

La posmodernidad de T. S. Eliot

Luis MARTÍNEZ VICTORIO
Universidad Complutense de Madrid

ABSTRACT

The author argues that the poetry and poetics of the early Eliot can be considered to some extent postmodern. Because of this, he sees Eliot as a poet as decisive as Pound in the evolution of 20th century poetry. He accepts that the first half of the century should be known as the 'Pound Era', but only if such a concept does not imply overlooking that Eliot's poetry and poetics also foreshadow postmodern developments. The following pages deal with these features in Eliot's work and discuss their connection with modern hermeneutics.

1. ¿POR QUÉ NO LA ERA DE ELIOT?

En su magnífica recopilación de ensayos *The Dance of the Intellect* (1985), Marjorie Perloff aborda el análisis de las poesías modernista y posmodernista, señalando diferencias y vínculos entre ambas. Ezra Pound se nos presenta como el poeta modernista más próximo a los presupuestos posmodernos, y ésa parece ser en el fondo la razón por la que Perloff se situaría entre los partidarios de la 'Era de Pound', en referencia a la poesía en lengua inglesa de la primera mitad del siglo XX. Perloff empieza cuestionando la etiqueta de la 'Era de Stevens' para el mismo periodo, etiqueta de la que son partidarios otros críticos y profesores, entre ellos Bloom, Hartman y Vendler. Los argumentos de los partidarios de Pound pueden resumirse en dos. Por un lado, la valoración positiva de la poesía de Stevens surge de un enfoque demasiado metafísico; por el otro, a Stevens se le considera tan valioso porque su obra reproduce determinados principios románticos que de forma arbitraria se

erigen en criterios de evaluación. Un toque de simbolismo apenas disimularía esa identidad esencialmente romántica, por lo que al proponerse a Stevens como paradigma del modernismo se incurre de hecho en la negación de la especificidad del movimiento como tal. La tesis de Bloom es precisamente que el movimiento modernista se caracteriza por esa ausencia. (Perloff, 1996: 1-23).

Como apunta Edward Larrissy (1990: 29), buena parte de la poética modernista consiste en un intento de enmascarar su deuda con el romanticismo. Eso no significa empero que la descripción y evaluación del movimiento modernista deba centrarse sólo en los rasgos representativos de esa deuda, sino también y sobre todo en los elementos que le proporcionan una identidad propia. Ningún movimiento estético, filosófico o político puede tratarse como si fuera un compartimento estanco, y lógicamente debe ponerse en relación con lo que le precede, le sigue y le rodea, pero sin desatender los datos que en medio de ese complejo juego de relaciones constituyen la especificidad del movimiento en cuestión. El modernismo tiene sus rasgos específicos, entre otras cosas porque el empeño por enmascarar produce un ente tan sólido como aquello que se pretende ocultar. La máscara es tan real como la realidad que oculta.

El modernismo de Stevens se puede justificar tanto por su vena simbolista como por la surrealista, pero su concepto de la imaginación poética como instrumento ordenador de una realidad caótica por definición pone al descubierto una visión demasiado idealizada –y, por ende, romántica– del yo del poeta. No es que los demás poetas modernistas adolecieran precisamente de arrogancia, pero en Stevens el yo poético resulta tan hegemónico e imperturbable, tan confiado en su relación con el mundo, que se desvía demasiado de la crisis de la subjetividad que de un modo u otro afecta a las poéticas modernistas. Esta crisis además constituye un puente fundamental entre modernismo y posmodernismo, y la contribución a la misma tanto de Eliot como de Pound es muy importante.

En estas circunstancias, puede comprenderse la búsqueda de una alternativa a Stevens, y sin duda Pound lo es. Ahora bien, la ‘Era de Pound’ a mi juicio sólo es aceptable si no se olvida la trascendencia de Eliot para el mismo periodo, lo que supone no descartar del todo la posibilidad de la ‘Era de Eliot’ ni pasar por alto su posmodernidad. Sin embargo, esta exclusión es el criterio dominante en la actualidad:

... no one today, whether we look to critics like Bloom or Kenner or Vendler or to poets like John Ashbery or James Merrill or Adrienne Rich or Allen Ginsberg, seems eager to call the first half of the century the Eliot Era. Perhaps this is the case because Eliot’s poetry does not as fully pose the problem that came to obsess Modernism: whether poetry should be lyric or collage, meditation or encyclopedia, the still moment or the jagged fragment. (Perloff 1996: 23)

Suponiendo que el criterio empleado para la exclusión tenga auténtico fundamento –lo que abordaré más adelante–, ¿qué sucede si sustituimos dicho criterio? Por ejemplo, Levenson (1986: 218) le concede a Eliot una trascendencia incomparable en el proceso de integración y consolidación de la vanguardia modernista en la cultura contemporánea. ¿No justificaría eso la ‘Era de Eliot’? Con todo, no se trata de imponer a Eliot sobre Pound, sino de dejar constancia de que aquél podría prestar su nombre al periodo desde un criterio alternativo bastante razonable, aun cuando fuera cierto que en su obra no se aborda plenamente el dilema mencionado por Perloff, lo cual considero muy discutible.

A mi juicio, el debate entre la lírica y el “collage” sí está presente en la poética eliotiana. De hecho aparece muy pronto, aunque sea de manera indirecta, en el contexto de sus estudios de filosofía. Éstos se centran en la crisis de la subjetividad cartesiana, una crisis, como ya he anticipado, característica de una modernidad fronteriza con la posmodernidad. Los planteamientos filosóficos de Eliot son extrapolables al debate mencionado, pues en ellos se discute con mucha profundidad el riesgo de solipsismo implícito en el idealismo de la percepción subjetiva –fundamento del momento lírico de las poéticas románticas y de la epifanía imagista–, rechazando al mismo tiempo la alternativa del objetivismo cientifista –ilusoria pretensión del mecanicismo de algunas vanguardias y del imagismo en la fase de superación de su fundamento subjetivista. Eliot deconstruye este binomio de la metafísica modernista y presenta propuestas que eluden tanto la metafísica subjetivista como la objetivista, instaurando así una perspectiva posmoderna respecto al sujeto que lógicamente incide en su praxis creativa y en su concepto del yo poético. Y de esto se deduce un dato distintivo del valor poético y crítico de Eliot: su resistencia ante lo que podríamos denominar la *metafísica de lo nuevo*, característica de los imagistas y de Pound tanto en su fase imagista como en fases posteriores. Esa resistencia antimetafísica es un significativo detalle posmoderno¹ que también podría esgrimirse para sustentar la vigencia de Eliot en la poesía de la segunda mitad de nuestro siglo. El diálogo que la poesía posmoderna mantiene con la tradición debe probablemente mucho a los planteamientos filosóficos y poéticos del primer Eliot.

En realidad, de la lectura de los ensayos de Perloff se deduce que lo que convierte a Pound en la referencia fundamental de la poesía anglonorteamericana hasta 1950 es precisamente su posmodernidad, con lo que se corre el riesgo de coincidir con la tesis de Bloom, no ya mirando hacia atrás, sino hacia adelante. En este caso, el modernismo realmente valioso resultaría ser posmoderno. Sin entrar en esta cuestión, que no es el objetivo de este artículo, sí puede señalarse que la poética de Eliot que culmina en *The Waste Land* (1922) presenta también rasgos que lo proyectan hacia el posmodernismo,

partiendo tanto de los elementos definitorios que se extraen del trabajo de Perloff como de una conexión con la hermenéutica que desarrollaré a continuación.

Resumiendo, podría decirse que la poética posmoderna según Perloff se caracteriza por cuatro rasgos fundamentales: 1) una tendencia a la abstracción y a la objetivación inspirada en las artes plásticas (1996: 33-73); 2) el retorno del relato en términos fragmentarios y de confusión identitaria (155-171); 3) la superación de la identificación de la poesía con la lírica (172-200); y 4) la reivindicación del lenguaje como materialidad autoexpresiva frente al concepto tradicional del lenguaje como representación (215-238). Todos estos rasgos figuran desde luego en la poesía de Pound, pero también en la de Eliot. En éste se hace más evidente la nostalgia por una coherencia perdida, y su poesía encarna una visión más desesperanzada de la realidad contemporánea. Por un lado, esta melancolía eliotiana ante la fragmentación y la pérdida de un sentido histórico común para la civilización europea es un rasgo específicamente modernista y, desde este punto de vista, Eliot sería más adecuado como paradigma modernista que un Pound demasiado imbuido de positividad posmoderna. Por otro lado, la respuesta anímica de Eliot ante un mundo en profunda crisis probablemente incide de manera decisiva en su visión del sujeto, al que toda su poesía socava por sistema hasta situarlo en las coordenadas del sujeto de la hermenéutica posmoderna.

Puesto que en el fondo los rasgos posmodernos del poeta serían los más apreciados a la hora de instaurar una 'Era de Eliot', me centraré en ellos a partir de ahora, no ya para proponerlo como alternativa, sino para recordar que Eliot también es esencial en la poesía del siglo XX por una cierta anticipación de lo posmoderno, patente tanto en su obra crítica como en su poesía. Gianni Vattimo explica un concepto de sujeto con el que puede vincularse la poética de Eliot:

La crisis del humanismo en el sentido radical que asume en pensadores como Nietzsche y Heidegger, pero también en psicoanalistas como Lacan y quizás en escritores como Musil, se resuelve probablemente en una "cura de adelgazamiento del sujeto" para hacerlo capaz de escuchar la exhortación de un ser que ya no se da en el tono perentorio del *Grund* o del pensamiento de pensamiento o del espíritu absoluto, sino que disuelve su presencia-ausencia en las redes de una sociedad transformada cada vez más en un muy sensible organismo de comunicación. (Vattimo 1994: 46)

Esta visión despunta ya en la tesis doctoral de Eliot, la cual sirve de punto de partida para muchos de sus postulados poéticos y en concreto para aquellos más susceptibles de asociarse con la sensibilidad posmoderna.

2. CRISIS DE LA SUBJETIVIDAD Y PRAXIS POÉTICA

Eliot escribió su tesis doctoral sobre las teorías de Bradley, y es interesante comprobar lo pronto que el joven Eliot siente la necesidad de romper con el idealismo sin incurrir en el objetivismo, colocándose así en primera línea de los planteamientos propios de la conocida como filosofía continental, la cual, a diferencia de la filosofía analítica, problematiza la perspectiva del yo y discute su capacidad de observación y juicio neutral.

Bradley sostiene que el verdadero conocimiento se da en la experiencia inmediata, en lo que él denomina un “finite centre”. Todo el sistema de relaciones que sigue a esa experiencia sería un mero constructo que no se corresponde con la realidad propiamente dicha. En el “finite centre”, el sujeto se disuelve en el mundo objetual que se incluye en el ámbito de su percepción. Así, para Bradley, la idea misma de sujeto es ilusoria, puesto que el sujeto no existe independientemente de esa relación con el objeto. Desaparecida la frontera entre el sujeto y el objeto, lo que queda es un conjunto caótico de elementos. Ésta es la parte realmente inspirada de la filosofía de Bradley, y, como advierte Levenson (1986: 180-181), aquélla a la que se presta menos atención en *Reality and Appearance* (1893). En última instancia, lo que se propone frente al caos de infinitas experiencias caóticas –o “finite centres”– es un absoluto capaz de resolver todas las contradicciones. De este modo, la tesis de la desaparición del sujeto pierde su aspecto perturbador para la episteme victoriana. Si el sujeto desaparece, en definitiva, es porque existe una subjetividad absoluta que lo redime tanto de la insignificancia de su experiencia más auténtica como de la falsedad del constructo cultural en el que está inmerso.

En *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*, Eliot demuestra ser consciente de la debilidad de la argumentación idealista: “The Absolute responds only to an imaginary demand of thought, and satisfies only an imaginary demand of feeling. Pretending to be something which makes finite centres cohere, it turns out to be merely the assertion that they do” (Levenson: 181). Pero Eliot no recurre como alternativa al objetivismo, quizá porque intuye que éste no es menos metafísico que el idealismo: “... the reality of the object does not lie in the object itself, but in the extent of the relations which the object possesses without significant falsification of itself” (Levenson: 184). Si el “finite centre” por su naturaleza destruye el sentido, éste no puede buscarse en la fantasía de un absoluto susceptible de encarnar al sentido total. Entre los extremos del *sujeto desaparecido* y del *sujeto absoluto*, se situaría un *sujeto débil* respecto del cual el sentido ya sólo puede entenderse como algo intersubjetivo e inestable. Levenson lo explica en los siguientes términos:

... it becomes evident that Eliot is proposing a new theory of meaning. Meaning is no longer identified with presence to an individual consciousness (as

in the various instances of Pater, Conrad and Ford). Nor is meaning considered autonomous and self-sufficient (as in Husserl or Hulme). It is the product of multiple perspectives (...)

... Eliot also insisted on something more complex than the self, the developing *system* of points of view which extends beyond the ego and within which alone it is possible to speak of reality, truth, meaning, value, self. The human subject, then, was neither primary nor ultimate; experience did not begin in the ego, nor did judgment end there. (1986: 184-185)

Partiendo de este enfoque –“a legitimate third term, neither egoist nor objectivist” (Levenson 1986: 185)–, la poesía eliotiana apenas se sustentará ya en un yo poético individual capaz de imponer un sentido al lector. El yo poético será una voz diluida en el caos de un “finite centre”, o el narrador de un relato fragmentario con personajes sin profundidad ni identidad fácilmente reconocible, o una amalgama de voces o puntos de vista que se yuxtaponen en torno a un *leitmotif*, generando sentido tanto desde la yuxtaposición misma como desde el querer decir previo.

En *The Waste Land* (1922), Eliot recurre al conocido como “método mítico” precisamente para llevar a sus últimas consecuencias la disolución del sujeto mencionada. El método, según el mismo Eliot, consiste en “manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity (Levenson 1986: 197). Esta estrategia se inserta en el contexto de lo que Levenson denomina el “temperamento antropológico” (194), en virtud del cual Eliot puede expandir “en paralelo” y de forma inconclusa el *leitmotiv* de su poema. El término “temper” utilizado por Levenson es particularmente acertado, pues sugiere una *disposición* de apertura a la alteridad cultural y a la tradición, que se incorpora al poema fragmentariamente no para someterse a un centro proveedor de sentido, sino para generar sentido desde el juego de relaciones del *collage*. De aquí se deduce una relativización de corte posmoderno que no llega nunca a incurrir en el nihilismo, muy en línea también con el espíritu de la hermenéutica.

El “temperamento antropológico” y el “método mítico” son por tanto los mecanismos que mejor explican la fragmentación en *The Waste Land*. Ninguno de los dos supone exclusivamente la expresión de una nostalgia por el orden perdido en la civilización moderna, aunque el Eliot conservador y religioso posterior invite a ese tipo de lectura. La realidad es que el *collage*, como sucede en *The Cantos*, propone un sentido distinto del que puede asociarse con la metafísica tradicional. Para ésta, las palabras traducen un sentido previo. En la poesía del primer Eliot, el sentido emerge en buena medida de la materialidad misma del lenguaje, de fragmentos de lenguaje, que colocados “en paralelo” pueden decir algo nuevo, aunque la novedad nunca sea absoluta, pues todo nace de la tradición y reconstruye la tradición. El lenguaje ocupa todo el espacio, y en él sólo pueden atisbarse

destellos del sujeto que una vez fue unitario, poderoso y dueño de su discurso. Las frases memorables en medio del caos son el escombros y la huella de ese sujeto reducido a modestos pero reveladores destellos en los dominios del ser.

Eliot se distancia del idealismo de Bradley manteniendo la idea de una relación entre los “finite centres” que cabe dentro del lenguaje, sin necesidad de soñar con un absoluto capaz de trascender a éste. Como sostiene Levenson (1986: 190-92), los fragmentos se vinculan más por una estrategia de “interpenetración” que de “yuxtaposición”. Ahora bien, no parece verosímil que dos fragmentos incluidos en un acto perceptivo o interpretativo puedan dejar de interpenetrarse. Siguiendo los postulados de la hermenéutica (Gadamer 1977: 152), la obra de arte (en este caso, el poema) sólo existe cuando el lector se enfrenta a ella, no desde fuera, sino formando parte del “juego”. En ese evento, la frontera entre sujeto y objeto también se disuelve, porque el presunto objeto no es pasivo, sino activo, y sale al encuentro del lector. Se podría decir que el punto de encuentro es precisamente la sintaxis que poema y lector comparten en el acto perceptivo e interpretativo. La sintaxis no está por tanto ni en el poema ni en el lector, sino que es el lugar de encuentro entre ambos y la condición de posibilidad de dicho encuentro. Lo que hemos dado en llamar fragmentación no es más que la fase de incompreensión ante lo verdaderamente innovador. Por supuesto, ninguna sintaxis deberá considerarse definitiva. Aunque expertos y profesores nos pongamos de acuerdo en una determinada propuesta como explicación de un poema, esa sintaxis sólo podrá aceptarse como un ejemplo de interpretación correcta, es decir, de interpretación vinculable al poema².

En *The Waste Land* se puede aceptar por ejemplo una sintaxis temática –es decir, un *leitmotiv*– como vínculo entre los fragmentos. En este caso, sería “a little life”, la “poca vida” de una Europa devastada por la Primera Guerra Mundial, una “poca vida” que es al mismo tiempo muerte en vida y esperanza de resurrección. El poema puede leerse por tanto como la contraépica de la civilización moderna, como la tierra baldía de una Europa arrasada por su propia megalomanía racionalista. Pero también puede interpretarse como la realidad del ser, porque esa “poca vida” es de ahora y de siempre, de todos los contextos histórico-culturales a los que el “temperamento antropológico” es susceptible de abrirse. Es la “poca vida” de la angustiada voz que saluda a la primavera desde debajo de la tierra (Eliot 1985: 63), de una aristocracia ociosa e ignorante de su propia decadencia (63), de un dios enterrado que espera su resurrección (63), de la superstición que sustituye al conocimiento (64-65), de la rutina burocrática (65), de una sexualidad torpe y desapasionada (72), o de una esterilidad que se expresa con una música monótona y minimalista:

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... (77)

Sin duda, como señala Stead (1986: 115), hay versos que insinúan la esperanza –“Dry bones can harm no one./ Only a cock stood on the roof/ Co co rico co co rico/ In a flash of lightning. Then a damp gust/ Bringing rain” (78)–, pero el que estos versos de “What the Thunder Said” –como las palabras en sánscrito de la misma sección– parezcan aludir a un renacer de la tierra baldía, o a un nuevo equilibrio, no significa necesariamente que ésa sea la conclusión del poema. Una interpretación de ese tipo conspiraría de hecho contra el desarrollo espacial del “método mítico”. Ningún fragmento del *collage* puede representar una conclusión, pues el sentido radica en una suerte de simultaneidad de la percepción (Levenson 1986: 200-201). Tal simultaneidad es inalcanzable en el desarrollo lineal del lenguaje, pero el “método mítico”, con su orientación “antinarrativa”, propicia la posibilidad de ese efecto en el encuentro entre poema y lector. El “método mítico” es una invitación y un reto para el lector, quien deberá acceder a esa simultaneidad entregándose al mundo del poema libre de los convencionalismos del lector victoriano. Y este concepto de simultaneidad constituye otra de las claves de la experiencia estética en la hermenéutica. Gadamer (1977: 173) afirma que “al ser de la obra de arte le conviene el carácter de ‘simultaneidad’”, y ésta precisamente “consiste en atenerse a la cosa de manera que ésta se haga ‘simultánea’, lo que significa que toda mediación quede cancelada en una actualidad total”.

Por otra parte, en una sintaxis espacial toda ambigüedad es una ambivalencia. No se trata por tanto de dilucidar si *The Waste Land* encarna un mensaje de desolación o uno de esperanza, y mucho menos de rastrear la intención del autor, como parece hacer Stead cuando afirma que “Eliot’s ostensible subject was emptiness and horror at the heart of modern society” (1986: 115). Se trata más bien de vivir el texto como expansión física de esa “poca vida” que es la realidad del ser, de ver a esa insignificancia ensanchándose no en la fácil promesa de un tiempo mejor, de una vida ulterior, de una eternidad feliz, sino en la materialidad misma del lenguaje que habitamos y que nos constituye.

La condición posmoderna de *The Waste Land* queda patente a través de esta narración espacial, en la que el fragmento se ofrece a la posibilidad de una sintaxis con el resto de los fragmentos, pero al mismo tiempo no deja de mostrarse en sí mismo como un reto para esa posibilidad de conexión. Esta tensión entre el fragmento en sí –con su naturaleza lírica, meditativa o

epifánica— y el fragmento como parte de un relato espacial e inconcluso es la respuesta práctica de Eliot al gran dilema que según Perloff obsesiona al movimiento modernista. En el fondo, esta respuesta puede relacionarse con la síntesis entre imagismo y simbolismo que se ha atribuido al modernismo (Stead 1986: 98), pero lo más relevante es que este tipo de relato, por su fragmentación, no puede desvincularse por completo del momento lírico, y así la innovación elude la metafísica de la superación típica de la vanguardia. Si el dilema es moderno, la solución, tanto en Eliot como en Pound, es posmoderna.

3. LA IMPRONTA POSMODERNA DE LA TEORÍA POÉTICA DE ELIOT

En el apartado anterior he pasado del cuestionamiento de la subjetividad cartesiana en la filosofía de Eliot a la praxis poética de *The Waste Land*, saltándome parte del proceso que lleva a la fragmentación extrema que evidencia este poema. Se trataba de conectar la disolución del sujeto de la propuesta de Bradley con un tipo de disolución de naturaleza hermenéutica en vez de metafísica. Como ya he apuntado, el primer efecto de los planteamientos filosóficos de Eliot sobre su poesía es un concepto de sujeto que podría calificarse de *sujeto débil* en contraste con el *sujeto fuerte* de la tradición ilustrada. Es decir, un sujeto que no encarna ya una hegemonía racional sobre el mundo objetual y la naturaleza. Tampoco sobre el lenguaje, porque éste ya no es un instrumento a su servicio, tesis ésta que también encontramos en Gadamer:

La experiencia lingüística del mundo es “absoluta”. Va más allá de toda relatividad del “poner” el ser, porque abarca todo ser en sí, se muestre en las relaciones (relatividades) en que se muestre. La lingüisticidad de nuestra experiencia del mundo precede a todo cuanto puede ser reconocido e interpelado como ente. *La relación fundamental de lenguaje y mundo no significa por lo tanto que el mundo se haga objeto del lenguaje.* Lo que es objeto del conocimiento y de sus enunciados se encuentra por el contrario abarcado siempre por el horizonte del mundo del lenguaje. La lingüisticidad de la experiencia humana del mundo no entraña la objetivación del mundo. (1977: 539)

La visión posmoderna del sujeto en el contexto de la filosofía hermenéutica, que es la más afín a los postulados del primer Eliot, no se plantea al sujeto ni como un ente pre-existente al mundo y al lenguaje ni como un ente abolido por la hegemonía del mundo y el lenguaje, sino como un ente arrojado a un mundo/lenguaje que le habita y le manipula. El sujeto dispone de una cierta capacidad de crear en el seno de ese mundo/lenguaje, pero la creación implica

también la manifestación de ese ser sobre el que el sujeto no puede tener control.

Este concepto se encuentra cercano no sólo a la filosofía de Eliot, sino también a su poética. Del *sujeto débil* se sigue un *yo poético débil*, un yo tan gobernado por las palabras como organizador de las mismas. El poeta ya no es una conciencia controladora sino “a finely perfected medium in which special, or very varied, feelings are at liberty to enter into new combinations.” Es la conocida teoría de la impersonalidad de la poesía (Eliot 1972: 17-18). El poeta es como un “filamento de platino”, que se utiliza para formar ácido sulfúrico a partir de otros gases. El filamento es indispensable para el proceso, pero de él no queda nada en el producto final. Para Eliot, lo mismo cabe decir del poeta maduro, y esta impersonalidad del artista también es un concepto hermenéutico (Gadamer 1977: 562).

A primera vista, éste es un planteamiento elitista que se conecta con la también eliotiana teoría de la “disociación de la sensibilidad” (Eliot 1972: 287). Según dicha teoría, el poeta de auténtica valía es capaz de superar esa “disociación”, propia del individuo común y del poeta menor, para dotar de coherencia a lo fragmentario. Sin embargo, este papel privilegiado se aleja bastante de la idea romántica del genio individual que por inspiración divina es capaz de lo más grandioso en su acto creativo. Combinando la teoría de la impersonalidad con la disociación de la sensibilidad vemos que el privilegio del poeta consiste en una (*dis*)posición de apertura al mundo/ lenguaje que le permite a éste expresarse de manera novedosa, por la inclusión de elementos aparentemente no relacionables entre sí y que por ello proponen el desafío de una sintaxis excepcional como lugar de encuentro entre el poema y el lector.

La teoría de la impersonalidad aparece en el ensayo “Tradition and the Individual Talent” (1917) y es una consecuencia de su tema central: el papel de la tradición en el marco eminentemente rupturista del modernismo. Desde el talante hermenéutico de Eliot, el poeta no puede romper con la tradición. Eso supondría un lugar exterior a la tradición desde el que el sujeto se permitiría una visión perfectamente objetiva sobre la misma, y –por qué no– la ruptura con ella. El poeta está dentro de la tradición. Su creatividad es el duro esfuerzo de reescribirla desde la singularidad de su propia apertura. A través de esta apertura concreta, la tradición habla desbordando la subjetividad del poeta, aunque esto no signifique en ningún caso la reproducción ciega de lo que ya han hecho otros:

Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense (...) and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its present. (Eliot 1972: 14)

Así la literatura de todos los tiempos “has a simultaneous existence and composes a simultaneous order” (14), y la novedad tiene poco que ver con la *metafísica de lo nuevo*. La innovación surge de la tradición y reestructura el orden previamente existente en dicha tradición (15). Otra vez Gadamer nos sirve para ilustrar la proximidad de Eliot a la hermenéutica:

La tradición es esencialmente conservación, y como tal nunca deja de estar presente en los cambios históricos. Sin embargo, la conservación es un acto de la razón, aunque caracterizado por el hecho de no atraer la atención sobre sí. Ésta es la razón de que sean las innovaciones, los nuevos planes, lo que aparece como única acción y resultado de la razón. Pero esto es sólo aparente. Incluso cuando la vida sufre sus transformaciones más tumultuosas, como ocurre en los tiempos revolucionarios, en medio del aparente cambio de todas las cosas se conserva mucho más legado antiguo de lo que nadie creería, integrándose con lo nuevo en una nueva forma de validez. (1977: 349-350)

En sus “Reflections on *Vers Libre*” (1965: 188-189), Eliot proporciona un ejemplo más práctico y concreto de esta relación entre innovación modernista y tradición, al negar la existencia del verso libre y reivindicar la rima, no para repetir los esquemas convencionales sino para integrarla en el poema modernista según demande su estructura de significación.

Esta forma de cuestionar la libertad sugiere un sesgo existencialista y crítico con la episteme burguesa y racionalista. Para ésta, afirmar la libertad implica afirmar la existencia de un yo controlador capaz de manipular todo lo que le rodea (incluido el lenguaje) en beneficio propio, y además de proponer de vez en cuando *sistemas totales* para la humanidad. El primer paso para ejercitar la pequeña libertad de la que disponemos es reconocer su insignificancia, asumir que apenas existe un sujeto autónomo, pero también que esa reducida autonomía será tanto más productiva cuanto más tienda a la intersubjetividad y a la disolución de fronteras entre el sujeto y el mundo. En el terreno concreto de la propuesta de Eliot, no se trata de que el poeta se libere de la rima –como pretendían los imagistas–, sino de que la rima se libere del poeta, es decir, que pueda incorporarse al poema sin convencionalismos aplicados de forma rutinaria ni planes absolutamente prefijados. El poema “exigirá” la rima allí donde ésta pueda aportar realmente significación. Según Eliot, no existe el verso libre, pero este concepto de la escritura poética, precisamente porque excede al querer decir individual, alberga un sentido de liberación.

Si el sujeto está arrojado en el lenguaje, también está arrojado en la tradición, que es lenguaje. La “metafísica de lo nuevo”, característica de los imagistas y de Pound en su primera fase, interpreta la tradición como superable. Pero tal superación no es posible. Nadie puede crear desde fuera de la tradición, sin que ella hable a través de la nueva obra. Y la innovación

puede darse porque la tradición no es un orden fijo y estable, sino uno dinámico, que se sirve de los creadores de auténtico talento para no permanecer inmutable.

Quizá el sesgo posmoderno de este primer Eliot resulta más cuestionable en su célebre teoría del “correlato objetivo”:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular emotion*; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience are given, the emotion is immediately evoked... The artistic “inevitability” lies in this complete adequacy of the external to the emotion; and this is precisely what is deficient in *Hamlet*. Hamlet (the man) is dominated by an emotion which is inexpressible, because it is in excess of the facts as they appear. (1972: 145)

Como advierte Larrissy (1990: 51-52), esta teoría evidencia ambigüedades y rasgos metafísicos. En primer lugar, Eliot parece dar por sentado que la finalidad de la poesía es representar emociones, un planteamiento eminentemente romántico. Luego, impregna su discurso de un objetivismo del que había sabido distanciarse inteligentemente, recurriendo incluso al pseudo-cientifismo típicamente modernista que evidencia la expresión “fórmula”, como antes lo había hecho con el “filamento de platino” en la teoría de la impersonalidad. Ahora bien, y aun reconociendo “hermenéuticamente” el prejuicio a favor de un Eliot posmoderno, considero preferible la “fórmula exacta” de Eliot a la “palabra exacta” de los imagistas³. La idea del correlato se inspira en el simbolismo y, por ende, en un sentido expansivo del discurso poético que en el fondo se manifiesta incapaz de “decir la cosa”, un discurso que en sus manifestaciones más radicales acaba por ocultar el referente hasta hacernos dudar de que exista algo aparte del lenguaje. La imposibilidad de “decir la cosa” se transforma por tanto en la oportunidad de “encarnar la cosa”. Es decir, la manifestación del ser, no la referencia a él, en lo que Stead (1986: 38) acertadamente denomina un “verbal event”.

Por último, siguiendo en la misma línea, y sin desviarse mucho de la literalidad del texto, cabe entender la “fórmula exacta” de cada emoción en el sentido de la irreductible singularidad de cada experiencia. No sería ya que cada experiencia encuentre su fórmula exacta *a posteriori* –pura metafísica objetivista–, sino que cada experiencia es una fórmula exacta.

Incluso sin esta lectura del “correlato objetivo”, las teorías filosóficas y poéticas del primer Eliot se sitúan cuando menos en una línea fronteriza entre lo moderno y lo posmoderno que incide decisivamente en su praxis poética. Los poemas que se gestan más o menos a la par que las teorías aquí comentadas reflejan con bastante claridad esta circunstancia.

4. EL SUJETO DÉBIL, CAMINO HACIA LA POLIFONÍA Y LA INTERSUBJETIVIDAD

La voz que habla en “The Love Song of J. Alfred Prufrock” puede vincularse a un sujeto concreto, pero este sujeto pone de manifiesto los rasgos de ese *sujeto débil* que prepara el camino para la polifonía y la intersubjetividad de *The Waste Land*. Prufrock además puede identificarse con la función de yo poético, ya que se trata de un personaje narrador que se expresa en términos poéticos. Desde el principio nos encontramos con un sujeto escindido que invita a un *alter ego* a acompañarle a una importante cita. Si como sostiene Larrissy (1990: 55) lo que se insinúa es una propuesta de matrimonio, el gesto denota cualquier cosa menos la fálica seguridad de los prohombres poundianos. En torno al trascendental pero cotidiano evento, el lenguaje brotará excediendo los cauces de una subjetividad controladora.

El escenario es el sórdido y fascinante paisaje de la urbe moderna. Los barrios menos nobles de la ciudad conducirán forzosamente a Prufrock al lugar y al momento en que tendrá que plantear su “overwhelming question” (Eliot 1985: 13). La sordidez baudelairiana del contexto junto con la sensualidad de la atmósfera insinúan la conexión del personaje con una sexualidad prohibida: “The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,/ The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes,/ Licked its tongue into the corners of the evening...” (13).

La atmósfera adquiere la displicente sensualidad de uno de esos misteriosos gatos que endulzaban el tedio del gran poeta francés. En el mundo todavía victoriano de Prufrock, esa sexualidad prohibida practicada en lugares sórdidos sugiere la homosexualidad del personaje, de tal modo que el *alter ego* sería el Prufrock homosexual reprimido por el superego masculino hasta el extremo de incorporarlo a un proyecto de unión heterosexual. De hecho, el pareado que constituye la segunda estrofa –luego repetido en la quinta– insinúa ya su temor a la castración: “In the room the women come and go/ Talking of Michelangelo” (13).

La imagen de unas damas elegantes hablando de Miguel Ángel priva a esas mujeres de su amenazadora sexualidad. Y tanto esta ansiedad como su apego a la sordidez del “otro mundo” arrastran a Prufrock hacia una suerte de “finite centre”, en el que el tiempo lineal se rompe y la experiencia subjetiva desemboca en la disolución del sujeto:

And indeed there will be time
For the yellow smoke that slides along the street
Rubbing its back upon the window-panes;
There will be time, there will be time
To prepare a face to meet the faces that you meet;
There will be time to murder and create,

And time for all the works and days of hands
That lift and drop a question on your plate;
Time for you and time for me,
And time yet for a hundred indecisions,
And for a hundred visions and revisions,
Before the taking of a toast and tea. (14)

Todo lo que Prufrock afirma que puede suceder en el breve espacio/tiempo que le separa de su angustiada cita puede efectivamente suceder, pero no puede sucederle a él. Prufrock se pierde en el caos de un tiempo que no es suyo, de un tiempo que desde la experiencia subjetiva se convierte de hecho en un tiempo impersonal, en un tiempo que es el tiempo del mundo y cuya substancia es “simplemente” lenguaje. Y Prufrock, tras el recurso al pareado ya citado, reaparece con una nueva estrategia de autodisolución, esta vez en el registro laforguiano de la autoparodia: “And indeed there will be time/ To wonder, ‘Do I dare?’ and ‘Do I dare’/ Time to turn back and descend the stair,/ With a bald spot in the middle of my hair...” (14).

A partir de aquí, este registro nos presenta a un Prufrock paranoide y fetichista, incapaz de incorporarse plenamente al mundo que socialmente lo requiere: “Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets/ And watched the smoke that rises from the pipes/ Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows?...” (15). Anclado en su impotencia, el afán de autodisolución de Prufrock se agudiza en el momento mismo en que tendrá que afrontar el compromiso: “I should have been a pair of ragged claws/ Scuttling across the floors of silent seas” (15).

En el caos de impresiones que experimenta Prufrock ante el momento crucial, surge la imagen del Bautista decapitado como otra forma de expresar el miedo a la castración (16), y finalmente, en el lugar de la propuesta matrimonial que no se ha realizado, una frase no pronunciada en la que Prufrock se identifica con Lázaro –“I am Lazarus, come from the dead, / Come back to tell you all, I shall tell you all” (16). Prufrock no se atreve a ser ese muerto resucitado. Teme el rechazo y el ridículo por haber ido demasiado lejos. Y si la dama le hubiera respondido sorprendida: “That is not what I meant at all./ That is not it, at all”... (16). Después de haber fallado, Prufrock parece intentar una justificación, pero lo que leemos es de nuevo la irracionalidad de un “finite centre”:

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?... (16)

Luego resurgen la autodegradación, la caricatura y la insinuación de homosexualidad en la alusión a las sirenas –“I do not think that they will sing to me” (17)–, hasta la conclusión en una reunificación que se hace coincidir con la muerte en el mundo submarino: “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” (17). Como sugieren los pronombres que he resaltado, sólo en la muerte el sujeto se repliega en sí mismo, sólo en la muerte vuelve a ser uno. Pero entonces la identidad es la nada.

En dos ocasiones a lo largo del poema, Prufrock se ha referido a la inadecuación entre su emoción y el lenguaje con el que intenta comunicarla. En la primera ocasión, intenta resumir ingenuamente –“And in short, I was afraid” (16)–, mientras en la segunda alude directamente a la imposibilidad de comunicación: “It is impossible to say just what I mean!” (16). Pero en realidad no es que la emoción exceda al lenguaje, sino al revés, que el lenguaje excede a la emoción, que cualquiera que sea el factor desencadenante del discurso de Prufrock, muy pronto es el lenguaje el que se apodera de él, el que lo descubre como un lugar idóneo para el destello del ser. El poema existe gracias a Prufrock, pero también a pesar de él. Eliot demuestra aquí que el yo poético es necesario pero no suficiente en el acontecimiento del poema.

Prufrock nos conduce directamente a la poesía sin sujeto de “Preludes”, perteneciente también a *Prufrock and Other Observations* (1917). El verdadero sujeto del poema es la atmósfera de la urbe en las horas indefinidas del atardecer y del amanecer. Los olores, los ruidos, las “sensibilidades” de la mañana, de la calle, del sol, etc., envuelven al individuo, apenas reconocible por ciertos automatismos rutinarios:

His soul stretched tight across the skies
That fade behind a city block,
Or trampled by insistent feet
At four and five and six o'clock;
And short square fingers stuffing pipes,
And evening newspapers, and eyes
Assured of certain certainties,
The conscience of a blackened street
Impatient to assume the world (1985: 24).

El sujeto queda así reducido a ciertas partes del cuerpo que operan instintivamente, y si al final surge un yo poético dispuesto a expresar una emoción es sólo para subrayar lo ilusorio de su presencia:

I am moved by fancies that are curled
Around these images, and cling:
The notion of some infinitely gentle
Infinitely suffering thing.

Wipe your hand across your mouth, and laugh;
 The worlds revolve like ancient women
 Gathering fuel in vacant lots. (24-25)

En “Gerontion” nos encontramos a un sujeto con menos identidad aun que Prufrock (Mays 1994: 113). Si en éste se dramatizaba al menos una mínima capacidad de acción y un querer decir que inmediatamente se ahogaba en el lenguaje, Gerontion se define más claramente todavía por lo que no es y por lo que no ha hecho: “I was neither at the hot gates/ Nor fought in the warm rain/ Nor knee deep in the salt marsh, heaving a cutlass,/ Bitten by flies, fought” (39). Es un cerebro estéril –“Thoughts of a dry brain in a dry season” (41)– y un cuerpo sin sentidos, una nada por la que surcan pensamientos –es decir, palabras– como ráfagas de viento. Gerontion es otro lugar para el acontecimiento del poema, un lugar donde las palabras pueden resonar solemne y filosóficamente, pero que sobre todo se remiten a sí mismas, recreándose en una vacua artificiosidad:

I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch:
 How should I use them for your closer contact?

These with a thousand small deliberations
 Portract the profit of their chilled delirium,
 Excite the membrane, when the sense has cooled,
 With pungent sauces, multiply variety
 In a wilderness of mirrors... (41)

No es de extrañar que Eliot pensara en este poema como obertura de *The Waste Land* (idea que Pound le quitó de la cabeza), pues de hecho Gerontion parece una primera versión de Tiresias. En este personaje mítico, ciego y sexualmente ambivalente, caben todas las experiencias y por ende todo el lenguaje de *The Waste Land*. Aunque se nos presente a veces como un testigo, Tiresias es el nombre que Eliot da a esa (*dis*)posición de apertura que hace posible la incorporación de tantos fragmentos aparentemente dispares aunque sujetos a la sintaxis alternativa del “método mítico”.

En el volumen *Poems* (1920), siguen a “Gerontion” una serie de siete cuartetos que anticipan la emblemática fragmentación de *The Waste Land*, aunque “beneficiándose” de una mayor superficialidad (Stead 1986: 58). Los cuartetos, por su perfección formal, dejan patente la conexión de Eliot con la tradición. Sin embargo, el contenido y la relación de éste con la forma ponen de manifiesto el vanguardismo eliotiano. Muy al estilo posmoderno, cada cuarteto es un relato fragmentario con abundancia de personajes prácticamente carentes de identidad que se involucran en una acción apenas esbozada, misteriosa por su propia vaguedad: “Burbank crossed a little bridge/

Descending at a small hotel;/ Princess Volupine arrived,/ They were together, and he fell" (42).

¿Está pasando algo más de lo que dice el poema? Eliot, como Beckett, contesta que no. ¿Qué representan los personajes? La crítica tiende a responder a estas preguntas. Burbank sugiere la relación estética con Venecia; Blestein es el grosero comerciante judío que destruye toda la belleza que contempla o que toca; la princesa Volupine puede remitirnos a una de las amantes de Byron degradada por las manos de esos sucios comerciantes modernos. Como los personajes están vacíos, ¿por qué no llenarlos? Y lo mismo cabe hacer con la esquemática acción. Bateson (1970: 184) resume el sentido de "Burbank with Baedeker; Blestein with a Cigar" como "a sort of Henry James novel in miniature".

Ya sabemos dónde colocar muchos de los elementos que nos desconcertaron en la primera lectura. Ahora bien, ¿y si el acontecimiento del poema consistía precisamente en ese desconcierto anterior a la ardua tarea de investigación erudita? ¿Y si el poema fragmentario alcanza su plenitud justo en ese instante de desconcierto que nos fuerza a una sintaxis ilógica, más centrada en el cuerpo que en el alma de las palabras? Cada lector lee el poema desde su universo de expectativas, y la pluralidad de interpretaciones no hace más que enriquecer al poema que las propicia. En este caso, da la impresión de que Bateson ha alcanzado el origen de un querer decir que sitúa el poema más o menos en el contexto del "tema internacional" jamesiano. Se llena así el vacío de unos personajes y de una acción "insuficientes" de manera verosímil y hasta brillante, pero eso no nos debe hacer olvidar que el vacío podría no llenarse, es decir, que el poema se deja leer desde su cuerpo, y que por tanto penetrar en su alma –o, mejor dicho, darle un alma– no es imprescindible. El poema puede no ser el relato de unos personajes en acción, sino la peripecia de unas palabras que incurren en el sentido sólo porque es inevitable⁴.

La desaparición o el "adelgazamiento" del sujeto nos concede la oportunidad de ver al poema como verdadero sujeto (Gadamer 1977: 145), o lo que es lo mismo, asistir al acontecimiento del lenguaje como sujeto, lo cual sólo es posible en ese desconcierto que no significa incompreensión y que arroja al lector al mundo del poema suprimiendo también su subjetividad. Así se resume una visión hermenéutica de la experiencia estética. La radical disolución del sujeto en *The Waste Land* puede entenderse en este contexto.

5. CONCLUSIÓN

El papel que la disolución del sujeto desempeña en la poética posmoderna es tan importante que la huella del primer Eliot resulta imborrable. Su permanencia radica por tanto en esa huella, mientras que la de Pound es el

fruto de una creatividad que se adentra sobradamente en la segunda mitad de nuestro siglo, aunque básicamente con los mismos principios con los que empezó sus primeros “cantos”. Quizá esto justifique su primacía. Lo curioso de los poemas de *The Cantos* es que son posmodernos pese a crecer en un terreno abonado por la metafísica —la metafísica de la palabra exacta, del sujeto constructor de la historia, de las razas superiores, de la autoridad y el orden, etc. Pound se arroja a las turbulentas aguas de la historia con el afán de reconducir su cauce desde los orígenes hasta nuestros días, un empeño megalómano que acaba encarnando la posmodernidad porque la historia (el mundo/lenguaje, la tradición...) se ríe de su ingenuidad y exprime hasta la saciedad su incomparable talento, antes de devolvérselo saludando al estilo fascista en una góndola veneciana. Eliot, una vez superada la profunda crisis a la que le abocó su desastroso matrimonio y la muerte de su padre, se convirtió en un eminente caballero victoriano. Pero el Eliot cerrado y religioso posterior a *The Waste Land* no puede borrar al Eliot excepcionalmente abierto al mundo/lenguaje desde la depresión y la autodisolución.

NOTAS

¹ Vattimo (1985: 96-97) identifica precisamente la posmodernidad con “la disolución del valor de lo nuevo” y con “el esfuerzo por sustraerse a la lógica de la superación, del desarrollo y de la innovación”.

² Gadamer (1977: 136) considera “un nihilismo hermenéutico insostenible” el que la “comprensión de una construcción cualquiera no será nunca menos legítima que la otra”. El lugar de encuentro entre el poema y el lector se convertiría así en una experiencia radicalmente subjetiva. Y no es así: el encuentro sólo es posible si se cumplen las condiciones que el poema pone para asistir a la cita, la primera y principal que se le acepte a él como sujeto. Sólo será válida la interpretación que cuente con esta complicidad.

³ Perloff (1996: 13) recuerda los tres principios imagistas fundamentales: “1. Direct treatment of the thing whether subjective or objective. 2. To use absolutely no word that does not contribute to the presentation. 3. As regarding rhythm, to compose in the sequence of the musical phrase, not in the sequence of a metronome.”

⁴ Kenner (1979: 7), se remite a la expresión “air of meaning” —con la que Miss Elizabeth Schneider describe el lenguaje de *Kubla Khan*— para señalar una de las características fundamentales de la poesía de Eliot. Sus palabras aparentan estar cargadas de peso metafísico, pero en realidad “dicen muy poco”. Engañan al lector con la máscara de un sentido trascendente, y luego le arrojan a la materialidad misma del lenguaje. Stead utiliza a este respecto la expresión “verbal gesture” (1986: 45), y más adelante afirma que “the words can be said to have meaning without having reference” (48).

Departamento de Filología Inglesa II
 Universidad Complutense de Madrid
 28040 Madrid
 Teléfono: 91-3945638
 e-mail: ecing07@emducms1.sis.ucm.es
 Fax: 91-3945762

REFERENCIAS

- Bateson, F.W. (1978) [1970]. *Burbank. T. S. Eliot: "Prufrock", "Gerontion", Ash Wednesday and Other Shorter Poems*. B. C. Southam, ed. London: Macmillan. 182-186.
- Eliot, T.S. (1965). *To Criticize the Critic*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- (1972). *Selected Essays*. London: Faber and Faber.
- (1985) (1963). *Collected Poems 1909-1962*. London and Boston: Faber and Faber.
- Gadamer, Hans-Georg (1977) [1960]. *Verdad y método*. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme.
- Kenner, Hugh (1979) [1960]. *The Invisible Poet: T. S. Eliot*. London: Methuen.
- Larrissy, Edward (1990). *Reading Twentieth-Century Poetry: the Language of Gender and Objects*. Oxford: Basil Blackwell.
- Levenson, Michael H. (1986) [1984]. *A Genealogy of Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mays, J.C.C. (1994). Early Poems: from "Prufrock" to "Gerontion". *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. A. David Moody, ed. Cambridge: Cambridge University Press. 108-120.
- Perloff, Marjorie (1996) [1985]. *The Dance of the Intellect*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Stead, C.K. (1986). *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*. London: Macmillan.
- Vattimo, Gianni (1994) [1985]. *El fin de la modernidad*. Traducción de Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa.