



ENSAYO

El joven T.S. Eliot

LYNDALL GORDON

Lyndall Gordon señala que “es posible trazar la continuidad en la carrera de Eliot y ver su poesía y su vida como partes complementarias de un mismo propósito: una agotadora búsqueda de redención”. En su ensayo biográfico El joven T. S. Eliot analiza varios hechos determinantes en la vida del poeta e indaga sobre la influencia de éstos en su obra. Reproducimos aquí fragmentos de dos apéndices de esa investigación que revisan las circunstancias de la concepción del más célebre poema eliotiano

**APÉNDICE II
PARA FECHAR LOS FRAGMENTOS
DE LA TIERRA BALDÍA**

El manuscrito de *La tierra baldía* es un montón de fragmentos que se acumularon lentamente a lo largo de siete años y medio. Sólo hasta el séptimo año los fragmentos se transformaron en una obra de envergadura. Con el fin de seguir el crecimiento de *La tierra baldía* a lo largo de todas las etapas de su composición, primero agrupé los fragmentos de acuerdo con los diferentes tipos de papel que usó Eliot y después establecí un orden cronológico provisional gracias a una serie de claves, muchas de las cuales me ofreció la clara y bien anotada edición facsimilar del manuscrito que hizo Valerie Eliot.

Cuando Eliot estaba todavía en Harvard, en 1914, escribió tres fragmentos de visiones en el mismo papel cuadriculado y perforado marca Une Ledger: “Después de la conversión...”, “Yo soy la resurrección y la vida...” y “Entonces durante la noche...”. Según Valerie Eliot la letra corresponde “a 1914 o incluso antes”. Estos fragmentos deben leerse junto a otros poemas de aquella época que no se incluyeron en el manuscrito de *La tierra baldía*, pero que anuncian algunos temas de éste: “El danzante consumido por el fuego”, “La canción de amor de San Sebastián”, “¡Oh! pequeñas voces...” y un poema religioso de 1911, “La pequeña pasión”, que Eliot revisó en 1914 y que transcribió en su *Cuaderno de apuntes*.

En el verano de 1914, Eliot se fue a Oxford a leer filosofía y allí, pocos meses después, escribió “La muerte de San Narciso”. Su primer borrador tiene la marca de agua “Excelsior Fine British Make”, papel que también usó para escribir “Mr. Apollinax”. Ambos se escribieron seguramente en enero de 1915, porque el 2 de febrero, en una carta a Pound, Eliot hizo alusión a ellos (“entiendo que el priapismo, el narcisismo, no tienen la aprobación de...”).

Eliot no volvió a escribir más fragmentos sino hasta después de su matrimonio con Vivienne Haigh-Wood en junio de 1915; pero en enero de 1916 le escribió a su amigo de Harvard, Conrad Aiken, que había “vivido en los últimos seis meses lo suficiente para poder escribir una serie de poemas largos”.

Entre 1916 y 1919, Eliot escribió otro grupo de fragmentos con temas nuevos: la esposa amenazante y Londres. Quizás se podría ser más específico en lo que se refiere a la fecha de “La muerte de la duquesa” comparando el papel con el de los manuscritos que no corresponden a *La tierra baldía*, pero sin la ayuda de otros datos la prueba del papel no puede ser definitiva. El papel corresponde al que usó en 1916 para una reseña inédita de una traducción de coros de *Ifigenia en Aulide* hecha por H.D. También corresponde al de un borrador de “Gerontion”, que Eliot le envió a John Rodker en el verano de 1919. Una posible prueba de que el poema es anterior a 1919 es la referencia que hizo Pound en 1918 (en un borrador de “Murmulllos de inmortalidad”) a una duquesa que se siente insultada por la animalidad de Grishkin. De cualquier manera, no hay duda de que el poema se escribió en 1919: Valerie Eliot encontró una carta que le escribieron a Thomas en 1919 en la que le expresaban admiración por el poema y le hablaban también de Mr. Bleistein en “Endecha”.

Una frase de la “Duquesa”, “atados para siempre a la rueda”, emparenta este poema con “Londres”, cuyos habitantes están atados a la rueda. “Londres”, “Endecha”, “¡Oh! ciudad, ciudad”, “El río suda...” y “Elegía” están todos escritos en pequeñas hojas de un block marca Hieratica Bond. La forma de “Elegía” apunta al periodo en que Eliot usaba cuartetas, entre 1917 y 1919; también el tema de la muerte por agua y el nombre Bleistein aparecen en otros poemas de 1918 y de 1919. En “Dans

le Restaurant” (1918), que fue posteriormente traducido con ciertos cambios y agregado a *La tierra baldía*, un marinero fenicio ahogado, al igual que Bleistein, se libera de su cárcel corporal y se transforma. Hasta ahora ha sido imposible fechar el grupo manuscrito en el papel Hieratica Bond, pero se puede suponer razonablemente que pertenece a 1918. La fecha más temprana, en todo caso, sería la primavera de 1917, cuando Eliot comenzó su carrera de cajero de banco en la ciudad de Londres, ya que “¡Oh! ciudad, ciudad” y “Londres” están obviamente relacionados con esa experiencia.

El paso decisivo de un montón de fragmentos a un poema integral se da aproximadamente gracias a “Gerontion”, que se escribió en mayo-junio de 1919. Eliot no concluyó “Gerontion”, en el manuscrito y por lo tanto yo no me detendré aquí en él excepto para decir que Eliot consideró “Gerontion” como un prelude de *La tierra baldía*, aunque aceptó la recomendación de excluir lo que le hizo Pound. A fines de 1919, Eliot le escribió a su benefactor neoyorkino John Quinn y a su madre en Boston que deseaba escribir un poema largo que había estado pensando durante cierto tiempo.

Por lo que se refiere a la secuencia de la composición de *La tierra baldía* en 1921, he estado oscilando, sin decidirme, entre dos hipótesis. Una de ellas es que Eliot hizo casi todo el trabajo de un solo tirón, cuando le concedieron el permiso por enfermedad de octubre a diciembre. La otra es que las partes I y II se hicieron antes, posiblemente en la primavera de 1921. No cabe duda de que la “Canción al Opherian” se escribió a principios de ese año, porque se publicó, con el seudónimo de Gus Krutzsch, en abril, en la revista *The Tyro*. Eliot usó su máquina de escribir de Harvard y el papel British Bond para la copia de *La tierra baldía*. Las partes I y II de *La tierra baldía* están hechas con la misma máquina y con el mismo papel, aunque el papel de “Canción” es un poco más amarillento, quizás porque proviene de otro lote de papel. El 9 de mayo de 1921, Eliot le escribió a Quinn diciéndole que estaba pensando en un “poema largo”, el cual tenía “en parte escrito”; y que quería terminarlo. Sin embargo, en esta carta es más importante la observación de que Vivienne estaba en la costa. Seguramente Vivienne y Eliot no estaban juntos cuando éste escribió la segunda parte, ya que la primera copia fue de las manos del uno al otro por correo (Vivienne escribió: “maravilloso, maravilloso” al lado de la gráfica descripción que hizo su marido de la pareja atormentada, y después, en el reverso de la segunda hoja, agregó: “Regrésame esta copia, quiero quedarme con ella”).

El 2 de mayo Eliot le mencionó a Robert McAlmon y el 9 del mismo mes a Quinn que estaba leyendo la última parte del *Ulises* en manuscrito. Originalmente la escena que abría la primera parte de *La tierra baldía* era una versión bostonia de la visita a la Ciudad Nocturna. El nombre, “Krutzsch”, de esta escena recuerda la reciente “Canción”.

Aunque los datos anteriores parecen indicar que las partes I y II fueron escritas en la primavera, una carta de Pound a John Quinn, escrita alrededor del 22 de octubre, hace surgir ciertas dudas. Pound acostumbraba comentar los últimos poemas de Eliot, incluso los poemas sólo planeados, a Quinn; pero en la carta no hay ninguna alusión a las primeras dos partes de un poema largo. Pound sólo comenta el estado de salud de Eliot. Si Eliot hubiera terminado esos manuscritos ya bien corregidos y completos antes de octubre de 1921, se los hubiera enseñado seguramente a Pound en aquel encuentro que tuvieron a principios del otoño en Londres, antes de la partida de Eliot a Margate.

Mi hipótesis es que el 12 de octubre Eliot fue a Margate con los viejos fragmentos, “Canción” y unos cuantos versos o pasajes sueltos, no más. Con una máquina de escribir de oficina y en un papel amarillento con la marca de agua “Verona”, Eliot mecanografió la página del título con el epígrafe de *Heart of Darkness*, un breve poema lírico, “Exequia”, y, con duplicado, una larga sección en la que están combinados los fragmentos de la vieja ciudad de Londres y retratos de londinenses poco agradables. Eliot lo llamó “El sermón del fuego” porque tenía en mente atacar a esos pecadores vulgares con el sermón de Buda al final de otro fragmento escrito en papel Hieratica, “El río suda...”, que iba a agregar a “El sermón del fuego” a manera de coda. Hugh Kenner ha señalado que el hecho de que “El sermón del fuego” no estuviera separado como una parte más, con su propio número, indica que debe ser anterior a cualquier decisión sobre el conjunto de los materiales de *La tierra baldía* que ya estaban escritos desde antes.

El 12 de noviembre Eliot salió de Margate, pasó una semana en Londres con su esposa, y luego visitó de pasada París, donde, el 18 de noviembre, Pound llenó de notas a lápiz las hojas de papel “Verona” y la “Canción”. Eliot pasó el resto de noviembre y diciembre en el sanatorio de Lausana donde escribió dos nuevas secciones, las partes IV y V, un primer borrador de “Venus Anadyomene” y una copia en limpio de “Endecha”, todo en el mismo papel cuadriculado.

Sigue en pie el problema de saber si también escribió en Lausana las dos primeras partes, y, puesto que éstas se encontraban mecanografiadas, el problema está en saber si Eliot se llevó consigo una máquina de escribir de Harvard. Sin duda lo más sensato era llevarse una máquina de escribir, aunque fuera pesada; pero no cabe duda de que, como Helen Gardner lo señala, Eliot hizo en Lausana algo que no era muy común en él. Transcribió a mano, muy cuidadosamente, sus copias en limpio (“Endecha” y la parte IV). Otra prueba de que quizás Eliot no se llevó consigo la máquina de escribir es que cuando se detiene en París, en su viaje de regreso, mecanografía la parte IV con una máquina prestada (no se sabe de quién) y la V con la de Pound.

No obstante, existe la prueba de que las partes I y II se escribieron tardíamente, sobre todo la escena de Sosostri. Grover Smith señaló que el nombre viene de “Sesostri, la bruja” que aparece en *Crome Yellow* de Aldous Huxley. Dado que este último se publicó hasta noviembre de 1921, cabe suponer que Eliot no pudo haber escrito su escena antes de su estancia en Lausana. Aun si suponemos que *Crome Yellow* circuló en forma manuscrita antes de su publicación, hay que tomar en cuenta que Huxley no lo terminó hasta agosto, lo cual vuelve imposible suponer que la parte I de *La tierra baldía* se escribió en la primavera. De cualquier manera, el pérfido paquete de barajas de Mme. Sosostri funciona como un elemento unificador, un intento tardío de reunir los fragmentos con un desfile de los personajes del poema. Eliot debió haberlo escrito, entonces, después de haber ideado al comerciante de “El sermón del fuego” y la frase “muerte por agua” de la parte IV.

Con Vivienne en París y con Eliot en Lausana, nos encontramos otra vez con la posibilidad de que la primera copia de la parte II haya sido enviada del uno al otro por correo. Después, Eliot regresó a París a principios de enero de 1922 y le mostró por primera vez a Pound la parte II, ya que Pound escribió con cierta exasperación a lápiz “1922” junto a la referencia anacrónica de Eliot a un carruaje cerrado (vale la pena señalar el lápiz de Pound, ya que éste normalmente usó lápiz para la primera lectura de los manuscritos de Eliot, y pluma para la segunda). Pound corrigió la parte I sólo una vez, mientras que corrigió “El sermón del fuego” dos veces, el 18 de noviembre y a principios de enero. Eliot seguramente tenía papel British Bond, porque cuando Pound quitó el verso



**EL JOVEN
T. S. ELIOT**

**LYNDALL
GORDON**

Traducción de Jorge
Aguilar Mora
BREVARIOS, 489
1ª ed. 1989; 296 pp.
968 163 2117

EN MI FIN ESTÁ MI PRINCIPIO

EL JOVEN T. S. ELIOT

“(Esas son perlas que fueron sus ojos. ¡Mira!)” de la profecía de Mme. Sosostris, en contra de los deseos de Eliot, éste garabateó un último fragmento, que comenzaba con el mismo verso, en un papel de ese tipo.

La duda subsiste: si las partes I, II y III ya estaban escritas antes de que Eliot saliera de Londres, ¿nos bastan las partes IV y V para justificar la impresión, dada por Pound y Eliot, de que lo esencial del poema fue escrito en Lausana?

El problema de la composición de *La tierra baldía* en 1921 sigue sin aclararse. Hay dos hipótesis, ambas posibles, y no queda otra cosa por ahora que evaluar ambos grupos de pruebas. Probablemente en alguno de los manuscritos o de las cartas inéditas de Eliot se halle la clave decisiva, clave que, tarde o temprano, se ha de encontrar.

APÉNDICE III UNA NOTA SOBRE LA TIERRA BALDÍA Y ULISES

Uno de los lugares comunes de la vanguardia dice que *La tierra baldía* sufrió la influencia de *Ulises*. Aunque ambas obras fueron publicadas en 1922, Eliot había publicado los primeros capítulos de *Ulises* en el *Egoist* en 1919 y en la primavera de 1921 había leído en manuscrito sus últimos capítulos. No es difícil señalar los momentos específicos derivados de *Ulises*, las parodias de los diferentes estilos del inglés imitadas de “Los bueyes del sol” y la suavizada versión bostoniana que Eliot hizo de la visita a la Ciudad Nocturna. Pero yo no creo que Joyce haya influido decisivamente en Eliot.

Lo que Eliot sacó de *Ulises*, sobre todo de los episodios de “Proteo” y del “Hades”, reafirmaba su propia sensación de horror ante el panorama de decadencia y destrucción. Son sobre todo detalles que embellecen el poema y que fueron incorporados, con una sola excepción, ya muy avanzada la escritura de *La tierra baldía*. De “Proteo” procede la imagen del perro desenterrando como un buitre a un muerto, en la primera parte de *La tierra baldía*; Eliot, igual que Joyce en “Hades”, pone a los vivos junto a los muertos. La carne se mezcla con la materia muerta en los jardines suburbanos del Londres de Eliot, semejante a lo que sucede en el cementerio del Dublín de Joyce. En ambos, también, la descomposición de la gente miserable forma parte de la conciencia cotidiana. Eliot transforma los pensamientos de Bloom en su caminata por el cementerio (“¡Oh cuántos! Todos los que están aquí alguna vez caminaron por Dublín”) con un acento de Dante: “tantos/jamás pensé que la muerte hubiera destruido a tantos”. Bloom piensa en un muerto plantado y no enterrado, y en el jardinero arrancando la hierba con su pala, hierba que representa la única forma de renovación del cuerpo. El observador de Eliot le pregunta a uno de los obreros mecánicos sarcásticamente: “Aquel cadáver que plantaste... ¿ha comenzado a brotar?”

En “Hades”, el cortejo fúnebre atraviesa el canal al lado de los gasómetros.¹ Eliot recoge en “El sermón del fuego” las palabras que usa Joyce, “el golpeo de los huesos”, para referirse al cadáver en el féretro:

Pero a mi espalda oigo, en una ráfaga helada,
el golpeo de los huesos y las risas ahogadas van de
oído en oído.

Cuando Flebas el fenicio se ahoga en la parte IV, la corriente marina que “recogió sus huesos en susurros” es un agregado nuevo del cementerio de Joyce donde la rata obesa mordisquea cadáveres: “A una de éstas no le dura nadie mucho”, observa Bloom, “dejan limpios los huesos de cualquiera”. En una escena similar donde hay otro ahogado en el fragmento manuscrito, “Endecha”, Eliot, al igual que Stephen Dedalus, se niega a compartir la calidad de ser humano con el objeto ahogado. “Cinco brazas”, murmura Stephen. Pero el cadáver de Eliot se vuelve un objeto de mar, que con el tiempo se confunde con la vida marina: “Cinco brazas saturadas que engendran mentiras... Bolsa de gas putrefacto empapándose con el agua salada apesetosa... Dios se vuelve hombre se vuelve pez se vuelve rémora.”

El rechazo de la historia en la parte V de *La tierra baldía* se puede relacionar con el rechazo que siente

Eliot imita el tipo de ciudad moderna, contaminada, infestada de ratas, en descomposición, que encontró en el Dublín de Joyce. Pero mientras para Eliot esto significa el infierno, y nada más, para Joyce, gracias a su imaginación exuberante, existen muchas respuestas.

Stephen Dedalus contra la historia por considerarla un cuento ya muy conocido o una pesadilla de la cual uno trata de despertar. “Escucho la destrucción de todo el espacio”, piensa Stephen, “vidrios rotos y el derrumbe de muros, y el tiempo una lívida llama final”. La diferencia está en que cuando Eliot contempla la destrucción del tiempo, también cree en la posibilidad de un ámbito atemporal al que después habría de llamar “el otro Reino”.

Eliot imita el tipo de ciudad moderna, contaminada, infestada de ratas, en descomposición, que encontró en el Dublín de Joyce. Pero mientras para Eliot esto significa el infierno, y nada más, para Joyce, gracias a su imaginación exuberante, existen muchas respuestas. En *The Art of T. S. Eliot*, Helen Gardner resumió hábilmente las diferencias entre Eliot y Joyce; y con la publicación del manuscrito se ha podido ver que su idea de *La tierra baldía*, de sentido opuesto al *Ulises*, no estaba lejos de la verdad. Las primeras fuentes de *La tierra baldía* muestran que Eliot se inclinaba de una manera persistente hacia la búsqueda de una salida de la sórdida realidad de la vida diaria a través de los “rumores etéreos”. Cuando discutió *Ulises* con Virginia Woolf en 1922, Eliot le dijo que en la obra no había “una gran idea” y que el flujo de conciencia con frecuencia no iba mucho más allá de ser una simple mirada externa. ◀

Traducción de Jorge Aguilar Mora.

Lyndall Gordon, escritora y crítica sudafricana, consagró casi una década al estudio de las etapas más enrevesadas —y menos documentadas— de la vida de nuestro poeta homenajeado. El joven T.S. Eliot, que publicamos en la colección *Breviarios* en 1989 y del que hemos retomado estos fragmentos, recoge el resultado de esas investigaciones.



1 [Así traduce J. M. Valverde la palabra *gasworks* de Joyce. Véase, James Joyce, *Ulises*, trad. de J. M. Valverde, Lumen, Barcelona, 1976, vol. I, p. 187. N. del T.]



FONDO
DE CULTURA
ECONÓMICA

ARCHIVO
ABIERTO:
80 AÑOS
DEL FCE



Sumérgete en ocho décadas
de historia editorial.
Encuentra cartas, audios
y fotografías históricas
de grandes escritores.

Descarga gratis la aplicación para iPad y tableta en



www.fondodeculturaeconomica.com