas y Eliot: todos hablan sabiendo que muchos no sabrán escuchar ni entender por estar encerrados en un mundo estrictamente material, claman en el desierto, pero aún así, no pueden dejar de expresarse.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

BIBLIOGRAFÍA DE ELIOT

- 1934 *b After Strange Gods*, London, Faber & Faber.
- 1963 *Collected Poems*, London, Faber & Faber.
- 1970 *For Lancelot Andrewes*, London, Faber & Faber.
- 1999 *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Tusquets.
- 1962 *George Herbert*, London, Longmans, Green & Co Ltd.
- 2001 *Inventos de la liebre de marzo*, Madrid, Visor.
- 1964 *Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley*, London, Faber & Faber.
- 1948 *Notes towards the Definition of Culture*, London, Faber & Faber.
- 1947 *Points of View*, London, Faber & Faber.
- 1951 “Preface” en *Thoughts for Meditation: A Way of Recovery from Within*, seleccionados por N. Gangulee, London, Faber & Faber.
- 1991 *Selected Essays*, London, Faber & Faber.
- 1953 *Selected Prose*, London, Penguin.
- 1999 *Sobre poetas i poesia*, Barcelona, Columna.
- 1958 *The Cocktail Party*, London, Faber & Faber.
- 1969 *The Complete Poems and Plays*, New York, Harcourt, Brace & World.
- 1952 *The Idea of a Christian Society*, London, Faber & Faber.
- 1963 *The Family Reunion*, London, Faber & Faber.
- 1934 *a The Rock*, New York, Harcourt, Brace & World.
- 1988 *The Letters of T.S. Eliot*, London, Harcourt Brace Jovanovich.
- 1972 *The Sacred Wood*, London, Methuen & Co Ltd.
- 1955 *The tree voices of Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.
- 1965 *To Criticize the Critic*, London, Faber & Faber.
- 1978 *T.S. Eliot. Poesías reunidas*, Madrid, Alianza.
- 1993 *The Varieties of Metaphysical Poetry*.(Clark and Turnbull Lectures), London, Faber & Faber.
- 1945 *What is a Classic?*, London, Faber & Faber.
- 1971 *The Waste Land*, Facsimile, London, Faber and Faber.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE ELIOT

ABRAMS, D. Sam.

1989 "La terra eixorca". Dentro de *Homenatge a T.S. Eliot*, Barcelona, Acta, Quadern nº3.

ACKROYD, Meter.

1984 *T.S. Eliot*, London, Penguin Books.

ASHER, Kennneth.

1988 "T.S. Eliot and Ideology" *ELH*, Vol.55 N°4 (invierno), 895-915.

BLANCH, Antonio.

1981 *La trascendencia lírica. R.M. Rilke, J.R. Jiménez, T.S. Eliot*, Madrid, Narcea editores.

BUSH, Ronald.

1984 *T.S. Eliot. A Study in Character and Style*, Oxord, Oxford University Press.

CHILDS, Donald

1997 *T.S. Eliot, Mystic, Son and Lover*, London ,The Athlone Press.

2001 *From Philosophy to Poetry. T.S. Eliot's Study of Knowledge and Experience*, London, The Athlone Press.

DONOGHUE, Denis.

2000 *Words Alone. The Poet T.S. Eliot*, New Haven, Yale University Press.

ELLIS, Steve.

1991 *The English Eliot. Design, language and Landscape in Four Quartets.*, New York, Chapman and Hall, Inc.

FERDER, Lilliam

1971 *Ancient Myth in Modern Poetry*, New Jersey, Princeton University Press. (Study about Eliot, Pound, Auden and Yeats).

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Carmelo.

1999 *El pensamiento estético de T.S. Eliot: fundamentos metafísicos de la ideología estética eliotiana*, Col·lecció de Tesis Doctorals microfilmades núm. 3608. Universitat de Barcelona. Tesis dirigida por José María Valverde, departamento de historia de la filosofía, estética y filosofía de la cultura.

- FERRATÉ, Joan.
 1977 *Lectura de "La terra gastada" de T.S. Eliot*, Barcelona, Edicions 62.
- FREED, Lewis.
 1962 *T.S. Eliot: Aesthetics and History*, La Salle, Illinois, Open Court Classics.
- FRYE, Northop
 1969 *Eliot*, Madrid, EPESA.
- GARDNER, Helen.
 1949 *The Art of T.S. Eliot*, London, The Cresset Press.
- GARDNER, Howard.
 1995 *Mentes creativas*, Barcelona, Paidós.
- GATES, Rosemary L.
 1990 "T.S. Eliot's Prosody and the Five Verse Tradition: Restricting Whitman's "Free Growth of Metrical Laws"", *Poetics Today*, Vol. 11, N°3 (Otoño), 547-578.
- GIBERT MACEDA, María Teresa.
 1983 *Fuentes literarias en la poesía de T.S. Eliot*, Madrid Colección tesis doctorales. No° 8/83, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- GIL DE BIEDMA, J.
 1989 "Los Cuatro cuartetos" Dentro de *Homenatge a T.S. Eliot*, Barcelona, Acta, Quadern n°3.
- GISH, Nancy.
 1988 *The Waste Land. A Poem of Memory and Desire*, Boston, Twayne Publishers.
- GORDON, L
 1977 *Eliot's Early Years*, Oxford, Oxford University Press.
 1988 *Eliot's New Life*, New York, Farrar·Straus·Giroux.
 1974 "The Waste Land Manuscript", *American Literature*, Vol. 45, N° 4 (enero) 557-570.
- JONES, Florence.
 1966 "T.S. Eliot among the Prophets", *American Literature*, Vol.38, N° 3 (Noviembre), 285-302.

- KENNER, Hugh.
1965 *The Invisible Poet*, London, Methuen.
- KNAPP, Eloise.
1982 *T.S. Eliot's Negative's Way*, Cambridge (Massachusetts)
Harvard University Press.
- KUNA, Franz
1971 *El teatro de T.S. Eliot*, México, Fondo de cultura económica.
- MANGANIELLO, Dominic.
1989 *T.S. Eliot and Dante*, London, McMillan Press.
- MARGOLIS, John, D.
1972 *T.S. Eliot's Intellectual Development*, Chicago, University of Chicago
Press.
- McDIARMID, Lucy
1984 *Saving Civilization. Yeats, Eliot, and Auden Between the Wars*,
Cambridge (United Kingdom), Cambridge University Press.
- McNELLY, Cleo.
1987 *T.S. Eliot and Indic Traditions. A Study in Poetry and Belief*.
Cambridge, Cambridge University Press.
- MOODY, A. David
1994 *Thomas Stearns Eliot poet*, Cambridge (United Kingdom)
Cambridge University Press.
- MURRAY, Paul.
1994 *T.S. Eliot and Mysticism*, London, The MacMillan Press Ltd.
- NARAYANA, K.
1989 ““Shantih” in the Waste Land”, *American Literature*, Vol. 61, No 4
(Diciembre), 681-683.
- PARTRIDGE, A.C.
1976 *The Language of Modern Poetry. Yeats, Eliot, Auden*, London, Andre
Deutsch.
- PÉREZ ROMERO, Carmen.
1995 *Ética y estética en las obras dramáticas de Pedro Salinas y T.S. Eliot*,
Cáceres, Universidad de Extremadura.

RAJAN, B.

1974 "The Dialect of the Tribe" en *The Waste Land in Different Voices*,
Edited by A.D. Moody, London, Edward Arnold.

SCOFIELD, Martin.

1994 *T.S. Eliot. The Poems*, Cambridge (United Kingdom)
Cambridge University Press.

SEXTON, James.

1971 "Four Quartets and the Christian Calendar", *American Literature*,
Vol. 43, No. 2 (Mayo), 279-281.

SHARPE, Tony.

1991 *T.S. Eliot. A literary life*. New York, St. Martin's Press.

SMIDT, Kristian.

1961 *Poetry and Belief in the Work of T.S. Eliot*, London, Routledge and
Kegan Paul.

SOLDO, John.

1972 "The American Foreground of T.S. Eliot" *The New England Quarterly*,
Vol.45, N°3 (setiembre) 355- 372.

SOUTHAM, B.C.

1981 *A Student's Guide to the Selected Poems of T.S. Eliot*, London,
Faber & Faber.

SPEAR, Jeffrey L.

" "The Burial of the Dead": Eliot's Corps in the Garden in a Christian
Context" *American Literature*, Vol.50.No.2 (mayo) 282-285.

SPENDER, Stephen.

1989 La "Thirty Generation" i T.S. Eliot", Dentro de *Homenatge a T.S. Eliot*,
Barcelona, Acta, Quadern n°3.

SRIVASTAVA, Narsingh.

1977 "The Ideas of the Bhagavad Gita in Four Quartets" *Comparative
Literature*, Vol. 29, No. 2, (Spring), 97-108.

TAMPLIN, Ronald

1988 *A Preface to T.S. Eliot*, London, Longman.

TATE, Allen.

1966 *T.S. Eliot the man and his work*, London, Chatto & Windus.

UNGER, Leonard.

1966 *T.S. Eliot, Moments and Patterns*, Minneapolis, University of
Minnesota Press.

WHITESIDE, George.

1967 "T.S. Eliot's Dissertation", *ELH*, Vol.34, N°3 (setiembre), 400-424.

WILLIAMSON, George.

1974 *A Reader's Guide to T.S. Eliot*, New York, Octagon Books.

WOLOSKY, Shira.

1995 *Language Mysticism. The Negative way of Language in Eliot, beckett,
and Celan*, California, Standford University Press.

ZAMBRANO, Pablo.

1996 *La mística de la noche oscura. San Juan de la Cruz y T.S. Eliot*,
Huelva, Universidad de Huelva.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ALIGHIERI, Dante.

2001 *Divina Comedia*, Madrid, Cátedra.

1989 *La divina comedia*, Milano, Ulrico Hoepli.

AUDEN, W.H.

1968 *Selected Poems*, London, Faber & Faber.

AULET, Jaume.

1991 *L'obra de Josep Carner*, Barcelona, Editorial Teide.

AVNI, Abraham.

1968 "Inspiration in Plato and the Hebrew Prophets", *Comparative Literature*, Vol. 20, No1 (Winter) 55-63.

BALET, Sebastián.

1975 *El lenguaje figurativo de la mística en la literatura inglesa*, grado de doctorado, tesis dirigida por Dr. Doireann MacDermott para el Departamento de Filología Moderna de la Universidad de Barcelona.

BERNARD, J.H.

1969 *Gospel According to St. John*, Edimburgh, T.&T. Clark.

BLOOM, Harold.

1971 *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*, Cornell (EEUU), Cornell University Press.

BOU, Jordi.

1984 *Maria Mare Verge*, Barcelona, Claret.

BREMOND, Henry.

1927 *Plegaria y poesía*, Buenos Aires, Editorial Nova.

1947 *La poesía pura*, Buenos Aires, Argos.

BALTHASAR, Hans Urs von.

1985 *Gloria, vol.1:La percepción de la forma*, Madrid, Encuentro.

BHAGAVAD GĪTĀ

2002 Consuelo Martín, Madrid, Trotta.

BLAKE, William.

1987 *William Blake. Antología bilingüe*, Madrid, Alianza.

- BROWN, Frank Burch.
 1993 *Religious Aesthetics*, New Jersey, Princeton University Press.
- CARNER, Josep.
 2004 *Arbres*, Barcelona, Edicions 62.
 1971 *Nabí*, Barcelona, Edicions 62.
 2002 *Nabí*, Edición bilingüe, Gráficas Palermo, Turner.
 1979 *Poesies ecollides*, Barcelona, Edicions 62.
- CERFAUX, L.
 1967 *Mensaje de las parábolas*, Madrid, Ediciones Fax.
- CHRÉTIEN DE TROYES
 1988 *Li contes del grial (El cuento del grial)*, Barcelona, Sirmio.
- CIRLOT, Juan Eduardo.
 2002 *Diccionario de Símbolos*, Madrid, Siruela.
- CIRLOT, Victoria.
 1997 *Hildegard von Bingen. Vida y visiones*, Madrid, Siruela.
- CIRLOT, Victoria - GARÍ, Blanca.
 1999 *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*.
 Barcelona, Martínez Roca.
- CORBIN, Henry
 1993 *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabí*, Barcelona,
 Destino.
- CORNUDELLA, Jordi.
 1986 *"Nabí" de Josep Carner*, Barcelona, Editorial Empuries.
- DE TALES A DEMÓCRITO. FRAGMENTOS PRESOCRÁTICOS*.
 1988 Madrid, Alianza.
- DUPUIS, Jacques.
 2000 *Introducción a la cristología*, Estella (Navarra), Verbo divino.
- ELIADE, Mircea.
 1995 *El vuelo mágico*, Madrid, Siruela.
- FERRATÉ, Joan.
 1994 *Papers sobre Josep Carner*, Barcelona, Editorial Empuries.
- FRAZER, J.G.
 1989 *The Golden Bough*, London, Papermac.

- FRY, Roger.
 1990 *Visión y diseño*, Barcelona, Paidós.
- GADAMER, Hans-Georg.
 1991 *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós.
- GAROD – STANDFORD
 1999 “Incrementality in Discourse Understanding”. AAVV. *The Construction of Mental Representations during Reading*, London, Mahwa.
- GIBSON, Andrew.
 1993 *Pound in Multiple Perspective*, London, The MacMillan Press LTD.
- HAMBURGUER, Jeffrey J.
 1977 *Nuns as artist. The Visual culture of a Medieval Convent*, California, University of California Press.
 1990 *The Rothschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*. New Haven, Yale University Press.
- HAAS, Alois M.
 1999 *Visión en azul*, Madrid, Siruela.
- HEIDEGGER, Martin.
 1958 *Arte y poesía (El origen de la obra de arte. Hölderlin y la esencia de la poesía)*, Madrid, Fondo de cultura económica.
- HESCHEL, Abraham.
 1962 *The Prophets*, 2 vol., New York, Harper Torchbooks.
- HOPKINS, Gerard Manley.
 1985 *Poems and prose of Gerard Manley Hopkins*, London, Penguin Books.
 1988 *Poemas completos*, Bilbao, ed. Mensajero.
- JAMES, William.
 1985 *The Varieties of Religious Experience*, London, Penguin.
 2002 *Las variedades de la experiencia religiosa*, Barcelona, Ediciones Península.
- JAUSS, Hans Robert.
 1976 *La literatura como provocación*, Barcelona, Ediciones Península.
 1995 *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid, Visor.
- JEREMIAS, Joachim.
 1971 *Interpretación de las parábolas*, Estella (Navarra), Verbo divino.

JULIAN OF NORWICH

1997 *Revelations of Divine Love*, London, Hodder.

JUNG, Carl.

1984 *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt.

KANT, Manuel.

1989 *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe.

KEGLEY, Charles W.

1960 "Paul Tillich on the Philosophy of Art" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 19, No.2 (Invierno), 175-184.

LA NUBE DEL NO SABER

1999 Solana-Freixa, Barcelona, Herder.

LONGINO

1979 *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos.

MANENT, Albert.

1995 *Josep Carner*, Barcelona, Columna.

MARTIN, James Alfred.

1990 *Beauty and Holiness*, New Jersey, Princeton University Press.

MARTÍN VELASCO, J.

2001 *Il Fenomeno mistico*, Vol. I, Milano, Jaca Book.

McGRATH, Alister.

2001 *Christian theology. An Introduction*, Oxford, Blackwell.

MILLER, Perry.

1993 *Errand into the Wilderness*, Cambridge (Massachusetts)
Harvard University Press.

MOFFAT, James.

1928 *The Moffat New Testament Commentary. The Gospel of Saint John*,
New York, Harper and Brothers.

NISHITANI, Keiji.

1999 *La religión y la nada*, Madrid, Siruela.

OLIVA, Salvador.

1985 "Aspectes temàtics al Nabí de Josep Carner", en *Josep Carner, llengua, prosa poesia*, Barcelona, Editorial Empúries.

OLLER, Dolors.

1985 “Josep Carner: de la llei i de la gràcia” en *Josep Carner, llenugua, prosa poesia*, Barcelona, Editorial Empúries.

PLA, Maurici.

2003 *Sobre la imaginació analògica*, Barcelona, Quaderns Crema.

PLATÓN

1989 *El banquete*, Madrid, Alianza.

POUND, Ezra.

1985 *Literary Essays of Ezra Pound*, London, Faber & Faber.

POWIS SMITH, John Merlin

1908 “The Biblical doctrine of atonement: II. Atonement in the Prophets and Deuteronomy”, *The Biblical World*, Vol. 31, No2 (febrero) 113-121.

PSEUDO-DIONISIO

1990 *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos.

REPLOGLE, Justin.

1969 *Auden's Poetry*, London, Methuen & Co Ltd.

RIBA, Carles.

1984 *Sobre poesia i sobre la meua poesia*, Barcelona, Editorial Empúries.

RICHARD OF ST. VICTOR

1979 *The Twelve Patriarchs. The Mystical Ark. Book Three of the Trinity*. New York, Paulist Press.

RIPA; Cesare.

1987 *Iconología*, 2 vol., Madrid, Akal.

SAGRADA BIBLIA. Nacar-Colunga, Madrid, Biblioteca de autores cristianos.

(1977).

SAN AGUSTÍN

1990 *Confesiones*, Madrid, Alianza.

SAN JUAN DE LA CRUZ

1996 *Obra completa*, Madrid, Alianza.

SCHÖKEL, L. Alonso.

1988 *Manual de poética hebrea*, Madrid, Ediciones cristiandad.

SHAKESPEARE

1980 *Hamlet*, London, Penguin.

- SCHMIDT, Werner H.
 1983 *Introducción al Antiguo Testamento*, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- STIVER, R. Dan.
 1997 *The Philosophy of Religious Language*, Massachussets, Blackwell.
- STOICHITA, Victor I.
 1995 *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London, Reaktion Books.
- THE BIBLE. Authorized King James versión*, Oxford, Oxford University press.
 (1998).
- THOMPSON, Colin P.
 1977 *The Poet and the Mystic. A Study of the Cántico Espiritual of San Juan de la Cruz*, Oxfrud University Press.
- TILLICH, Paul.
 1987 *On Art and Architecture*, New York, Crossroad.
 1966 *Theology of Culture*, New York, Oxford University Press.
- UNDERHILL, Evelyn.
 1960 *Mysticism*, London, Methuen & Co. Ltd.
- VALÉRY, Paul.
 1990 *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor.
- VALVERDE, José María.
 1994 *William Shakespeare. Tragedias*, Barcelona, RBA Editores.
- VAN DER LEEUW, Gerardus.
 1963 *Sacred and Profane Beauty*, New York, Holt, Rinehart and Winston.
- VEGA, Amador.
 2002 a *Zen, mística y abstracción*, Madrid, Trotta.
 2002 b *Ramon Llull y el secreto de la vida*, Madrid, Siruela.
 2004 *El bambú y el olivo*, Barcelona, Herder.
 2005 *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra.
- VEGA-RODRÍGUEZ TOUS- BOUSO editores.
Estética y religión. Discurso del cuerpo y los sentidos, Barcelona, Literatura y Ciencia S.L., Er,Revista de filosofía, documentos.

VILANOVA, Evangelista.

1995 “Lógica y experiencia en San Juan de la Cruz”, en *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, José Ángel Valente y José Lara Garrido (editores) Madrid, tecnos.

WARREN, Henry Clarke.

1963 *Buddhism in Translations*, New York, Atheneum.

WEBB, H. Stephen.

1993 *Blessed Excess. Religion and the Hyperbolic Imagination*, New York State University of New York.

WEIL, Simone.

1987 *The Need for Roots. Prelude to a Declaration of Duties Towards Mankind*. Preface by T.S. Eliot. London, Ark Paperbacks.

WESTERMANN, Claus.

1991 *Basic Forms of Prophetic Speech*, Luisville (Kentuky), Westminster/John Knox Press.

WESTON, Jessie.

1977 *From Ritual to Romance*, New York, Dover Publications.

WHITEHEAD, A. N.

1968 *El concepto de naturaleza*, Madrid, Gredos.

WHITMAN, Walt.

1969 [1865] *Hojas de hierba*, Edición bilingüe, traducción de Jorge Luis Borges, Barcelona, Lumen.

ANEXO



1490 Ca d'Oro (Venecia, Italia)
Témpera sobre madera, 210x91 cm.



Mi agradecimiento a Francis Carline (Oxford) por facilitarme la fotocopia de la portada de este segundo número de la revista *Blast*, diseñada por Wyndham Lewis.