

*La construcción  
del poeta moderno*

*T. S. Eliot y Octavio Paz*

**TURNER NOEMA**



# *La construcción del poeta moderno*

*T. S. Eliot y Octavio Paz*

**PEDRO SERRANO**



Para Alejandra de la Paz,  
de principio a fin

## ÍNDICE

Introducción	7
I La poesía temprana de T. S. Eliot. “The lyf so short, the craft so longe to lerne”	21
II La vuelta de tuerca. La poesía tardía de T. S. Eliot	53
III Del ‘glamour’ a la gramática. La crítica temprana de T. S. Eliot	99
IV La ética de la retórica. Las conferencias de 1933 en Virginia	115
V Algunos personajes en busca de autor. T. S. Eliot y Octavio Paz	147
VI El caracol y la pirámide. El ocultamiento de la personalidad en los ensayos de Octavio Paz	159
VII Una poética de la totalidad es una poética totalitaria. La construcción poética de Octavio Paz	197
VIII El yo y su poema, el yo del poema. La poesía temprana de Octavio Paz	225
IX Una poesía del ahora. De los “signos en rotación” a los “signos en relación” en <i>Árbol adentro</i>	251
Conclusiones	283
Notas	289
Bibliografía	319



## LA POESÍA TEMPRANA DE T. S. ELIOT

*“The lyf so short, the craft so longe to lerne”<sup>1</sup>*

“But ‘why’ can you be [tormented]?” –his companion was surprised at his use of the word.

“Because I’m made so –I think of everything.”

“Ah one must never do that,” she smiled. “One must think of as few things as possible.”

HENRY JAMES, *THE AMBASSADORS*

A work that aspires, however humbly, to the condition of art should carry its justification in every line [...]. Confronted by the same enigmatical spectacle the artist descends within himself, and in that lonely region of stress and strife, if he be deserving and fortunate, he finds the terms of his appeal.

JOSEPH CONRAD, *THE NIGGER OF THE “NARCISSUS”*

LA CONSTRUCCIÓN FIGURATIVA DEL POETA:  
LOS POEMAS DE PARÍS Y LOS AMIGOS DE LONDRES

**E**l primer movimiento de la carrera literaria de Eliot terminó con la publicación de *The Waste Land* en 1922. Ese poema une los dos campos en los que había trabajado de manera simultánea durante los años previos, la poesía y la crítica, los cuales habían alcanzado una materialización distinta en *Prufrock and Other Observations* y en *Poems*, por un lado, y en *The Sacred Wood*, por el otro. En *The Waste Land*, Eliot intentó un discurso incluyente en el que la búsqueda de una afirmación poética y la construcción de una conciencia crítica trabajaran juntas. Este intento representó un último esfuerzo para lograr la reconstrucción de su propio yo a través de medios estéticos. Después, su búsqueda iría por otros caminos.

Esta oposición entre “verdad poética” y “conciencia crítica” es una de las principales características del poeta moderno, y expresa tres de los factores más importantes que, como poeta y como individuo, enfrentó: el rechazo de los esquemas románticos, incapaces de contener las necesidades del yo moderno; el intento por recuperar un lugar para el poeta dentro de la sociedad moderna, y el esfuerzo por reconocer y reconstruir su yo individual. La conciencia crítica fue el reconocimiento de una realidad racional y la verdad poética fue la expresión de otra emocional. La oposición entre estas dos energías intelectuales definirá la manera en que un poeta se desarrolla.

La sociedad moderna tiende a considerar al poeta como un extraño sin ninguna función en un medio en el que las consideraciones económicas son las más relevantes. No obstante, esta animosidad o indiferencia no impide que el poeta moderno se sienta el depositario de la verdad subjetiva y de la voz perdida de su sociedad. En este sentido, el poeta moderno es en realidad una continuación de la imaginación romántica, aunque carezca de las creencias que sostenían al poeta romántico y que le permitían seguir formando parte de su sociedad.<sup>2</sup> La diferencia principal entre el poeta romántico y el moderno radica en la revisión que este último hace del entendimiento del yo poético: para el poeta romántico el individuo es quien encarna el yo poético, mientras que para el poeta moderno la voz es la que representa al poeta.<sup>3</sup>

El poeta moderno, en su defensa de la voz poética y para preservar el poder argumentativo de su poesía, se vio obligado a dejar de lado cualquier identificación posible entre sus poemas, su propia vida y su realidad personal; construyó una voz impersonal como sustitución metonímica de su yo poético e hizo que esta voz representara su personalidad para así recobrar una posición dentro del debate moderno. Esto se debe a varias razones: primero, una voz, a diferencia de la persona, no puede ser encasillada en ninguna racionalidad social;<sup>4</sup> tampoco puede ser atacada con argumentos económicos o sociales; no puede ser dañada en un encuentro intersubjetivo; y, finalmente, aún en los discursos racionales, directamente relacionados con la verdad, la voz es una representación imaginaria del yo menos dañina y al mismo tiempo más real que el propio cuerpo.



Por eso, la defensa de la voz poética del poeta moderno se dio mediante el discurso crítico. El deslizamiento metonímico de su personalidad a la impersonalidad de su voz poética está hecho a partir del borramiento de la naturaleza asumida de los géneros literarios: la crítica, es decir, un discurso supuestamente racional, viene a ser una defensa personal de la impersonalidad de la poesía. Racionalidad, personalidad, objetividad y subjetividad están mezcladas. El poeta moderno utiliza la voz como figura de autoridad; por medio de esta logra asumir en sí mismo no solo la representación estética, sino también la representación moral de su sociedad, y es capaz de enfrentar, en el debate de la modernidad, los otros discursos que la conforman. Esta traslación del cuerpo a la voz (y la consecuente defensa del yo personal) es lo que constituye tanto la base de su modernidad como su vínculo con el romanticismo: el profeta romántico desaparece, pero la voz moderna e impersonalizada preserva la profecía.

Eliot comenzó a concebirse como poeta al abandonar Estados Unidos por primera vez en 1910 para ir a París. Antes de ese momento era imposible esa construcción, ya que no poseía los elementos, ni imaginarios ni reales, para elaborar esa figura: no podía ser un poeta romántico, pero tampoco había empezado a desarrollar los tropos y *topoi* imaginarios que más adelante le permitieron articular un lugar propio. Eliot encontró en París los elementos que le permitieron articularse como poeta y también empezar a escribir poemas de una manera lo suficientemente consistente como para identificarlos con esa imagen. Fue una decisión y al mismo tiempo un descubrimiento. En el momento en que Eliot decidió –contra la voluntad de sus padres– dejar Estados Unidos, empezó a construir, así fuera inconscientemente, la teleología de su yo poético, es decir, la elaboración de las bases y los motivos que le posibilitarían aceptarse como poeta y escribir sus poemas.

Esta es una manera muy elaborada de iniciar una carrera, pero el poeta moderno, dividido entre el prestigio intrínseco de la poesía y su rechazo como actividad dentro de su sociedad, es resultado de estas elaboraciones y luchas. Llegar a ser poeta era mucho más difícil que llegar a ser filósofo, o empresario, o ingeniero, pero también significaba mucho menos. Por tal motivo este reconocimiento intrínseco,

que halló su representación externa en aquellos poemas escritos durante su estancia en París, sufrió después un receso de cuatro años, a partir de su regreso a Estados Unidos, hasta que en 1915 decidió abandonar sus estudios en Oxford y comenzar una “carrera literaria” en Londres, decisión también contraria al deseo de sus padres, cuyas expectativas para él eran una respetable carrera como profesor de filosofía en Estados Unidos. Los poemas aquí estudiados representan la elaboración afirmativa y al mismo tiempo angustiosa de un yo poético, y se articulan, por eso, con una teoría poética que los protege y que también protege al individuo que los escribe. Esos poemas, y la crítica que los apoya y defiende, van a encontrar un lugar común y culminante en *The Waste Land*. En ese sentido, este poema es tanto la cristalización poética de un viaje ciego como el manifiesto de una conciencia crítica.

El viaje de 1910 a París, y más adelante la decisión de establecerse en Londres en 1915 fueron cruciales para la construcción del yo poético de Eliot. Esta decisión individual iba en contra de una serie de intereses y creencias sociales que estarían presentes, aunque ocultas, durante toda su vida: su familia, su carrera académica y su país, tres objetos de fuerte identificación contra los que Eliot luchó continuamente, pero que también lo persiguieron siempre. Su obra es el resultado de esa tensión. Durante su año en París terminó de escribir “The Love Song of J. Alfred Prufrock” y “Portrait of a Lady”. La renuncia a Europa fue una claudicación temporal ante estas tres razones principales: regresó a Estados Unidos, retomó sus estudios de filosofía y se encontró de nuevo en un ambiente familiar. Es significativo que la mayoría de los poemas escritos en esos años fueran fallidos, o no tuvieran la fuerza de sus poemas parisinos: había perdido el frágil equilibrio que le permitió reconocerse como poeta y empezar a escribir poemas. Tuvo que esperar hasta 1915 para empezar de nuevo, en Londres, como territorio imaginario y propio, la recuperación de su voz poética.

EL DESMANTELAMIENTO DE LA REALIDAD:  
 “THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK”

“The Love Song of J. Alfred Prufrock” fue la carta de presentación de Eliot como poeta. Fue después de leer este poema cuando Pound escribió que Eliot era un poeta que “se había modernizado solo”.<sup>5</sup> Su construcción fracturada, sus modulaciones, su lenguaje y sus imágenes son un concentrado de todo lo que había estado en el aire durante los primeros años del siglo xx en el arte moderno. Como Octavio Paz dice, Eliot fue influido no solo por Laforgue y Baudelaire, sino también por Apollinaire.<sup>6</sup> Además de recuperar y transformar los monólogos dramáticos de Robert Browning, el tono elegíaco de Alfred Tennyson y los recorridos urbanos de Walt Whitman, que Eliot había asimilado durante su último año en Harvard, en París asimiló la influencia del simbolismo francés, su rudeza, su ironía, su audacia y al mismo tiempo sus maneras sutiles y toscas. En París, Eliot encontró también otras cosas: la influencia filosófica de Bergson, una amistad –Jean Verdenal– que estaba libre de la presión y rigidez de la sociedad de Boston, el cubismo y el simultaneísmo y, finalmente, junto con todo esto, la posibilidad de escribir un poema que le permitió escapar de las limitaciones de la poesía anglosajona, reconstruirla y descubrir e inventar un lugar para su propia voz poética.

En una lectura de la conciencia poética como un *lugar para ser*, “Prufrock” representa no únicamente la elaboración de un poema, sino la construcción de una voz poética. Señala un punto de partida, pero un punto de partida es también un punto de no retorno. Con el acto de crear esa primera atmósfera opresiva de “Prufrock”, Eliot estaba encontrando su propia forma emocional y su *pathos* personal. En ese momento todavía no podía sostener esta voz, y esa fue la razón (además de los problemas económicos) por la que decidió dejar París y continuar sus estudios en Estados Unidos. Los años finales de Boston representan un refugio y una recuperación para regresar después, ya en Londres, exactamente al mismo punto. Como dijo muchos años después, en 1947, “the poet can never be a successful man”.<sup>7</sup> El éxito social, cómodo y fácil, habría sido permanecer en Nueva Inglaterra.

Pero, para el poeta, Boston solo podía ser una tregua temporal y estratégica.

Si “Portrait of a Lady”, como vamos a ver, es el enfrentamiento entre una narración y una escena, “Prufrock”, más que una *mise en scène*, es una *mise en marche*, un vagabundeo por los reinos fantasmales del hombre común y de la ciudad común modernos.<sup>8</sup> Sin embargo, como punto de partida, no lleva a ningún lugar en particular. Es una búsqueda de nada y es en la nada en donde la ciudad es una metáfora invertida del poema mismo, y este una textura en la que no hay objetivo ni meta, tan solo el infructuoso “ir y venir” de los pasos de un personaje a través de calles angostas y sucias, escaleras derruidas, tardes y habitaciones opresivas, con la presencia fantasmal de los otros en costumbres y hábitos repetitivos alrededor del té, la conversación y la amenaza constante: un mero deambular sin rumbo.<sup>9</sup>

Es también un poema en el cual, dentro de esta nada o infierno, Eliot construye un lugar para su propia voz, único lugar en que esa voz puede afirmarse, y sólo a expensas de su propio yo. Usa esta figura menor, y esta atmósfera desdibujada, para desarrollar lo que más tarde llamará su “impersonalidad”. Pero esta impersonalidad es también el espacio de proyección de sus emociones. En este sentido, y paradójicamente, es un poema fuertemente personal, y en este sentido, también, “Prufrock”, como personaje carente de sí mismo, es una representación, un apóstrofe (es decir, un reflejo) y apóstrofo (es decir, una sustitución casi gramatical) del yo de Eliot. Es la expresión retórica de un camino muy tortuoso de decadencia y derrota –raro, pensaríamos, en un joven de veintitrés años–, pero cuya resolución significa la elaboración precisa de las emociones y los miedos de un poeta moderno frente a la escritura de poesía y también frente a las presiones de la vida. “Prufrock” nunca puede ser fijado como un individuo particular, sino como una resonancia de las defensas de Eliot, y allí radica tanto la lograda estrategia del poema como su angustioso poder.

Este logro nos dice mucho acerca de la conciencia retórica de Eliot: él sabía que la relación entre un sentimiento personal y un texto no es una relación directa, sino un tropo y una traslación: la manera en la que

puede ser leído y creído lo que uno siente es siempre indirecta. Eliot logró esto “impersonalizando” sus propios sentimientos, o, mejor dicho, elaborando un lugar inexistente y un personaje vacío para poder representarlos. Tal elaboración es lo que le daría su propia voz poética.<sup>10</sup>

Este elaborado esquema iba en contra de lo que se entendía por poesía derivada directamente del romanticismo. Se esperaba que los sentimientos del poeta se encontraran expuestos en el poema, de manera que el lector fuera capaz no solo de descubrir su propia experiencia poética, sino también de leer los sentimientos y los dolores de aquél. En una sociedad moderna, que no creía en absoluto en “el uso de la poesía”, y que no la consideraba apropiada como forma de ganarse la vida, tal lectura personalizada hubiera impedido que Eliot, como ente social y como hombre, pudiera ejercer la defensa de su compleja individualidad. Eliot no rechazó la poética romántica, pero se dio cuenta de la saturación y la creciente entropía resultantes de identificar la personalidad y la poesía. Para lograr la reconstrucción moderna de la imaginación romántica, tuvo que alejarse del tropos imaginario del poema romántico y encontrar un nuevo orden en un espacio que él llamaría “impersonal” y “objetivo”. Con este poema, Eliot logró expresar sus propias necesidades emocionales y así empujar la construcción imaginaria de su yo poético.

“The Love Song of J. Alfred Prufrock” es un planto iniciático, un luto, ya que la búsqueda se inicia precisamente en el punto en que esta no tiene posibilidad de éxito; es un rechazo al yo personal del poeta y una afirmación, a cambio, de su voz poética. Esta oposición interna entre la voz y el yo es también su fuerza motriz: la ausencia de representación como única posibilidad para la representación del yo. Si podemos decir que “Portrait of a Lady” es la construcción de una atmósfera necrofílica –la tumba de Julieta– que ayuda al poeta a escapar de la informe amenaza anterior y presente, “Prufrock”, en cambio, es un viaje que empieza en los reinos de la muerte y nunca sale de ahí. De la misma manera que en el Hades, en “Prufrock” no hay escapatoria de su atmósfera opresiva, solo el desarrollo continuo de una repetición infernal en un espacio del cual ningún *cuervo* regresa. Es la “ciudad real” de los *no-bodies* (‘sin cuerpo’) que Eliot va a poner

en acción más tarde en *The Waste Land* y a desarrollar hasta sus últimas consecuencias en “The Hollow Men”. Este es el sentido del epígrafe, las palabras sin acento de una “persona que nunca más va a regresar al mundo”; una declaración situada antes de que la voz poética empiece su propia narrativa: un lugar fuera de lugar, una sombra cuya amenaza lanza un encantamiento sobre el poema y que hace de su totalidad la narración de su epígrafe:

*S' io credessi che mia risposta fosse  
a persona che mai tornasse al mondo,  
questa fiamma staria senza più scosse.  
Ma perciocchè giammai di questo fondo  
non tornò vivo alcun, s' i' odo il vero  
senza tema d' infamia ti rispondo.*<sup>11</sup>

Este epígrafe ofrece aparentemente la promesa de una respuesta, pero tanto la respuesta dada como quien la da están ya en un lugar del cual no hay regreso. Aun antes de su comienzo, el poema ya está hablando de un *fait accompli*, y por lo tanto la invitación hecha en la primera línea del texto (“Let us go then, you and I”) es desde el principio irreal, y no tiene ni destinatario ni destino: esta “ciudad irreal” en la cual el poema se muestra a sí mismo y se despliega es un espacio fantasmagórico; no obstante, es también una trampa de la que no se puede escapar, que fuerza al poeta a enfrentar ese “insidious intent / To lead you to an overwhelming question”. Es una reversión del infierno de Dante, pues en “Prufrock” el que habita la ciudad es el propio narrador, y es él quien pide a su compañero que no caiga en la trampa de “hacer una pregunta abrumadora”, sino que vague inconscientemente en ella: “Oh, do not ask, ‘What is it?’ / Let us go and make our visit”.<sup>12</sup> Y es una “pregunta abrumadora” precisamente porque no tiene respuesta. El poema se ha mostrado a sí mismo no como una necesidad, sino como un hecho revertido: el infierno es la *respuesta* real, el resultado de haber hecho una visita al mundo de las presencias. El infierno es la realidad de lo que uno llama realidad. Es la atmósfera opresiva del mundo real, con sus calles, sus hoteles, sus restaurantes baratos, sus

mujeres, sus reuniones y sus tardes densas y pútridas: todo aquello que para la voz poética conscientemente moderna no significa solo el lugar neutro que habita su yo, el lugar enmudecido e insignificante en donde el tiempo (real) se emplea, sino el lugar opresivo en el cual, si este yo se atreviera a salir, se encontraría a sí mismo desnudo y expuesto, incapaz de encajar en él.

Significa, en este encuentro entre su propio estado desnudo (el yo del poeta) y lo contundente de una realidad irreal (la sociedad que lo envuelve), un lugar que no tiene sentido y un tiempo que se realiza en la nada. No obstante, para la voz poéticamente consciente este infierno conduce, de manera inevitable, a la necesidad abrumadora de expresión. El desarrollo de esta experiencia emocional a través de medios retóricos va a tener consecuencias estéticas, pero también morales. Si el poema no hubiera efectuado un desmantelamiento retórico de tiempo y espacio para llegar a un no-lugar en un no-tiempo, no sería capaz de lograr la poderosa atmósfera en la cual sumerge al lector. Pero también, si el poeta no hubiera seguido de cerca la lucha retórica de sus propias emociones, la figuración del poema nunca se habría logrado.<sup>13</sup> El poema, entonces, es entregado como una pregunta que se cancela a sí misma, una retirada que es también un paseo en un mundo sin sentido, una “afectación” que se desvanece en su propia realización justo cuando trata de dar cuenta de sí. En ese sentido, la voz poética que logra expresarse a través de “Prufrock” muestra también la inadecuación del yo del poeta en su sociedad.

Por esta razón, es el propio poema, y no ninguna realidad o temporalidad externa, lo que es “observado” en él: un “espaciamiento” continuo de las impresiones de esa voz poética. El poema mismo es el “patient etherised upon a table”: un ser al mismo tiempo anestesiado y evaporado. Y si el espacio es etéreo, el tiempo es, además, eterno; en él no hay conexión entre una acción y otra, y por lo tanto no tiene secuencias o con-secuencias.<sup>14</sup> Se abre a sí mismo al vacío. El *Angst* del poema surge de ser éste una construcción cuya característica principal es la ausencia de estructuras sólidas de representación e identificación. El poder del estribillo incluido en la primera mitad del poema, por ejemplo, radica en que tanto su espaciamiento como su repetición se

dan fuera del tiempo: “In the room the women come and go / Talking of Michelangelo”.<sup>15</sup>

Dentro de este hojaldre de estructuras inestables, el poema es una oscilación continua de voces, ecos y rumores en cuartos y escaleras que se evaporan continuamente. Pero hay otro elemento que contribuye a esta atmósfera opresiva: aquello que se está evaporando y desintegrando dentro de la manifestación actual del poema es la continuidad de lo real, el pasado y el futuro. El poema será siempre un instante inconmensurable que se traga todo lo que hay antes y después de éste, y lo que entra en él se vuelve su propio fantasma fragmentado; no el mar, sino el fondo del mar o sus paredes; no la neblina, sino su imagen de gato. El peso de esta atmósfera es tan grande que no permite que aparezca ninguna presencia, ni siquiera la propia; únicamente voces: las de las mujeres, las de las sirenas, las del narrador hablando de sí mismo o dividiéndose desde el principio en la desfigurada entidad del “you and I”.

Paradójicamente, la ausencia de cualquier tipo de presencia consistente en estas desesperadas y demandantes preguntas es, al final, totalmente palpable y real: van a ser mencionadas de manera inequívoca como las “human voices” del último verso, para hundir finalmente al personaje que se representa en el poema, que se pronuncia desde ese “bottom” de donde “non tornò vivo alcun”. ¿Por qué el infierno? Porque a pesar de ser estas voces humanas su propia representación, no van a ningún lado ni obtienen ninguna respuesta real. Todo lo que es narrado en el poema, todos los actos comunes de vestirse, bajar las escaleras, fortalecerse, tocar, se vuelve por completo inalcanzable e inasible. El mundo real no puede ser tocado, aunque se viva en él. Aquí radica la tragedia y la fuerza del poema: su falta de energía es, paradójicamente, su propia energía y su renuncia es su fuerza motora. El yo del poeta tiene que asentarse en el umbral aniquilador de su propia voz y el poema está escrito por una voz que no tiene alrededor ninguna realidad; pero esta voz es real en la medida en que se escribe. Finalmente, va a ser esta voz la única figura del discurso que logra sobrevivir entre la presencia y la inexistencia. Esta angustiosa oposición entre presencia y desdibujamiento está construida por un continuo



desplazamiento de tropos, y culmina magistralmente en la imagen siguiente: “I should have been a pair of ragged claws / Scuttling across the floors of silent seas”.<sup>16</sup> Lo que hay aquí es una no-entidad silenciosa (las “ragged claws” de un crustáceo indefinible) que sustituye al yo –en realidad, ni siquiera al propio yo, sino a la voz que expresa su deseo de “haber sido”–. Y esto aparece en un mar humanizado, en el cual se mueve esta no-entidad que no vive en ningún tiempo real: lo que hay es únicamente el deseo del deseo y la angustia ante su falta de profundidad.

“Prufrock” demuestra que, para el poeta moderno, todo es innecesario e inane; da cuenta de que ningún acto (y menos que ninguno el acto poético) tiene un significado real o un sentido. Paradójicamente, en ese acto de escribir su ausencia el poeta encuentra su propia realización: “Prufrock” es tanto la narración del fracaso del yo como el origen de Eliot como poeta.

El narrador en el poema puede decir que no es un profeta –aunque ofrezca su cabeza como un Bautista– ni tampoco un Hamlet, ya que *en los hechos* es un bufón: es el desplazado que aparentemente no tiene importancia para nadie, pero que sin embargo provee de sentido a los demás; una Casandra revertida a quien, como en el caso de la profetisa griega, nadie escucha. Por eso da exactamente lo mismo preguntar si uno se atrevería a perturbar el universo o a comerse un durazno. Para el poeta moderno, nada de lo que él hace tiene sentido en lo real; pero, a pesar de eso, todo movimiento tiene una reverberación perturbadora en una representación irreal en la cual ninguna historia será dicha. Y todo esto pasa dentro de sí mismo. Por tal motivo la voz es su única realización en este mundo.

El poema lleva esta contradicción a su extremo. Hay aparentemente un destino y este dice: “I have heard the mermaids singing”. Sin embargo, no es un destino irreal, sino equivocado, ya que las sirenas no le están cantando en realidad al poeta, sino que se cantan a sí mismas. La última ironía del poema es que, al caer en el error de seguir el canto de las sirenas, aparece la realidad tal cual, no el destino.

Después de este enfrentamiento con aquellas “human voices” y con la imposibilidad de asir sus cuerpos de mujer, el poeta hace de esta

conciencia un lugar y un tiempo sin sentido. Pudo haber seguido flotando “[...] in the chambers of the sea / By sea-girls wreathed with seaweed red and brown”, y entonces habría estado a salvo, siempre y cuando permaneciera allí, callado en su ninfolepsia romántica, e inconsciente de los cambios de la modernidad. No obstante, la conciencia tanto de la insatisfacción de su propio yo como de la existencia de las mujeres en el mundo y su vínculo con ellas, tenía que ser escrita. Ese es el lado moral de esta aventura estética. En ella, la voz fue salvada a expensas de la pulverización del individuo desgarrado. Y también representa el reconocimiento de las mujeres y la sociedad.

EL ENFRENTAMIENTO ENTRE VOZ Y PERSONAJE:  
“PORTRAIT OF A LADY”

“Portrait of a Lady” es, de los primeros poemas de Eliot, el más cercano al drama si entendemos este como el despliegue de voces en una escena y, mediante esta escena, la constitución de personajes. Si en “Prufrock” el desmantelamiento de la realidad es el punto de partida de la construcción del poema, “Portrait of a Lady”, en cambio, empieza en un escenario reconocible y termina con el cierre de tal escenario con un portazo tras la salida de uno de los personajes y el silenciamiento del otro. La acción última de abandonar la escena representa la acción inicial del poeta moderno como exiliado del romanticismo. Es un reconocimiento tanto poético como cultural, y conduce al infierno de “Prufrock”. “Portrait of a Lady” es en realidad un poema anterior a “Prufrock” y, en ese sentido, significa dentro de la construcción poética de Eliot la confrontación directa con el romanticismo y su salida hacia la total inmersión en la modernidad.

Pero este poema no solo es un drama, es también una narración. Es un drama en el sentido en que se desarrolla mediante la confrontación inevitable y actual entre un hombre joven y una mujer mayor. En este sentido es el poema mismo –y no la mujer, como el personaje masculino cree– quien “[makes] the scene arrange itself”. Pero al mismo tiempo es también la narración hecha por la voz masculina de un diálogo

que nunca se dio, debido a que en la escena (es decir, en el presente de las presencias) el personaje del hombre no ha sido capaz de confrontar al personaje femenino. En un tercer nivel, mediante la voz poética, el poema va a dar cuenta tanto del silenciamiento de la mujer a través de la narración masculina como de su derrota como personaje en la actual confrontación. En su totalidad, cuenta la historia de la destrucción de la personalidad del poeta moderno en el enfrentamiento con el romanticismo, pero también la persistencia del yo poético por medio de la voz, e ilumina los orígenes de “Prufrock”, como personaje distorsionado y como defensa retórica de la voz del poeta. En este sentido, “Portrait of a Lady” es el relato de una imposibilidad en la comunicación, y se mueve paralela y simultáneamente en dos niveles diferentes, dos direcciones temporales y dos géneros literarios. La complejidad de este poema obedece a un traslapamiento de recursos y géneros literarios, y explota la diferencia y la oposición indirecta entre la voz de un narrador ausente y la voz de los personajes presentes, su naturaleza y *tempo* contradictorios y su relación con el autor.

El retrato poético llevado a cabo en “Portrait of a Lady” no es únicamente una descripción desde el punto de vista del narrador de la historia, ni solo la representación de un acto teatral. En el desarrollo de la escena, el peso de este narrador está balanceado y sacado de balance por el personaje femenino. Esta contradicción se inicia desde el primer verso, ya que la voz posteriorizada que narra la escena sitúa inmediatamente la responsabilidad de la producción de esta en la actuación de la mujer: “You have the scene arrange itself”.<sup>17</sup> Este verso es complicado, pues funciona en dos niveles: por un lado, el personaje masculino que narra la historia se lo dice al desplazado personaje femenino que le va a encarnar. Pero, por el otro, va a ser la voz que organiza el poema la que le asigne ese “tú” a este personaje narrador. En un retrato poético, el poeta está fuera del texto más como un pintor que como un dramaturgo. La diferencia aquí es que, con un narrador externo ya introducido en el texto como personaje, este narrador es forzado a participar en el desarrollo de la escena. Es un excluido que entra subrepticamente y sale de la misma manera, en exacta oposición al personaje de la mujer, la cual al parecer ha preparado la

escena, antes de que este apareciera, pero se queda allí, encerrada en su tumba, cuando este se retira. ¿Quién preparó entonces la escena, la mujer en la que ésta se desarrolla, o la voz poética que la va a pintar a través de la narración del joven?

Esta ambigüedad es resultado de que la “preparación” de la escena ocurre después de que la voz del narrador ha empezado su crónica, pero se da dentro de su silencioso retrato. Es un “retrato muerto” ya que en él el personaje de la mujer sólo está presente y ha sido silenciado como narradora: ella solo aparece para explicar que la derrota del hombre en el enfrentamiento de los personajes permitió la persistencia de su voz. La mujer de “Portrait” es a la vez la mujer silenciada por la voz del poeta y la mujer activa que lo derrotó en el encuentro de personajes. En este sentido, este poema es una profecía de la historia del primer matrimonio de Eliot. A ello obedece que ella sea a la vez algo imposible de alcanzar y una amenaza presente y permanente.

Dentro de esta perspectiva podemos entender mejor cómo “Portrait” trabaja a la vez como una narración y como un drama. El autor de la narración y el autor del drama, aunque sean el mismo, son opuestos. Si bien ninguno está antes o después del otro, nunca coinciden. Como retrato poético significa su continua distorsión: su logro es su propia representación fallida. La derrota del hombre en el encuentro, la derrota de la mujer en el recuento y la derrota final que se narra y representa son el triunfo del poema. Es decir, es el triunfo de la voz del poeta que se afirma en su escritura.

La lucha entre voz y personaje en este poema puede ejemplificarse mediante el mito doble de Narciso y Eco, el cual continuamente amenaza a la poesía moderna en su relación con el romanticismo. El suicidio de Eco es el resultado de la imposibilidad de que su voz, en el momento en que intenta que Narciso la reconozca, sea identificada como un yo. Al ser incapaz de asumir una voz personal (o de que esa voz sea reconocida), fue condenada a repetir siempre las voces de otros. En “Portrait of a Lady”, Eco es la figura detrás del personaje de la mujer, lo suficientemente poderosa como presencia para destruir la confianza del hombre joven y, sin embargo, incapaz de construir un discurso propio que pudiera competir con el de él.

La crítica de su “atmósfera” hecha por el personaje masculino en el poema representa la imposibilidad de llegar a ser más que un reflejo de previos, y en este sentido falsificados, discursos y autorreconocimientos.

El mito de Narciso narra la imposibilidad opuesta, y en el caso de “Portrait of a Lady”, la derrota del personaje masculino. Narciso escucha a Eco, que está reproduciendo su voz, y se enamora no de ella, sino de esa voz.<sup>18</sup> Cuando se da cuenta de que ella no es una reproducción de su yo, la rechaza; finalmente, termina enamorado de su propia imagen, reflejada en el agua, y se ahoga en su irrealidad. El drama de Narciso es que no sabe que se ama a sí mismo. Se enamora de la voz de Eco creyendo que es *otra* voz, y se tira al estanque creyendo que ese reflejado es *otro* individuo. No reconocer al otro no solo lo cancela, sino que termina siendo un suicidio. Esto es lo que Eliot presenta en su retrato. En “Portrait” el personaje masculino, que tiene una voz propia, es destruido por su incapacidad para resistir la diferencia que establece la presencia de la mujer que no posee una voz individual. El espacio exterior de la calle, cuya imagen a lo largo del poema había sido una fuente de autorreconocimiento, se convierte en un espacio que al final lo cancela. Debajo de la superficie del agua, o al aire libre, lo espera la figura de “Prufrock” y sus inalcanzables mujeres sirena.

Si vemos “Portrait of a Lady” como el encuentro del hombre y la mujer en el siglo xx, el mutuo reflejo de ambos mitos es muy poderoso en cuanto a producción de sentido: después del encuentro, se vuelve imposible tanto para la voz como para el personaje regresar cada uno a sí mismo, a su original solipsismo. El cuerpo de ella es enterrado en su tumba, y la voz de él es desposeída de presencia. El encuentro y el reconocimiento de ese encuentro han producido una herida en la relación entre el yo, la voz y el personaje. Una voz pura no puede existir porque no hay ningún cuerpo que pueda articularla; pero, por otra parte, un personaje puro sería *insignificante*.

En el nivel de la poesía representa una lucha entre los impulsos poéticos y las convenciones gramaticales: presionar hasta la total desaparición de la personalidad, en poesía, conduciría a la destrucción de sentido, así como a la imposibilidad de entendimiento; la poesía

totalmente impersonal se despojaría de todas las convenciones y articulaciones gramaticales, y desaparecería en el reino ininteligible de los impulsos poéticos solipsistas. Resultaría, al final, la desaparición del yo poético como consecuencia de la desaparición de la bisagra retórica –o de la *persona*–. El yo se mueve entre la voz y la personalidad, y las hace coherentes: una transparencia sin una máscara no puede ser vista, y una máscara que no oculta nada es pura convención.<sup>19</sup>

No obstante, “Portrait” no es tanto la historia o la representación de lo que pasó o está pasando entre aquel hombre joven y aquella mujer de edad madura, como la de dos relaciones paralelas en unos tiempos opuestos que se cruzan: por un lado, la voz del narrador y la presencia de la mujer y, por el otro, el eco de la voz de la mujer en el propio poeta. La estrategia del poema se establece a partir de voces y presencias que se traslapan en un desvío continuo que, sin embargo, siempre afecta al otro indirectamente, impersonalmente, si bien nunca sucede allí. Es el desarrollo de cosas mudas que se están proyectando “to be said and left unsaid” en tiempos diferentes, aunque siempre amenazándose unas a otras. Al final, es la historia de una derrota mutua.<sup>20</sup>

El poema está dividido en tres secciones, que siempre repiten el mismo esquema, con la voz del narrador abriendo y cerrando fuera del escenario esta “escena de seducción”. Si una voz está buscando siempre su propia representación, también es cierto que en este poema la voz inicia sus intervenciones anulando su propio lugar o, más precisamente, mostrando la ausencia de lugar que –no como voz, sino como personaje real– dejó la presencia amenazante de la mujer. La voz pospuesta es entonces transformada, siempre a partir de su relación con el personaje del hombre joven, en una mera cita posdatada; su origen está, como todos los orígenes posibles en el poema, borrado. De hecho, su vínculo con el personaje del hombre joven es solo un espejismo. Esto también es resultado de que el personaje masculino no posee, durante la representación, ninguna voz. Él es allí una presencia pura y un empecinamiento mudo. Por otra parte, la función aparente de la voz es preparar tanto la secuencia como la escena, pero esto también es un espejismo. El lugar de expresión de la voz está

distorsionado de antemano por las adherencias y los rastros dejados por la escenificación de un encantamiento. Esta voz va a salir de cada acto más cargada, y cada vez, también, más silenciada.<sup>21</sup>

Si comparamos la manera en que el personaje masculino abandona la escena en cada acto del poema, podemos darnos cuenta de que lo que ahí existe es una incomodidad expresada de una manera muy sutil a través de una exagerada conciencia de la temporalidad. Si de la primera escena salió ágil y confiado, en el segundo “acto”, el regreso de esta voz narrativa desde la tumba de Julieta hasta el mundo abierto se ha vuelto ya débil, como si la repetición de la escena hubiera cargado la voz con todas las cosas no dichas y las cosas que no pasan. Sólo es capaz de preguntarse si sus ideas fueron “correctas o equívocas”. Al final del tercer “capítulo”, la voz ha llegado a un punto de total derrota: “And should I have the right to smile?”.

No solo las ideas no son ciertas, tampoco lo son los sentimientos, y no solo su certeza es fingida, sino su mero derecho a existir, tanto en el personaje masculino como en su voz narrativa. Pero eso no es todo. Resulta imposible rastrear cualquiera de las voces/personajes sin ser desviado por sus transformaciones figurativas. “Portrait of a Lady” es un poema narrativo ya que hay una voz que nos cuenta una historia compuesta por dos personajes, y también es un poema dramático, pues estos personajes narrados se transforman a sí mismos en figuras actantes; juntos hacen que la voz narrativa se convierta en una simple voz fuera de escena, un recurso retórico que nos ayuda, en un aparte, a saber lo que piensa el hombre joven. Esta voz expulsada es la que constituye –y escribe– la poesía de la modernidad.

Además, desde el punto de vista del escenario, todo está al revés: no es la voz poética la que da vida a un conjunto de personajes, sino que es la construcción de un poema sobre una presencia –la presencia de la dama como representación del romanticismo– lo que permite que el poeta tenga una voz. Aquí podemos apreciar el origen de esta modernidad: solo si enfrenta elípticamente su propio origen puede construir su espacio de expresión. La dama es de hecho quien controla la situación; es la encarnación simbólica de las dos amenazas principales que pueden silenciar al poeta moderno: el romanticismo, como su

propio origen, y la mujer, como un otro presente. El esfuerzo de la voz narrativa por ayudar al personaje del hombre joven a salir de la tumba disminuye a cada momento por la fuerza que la presencia de la mujer ejerce sobre sus movimientos, obligando a la voz a rendirse ante el poder amenazador de la escena. El último verso del poema representa la derrota de la voz del poeta ante el personaje de la mujer, y en este sentido nos introduce de lleno en los angustiosos territorios fantasma de “Prufrock”. También es posible afirmar que la figura espectral de la mujer trabaja exactamente de manera opuesta a la voz: entre más se le silencia, más confunde a la voz, ya que ha sido convertida en un espíritu indirecto e intocable: una Eco frente a Narciso.

Al final, la voz narrativa –frente a la voz poética que la ironiza y frente a la voz dramática que la amenaza– está simplemente murmurando su propio destino. No es la expresión de un yo independiente e indivisible, sino el resultado de su silenciamiento provocado por la mujer. Es lo que queda de la presencia de ésta, del mismo modo que la impersonalidad es lo que queda del énfasis romántico en la personalidad. Lo que perdura en el poema no es ni siquiera la voluntad de la mujer, es la marca nunca confrontada de su presencia: la voz fracturada del abrumado joven que ha sido destruida y hechizada por este no-yo con no-voz que, sin embargo, lo anula. La *lingua* viva de la mujer, con su presencia activa y audaz, ha ido destruyendo poco a poco la confianza de la *lingua* escrita del joven poeta. En este sentido, podemos decir que el personaje de la mujer en el poema es una representación del deseo y del miedo del poeta a la presencia del otro y a la personalidad propia y, al mismo tiempo, es una metáfora de la compleja relación, también en él, entre individuo y voz. La construcción del poema está basada en este tropo, y su éxito final radica en el hecho de que es la reversión retórica (es decir, la ironización) de la derrota de la voz narrativa.

Esta voz que narra su silencio y esta presencia femenina que intenta afirmarse a sí misma a través de su voz (los niveles narrativos y dramáticos del poema, respectivamente) expresan la conciencia y la angustia de Eliot, como poeta y como hombre, hacia el “cuerpo con una voz” de las mujeres del siglo xx. Eliot no teme el canto de las sirenas



de “Prufrock” porque estaba preparado para escucharlo. Sin embargo no pasa lo mismo con la presencia y las palabras reales de Circe. De manera opuesta a lo que le pasó a Prufrock cuando oyó el mensaje de las sirenas, de lo que este poema habla es de la imposibilidad de someter la presencia “real” de una mujer a la imagen del propio yo del poeta: “Till human voices wake us, and we drown” –pero no hay que olvidar que Prufrock, como personaje de su propio poema y como consecuencia de “Portrait of a Lady”, no tiene presencia–. La angustia que permea “Portrait of a Lady” no es la angustia ante la voz de la mujer, es el deseo ansioso por su desleal cuerpo, su desconfiada voz y la consecuente cancelación de toda comunicación.

La imposibilidad de superar este vacío en el poeta moderno es el resultado de la compleja relación con la personalidad y la presencia. Es imposible vencer la presión sobre la originalidad de su voz, ya que esta última se halla desde un principio amenazada por la existencia paradójica de otras voces (previa y presente, literaria y social), y de este modo su yo es visto más que como una identidad en sí misma, como un mero claustro de ecos privados de cualquier tipo de presencia. Y en este sentido, la construcción del personaje de la mujer en “Portrait of a Lady” es una representación imaginaria de los propios miedos del poeta, como heredero del romanticismo. La mujer *representa* el romanticismo, del mismo modo en que en el hombre *habla* la modernidad. Y ambos son elaboraciones diferentes del yo poético. Estos discursos también reflejan los estilos modernista y romántico en la música: un Chopin que ella adora confiadamente y un Stravinski que aún no ha sido escuchado. El miedo de la voz del poeta enfrentada a la amenaza de la presencia, y el miedo del yo del poeta hacia la amenaza de voces previas, refleja la incapacidad en Eliot para acceder a cualquier suelo firme.

Podemos ver ahora por qué “Portrait of a Lady” es un poema de marcados contrastes y desplazamientos, y por qué, al mismo tiempo, lo marcado de cada contraste siempre es desviado por la interferencia de otros contrastes, por las desviaciones retóricas de su presencia dentro del poema. “Portrait” es una lucha en diferentes campos, y todos ellos se interfieren entre sí. Es un poema que vacila entre drama y narrativa, entre

voz y personaje, entre hombre y mujer, entre juventud y vejez,<sup>22</sup> entre romanticismo y modernidad, entre ritmos melódicos y contrapunteados y rimas suaves y agudas, entre ironía y simpatía, entre amor y miedo, entre verdad y falsedad. Es imposible resolver su complejidad, a menos que insertemos artificialmente en ella el último verso de “Conversation Galante” (“Oh no, it is I who am inane”), el cual pondría un alto a esta oscilación de sentidos.

Al final, “Portrait of a Lady” es un poema acerca de la supuesta sinceridad y veracidad de la voz frente a la falsedad e inverosimilitud supuesta de los personajes, de la veracidad de escribir frente a la mentira de actuar. Podemos imaginar que el joven poeta, o a la joven voz, o al hombre joven (cada uno en niveles diferentes de lectura), salen siempre tropezándose, mudos, del lugar de la mujer, de su escena de seducción. Como Eliot diría algunos años después en su artículo sobre *Drama*, que podemos ver como una reflexión posterior sobre la complejidad del poema: “the intervention of performers introduces a complication of economic conditions which is in itself likely to be injurious”.<sup>23</sup>

#### LA EXPOSICIÓN DEL YO: “THE DEATH OF SAINT NARCISSUS”

Eliot regresó a Harvard en 1912, y esos años le sirvieron para prepararse para su siguiente movimiento poético, que comenzaría en Londres dos años después. Su primer acto fue la escritura de un poema en el que ponía en juego tanto a la voz como al yo.

El título de “The Death of Saint Narcissus” es astutamente contradictorio: mezcla bajo un supuesto tema hagiográfico dos de las más poderosas imágenes, escenas e historias de la cultura occidental: el mito de Narciso, por una parte, y el martirio de san Sebastián, por la otra. En el poema, estos dos mitos están entrelazados para crear una figura combinada que resulta mucho más poderosa. Y esta imbricación actúa también en niveles diferentes: puede ser vista como una combinación de dos iconos míticos, de dos tradiciones diferentes (la cristiana y la griega), de dos “motivos” diferentes. Por una parte, san

Sebastián es uno de los más poderosos símbolos del martirio cristiano, ejemplo de un placer extático que obtiene su sentido y su sublimación a través de Dios: una autonegación tan extrema que termina como recuperación mediante el dolor y el placer. Lo que era una narración de humildad y de amor a Dios ejemplificada como autocancelación y autosacrificio termina por ser convertida en tropo, al representarse pictóricamente, de una escena llena de *pathos* y en un paradójico homenaje al yo. Hay que señalar que el aparente vínculo con un san Narciso real es solo un ocultamiento del tema real del poema, ya que no hay datos referenciales en este que identifiquen a la figura histórica, mientras que san Sebastián, como una referencia iconográfica poderosa, está presente a través de todo el poema.

El poder retórico de “The Death of Saint Narcissus” radica en que esta mezcla de Narciso y san Sebastián produce la ironización mutua de ambos ejemplos; mientras que san Sebastián representa la afirmación del yo, que necesita ser negado para aparecer, Narciso narra la historia de una derrota que, precisamente por no poder ser representada, tiene que ser relatada. El poema es la conflagración de estos dos movimientos figurativos: una alegoría y una representación del poeta moderno, quien necesita ocultar la presencia de su yo para preservar su voz, y a la vez representar esta voz en una imagen metaforizada, ya derrotada pero todavía capaz de hablar. En este sentido, san Sebastián muestra a través de su presencia el amor de Narciso a sí mismo, si bien Narciso le otorga su “green, dry and stained [...] mouth” para poder contar su propia historia. El poeta moderno es ambos a la vez. Esto se hace claro en la última estrofa del poema, la cual trabaja como su alegoría mítica:

So he [Saint Sebastian] became a dancer to God.  
 Because his flesh was in love with the burning arrows  
 He danced on the hot sand  
 until the arrows came.  
 As he [Saint Sebastian-Narcissus] embraced them his white  
 skin surrendered itself to the redness of blood, and satisfied  
 him.

Now he [Narcissus] is green, dry and stained  
With the shadow in his mouth.<sup>24</sup>

El poema empieza de manera similar a “Prufrock” y a “Portrait of a Lady”. Como en estos dos poemas, aquí también hay una voz dentro y a la vez fuera de escena que pronuncia las palabras del poema e invita a un otro a participar. Pero si en “Prufrock” esta voz funciona como el inicio de un viaje a través de un infierno desdibujado, y en “Portrait” es una autonomía de la voz sin llegar a ser una entidad separada del personaje, en “The Death of Saint Narcissus” esta voz va a tomar una forma distinta:

Come under the shadow of this grey rock  
Come in under the shadow of this grey rock  
And I will show you something different from either  
Your shadow sprawling over the sand at daybreak, or  
Your shadow leaping behind the fire against the red rock.<sup>25</sup>

La primera estrofa declara que lo que va a ser visto no tiene nada que ver con lo conocido por el espectador o el lector; es “something different” de esas sombras conocidas –aunque “shadow”, “fire”, “sand” y “rock” van a aparecer después, transmutadas en la representación o “espectáculo” que la voz impersonal narra–.

Después de este inicio, el poema presenta el autoconocimiento progresivo de este san Narciso, desde el momento en que advierte el roce de sus piernas, hasta la exacerbación final de la conciencia y sensibilidad de sí mismo:

He walked once between the sea and the high cliffs  
When the wind made him aware of his limbs smoothly passing  
each other  
And of his arms crossed over his breast.  
[...]  
By the river  
His eyes were aware of the pointed corners of his eyes

And his hands aware of the pointed tips of his fingers.

Struck down by such knowledge  
He could not live men's ways, but became a dancer before  
God.<sup>26</sup>

Esta autoconciencia, como en el mito de Narciso, lo separó de su gente, pero aquí la diferencia radica en la sublimación de esa autoadmira-  
ción hacia Dios, que le permite no autodestruirse en este primer movi-  
miento. Pero “before” es una palabra muy ambigua, pues significa al  
mismo tiempo “antes” y “frente a”. Por eso, al final del poema, Eliot  
cambia este “dancer before God” por un “dancer to God”. Sin embar-  
go, esta autoconciencia y amor propio lo lanzan a un solipsismo y un  
ostracismo progresivos, que están representados en el poema a través  
de la intervención (e intrusión) transgénérica del mito de Dafne.

La segunda parte del poema es la reversión, o mejor dicho la di-  
versión, de la primera. Primero, el yo solipsista se abre a un autorre-  
conocimiento dado a través de unas de las imágenes más fuertes en  
Eliot, altamente sexualizadas e intensamente personales, en las que se  
muestra claramente la relación narcisista, a través de la masturbación,  
entre el yo y el fallo: “Then he knew that he had been a fish / With slip-  
pery white belly held tight in his own fingers, / Writhing in his own  
clutch, his ancient beauty / Caught fast in the pink tips of his new  
beauty”.<sup>27</sup> Esta convulsiva y amenazante imagen del yo nunca deja  
de agrandarse y reducirse en una lucha figurativa de significación.<sup>28</sup>  
Si esta estrofa puede ser vista como la representación de un yo narci-  
sista hipocondriaco, la siguiente desarrollará el fenómeno contrario,  
de megalomanía. La estrofa anterior narra el encogimiento del yo del  
poeta “a las dimensiones de un órgano sufriente” y la siguiente “lo  
agranda a los confines del universo”; esto representa la desintegración  
del yo del poeta en dos entidades diferentes, al mismo tiempo víctima  
y violador, hombre y mujer, joven y viejo, inocente y borracho, y que  
sufre en sí mismo tanto la violencia como la culpabilidad a través de  
la amplificación de la angustia sexualizada en una forma revertida. Si  
en la estrofa previa era la nueva belleza de la autosatisfacción sexual la

que había capturado en sus yemas rosas su belleza anterior, aquí es el viejo borracho quien ha capturado a la joven niña, como una reversión de la imagen previa.

Si la primera parte del poema cuenta la historia del aprendizaje y la conciencia gradual de un yo narcisista, la segunda parte no es una narración, sino una imagen doble brutal y poderosa del conocimiento de esta angustia, explícitamente sexualizada y cruda, llena de violencia, culpabilidad y miedos, pero equivalente a los diversos casos de iluminación visionaria, como en las hagiografías de san Francisco y san Pablo. Puede ser vista como el particular “camino de santidad” poética de Eliot, a través de una visión interna que va a transformarlo de un “dancer before God”, que “could not live men’s ways”, en un reconciliado y representado “dancer to God”. Aquí radica la tensión moral del poema.

En este sacrificio último, Eliot puede compartir finalmente, como imagen de sí mismo, su autorreconocimiento. En la estrofa final, se transmuta, mediante esta apertura de Narciso, en la representación de san Sebastián que, en la exterioridad, lo deja fijo como un icono. Y Narciso puede ser, gracias al sacrificio de san Sebastián, “a dancer to God”, es decir, tanto un bailarín hacia Dios como un bailarín en el entendimiento de Dios, ya que la soledad y el rechazo de la muerte de Narciso son ahora un destino compartido, y si bien no hay mención en el poema de un otro, el personaje doble puede salir de su solipsismo y, al volverse “santo”, comunicarlo. En este último movimiento, Eliot fue capaz de unir estas dos clases de amor al parecer desconectadas en sí en una figura complementaria para alcanzar una mutua sublimación y un sentido compartido. La posibilidad de que el amor del yo por sí mismo pueda ser narrado como su propio sacrificio; o, en otra alegoría, la posibilidad de expresión, a través de la nueva voz moderna, del yo romántico, que había llegado a su saturación como presencia y a su transformación en simple ruido como voz. Este poema representa en Eliot la afirmación de la voz poética moderna a través del sacrificio de la personalidad.

No obstante, debido a que la voz moderna utiliza esta presencia para afirmarse, no logra quedar a salvo del poder de la corriente

subterránea de ese enorme san Narciso, cuya muerte trata de narrar. En un último tropo de sentidos, esta voz *encarna* “en su boca” para sobrevivir y contar su propia tragedia: la de ser “una sombra” que ha tenido que negar su propio yo para preservarse, a pesar de lo agotada que pudiera estar.

La complejidad de este poema radica en el hecho de que se ubica exactamente entre los dos primeros grandes poemas de Eliot y los dos que le siguen, “Gerontion” y “The Waste Land”. La contradicción entre teoría y práctica toma en estos últimos poemas un camino diferente: ya no es una voz en busca de su poética, sino una poética en busca de su representación. Pero esta va a ser una historia diferente. La importancia de un poema como “Saint Narcissus” es que, como poema bisagra, no solo relaciona estas posibilidades previas y los hechos posteriores, sino que expone también los impulsos personales y poéticos de Eliot, aquellos que lo ayudaron a llegar a donde llegó, por un camino que no conocía o, mejor dicho, que temía recorrer. Y los poemas bisagras, como los umbrales y los ritos de paso, tienden siempre a ser secretos, no públicos. Por eso Eliot decidió no publicarlo en su momento.<sup>29</sup>

#### UNDER A WINDY KNOB: “GERONTION”

Si “The Death of Saint Narcissus” ignora la presencia de los otros y significa la extrema afirmación del yo solipsista, solo representable y narrable en una figura doble, “Gerontion” es un poema que enfrenta directamente la confrontación del yo y el otro. El primer verso del poema define con precisión un lugar, una edad y una situación externa de un individuo *ahí*: “Here I am, an old man in a dry month”.<sup>30</sup> Desde el principio hay la presencia de un otro, un niño, que funciona como yuxtaposición del viejo. No obstante, esta voluntad de afirmación ya está borrada por el epígrafe: “Thou hast nor youth nor age / But as it were an after dinner sleep / Dreaming of both”.<sup>31</sup>

Esto, desde el inicio, desestabiliza a la voz poética que trata de afirmarse a través del poema, y conecta directamente con el verso que

cierra la primera estrofa: “I an old man, / A dull head among windy spaces”.<sup>32</sup> Estos versos responden al epígrafe y socavan todo el esfuerzo hacia una definición, todo lo envejecida y embotada que se quiera, intentada en los primeros versos. Lo que ocurre en medio –el judío que se acuclilla (o defeca) en el alféizar de la ventana, la cabra que tose en la noche precisamente en el campo de arriba, la mujer que permanece en la cocina, el niño que lee para el viejo–, después del esfuerzo por afirmarlos y hacerlos presentes, se vuelve, a pesar de todas sus claras definiciones y costumbres, tan vacío como esta “cabeza embotada”.

La elipsis del verbo en el verso que repite el principio del poema (“Yo un hombre viejo”, frente al inicial “Aquí estoy yo, un hombre viejo [...]”) es importante en dos sentidos: en primer lugar, porque la falta de verbo marca la falta de una temporalidad y de una acción y, en segundo lugar, porque el verbo elidido es precisamente el que define la subjetividad. La desaparición del verbo *to be* muestra el conflicto que hay que enfrentar en este poema: la disolución de los límites del yo. Y el último verso se disuelve en ese intento por afirmar los datos que a través de toda la estrofa Eliot ha desarrollado. *Dull* es un adjetivo de indefinición, y *among* es una preposición que puede ser explicada no como algo que divide o separa, sino como algo que mezcla y combina. Ambas palabras borran los límites entre el interior y el exterior, entre la mente y el mundo.

La primera parte de este verso, “a dull head”, es una sinécdoque que disuelve la consistencia individual. El viejo que ha hecho un enorme esfuerzo por definirse mediante las afirmaciones y negaciones de sus propios hechos, y también mediante la presentación de un grupo de personajes y ambientes, es vaciado de aquello que le da sentido: su propio cuerpo. Por último, esta mente embotada es resumida en un viento que no define ningún espacio, pero que en cambio disuelve aquellos espacios que intenta definir. No es de extrañar, entonces, que los “Signs are taken for wonders”; los versos que forman la siguiente estrofa son una explicación de esta reflexión: “The word within a word, unable to speak a word, / Swaddled with darkness”.<sup>33</sup>

La siguiente estrofa repite el mismo movimiento de afirmación que, nuevamente, se disuelve en una vacuidad. Si la primera estrofa fue la



descripción de esos otros que tenían que ver con la voz narrativa, ésta trata acerca de aquellos otros que están tangencialmente relacionados con ella. La experiencia de interiores y exteriores está desarrollada en diferentes niveles. Si tratamos de hacer una topografía de los lugares del poema, estos van de la mente del *viejo* a su corporalidad, después a su cuarto, después a la casa y después a los alrededores. Todo esto está cuidadosamente trazado, pero va a ser impregnado por ese viento que socava toda separación y todo límite, que va desde el exterior hasta la mente de la voz narrativa. La oposición entre “wind” y “knob”, en la metáfora que cierra la estrofa, trabaja como una pista para todo el poema: la relación entre materialidad y vacuidad es revertida en esta metáfora por la misma estrategia retórica que hace que todo el poema funcione como una reversión de la consistencia. “Gerontion” desarrolla una cuidadosa topografía que a la vez vacía gracias a la sustitución solapada de la materialidad por la inmaterialidad: un puño (*knob*) de gente de viento: Mr. Silvero, Hakagawa, Mme. de Tornquist, Fräulein Von Kulp, todos los habitantes de esta enigmática casa viajan en compartimientos vacíos (la casa real), pero ellos mismos son esos compartimientos: los huéspedes son los “no fantasmas” de la voz poética; y los “vacant shuttles” se aplican no solo a la casa, sino también a la mente. Todas las observaciones, todos los personajes, todos los detalles están allí para enfatizar más la vacuidad a la que se refiere el poema.

El principio de la estrofa siguiente marca un punto de inflexión en el poema: “After such knowledge, what forgiveness?”, y la reflexión siguiente sobre la Historia es una metáfora de la topografía anterior. Como la casa, la Historia tiene pasajes, corredores, susurros. Y al igual que la casa, tampoco ofrece ningún refugio. Si las estrofas anteriores fueron el desmantelamiento del espacio y la materialidad, la gente y la acción y la inacción, ésta desarrolla el desmantelamiento de cualquier confiabilidad en el tiempo y en la Historia. La duda corroe aquí todo como el viento lo hizo en la anterior. La corriente de aire que rodeó la casa es la sequía que dejó la Historia. La “dull mind” que es el único sobreviviente “think now” (o que pide a otro que piense) en ella. Como la casa, la Historia es vaciada de cualquier sentido por la hueca inmovilidad de esta voz. Siempre *cae*, en este poema, antes, o después,

pero nunca en el lugar correcto.<sup>34</sup> Además, es un apóstrofe (una sustitución que la comprende) de los personajes que han aparecido en el poema, y como tal también cae.

El verbo “think”, que al principio tuvo un sentido ambivalente, tiene una dirección más clara con la desaparición del “now” conectado con él en sus primeras apariciones: hay otro (un otro) al cual estas palabras están dirigidas. El desarrollo de la Historia como una prosopopeya (es decir, como un ser animado) y, después, como sustitución de las historias individuales de estos yos y de estos otros, se resuelve en la siguiente estrofa: la Historia es en realidad una personificación de la historia privada de dos:

[...] Think  
 Neither fear nor courage saves us. Unnatural vices  
 Are fathered by our heroism. Virtues  
 Are forced upon us by our imprudent crimes.  
 These tears are shaken from the wrath-bearing tree.<sup>35</sup>

El final de esta estrofa concentra el movimiento mezclado de todo el poema. Si la materialidad es disuelta por una inmaterialidad retóricamente materializada (como la niebla hecha gato de “Prufrock”), el movimiento que va de la ira a las lágrimas y a su transformación en versos y palabras postula una reversión que sostiene la estrofa siguiente: la declaración de una voluntad, pero también el conocimiento de que esta voluntad no puede lograr nada sin tomar en consideración aquellas reflexiones previas. Pero a lo que dichas reflexiones han conseguido llegar es a la afirmación de su inmaterialidad. El poema ha postulado tanto un espacio *vacante* como la incapacidad de la voluntad para olvidar todo lo que ha existido en su desarrollo (es decir: en su historia), y todo eso participa de ese vacío. Necesita ir más lejos, a la posición en que este yo enfrenta al otro, y tiene que declarar, no solo su vacío, sino también una responsabilidad con respecto a ese vacío.

El lugar vacío en el cual “I / Stiffen in a rented house”, aquellos versos que han sido forzados por la angustia y por el reconocimiento de la angustia, deja ver un deseo de comunicación, por más falta

de energía o esperanza que pueda ser esta comunicación: “I have not made this show purposelessly”, sino, también, “it is not by any concitation / Of the backward devils”. Este deseo es uno de los esfuerzos dentro del movimiento total del poema (como el intento al principio por ofrecer un lugar y una edad al individuo), aunque –y este es su movimiento revolvente– en el fondo existe la aceptación de que es imposible su realización.

Enseguida de abrir ese espacio vacío que es el resultado de la ira, vienen la confesión y la explicación de toda la emoción de la que trata el poema, la del deseo exhausto: “I that was near your heart was removed therefrom / To lose beauty in terror, terror in inquisition. / I have lost my passion [...] / I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch”.<sup>36</sup> Como los “vacant shuttles” de la estrofa anterior, las preguntas que tejen estos versos relacionan también el poema con el deseo disminuido que lo produjo, y lo conectan con los problemas emocionales que han sido el material de la poesía previa de Eliot: “[...] why should I need to keep it [my passion] / since what is kept must be adulterated? [...] / How should I use it [my senses] for your closer contact?”. Lo anterior muestra tanto la incapacidad de la voz poética para mantener cualquier integridad del yo como su esfuerzo por reconstruir, al menos como poema, el espacio en el cual sea escuchada.

Después de esta concentración y desarrollo de los impulsos del poema, que se han movido del individuo a los otros, de ahí a la Historia, y de esta a una historia compartida e íntima, el último movimiento de “Gerontion” concentra en la mente la misma yuxtaposición y trasposición de materialidad e inmaterialidad; si la Historia, y la historia privada de dos, han sido neutralizadas, la voz poética enfrenta entonces la inmaterialidad del individuo. La última estrofa trabaja en una elaboración alucinatoria de la vaciedad. Como la Historia, la mente se mueve “In a wilderness of mirrors” llenos de deliberaciones, delirio, membrana y prolongación; es, en realidad, el lugar en el que toda esta gente y sus historias se desvanecen. Y también es el reconocimiento de esta derrota, como la extensión de una mente que ha sido vaciada de historia, de cuerpo, de yo: “And an old man driven by the Trades / To a sleepy corner”.

El gran logro de este poema es la presentación del poeta moderno arrinconado por unos vientos alisios, que son también los negocios y los intercambios de su sociedad y su tiempo, a una esquina sonámbula, a un estar incomunicable; es también la expresión pública de esta reclusión y esta incomunicación personal.

#### UNA BREVE NOTA SOBRE UNA TIERRA BALDÍA

La crítica sobre Eliot tiende a estar dividida entre aquellos interesados en el poeta de vanguardia que escribió *The Waste Land* y aquellos que lo ven como el autor “clásico” de *Four Quartets*.

Resolver todas las diferencias retóricas y coincidencias temáticas entre estas dos obras es una investigación importante, pero excedería el propósito de este libro, es decir, el desarrollo retórico del poeta moderno. Quiero por ello concentrarme únicamente en un tema en particular de “The Waste Land”, que servirá como vínculo entre “Gerontion” y “The Hollow Men”, para así enfocar algunos aspectos que darán soporte al desarrollo de mis argumentos en el siguiente capítulo.<sup>37</sup>

Si “Gerontion” finaliza con “Tenants of the house, / Thoughts of a dry brain in a dry season”, “The Waste Land” es la expansión retórica de ese final: la sequía individual proyectada al mundo como totalidad. Como la mayoría de los poemas de Eliot, “The Waste Land” trabaja en torno a la oposición entre un deseo poderoso y una memoria inconsistente. En este sentido, y de manera no cronológica, “Gerontion” es un poema que proyecta “The Hollow Men”, y “The Waste Land” es un poema que proyecta “Ash Wednesday”. Estos cuatro poemas trabajan en torno al mismo núcleo de oposiciones: la posibilidad de la memoria y la sustentabilidad del deseo, aunque cada uno busca su solución en fines diferentes. No obstante, ninguno de ellos se dirigió en realidad al núcleo del problema, que es la posibilidad del deseo y la sustentabilidad de la memoria. Esto va a ser enfrentado más adelante en la poesía y en la vida de Eliot, y es también la razón de la diferencia tonal entre *The Waste Land* y *Four Quartets*.<sup>38</sup>

Si leemos el facsímil de *The Waste Land* podemos darnos cuenta de que toda la serie de versos que preceden al inicio del poema en su edición final son solo un esfuerzo por acercarse más a la materia real del poema, un primer balbuceo sobre su tema. En otro nivel, también preceden a la escena y el lenguaje de la taberna, aunque de manera mucho más cruda. En este sentido, los primeros siete versos de la edición final no son solo el principio de un desarrollo, sino la entrada de lleno a su verdadero dilema poético. Si “Gerontion” fue envuelto en una estación seca, el inicio de “The Waste Land” muestra el esfuerzo de esa larva por salir de nuevo al mundo. Los dos enunciados que forman la primera estrofa desarrollan una tensión entre una vida estacionaria y una muerte en movimiento. La vida está llegando, pero desde el principio está frustrada por los ritmos y conexiones rotos de los versos:

April is the cruellest 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.<sup>39</sup>

El segundo enunciado ofrece el reconocimiento de lo alcanzado en “Gerontion”, pero desde el primer verso subvierte ese estado; de modo que significa el reconocimiento del regreso del deseo: “Summer surprised us”. Hay una oposición entre los adjetivos que marcan ambos enunciados, “dead”, “dull”, frente a “warm” y “forgetful”. Y los verbos también son desplazados: “breeding”, “mixing”, “stirring”, que son todos verbos de movimiento y vida, tienen aquí un sentido negativo y temeroso, opuesto a “keeping”, “covering” y “feeding”. Si en “Gerontion” había un reconocimiento de derrota en la figura de sequía y vacuidad, ahora esta es vista como una situación positiva: “A little life”. Aunque no puede sostenerse por sí misma, la voz está aún viva y, por lo tanto, va a hacer un nuevo intento para la reconstitución del cuerpo. Al mismo tiempo, hay una enorme cantidad de miedo debido al

reconocimiento de la imposible realidad de este deseo. Ambos versos tienen sentidos revertidos: estar muerto significaba estar vivo (a pesar de lo “pequeña” que fuera esta vida), mientras que renacer no es nacer nuevamente, sino regresar vivo a una tierra que no produce vida real.

Lo único que puede verse es, una vez más, como en “Gerontion”, un lugar vacío, aunque ahora lleno de miedo: “I will show you fear in a handful of dust”. El resultado de este desecamiento total aparece en “The Hollow Men”, el siguiente poema de Eliot, y el más extremo en su condición moderna, en su oposición entre persona y voz.