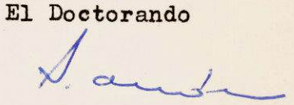
UNIVERSIDAD DE DEUSTO (BILBAO) FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

MITOS, SU USO Y FUNCION EN LA OBRA POETICA DE T.S. ELIOT

Tesis presentada por D.Secundino Eustaquio Villoria Andreu bajo la dirección del Profesor D. Esteban Pujals Fontrodona, para la obtención del título de doctor en Filosofía y Letras.

El Doctorando



Vº Bº
El Ponente

Bilbao, 15 de Agosto de 1972.

II

A Camino, Carlos y Javier

Mi más sincera gratitud al Profesor D.Esteban Pujals Fontrodona, quien, con su ejemplar caballerosidad y generosa dedicación ofrendando muchas horas de descanso a asesorar y orientar, hizo posible la realización de este trabajo. A los Profesores del Departamento de Inglés de las Universidades de Belfast y Magee, compañeros y amigos, por su apoyo, consejo y ayuda.

I N D I C E

INTRODUCCION

1.- En torno al mito ..... pág. 2.

2.- T.S. Eliot y el mito ..... pág. 15.

I.- LA ANTIGUEDAD O EL MITO COMO CONTRASTE.

A.- Mitos de pasión, amor y fecundidad ..... pág. 37.

1.- Tiresias, el ciego vidente de la tragedia .... pág. 39.

2.- Filomela y Prognea, dos voces inviolables .... pág. 51.

3.- Agamenón fue un héroe traicionado ..... pág. 61.

4.- Nausica ..... pág. 61.

5.- El melancólico Orión ..... pág. 69.-

6.- Ariadna e Isolda o la tragedia de dos bellos amores ..... pág. 72.

7.- Kipris es quien hace germinar y nacer el amor. pág. 79.

8.- "O Quam te memorem virgo" ..... pág. 86.

9.- Nereo, el anciano del mar ..... pág. 92.

10.- Priapo, el lascivo dios del jardín ..... pág. 95.

11.- La camisa de llama insufrible ..... pág. 98.

12.- El enamorado Acteón ..... pág. 101.

13.- Niobe ..... pág. 106.

B.- Mitos de renacimiento ..... pág. 109.

1.- Isis y Osiris ..... pág. 112.

2.- ¿Por qué la vieja águila ha de abrir sus alas?. pág. 115.

3.- Afrodita, la diosa de la belleza ..... pág. 117.

4.- El viejo amigo del hombre ..... pág. 120.

5.- El mito de Germelshausen ..... pág. 125.

6.- Y me llamaron la niña del jacinto ..... pág. 128.

7.- Un penique para el Old Guy ..... pág. 133.

8.- Pero tú también tienes tu buitre ..... pág. 137.

9.- Phlebas, el sumergido marino fenicio ..... pág. 142.

C.- Mitos en la obra dramática de T.S. Eliot ..... pág. 152.

1.- Sangre por sangre ..... pág. 157.

2.- Hércules, el invitado desconocido ..... pág. 170.

3.- Alceste o el problema de la elección ..... pág. 187.

4.- Los negocios de su padre ..... pág. 193.

5.- El viejo hombre de estado ..... pág. 212.

D.- Otros mitos ..... pág. 227.

1.- Caronte, el barquero del Stix ..... pág. 228.

2.- La desconsolada Quimera ..... pág. 231.

3.- El mito de The Waste Land ..... pág. 233.

4.- ¿Por qué lloras Sibila? ..... pág. 235.

5.- Las Hijas del Támesis o la marcha de las ninfas ..... pág. 238.

II.- EL CRISTIANISMO O LA SUPERACION DEL MITO

1.-Mito y cristianismo ..... pág. 245.

2.- Cristo, La Luz ..... pág. 256.

3.- "The Wounded Surgeon" ..... pág. 271.

4.- "The Hanged Man" ..... pág. 280.

5.- El dios de "Four Quartets" ..... pág. 284.

6.- "The Lady" ..... pág. 284.

7.- Otros símbolos cristianos, respuesta también a mitos de fertilidad ..... pág. 304.

III.- ORIENTE O LA UNIVERSALIZACION EJEMPLAR DEL MITO

1.- Eliot y la mitología oriental ..... pág. 308.

2.- Buda, médico y pescador de almas ..... pág. 312.

3.- El río y el mar ..... pág. 318.

4.- Y en el centro estaba la flor del loto ..... pág. 320.

5.- El viaje ..... pág. 323.

6.- La visión del Kalpa ..... pág. 326.

7.- El mensaje del Trueno ..... pág. 329.

CONCLUSION ..... pág. 333.

T.S. Eliot: El hombre y su obra ..... pág. 336.

BIBLIOGRAFIA ..... pág. 346.

INTRODUCCION.-

"El hombre primitivo hizo de cada verdad por no saberla tal, un mito. Al hombre moderno le corresponde hacer de cada mito una verdad, porque el mito la encierra indudablemente". (1)

EN TORNO AL MITO.-

"El hombre moderno vive persiguiendo mitos" afirma John Brown al iniciar el estudio que del Moby-Dick hace en Panorama de la Literatura Americana Contemporánea (2). Herman Melville (3) en su "Ballena Blanca" crea un mundo alucinante y simbólico, y en él coloca la epopeya apasionante del hombre por hallar solución a los interrogantes de su existencia, frente a un mundo de espaldas a los problemas fundamentales del vivir. También hoy el hombre, otro Ahab melviliano, vuelve a estar cansado de tanta "realidad", y reprocha al arte contemporáneo su falta de sentido. Los artistas se afanan por trasladar a sus obras, con la máxima fidelidad, el caos de la vida moderna. Ofrecen sí, una ayuda consciente de los problemas de la época, pero no pasan de ahí. "Todo el mundo, dice T. S. Eliot, se da cuenta de los problemas, pero nadie tiene ninguna solución a ellos". (4) El hombre se encuentra así metido en un callejón sin salida. Necesita una respuesta. Pide una visión que transforme este mundo en símbolos que se lo aclaren. Una visión grávida de significado mítico para tantas cosas como encuentra absurdas.

---

(1).- F. C. Sáinz de Robles, Ensayo de un Diccionario Mitológico Universal, pág. IX. Madrid, 1958.

(2).- John Brown, Panorama de la Literatura Americana Contemporánea, pág. 40. Madrid, 1956.

(3).- Herman Melville, novelista norteamericano del siglo XIX. Su obra fundamental es Moby-Dick or The Whale. "La Ballena Blanca" en la traducción española.

(4).- T.S.Eliot, La Tradición y el Talento Individual. Citado por V. Gaos en el prólogo a Cuatro Cuartetos. Col. Adonais.

Quisiera enderezar esos enormes signos de interrogación que a cada paso ponen un punto incierto en su existencia, y poder así dedicar un poco más de tiempo a admirar la entrañable belleza que la vida tiene y ofrece día a día. Busca las huellas del espíritu, algo que aligere y solucione, porque está cansado, se siente hombre y no se resigna a no saber. Aquí radica esa persecución de los mitos de que habla J. Brown y que acucia al hombre moderno.

Los mitos ofrecen un medio para dar forma y a la vez contestar al problema de la vacuidad caótica del mundo. Quizá por el empleo exagerado de la palabra "mito", diga poco su mensaje, no grite con la fuerza de tiempos pasados la sacralidad de que es portador y el misterio que su verdad sintetiza y que ofrece como solución a los problemas humanos.

Hoy se habla mucho de mitos. La prensa diaria, el cine, la televisión los presentan constantemente. En los teatros se ve aparecer a Antígona, Efigenia, Electra, Eurídice, diciendo su viejo y actual mensaje pasional y humano a los tranquilos y confiados hombres de hoy. La literatura contemporánea ofrece viejos mitos que serenan y orientan y crea mitos nuevos que abren horizontes esperanzadores al inquieto espíritu humano. En el fondo de todo sueño aparece el mito como respuesta a ilusiones y deseos. Toda evasión de la pesada y ruidosa atmósfera de este mundo, resultado de una lucha por mejorar, culmina en el mito.

Para llegar a un conocimiento más profundo de la influencia mítica sobre la vida de ayer y de hoy, vamos a precisar el significado del mito, qué representó para el hombre primitivo, cómo lo creó de acuerdo con su religión ancestral y su alma poética, y su influjo como ideal de perfección y, al mismo tiempo, solución a los problemas de la existencia a través de los siglos.

La definición que vamos a seguir responde a su aspecto más noble, sacral diríamos, que luego se podrá evidenciar en la obra poé-

tica de T.S. Eliot.

Mito es algo más que una historia de los fabulosos dioses y héroes antiguos (1), aunque su significado semántico -mythos, fábula- sea precisamente ése. Tampoco es una traducción poética de los fenómenos atmosféricos (2). Ni aparece acertada la definición de Hegel: "una expresión jeroglífica de la naturaleza circundante bajo la transformación de la imaginación y del amor" (3). Para Jung responde a residuos desfigurados de fantasías deseosas de naciones enteras, a "sueños seculares de la joven humanidad" (4). Los piensa como imágenes portadoras de la sicología y destino humanos, recuerdos de penas y alegrías que siguen siempre la misma dirección. El influjo que ejercen sobre el individuo lo expresa mediante dos imágenes felices: profundos y misteriosos lechos de río que sueñan con la avenida, y manos mágicas que tocan las cuerdas de la psique tanto tiempo quizá flojas y que adquieren resonancias nunca sospechadas (5). Rank lo califica de "sueño colectivo del pueblo" (6). Para A.E. Jensen los mitos son "modos auténticos de comportarse" (7)."Es el modo universal y propio de pensar, imaginar y expresarse del mundo antiguo; el necesario estadio primero, ingénuo y primitivo de la humanidad" (8), dice C.G. Heyne.

Bronislav Malinowski afirma: "Enfocado en lo que tiene de vivo, el mito no es una explicación destinada a satisfacer una curiosidad científica, sino un relato que hace revivir una realidad original y que responde a una profunda necesidad religiosa, a aspiraciones morales, a coacciones e imperativos de orden social e incluso a exigencias prácticas. En las civilizaciones primitivas el mito desempe-

---

(1).- F.C. Sainz de Robles, ob. cit., pág. IX
(2).- Vid. Roger Cailloix, El Mito y el Hombre, pág. 21. Buenos Aires, 1939.
(3).- Citado por R. Cailloix, ob. cit., pág. 21
(4).- G. Jung, Símbolos de Transformación, pág. 49. Buenos Aires,1962
(5).- Vid. G. Jung, ob. cit., pág. 49
(6).- Vid. Feiner, Trutsch, Bockle, Panorama de la Teología Actual, pág. 28. Madrid, 1961
(7).- Vid. Feiner, Trutsch, Bockle, ob. cit., pág. 26
(8).- Vid. Feiner, Trutsch, Bockle, ob. cit., pág. 27

ña una función indispensable: expresa, realza y codifica las creencias; salvaguarda los principios morales y los impone; garantiza la eficacia de las ceremonias rituales y ofrece reglas prácticas para el uso del hombre. El mito es pues, un elemento esencial de la civilización humana; lejos de ser una vana fábula, es, por el contrario, una realidad viviente a la que no se deja de recurrir; es una verdadera codificación de la religión primitiva y de la sabiduría práctica". (1)

Nos quedamos con la definición de Mircea Eliade que es una síntesis de todas las anteriormente dadas. "Personalmente la definición que me parece menos imperfecta, por ser la más amplia, es la siguiente: el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los "comienzos". Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia. Es, pues, siempre, el relato de una"creación": se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales: Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los "comienzos". Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la "sobre-naturalidad") de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo sobrenatural) en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado lo que fundamenta realmente el Mundo, y la que le hace tal como es hoy día. Más aún: el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural, a consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales" (2).

---

(1).- B. Malinowski, "Myth in Primitive Psychology" (1926, reproducido en el volumen Magic, Science and Religion, N.Y. 1955, pp. 101-108). Citado por M. Eliade, Mito y Realidad, pág. 32-33, Madrid, 1968.

(2).- Mircea Eliade, ob. cit., pág. 18-19.

El mito carece de un conocimiento auténtico de las causas de las cosas. En él todo acaba en una síntesis última: Dios. Se le siente en todo cuanto alienta, se ve su poder en todo el acaecer histórico. La vida, el mundo, lo que ocurre, está impregnado de su presencia. Historia de dioses resultan ser tantas cosas que no parecen más que simples sucesos mundanos. Historias verdaderas, de inapreciable valor porque son sagradas, ejemplares y significativas.

Los mitos son las primeras creaciones del hombre, la respuesta a lo mejor de él; le enseñan el valor de su vida y el de su anhelo por mejorarse. Es el primer paso del hombre primitivo en "busca de orden y forma" (1) con que dar significado a su existencia. Se siente inmerso en una relación con fuerzas misteriosas fuera del ámbito de su vida diaria, como parte integrante de un drama simbólico que se extiende más allá de su yo, y quisiera explicárselo.

La civilización actual ofrece al hombre explicación a cuantos fenómenos rodean su existencia. Como dice Sáinz de Robles "no tiene sino que asombrarse a medias. Asombro seguido de comprensión que no crea fantasmas; ni siquiera necesita espolear la imaginación hasta ponerla a esas 42 calorías que son las que producen los monstruos. Pero el hombre primitivo nace, despierta, mira ... Todo a su alrededor es sencillamente maravilloso. Sin embargo él no sabe nada, no comprende nada" (2). Quisiera explicarse el cómo y el por qué de cuanto le rodea, semejantes suyos que nacen y mueren, la naturaleza llena de maravillas y misterios, la música enigmática de los sonidos, el sufrimiento, la alegría.

El hombre necesitó pues crear el mito, respuesta buscada con ansia, a fin de lograr la serenidad y fuerza necesarias para no ser agobiado por lo enorme del universo. Respuesta a necesidades humanas,

---

(1).- Vid. E. Drew, T. S. Eliot, the design of his poetry, pág. 21. London, 1959.
(2).- F. C. Sáinz de Robles, ob. cit., pág. 10.

que aumenta su razón suficiente el hecho de ser un nudo de procesos sicológicos, "representación a la conciencia colectiva de la imagen de una conducta cuya solicitación experimenta" (1).

El mito tuvo, y sigue teniendo en muchas sociedades primitivas de nuestros días, "vida". Es decir, proporciona modelos a la conducta humana y confiere por ello mismo significación y valor a su existencia. Fundamenta y justifica el comportarse y la actividad que el hombre desarrolla. Por relatar el mito las gestas de seres sobrenaturales, manifiesta el poder sagrado de que está dotado, se convierte en el modelo ejemplar de cuantas actividades significativas el hombre realiza.

El mito sirvió de abertura hacia mundos sobrehumanos. Mundos de valores trascendentes al ser revelados por seres divinos, y que sirven de camino seguro a las actividades humanas. Como ayer, hoy sirve de despertador y mantenedor de la conciencia de otro mundo, de un más allá divino.

El mito antes como ahora revela modelos y proporciona un significado del mundo y de la existencia humana. Enseña al hombre las historias esenciales que le han constituído como tal, cuanto tiene relación con su existencia y su propio modo de desenvolverse en el Cosmos que le rodea. Conocer los mitos, es pues conocer la explicación del mundo y de su propio modo de existir en él, pero sobre todo al rememorarlos y actualizarlos, le hace capaz de repetir lo que los dioses y héroes hicieron. Es como aprender el secreto del origen de las cosas, acercarse a él y dominarlo. Vivir los mitos es salir del tiempo profano en que se vive y desembocar en un tiempo sagrado.

---

(1).- Roger Cailloix, ob. cit., pág. 105.

El mito tuvo características peculiares en cada pueblo de la antigüedad. Estas están profundamente relacionadas con su religión y su alma poética. Sin llegar al extremo de ver un Edipo en cada griego, o un Fausto en cada germano, sí se pueden precisar los matices propios de cada grupo étnico plasmados en su religión mitológica.

El mito griego aparece más bello que ningún otro, quizá por haber sido configurado por poetas, y verse más libre de las exigencias de profetas y sacerdotes. El mito que fija la épica griega es la herencia de milenios de cultura, y tiene una enorme originalidad religiosa. Los helenos supieron unir "lo natural con la individualidad, el haber honrado lo humano con la forma en que lo divino se revela" (1). Sus dioses son poderes espirituales, éticos, a quienes atribuyeron lo que sucedía y les dieron subjetividad. El escultor los plasmará luego en formas de pura belleza. Nos hallamos pues ante una religión antropomórfica, del arte, pero que encierra una profunda religiosidad. La creencia de los griegos en los dioses muestra la santidad del mundo y las zonas de la realidad en que se encuadran estos actuando como figuras eternas. Jung llama la atención sobre la riqueza e intensidad vital de esta vivencia religiosa clásica (2). Formas de una fuerza infinita de contenido que se van adaptando a las coyunturas históricas "engendrando en cada circunstancia un significado nuevo" (3).

Junto a la experiencia religiosa tiene el mito griego un sentido paradigmático que revistió distintos aspectos a través de su historia. Bajo el aspecto ético aparece en la lírica de Píndaro; bajo el existencial y dramático en la tragedia ática, y bajo el normativo en la época helenística.

---

(1).- Díez del Corral, La función del mito clásico en la literatura contemporanea, pág. 36. Madrid, 1957.
(2).- G. Jung, ob. cit., pág. 45.
(3).- Díez del Corral, ob. cit., pág. 75.

Estos dioses y héroes fueron figuras totales, que todavía hoy se presentan con un frescor y atracción tan grandes que parecen estar investidos del poder de no envejecer nunca. Se sienten tan cercanos como pudieron estarlo para Platón. "Personajes que perviven como ideal de belleza, pero no una belleza abstracta, conceptual, sino viva, hecha carne, aunque sea carne de mármol y de hexámetro" (1).

El mito romano encuentra su atmósfera vital en una religión de la política. Pero hay que tener presente también aquí su religiosidad para que el mito adquiera toda su capacidad como ordenador de significados.

El pragmatismo llevó al romano a volver las espaldas a todo cuanto excedía el ambiente de su vida social. "El verdadero mito de Roma fue su misión política, sentida como realidad concreta, como "Res Romana" capaz de encarnar los grandes ideales cosmológicos y religiosos de la última antigüedad" (2).

A través de este mundo de conceptos políticos hechos mitos, como "ius", "imperium", "urbs", "libertas", se siente algo ingrávido, irreal, religioso que dio al romano su manera típica, militar podía mos decir, de enfrentarse al mundo y a la vida.

La concreción de su mito le cerró al griego el camino a lo absoluto, ofreciéndole sólo una visión recortada de la realidad. Esta entrada a lo absoluto es peculiar al mito indio, mito que ofrece una unidad de doctrina y una profundidad mayores.

La mitología del pueblo nilota presenta una marcada tendencia a lo concreto, como lo son todas las manifestaciones religiosas de estos hombres que viven de cara al Nilo, fuente de su vida y de sus dioses.

---

(1).- Díez del Corral, ob. cit., pág. 19.
(2).- Díez del Corral, ob. cit., pág. 51.

El mito germánico se presenta como un conjunto de leyendas, de ensueños. Se le siente muy cercano y con bastante falta de hondura significativa. Exagerada, pero manifestadora de este sentir de recien hecha es la frase de A. Haggerly Krappe: "la mitología germánica fue inventada "ex nihilo" por Jacob Grimm" (1). La mitología celta de mayor fecundidad literaria para occidente, se presenta tambien diluída en una atmósfera de ilusión que encanta, pero que le priva de posibilidades de pervivir.

Se puede observar en estas sencillas pinceladas características de las distintas mitologías una abertura de la conciencia mítica hacia ideas más generales, más abstractas. Es como una preparación al gran mensaje religioso del cristianismo.

El pueblo judío surge en la historia con un especial destino de religiosidad. Su religión y su cultura son opuestas al mito antiguo. Más, Israel abre un abismo que la conciencia mítica ignoraba. Será un mundo sin imágenes y una abertura hacia la intimidad y al corazón de lo religioso. Sólo existirá la relación espiritual del "yo" y del "tú" entre Dios y el hombre, que culmina en un diálogo íntimo. Las visiones poéticas de los profetas van hasta el fondo del alma y la inundan de su luz, como el rayo sobre la superficie de un espejo. "Un espejo más profundo que el de la retina humana vuelta hacia las cosas; porque los ojos hebreos son más expresivos que impresionistas, heridas del alma más que ventanas al mundo, y las epifanías religiosas no producen intuiciones admirativas en ellos, sino que los ciegan con inundaciones de lágrimas íntimas" (2).

El cristianismo aportará algo nuevo a la religiosidad clásica. "Esta novedad no excluye que estuvieran preparados tanto el hueco para recibirla, como los jugos para digerirla y asimilarla" (3).

---

(1).- Citado por Díez del Corral, ob. cit., pág. 72
(2).- Díez del Corral, ob. cit., pág. 56
(3).- Díez del Corral, ob. cit., pág. 59

El caudal religioso y ejemplar de las distintas mitologías ha sido punto de mira y fuente de energía significativos en las distintas coyunturas históricas. Sus medidas armónicas han servido de patrón a la conciencia de occidente. Basta pasar revista a la Edad Media y a la Moderna. La Contemporánea comienza con una aproximación fervorosa a la Antigüedad, y los siglos XVIII y XIX fructifican en el descubrimiento de vías nuevas de acercamiento a los mitos, con más profundidad que pudieron hacerlo el hombre barroco o el renacentista.

La Revolución Francesa se inicia bajo el signo ejemplar de la Roma republicana y de la Grecia libre. Al comienzo del mundo contemporáneo se habían convertido los mitos en un peligroso material inflamable. El impacto del mito helénico, su intimidad, llevó a la enajenación a mentes tan poderosas como Holderlin, Goethe, Hegel, Keats, Shelley, Byron, Nietzsche ...

Europa lleva vivo el recuerdo clásico en toda la amplitud de su estructura cultural, social y política. Su ejemplaridad ha sido algo esencial en la génesis de su desarrollo. La presencia de sus héroes en los museos, sus viejos templos, el cielo, el mar y la tierra que vieron pasar a sus guerreros están ahí marcando una meta y despertando recuerdos.

Junto a estos viejos mitos la época actual ha creado otros que responden a necesidades espirituales no sospechadas en el marco del vivir antiguo. "Mitos modernos que son menos comprendidos que los antiguos, aunque estemos devorados por ellos" (1). Un ejemplo de ello lo tenemos en la encarnación de la misión salvadora del justo en el proletario. El mito que el comunismo ha creado en nuestros días. Su vida sufrida transformará el estado social del mundo de hoy, y creará un paraiso terreno sin clases.

---

(1).- E. Balzac, La Femme de Trente Ans, pág. 13. París.

La mitología germánica fue base de nuevos mitos revolucionarios para la Alemania de Hitler. Cuando la derrota se cernía sobre su suelo las últimas radios independientes alemanas entonaron orgullosas -como viejo canto de cisne- la marcha fúnebre del Gotterdammerung de Wagner. Era la rebeldía del Fausto que alienta en cada alemán.

Balzac desarrolló el mito de París en el sentido beaudelairiano. Transformación de la ciudad que es realmente un mito, susceptible de interpretación y revelador de destinos. "He ahí la Ciudad Santa, la sede de Occidente", clama Rimbaud. Chesterton afirma que París ha encontrado su Ilíada en la novela policíaca (1).

Mark Twain creó su mito del "gran río", el Mississippi, principio fecundo y unificador de la multiplicidad americana. Faulker mitificará el viejo Sur, cruzado también por el Mississippi, con una densidad áspera y carnal, y con olor a la sangre y sudor. Hart Crane en "The Bridge" -el puente de Brooklyn- ve el símbolo del mito de América. Puente que salta a través del río, del océano, a través del espacio y del tiempo.

En nuestra patria podemos ver la influencia que el mito de América -en otro sentido muy distinto del de Crane- ha ejercido y sigue ejerciendo en los pueblos costeros del norte, principalmente.

M. Eliade en su libro "Mito y Realidad" dedica todo un capítulo a estudiar los mitos del hombre moderno. Lo titula "Mitos y Mass-Media". Estructuras míticas de las imágenes y de los comportamientos impuestos a las colectividades por la vía de los mass-media" (2). Fenómeno que se observa especialmente en los Estados Unidos de América. Héroes mitológicos revestidos de contemporaneidad a través de los personajes de los "comics strips", que provocan modelos de conducta y reacciones nacionales ante sus fracasos o muerte. El "Superman" que

---

(1).- Citado por R. Cailloix, ob. cit., pág. 191.
(2).- Mircea Eliade, ob. cit., pág. 203.

satisface secretas nostalgias del hombre moderno que sueña con ser héroe, como escapismo a su frustración y limitaciones. Motificación del "éxito", punto clave de la sociedad moderna en su deseo de trascender las fronteras de la condición humana. "Culto del coche sagrado". Como dice Andrew Greeley, "basta con visitar el salón anual del automovil para reconocer una manifestación religiosa profundamente ritualizada. Los colores, las luces, la música, la reverencia de los adoradores, la presencia de las sacerdotisas del templo (las maniquíes), la pompa y el lujo, el derroche de dinero, la masa compacta -todo esto constituiría en otra civilización un oficio auténticamente litúrgico- (...). El culto del automóvil sagrado tiene sus fieles y sus iniciados. El gnóstico no esperaba con más impaciencia la revelación oracular que el adorador del automóvil los primeros rumores sobre los nuevos modelos. En este momento del ciclo periódico anual cuando los pontífices del culto -los vendedores de automóviles- cobran una importancia nueva, al mismo tiempo que una multitud ansiosa espera impacientemente el advenimiento de una nueva forma de salvación" (1). Mitos de la "élite", con la función redentora de la dificultad, con su sensación de iniciación, su culto a la originalidad extravagante que reflejan aspectos de crisis espiritual.

La prosa moderna, en especial la novela, ocupa en la sociedad de hoy el lugar que tenía la recitación de los mitos en las sociedades tradicionales. La pasión por la novela en nuestros días se debe al deseo de nuestros tiempos de oir el mayor número posible de historias mitológicas desprovistas de lo sagrado y revestidas de formas profanas más al uso, deseo y comprensión del lector moderno. Lectura que proporciona la salida del tiempo histórico e inmersión en un tiempo sacral, fabuloso, lleno de misterio, que hace que la función de la literatura se acerque más a la de los mitos. "Uno se pregunta, dice

---

(1).- Andrew Greeley, "Myths, Symbols and Rituals in the Modern World" ("The Critic", dic. 1961, enero 1962, vol. XX, nº 3, pp. 23-24).

M. Eliade, si este deseo de trascender su propio tiempo -personal e histórico- y sumergirse en un tiempo "extranjero", ya sea estático o imaginario, se extirpará alguna vez. Mientras subsista este deseo, puede decirse que el hombre moderno conserva aún al menos ciertos residuos de un "comportamiento mitológico" (1).

En la crisis espiritual que padece nuestro mundo se está experimentando un renacer por la preocupación de los mitos clásicos. La poesía, la novela, la música, el teatro, el cine y las artes plásticas se sienten invadidas por la profundidad ejemplar de la antigüedad. Los literatos y artistas están dando un empleo nuevo y valiente a estos mitos, que conservando su dignidad, descubren facetas insospechadas, nuevas versiones, más de acuerdo con el estilo de esta época, y que están sirviendo de cauce a las preocupaciones que la atormentan. Así lo veremos en el estudio que vamos a hacer de la obra de T.S. Eliot. Viejos mitos que siguen apuntando las soluciones a las grandes experiencias humanas en el campo del saber y del comportarse, al drama de la vida espiritual contemporánea. Grandeza de los mismos que radica en ofrecer al hombre una abertura a este mundo trascendente de los dioses y poder recuperar el tiempo sagrado del mito. El hombre se siente así contemporáneo de sus hazañas y gestas, le da la seguridad de que es capaz de abolir el pasado, de recomenzar su vida y de recrear su mundo. Garantizan al hombre que cuanto se dispone a hacer, ha sido hecho ya. Basta repetir el ritual cosmológico y adelante sin miedos a un fracaso. Mitos que hacen que el mundo no sea una cosa opaca, sino un cosmos viviente. A través de ellos pueden captar la misteriosa relación entre temporalidad, nacimiento, muerte, resurrección, sexualidad, fertilidad, lluvia, vegetación, etc. No son objetos amontonados, sino algo articulado, viviente, significativo. El mundo se transforma en lenguaje que habla al hombre. Se transparenta al hombre

---

(1).- Mircea Eliade, ob. cit., pág. 211.

para mostrarle las huellas de los dioses y seres superiores. Esta fuerza religiosa y ética del mito que fue poderosa como para constituir la esfera vital del espíritu de un pueblo de gran cultura como el griego, sigue y seguirá influyendo en el alma humana por su sola presencia.

Los mitos son como viejos caracoles marinos que llevan en su ser el canto de mundos que fueron y que invitan a escuchar la voz buscada, esa aspiración por la forma y el orden que un tiempo fueron ideal de perfección y les dio carácter. "El hombre primitivo -dice Sáinz de Robles- hizo de cada verdad por no saberla tal, un mito. Al hombre moderno le corresponde hacer de cada mito una verdad, porque el mito la encierra indudablemente" (1).

> " El mito clásico es un medio de controlar, de ordenar, de dar forma y significado al inmenso panorama de inutilidad y anarquía de la historia contemporánea" (2).

T.S. ELIOT Y EL MITO.-

Vamos a tomar como punto de partida para estudiar los mitos, su uso y función en la obra de T.S. Eliot cuatro ideas que son fundamentales en su formación y desarrollo poético. Ellas nos llevarán a la comprensión de su manera peculiar de tratar el material mitológico que le ofrecen las distintas religiosidades. Estas ideas son: El momento histórico que le tocó vivir, su condición de americano, sus estudios y viajes y su evolución religiosa que culminará en el Anglicanismo.

---

(1).- F. C. Sáinz de Robles, ob. cit., pág. XI.
(2).- T. S. Eliot, citado por Vicente Gaos en el prólogo a Cuatro Cuartetos, pág. 38. Col. Adonais. Madrid, 1951.

Las matanzas sin cuartel y sin sentido conmovieron las creencias de cuantos hacían la primera guerra mundial. El sueño romántico que impulsó a la juventud en los primeros días de la contienda -"paseo glorioso y breve sobre los enemigos de Inglaterra" como anunciaban en Londres, o "a jolly good swim" para cuanto de sucio presentaba el mundo, según los soldados poetas del primer momento- se convertía en amargo despertar. Fracasó la guerra y siguió el fracaso de la paz. El peso de una vejez prematura y asqueada se hacía sentir sobre los hombros de la juventud. Un ambiente de bancarrota espiritual dominaba a Inglaterra. El examen de los ideales que buscaba la paz, y las posturas innobles de los pacificadores -charlatanes de buena voluntad- sembró la discordia por doquier. Como dice George Sampson "los hombres estaban desilusionados, hastiados, cínicos, con ganas de olvidar el pasado, sin posibilidad de aclarar un porvenir y sólo preocupados por el presente" (1).

En este cuadro histórico era difícil sospechar de donde podía venir una fuerza que tranquilizase, y sobre todo iniciara el camino de la reconstrucción. Aparece entonces un poeta americano, T. S. Eliot que hablará de polvo y de cenizas y también de esperanzas y renovación.

Sus primeros poemas son de denuncia de esta sociedad. Muestran el inmenso panorama de vaciedad y anarquía que ofrece la historia contemporánea. Como hábil cirujano, va descubriendo los puntos álgidos de las distintas clases sociales. Introduce en los cuartos de estar de una sociedad "refined beyond the point of civilization", entre las tazas de té y los pasteles y las cucharillas de café, o lleva a una entrevista con una señora en una habitación con flores y lámparas, donde la conversación discurrirá "among velleities and carefully caught regrets" cerrando los posibles caminos al calor e

---

(1).- George Sampson, The concise Cambridge History of English Literature. pág. 1022. London, 1959.

intimidad. Describe con fuertes pinceladas una vieja generación que lee "The Boston Evening Transcript", que vive y muere impasible entre sus domésticos, perros y loros, y la otra generación joven, vacía y falseada.

Por otro lado trae a los sentidos, con un fuerte impacto, toda la fealdad y suciedad de la vida urbana vulgar, la vista de los "broken blinds and chimney pots", los solares vacíos llenos de restos de periódicos, los "sunless dry" geranios, manos levantando "dingy shades in furnished rooms", el ruido de platos en las cocinas de los bajos, los gorriones en las cloacas, o los insistentes pies presionando "the saw-dust-trampled street". Enmarcándolo todo, un olor a "steak in passageways", a cerveza amarga, a cocktails y cigarros, a "dusty paper flowers", y a "females in shuttered rooms". Todo un mundo de frías realidades reflejado en "thousand sordid images".

Es la misma conciencia de denuncia de un mundo que hastía, que se refleja en un grupo de escritores americanos contemporáneos de Eliot (1).

Esta acusación tiene su punto culminante en el poema "The Waste Land", que es el final lógico del pesimismo de su primeros versos, y a la vez un grito de desesperación y maldición frente al drama de la fragmentación de la sociedad moderna sin valores. Acusación que se dirige al tedio, aridez y aburrimiento del hombre actual; a la ruptura de la unidad comunitaria; a la falta de religión que priva al hombre de uno de los más fuertes recursos ante las dificultades que la vida presenta a diario, y que por otro lado explica lo absurdo de la

---

(1).- Se observa esto en Ring Lardner, frío cirujano de la vida espiritual del siglo XX, en Hemingway, y en Henry Miller, deslumbrado por el grandioso desmoronamiento del mundo y del amor, o en John Dos Pasos con su "U.S.A.", un "The Waste Land" en prosa -lucha vana, de un fracaso irrevocable y de una desesperación final-, o un T. Farrell con su afán de desenmascarar el vacío interior de sus contemporáneos, o en fin E.A. Robinson, pintor de un mundo donde ya no se escucha el grito de la pasión o de rebeldía y que anuncia la desesperación de "The Waste Land".

existencia de muchos y su fin trágico, y principalmente a la dificultad de una sincera relación entre los hombres, relación de amor sobre todo, en la vida contemporánea. En "The love song of J.A. Prufrock" y "Portrait of a Lady" presenta T.S. Eliot un rompimiento total en la relación hombre-mujer. Ninguno de los protagonistas se atreve a intentar un movimiento ni aún el más simple gesto hacia el amor, ni siquiera el físico. En la "Figlia che Piange", la renuncia al amor. En "Gerontion" amor libre en burdeles, "one night cheap hotels". En "Burbank" se presencia la caída de la aristocracia, con una cierta elegancia como a su estado social corresponde o se espera de él. Sweeney es el producto típico de un mundo moderno materializado, con una actitud casi animal hacia la mujer. Para él la vida es sólo "birth, copulation and death". "The Waste Land" presenta lo estéril de las relaciones entre el hombre y la mujer en la alta sociedad, la mujer de la clase baja frente a las demandas de su marido, y la pasividad impresionante de la mecanógrafa o de Las Tres Hijas del Támesis, que no piden nada, ni protestan, sólo aceptan, sin emoción alguna, el deseo de su compañero. Más, se llega hasta la perversión del deseo, con la homosexualidad que sugiere Mr. Eugenides. "The Hollow Men" muestra la frustración del amor. "Lune de Miel" y "Dans le Restaurant" ofrecen una frialdad marmórea frente a la violación del amor.

Eliot encuentra la sociedad dividida en fuerzas inútiles, sin el menor intento de extender una mano en busca de otras manos amigas en quien encontrar apoyo y seguridad, y sin un modelo, hombre como ellos, que llame a la acción y que sacuda el peso de la infinita apatía que los domina. "El elemento personal en el simbolismo de Eliot revela una mente que busca "comunidad" en todos los planos, ya sea en la familia, en la raza, o en la Iglesia. Se nota un deseo en Eliot por una unión comunitaria en la que el individuo pueda encontrar soporte" (1).

---

(1).- D. S. Maxvell, The Poetry of T. S. Eliot, pág. 149. London, 1952.

Más, Eliot no se limita sólo a denunciar, sino que ofrece soluciones a fin de que el hombre deje su comodismo y tedio y mire a la vida con esperanza. Su postura recuerda la misión de Paul Claudel entre la juventud francesa de la postguerra, y el entusiasmo -cosa que no aparece en el americano- que logró inyectar en aquellos hijos del "Viernes Santo" -como él los llamó- que comenzaron a soñar en un "Domingo de Resurrección" cercano.

Su solución está en el mito. T.S. Eliot vuelve a la antigüedad, al pasado, y presenta el mito "como un medio de controlar, de ordenar, de dar fuerza y significado al inmenso panorama de inutilidad y anarquía de la historia contemporánea" (1). Ve un futuro, si no feliz, al menos más atrayente y esperanzador bajo la influencia de un factor que controle el caos de la vida moderna que le rodea, y piensa en los mitos. Lucha por captar y comunicar sus ricas y fecundas cualidades para ofrecer un "correlato objetivo" que estimule a los hombres. Ante la carencia de unos valores universales, los mitos presentarán al hombre un recurso ordenador y una respuesta.

Usa el mito, en primer lugar, bajo el aspecto más noble y sagrado, como portador de un significado vital -relata gestas de héroes y dioses-, como modelo de conductas y como valorador de acciones y existencias. Los héroes y dioses a los que recurre Eliot constantemente, aunque vistos desde un ángulo siempre trágico, encierran valores humanos capaces de mover a la acción a los abúlicos hombres de su mundo, de mostrar un camino, difícil la mayoría de las veces, pero auténtico.

Ofrece a una sociedad en crisis, unas conductas superiores, sobrenaturales, también marcadas por el mismo signo de contradicción, pero victoriosas con el triunfo o a través del fracaso. Y, eso sí,

---

(1).- T.S. Eliot, citado por Vicente Gaos en su prólogo a Cuatro Cuartetos, pág. 38. Adonais.

siempre vivas, con ese carácter de creación que ofrece al hombre la oportunidad de dominar o volver a recrear acciones que le den la seguridad de que es capaz de abolir el pasado, comenzar una vez más su deshecha vida y pensar en un mundo mejor.

En segundo lugar usa el mito, en frase de Díez del Corral, como "piedra de contraste frente a las realidades de su tiempo" (1). El renacimiento usó los mitos como trasfondo noble y embellecedor con el fin de realzar el significado de las hazañas heróicas de sus hombres. El momento histórico que siguió a la primera guerra mundial, época de bancarrota y antiheróica, necesita el mito, pero no como trasfondo a su derrotismo, sino como una piedra de toque de contraste, que al denunciar sirva de pauta a nuevas acciones humanas.

Este uso del mito en Eliot se debe a su pasión por reivindicar las tradiciones, el pasado, que es tema obsesionante en el pensamiento y obra del escritor. "Leit motiv" eliotiano, según J. Brown. "Ha escogido la tradición, dice el citado autor, tratando de integrarla a un presente que para él es efímero y falaz. Su obra llena de nostalgias y de remordimientos es un esfuerzo desesperado por armonizar las solicitudes contradictorias no sólo de dos patrias, sino de muchas civilizaciones. Una obra que no quiere ser sorda a ninguna de estas solicitudes y no quiere ignorar a ninguna. Tentativa de síntesis curiosa y emocionante" (2).

Tradición o sentido histórico que tiene una doble aplicación para el poeta: como conciencia literaria y como norma de vida. Sentido histórico literario que hace que recurra al mito, porque el mito recuerda mundos desaparecidos de una profunda belleza, y de un orden ejemplar. En "Tradición y Talento Individual" (3) habla Eliot de la

---

(1).- Díez del Corral, ob. cit.,pág. 136
(2).- John Brown, ob. cit., pág. 260 y 257.
(3).- T.S. Eliot, Tradición y Talento Individual, pág., 75 y ss. Buenos Aires, 1944.

necesidad de mirar hacia el pasado, como a una fuente de inspiración para la poesía moderna y medio necesario de constante renovación del arte. El poeta puede intercalar citas de otros escritores; usar alusiones como medio de contraste y comparación; despersonalizarse, al utilizar los símbolos clásicos, asumiendo una máscara y hablando a través de ella como recordando viejas historias grávidas de humanismo y religiosidad, o usando la primera persona del plural para dar la impresión de un coro -el coro de la tragedia griega integrado de seres humanos despersonalizados, pero gritando un mensaje de otros mundos-, o una congregación que reza y se emociona al unir su voz a la de los que fueron, y así soñar en un más allá cercano y feliz, unidos todos en esa voz común, ámplia y fuerte (1).

Al hacer pública manifestación de sus creencias se declaró "clásico en literatura". Clasicismo que ha dado belleza, orden, lógica secreta a su obra, y que nos muestra una personalidad robusta, de singular autoridad. Trabajó siempre por captar y comunicar la cualidad de percepción, rica de sentido mítico, en el empleo de las palabras. Su uso en los poemas tiene un algo de sagrado. Parecen ordenadas con una orientación ritual. "Eliot ha sido siempre, dice G. Smith, el poeta de la palabra grávida de sentido, el poeta de la referencia histórica" (2).

---

(1).- No creo que Eliot intente curarse en salud al hablar así del pasado y recordar a la poesía que la única manera de renovarse es volver hacia las fuentes clásicas en busca de inspiración. George Sampson le acusa de "ser el poeta más libresco de su tiempo". (Ob. cit., pág., 1022). Y G. Smith ha escrito un libro -T.S. Eliot's poems and plays. A study in sources and meaning- donde hace un análisis profundo, detallado e interesante de la obra de Eliot. El estudio llega a extremos de localizar la cita exacta para muchos de los versos del poeta, dónde se inspiró o las páginas anotadas en las obras que manejó, y que a veces recurre a la ingenuidad de arrancar para que los críticos no localicen la fuente que le sirvió de inspiración. Al finalizar el libro de G. Smith se pregunta uno si es que Eliot ha hecho algo más que recopilar citas y lecturas. Sin embargo basta con leer su obra para convencerse de la enorme poesía y belleza que encierran sus poemas.

(2).- G. Smith, ob. cit., pág. VII.

Tradición como norma de vida es la otra faceta de su sentido histórico, mítico. El pasado tiene un profundo valor significativo, y está ahí listo para orientar cualquier conyuntura humana y personal, con su mensaje de experiencia. Un hombre como Eliot, dispuesto a vertebrar una cultura y una sociedad que se vienen abajo, no verá mejor solución que recurrir al pasado, al mito. Y es que comprender la vida que alienta en lo más profundo de uno mismo, con la que están sepultadas las vidas de los demás, puede ayudar a comprender el yo que está enraizado allí, en ese foso común de existencia e historia.

La historia, la tradición, siguen teniendo para Eliot el pleno sentido de maestra de vida que tuvo para los antiguos. En ella late una corriente de vivencias significativas humanas que son válidas al hombre de hoy, y que marcan una dirección a seguir. Al mismo tiempo invita a un sondeo en la propia existencia, hasta ese punto profundo y oscuro donde emergen pasiones y tendencias de difícil explicación racional, con el fin de ofrecer explicación y comprensión. En el ciclo de la vida, el lugar y el tiempo cambian, pero no su significado.

Buen discípulo de Bergson, a cuyas clases asistió durante su estancia en París, supo asimilar la idea clave del filósofo en torno a la "Durée". En "Creative Evolution" la define Bergson como "el continuo progreso del pasado, que se adentra en el futuro, y emerge a cada instante mientras avanza" (1). Sobre este pensamiento apoya Eliot su teoría de la "living tradition" (2) en la que el pasado pervive con una gran fuerza, con la fuerza de la ejemplaridad y su carga de desastre y pecado, como una herencia que se nos lega y que debemos

---

(1).- Bergson, Creative Evolution, pág. 53. London, 1945.
(2).- "El individuo necesita moldearse conforme a la tradición, pero la tradición misma no se concibe como algo muerto, sino como una forma de experiencia intensamente valiosa y plena y personalmente aceptada". D. Traversi en unas notas a los "Cuatro Cuartetos" de Eliot. (Revista de Filología Moderna, nº 1, pág. 6-7. Universidad de Madrid).

cuidar (1). T.S. Eliot se entrega a la búsqueda proustiana del "tiempo perdido", que es capaz de borrar las fronteras del tiempo y mostrarnos pasados acontecimientos, no como recogidos por una toma de conciencia presente, sino como si fuesen llamados a hacerse presentes ellos mismos, aunque sólo sea a través de la memoria (2).

En un artículo de Eliot sobre James Joyce atribuye la importancia de un "descubrimiento científico" al uso que hizo éste de la Odisea para su novela "Ulyses". Utiliza el escritor irlandés el mito estableciendo un continuo paralelo entre la antigüedad y el mundo de sus días.

Para Eliot son pues los mitos como un medio ordenador frente a la historia contemporánea, hablando un lenguaje de lógica y orden con el que los hombres pueden entenderse. "En lugar del método narrativo, debemos usar ahora el "método mítico", (3) proclama Eliot, partidario de poner algún orden en la literatura que denuncia un caos, pero que no acierta a estructurar estéticamente la dispersa variedad de la experiencia vital.

De esta manera, profundamente inmerso en el sentido histórico "que empuja al hombre a escribir no simplemente con su propia generación en la sangre, sino con un sentimiento de que el conjunto de la

---

(1).- En los primeros poemas de Eliot es donde más se nota este sentido de la historia como "desastre y pecado" que realmente marca al individuo, y de los que el hombre moderno se siente incapaz de sacudir. Prufrock y Gerontion -mitos eliotianos del hombre moderno- aparecen agobiados por el peso de esta idea que señala y sigue cada una de sus actuaciones, como la estela al barco. Ellos mismos no son más que la secuencia lógica de una historia humana que se continúa en sus vidas.

(2).- ... "the historical sense involves a perception not only of the pastness of the past, but of its presence ... This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional". Selected Essays, T.S. Eliot, p. 4. London, 1932.

(3).- T.S. Eliot, La tradición y el talento individual, p.17. Buenos Aires, 1944.

literatura de Europa, desde Homero, y dentro de ella la literatura de su propio pais, tiene una existencia simultanea y constituyen un orden simultaneo" (1), nos presenta el método mítico. Método que ofrece una doble faceta. Por un lado aparece el correlato concebido en forma estética, el mito en sí, con su fuerza sacral, creadora, son acciones de héroes y dioses. Por otro lado la función de respuesta que atribuye al mito, ante el espectáculo de vaciedad de su mundo. Método en el que los significados lo son todo, y la ambientación poética externa apenas existe.

El tiempo que le tocó vivir, del que se sintió parte importante, al que supo reflejar con un enorme realismo (2) y al que intentó salvar de una angustiosa desesperanza y bancarrota espiritual, hace que Eliot use el mito bajo ese doble aspecto de contenido sacral y contraste ordenador.

Eliot es americano y no pudo menos de sentirse portavoz de una determinada mentalidad frente a la vida, de cierta frialdad emotiva y de un sentido pragmático universalista. Estos rasgos tipificadores de esa mentalidad americana moderna, los llevará Eliot al empleo que hace del mito. Empleo que contrasta sobre manera con el que hacen los escritores europeos, por ejemplo. Alemanes e ingleses se adentran devotamente por la vía del mito clásico. Vía íntima, humana, poética, que se les presenta como algo profundo y sagrado. Baste recordar aquí a Holderlin, Nietzche, Goethe, Hegel, Keats, Shelley y Byron. Hay una simpatía vital hacia los temas clásicos en los autores fran-

(1).- T.S. Eliot, La tradición y el talento individual, pág. 13.
(2).-"Si existe una obra de la cual pueda decirse al fin, sin exageración, que resume su época en todo aquello de lo cual procede y con todo lo que ella encierra, es ésta. Existe una coincidencia entre el destino del poeta y el destino del mundo; y de una manera más particular y más aguda, una co-inherencia de cierta muerte/nacimiento del poeta en sí mismo y de las angustias agónicas o gestatorias de occidente. Podía ser el canto de cisne de una civilización, pero con una reserva -los cantos desesperados no suelen ser los más bellos- y es la de que Eliot es un cisne libre para resucitar, y por lo tanto es un fenix". Pierre Leyris. Cita John Brown, ob. cit., pág. 256.

ceses desde Mallarmé, Gide, Cocteau, Giraudoux, hasta Anouilh, Sartre o Camus. Rilke se adentra en los mitos por una vía directa de atracción y simpatía, que resulta de una fecundidad asombrosa, y que le hace terminar recorriendo, en actitud casi mística, el camino de la poesía órfica.

Los poetas de lenguas romances se sienten profunda e íntimamente compenetrados con los temas míticos mediterráneos. Realmente están identificados con ellos por familiaridad. Los llevan en sus venas. Viven bajo los mismos cielos testigos de sus gestas, amores y odios.Respiran el mismo aire. Diríamos que casi pueden palpar cuanto les tocó. Díez del Corral (1) describe el caso de Van Gogh, pintor de estas tierras grávidas de recuerdos míticos, quien a orillas del mar antiguo, testigo de tantas teofanías, siente la presencia de los dioses, y se vuelve loco, y retuerce los olivos, los campos y los cielos, y llena de un amarillo inflamable sus cuadros buscando la esencia de lo divino. Esencia que Bergson piensa amarilla, como el fuego de que Dios está lleno.

Eliot es americano, y no se compenetra con los mitos, ni siente ese fervor de los europeos. Esta misma actitud se puede observar en Ezra Pound, también americano como él. La postura de Eliot es más distanciada, más fría; su atención más lejana. Propondrá el mito como solución al caos moderno, pero sin fundirse emocionalmente con él. Más, el mito clásico no será -como resulta ser para los europeos- la única fuente de inspiración.

Eliot viajó bastante por Europa durante los años que estuvo estudiando la literatura y filosofía francesas en la Sorbona. A los viajes se sumaron meses de reposo en los que el silencio y la inactividad ayudaron a la sedimentación de recuerdos, lecturas y lecciones, y sobre todo fraguaron ideas y conceptos nuevos. Pudo mirar a su alrededor y aprender mucho de esa "living tradition" que la historia, la vida y los lugares que pisaba le iban mostrando. Visitó la cuna del clasicis

---

(1).- Vid. Díez del Corral, ob. cit., pág. 17 y ss.

mo y respiró los aires que en otros tiempos vivificaron a los dioses y héroes clásicos. Se acercó a ese "mare nostrum" fuente fecunda de mitos, y en su imaginación pudo escuchar los gritos de Caribdis y los susurros de esas viejas cortes donde Nereo sigue sonriendo. En Francia visitó museos y se llevó en su recuerdo sus estatuas, hechas mito. De ello nos habla en "La Figlia che Piange":

"She turned away, but with the autumn weather
Compelled my imagination many days,
Many days and many hours ...
Sometimes these cogitations still amaze
The troubled midnight and the noon's repose".
(1).

Ni que decir tiene que la vista de las catedrales con sus "Santa María" en los pórticos y en los altares, los bellos cruceros historiados que jalonan tantas rutas y que todavía hablan de peregrinos y de olvidadas leyendas medievales, las Madonas, sencillas y delicadas, con el recuerdo de una Francia caballera y cristiana, dejaron también su pequeña aportación en la conciencia del joven estudiante de St. Louis.

Mitos clásicos, germanos y celtas y una buena dosis de cristianismo fue el legado de Europa al espíritu abierto de Eliot durante estos años de formación universitaria.

De París regresa a Harvard donde se dedica al estudio del sánscrito y de la filosofía india. Asiste con tal interés a las lecciones de Beltran Russell sobre filosofías orientales, que merece del maestro el elogio de ser considerado como el mejor alumno que jamás tuvo en sus clases. Todavía le sobraba tiempo para bucear en la filosofía de Bradly e iniciar un bosquejo de lo que sería, años más tarde, su tesis doctoral, leída brillantemente en Oxford.

---

(1).- T. S. Eliot, The Completed Poems and Plays 1909-1950, p. 20. N.York, 1952.

En 1914 se le ve, como un estudiante más, en la famosa ciudad universitaria inglesa. Le gusta Oxford, y en su ambiente propicio al estudio se entrega a desentrañar los secretos de la filosofía griega.

El British Museum podría hablar de largos ratos pasados ante los inmortales tesoros de la Antigüedad que encierra en sus salas. Keats aprendió allí a fundirse con la historia, sagrada o divina, que esas estatuas personifican. Eliot quizá se contentase con rastrear la "tradición viva" que se siente aletear como algo mágico sobre esos recuerdos de pasadas civilizaciones.

Se observa cómo Eliot no cesa de entregarse a la búsqueda de comportamientos humanos, algo que tenga categoría de valor universal y dé un soporte, filosófico o religioso, a la actividad vital del hombre.

Estos estudios, viajes y recuerdos han proporcionado al joven americano un bástísimo conocimiento de historias, literaturas y filosofías orientales y occidentales que tanto repercutirán en sus poemas. En Eliot encontramos el uso o empleo universal de la ejemplaridad del mito. Todos los caudales religiosos míticos tienen cabida y resonancia en sus versos.

Finalmente su conversión al Anglicanismo -o "The Catholic Church in England" como él dice- va a aportar a su empleo del mito una zona de más hondura, una respuesta a problemas de amor y vida que trasciende las simples fronteras del mito para ser revelación, y que por su espiritualidad va a responder mejor a sus poemas finales más intelectuales, sutiles y profundos. El cristianismo será la superación del mito. Usará sus símbolos e ideas como antes lo hiciera con los clásicos, para dar forma y significado, ahora más íntimo y religioso, a la vaciedad espiritual de la vida contemporánea.

Aunque algunos afirmen que Eliot no usa muy amenudo el simbolismo católico tradicional, podemos afirmar que el centro del mito que emplea es el cristianismo, la forma tradicional de la cultura europea, que hunde sus raíces en civilizaciones mucho más antiguas que ella

misma, en viejos símbolos paganos, aceptándolos e infundiéndoles un nuevo espiritualismo. La poesía que usa el mito cristianismo es aquella que emplea sus símbolos sin ninguna otra implicación de que la validez de la religión sea puesta en duda. Y esto es lo que hace Eliot.

Podemos resumir la postura del poeta frente al mito de la siguiente manera: Lo usa en sus poemas como una carga de sacralidad, ejemplaridad, para el hombre moderno; como contraste -"correlato objetivo"- para sacudir cómodas e inveteradas apatías; no se siente emocionalmente compenetrado con él; usa la ejemplaridad que aportan todas las mitologías, y lo corona con la aportación mítica cristiana, que junto a la envoltura mítica -formas, hombres, símbolos- alienta una fe y una esperanza nuevas.

Eliot no duda en llenar sus versos de "espíritus" -dioses y héroes-. Los llama, los conjura, con el fin de que ayuden a clarificar lo desconocido. Son criaturas familiares, pero vistas bajo un aspecto poco familiar; o quizá mejor, habitantes de un mundo real velado por el tiempo. El secreto de su presencia se debe al sentido que Eliot da al pasado, a la tradición. En ellos, en esas vidas enterradas en el tiempo, hay algo de nuestras vidas que puede ayudar a comprendernos y comprender a los demás. Estos espíritus que regresan del otro lado de la vida, que han pasado la frontera de la muerte, vienen a servir de catalizador de conductas, removiendo vidas y acusando, haciendo sentirse extraños en un mundo en pugna con dioses y héroes.

" Los mitos antiguos son en Eliot reiterativas piedras de contraste que acentúan la baja calidad de la madera en que están ensamblados. Son como conchas de caracol mítico, con su música dentro, misteriosa y acusatoria."

L. Díez del Corral, ob. cit., pág. 136

1.- LA ANTIGUEDAD O EL MITO COMO CONTRASTE.-

T.S. Eliot presenta en su mundo poético una serie de personajes tipo. En cada uno de ellos es fácil observar la actitud del hombre contemporáneo frente a determinados problemas. Posturas de fracaso frente al amor, la amistad, la religión y la vida, que tienen como lógico resultado, el tedio y el aburrimiento que le domina.

Sobre su mesa de operaciones, que no otra cosa son sus poemas, va haciendo la bisección de estos "hollow men". No busca nada, porque sabe que están vacíos. Sólo quiere presentar, ofrecer una visión. El resultado hiela los huesos: "Headpiece filled with straw" (1). Mas no extendió Eliot su mano para pedir al transeunte "a penny for the Old Guy" (2) con que comprar petardos y bengalas para la noche del cinco de noviembre y sonreir luego con una sonrisa ingénua mientras la obra de su manos arde en la picota. No. Prefiere sembrar el problema en su vida. Ponerle a su lado una réplica humana con ecos de tiempos pasados, de historia viva, de eternidad. Alguien que pasó por sus mismas situaciones y respondió con sinceridad, y a quien las fórmulas sociales y la falsedad de las relaciones no le afectaron. Quiere poner orden y serenidad en este mundo aportando la norma ejemplar de la mitología clásica. La presentará como contraste.

Tras las sonrisas forzadas de las reuniones sociales, las tazas de café compartidas en elegantes salones, las conversaciones inútiles aunque delicadas y cultas, los ratos de tedio en las tabernas o en esos "one night cheap hotels" (3) surge la presencia del otro hombre.

---

(1).- T.S. Eliot, The Complete Poems and Plays 1909-50, "The Hollow Men", p. 56 (l.4) N.York, 1952

(2).- T.S. Eliot, ob. cit., p. 56.- Toma aquí Eliot la frase que utilizan los pequeños londinenses que solicitan de los transeuntes unas perrillas con que comprar material pirotécnico para el 5 de noviembre. El Old Guy, muñeco de trapo que han confeccionado con esmero, arderá en lo más alto de la pira acompañado de ruidos y alegrías. Vieja costumbre que perdura y que recuerda la trágica historia de Guy Fawkes, que un cinco de noviembre fue quemado vivo por atentar contra la vida de su rey.

(3).- T.S. Eliot, ob. cit., p. 3 (l.6).

Eliot nos presenta un ser que ha cruzado la frontera de la vida y vuelve grávido de misterio, de sinceridad y con un puñado de cosas que gritar. Basta su presencia. Ella dirá su tragedia, su rebeldía y su mensaje. Para ello dispone el poeta del recurso poderoso que él llama "las tres voces de la poesía". Con ellas integrará al lector en el drama. El constante juego de sujetos -yo,tú,él,nosotros- lleva a sentirse uno culpable -actor del drama representado- y a aprovechar la lección moral, lección de vida y esperanza, que surge espontánea del contraste entre el pasado y el presente.

La contraposición puede ser directa y seca como se observa en "The Hippopotamus":

" The hippo's feeble steps may err
In compassing material ends,
While the True Church need never stir
To gather in its dividends". (1)

Estos cuatro versos oponen dos posturas de una manera llana e incisiva. Los resultados del confrontamiento quedan en la mente del lector con claridad meridiana, y a él corresponde echar una mirada introspectiva para luego actuar en consecuencia. Mas Eliot no suele ser directo en sus referencias y oposiciones. Prefiere dejar al lector un amplio campo a la reflexión y a la interpretación personal.

La mayoría de las veces la presencia del mito como "correlato objetivo" se diluye a lo largo del poema. Así ocurre en "Mr. Apollinax", "Gerontion", "Sweeney Erect", "Dans le Restaurant", "Sweeney Among the Nightingales", etc. En otras basta el recuerdo a algún detalle de la historia mítica sin hacer referencia a nombre alguno, como ocurre en "La Figlia che Piange". La vista del mantel en "A Game of Chess" sirve para sugerir todo un contraste con la sordidez de lo que sobre él y a su alrededor se está desarrollando. El canto de la golondrina y el ruiseñor:

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 30 (l.9-12).

" Twit twit twit
Jug jug jug jug jug jug
So rudely forc'd". (1)

traen a la memoria la historia de Filomela y Prognea, y su grito salvaje ante toda negativa al amor y a la vida. Otras veces es el simple nombre mítico quien aporta la carga significativa y de acusación.

A medida que avanzan los años Eliot va despojando la relación mítica de toda posible leyenda. La referencia se hace sutil, difícil. Pero el mito está ahí presente oponiendo vidas, situaciones y ofreciendo respuestas.

Figuras masculinas y femeninas.-

Eliot no se siente atraído por mitos que sintetizan ideas abstractas, de los que la antigüedad clásica es rica. Más bien prefiere emplear aquellos cuyos protagonistas son seres vivos, con la misma problemática de los seres humanos, con pasiones y de una sinceridad enorme. Hombres y mujeres que encarnan determinada postura, idea o pasión.

Se ha afirmado que Eliot es un poeta de "naturaleza moral" o de la "historia del hombre" (2), y en efecto los mitos clásicos que utiliza responden a historia humana antigua y ejemplar, que puede ayudar a moldear y dar una mayor consistencia a la historia personal del hombre de hoy.

Eliot tampoco busca personajes míticos de una grandiosidad aplastante. Sí de una sinceridad y valentía, que es lo que el hombre de su mundo poético necesita más. Lo mismo hará cuando elija un título para su primer poema de inspiración cristiana. Dejará los momentos triunfales -Pascua, Pentecostés- para acercarse a la nota humana del Miércoles de Ceniza, y lo llamará "Ash Wednesday".

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 43 (l.18-20).
(2).- G. Williamson, A Reader's Guide to T.S. Eliot, 2nd. Ed. pág. 28. London, 1967.

Su propósito está en iniciar la marcha en este proceso de elevación de un mundo vacío y apático, por los pasos primeros y difíciles. Poner a sus hombres -pobres ejemplares de la especie- Prufrock, Sweeney, Gerontion, Apollinax, Burbank y a esa serie de "Hollow Men" de sus poemas, codo con codo, en comunidad -ya que como él mismo dice "there is no life that is not in community"- (1), con estos otros hombres rebeldes y totales, que se enfrentaron a los mismos problemas. Sabe que la atracción y la simpatía son leyes de la naturaleza, para los astros y para las almas, y que las distancias siempre abrieron abismos. Por eso se abaja a las calles de asfalto, a los bares, a los cuartos de estar, para iniciar desde ahí la renovación de sus hombres. No le gustan los procesos finales, ni los logros. "For us there is only the trying. The rest is not our business" (2).

Por lo que respecta a las mujeres del mundo poético de Eliot podemos afirmar que el espectáculo que ofrecen hasta la aparición de "Ash Wednesday" es sencillamente aterrador. Todo cuanto parece caracterizar a una mujer está ausente en ellas. Se las podría sintetizar en Belladona, a quien el poeta llama la dama de las rocas, la dama de las situaciones.

" The Lady of the Rocks
The Lady of situations". (3)

La palabra mujer trae a la mente ideas de amor y fertilidad. Sin embargo Belladona sugiere veneno y entorpecimiento de los sentidos, a lo que se suma la aridez y frialdad de la roca y su preferencia por las "situaciones" en lugar de una búsqueda de unión permanente y fructífera.

En "Prufrock" aparecen como estúpidas y charlatanas llenando el

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 101 (l.20).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 107.
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 38 (v.49-50).

ambiente de sus palabras vacías, aunque elegantes y cultas

" In the room the women come and go
Talking of Michelangelo". (1)

a la vez que cierran todo posible camino al amor y a la amistad. El protagonista pretende dar un paso hacia el afecto, pero lo único que consigue es empalmar en su conversación inútil, y medir su vida con "coffee spoons". La misma postura podemos apreciar en "Potrait of a Lady". Ella no ofrece más que su presencia física en la reunión, para servir té a sus amistades.

" I shall sit here, serving tea to friends."
(2).

En los "Preludes" aparece indiferente y fría, repasando las impresiones de la jornada. Sórdidas impresiones que son un reflejo de su propia alma.

Miss Helen Slingsby, en "Aunt Helen", pone todo su cuidado y dinero en los perros y loros que llenan su casa. Sus muchos domésticos no importan. En "Mr. Apollinax", Mrs. Phlacus y Mrs. Cheetah son más que mujeres, dos figuras sociales dominadas por las formas. Dentro só lo hay vaciedad y frío.

En "Sweeney Erect" la mujer es un mero instrumento del amor físi co. Vidas rebajadas a la animalidad que secan sus más mínimos sentimientos. Las compañeras que esperan en el corredor, sintiéndose refle jadas en la acción de su compañera, no reaccionan, sólo aducen al hecho "lack of taste".

"Lune de Miel" presenta una visión totalmente opuesta a la que solemos tener de una luna de miel y su romántico significado. El realismo de los versos dejan mal sabor de boca.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 4 (v. 1-2).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 10 (v. 8).

"A l'aise entre deux draps,chez deux centaines de punaises;
La sueur aestivale, et une forte odeur de chienne.
Ils restent sur le dos écartant les genoux
De quatre jambes molles tout gonflées de morsures.
On relève le drap pour mieux égratigner." (1).

"Dans le Restaurant" presenta la violación del amor a los siete años, y "Sweeney Among the Nightingales" la presencia de dos profesionales asqueadas, que en el Spanish Cape quieren incitar a un "gambit". "A Game of Chess" habla de violaciones, de la relación sexual y de su esterilidad y perversión en el mundo contemporáneo. Infecundidad del amor en las mujeres de las distintas clases sociales, y preocupación por frecuentar el "chemist" en busca de píldoras en las mujeres del bar, cansadas ya de proporcionar "a good time" a sus respectivos maridos.

"What you get marry for if you don't want children?"(2).

Pregunta que cae al desgaire pero que choca con la frialdad de la roca impermeable al sentimiento.

¿ Y qué decir de la mecanógrafa de "The Waste Land" y de su "Well, now that's done: and I'm glad it's over (3) que cae como una losa? Razón tiene Eliot al hablar de su"mano automática". Y es que todo en ella ha adquirido conciencia de máquina, de instrumento.Las "Tres Hijas del Támesis" ofrecen el mismo triste espectáculo de indiferencia y aburrimiento.

Resumiendo: Hasta la aparición de "Ash Wednesday" la mujer ha sido algo vacío y apático, negando todo camino a la simpatía y la amistad; el objeto de un deseo físico, o vulgar traficante del sexo, o se le ha visto como "pawed" compañera de Sweeney o como la "passive partner" en el acto sexual.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 29 (v. 3-7).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 42 (v. 10).
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 44 (v.252).

Eliot quiere presentar a este mundo femenino el contraste de unas vidas apasionadas que buscan el amor verdadero. Mujeres en el pleno sentido de la palabra, que ayuden a sacudir esta apatía mortal frente a la misión que Dios y la vida les ha asignado y al mismo tiempo las obligue a abandonar su permanente estado de traición al amor y las lleve a la renovación y acercamiento a fines superiores.

Como siempre estas figuras femeninas que presentará Eliot en sus poemas son tipos trágicos que sucumben en la empresa, pero totales y fuertes ante el fracaso y la muerte. En su postura radica su grandeza, y esto será lo que veremos. Codo con codo, en las mismas situaciones de las mujeres del mundo eliotiano, marcarán con su contraste y oposición un camino de esperanza.

A.- MITOS DE PASION, AMOR Y FECUNDIDAD.-

El título general de esta primera parte, "La Antigüedad o el mito como contraste", define el uso particular que hace Eliot de la ejemplaridad aportada por las religiosidades clásicas y europeas. Uso que, a medida que avanza el desarrollo humano y espiritual del poeta, se va enriqueciendo con la doble valencia, intrínseca a todo mito, de ser algo más que un mero contraste para convertirse en un "pattern", un modelo, para las conductas humanas en su devenir terreno y religioso.

Por lo que respecta al contenido, los mitos que se examinarán en esta primera parte del trabajo, están agrupados en conjuntos temáticos que responden a las necesidades más urgentes de los caracteres que llenan el mundo poético de T.S. Eliot.

En el intento del poeta de salvar al hombre y su mundo, de llevar a ambos desde la triste situación de vacío y apatía en que se encuentran, a la regeneración espiritual, existen varios estadios que es preciso ir superando. Estos estadios reflejan la situación histórica de los protagonistas. Pequeña historia humana y espiritual que es un calco de la gran historia de la vida europea en la primera mitad del siglo XX. Más que el desarrollo fisiológico y temporal de unos hombres, se asiste a su evolución religiosa. Eliot presenta unos seres anclados en el tiempo, con un envejecimiento prematuro, que no sumarán años a su existencia terrena, ya que el tiempo no dará la dimensión humana que sus vidas deben alcanzar para hacerse historia auténtica.

El primer diagnóstico de estos seres presenta tres grandes fallos que es preciso solucionar de alguna manera. Son: la vaciedad y apatía en que se encuentran, la insensibilidad total frente al amor, y como lógica consecuencia la esterilidad absoluta de sus existencias. Eliot emprende la recuperación de estos hombres presentando como oposición

y contraste una serie de hombres y mujeres que aportaron en sus vidas pasión, amor y fecundidad en cantidades masivas. No quiere el poeta que estas presencias, violentas y apasionadas, humillen y disminuyan a sus protagonistas, sino por el contrario que sacudan su estado espiritual y les impulsen hacia la renovación.

La unión de estas tres ideas "pasión-amor-fecundidad" como temática que vertebrará los 13 mitos que vamos a examinar, responde no sólo al intento de solucionar las tres grandes grietas que amenazan de ruina el edificio humano y espiritual del protagonista eliotiano, sino porque representan tres estadios sucesivos de un mismo proceso. Sin pasión no puede haber amor. Cuando éste se pervierte en su base, se hace estéril y se degrada, pero jamás llega a la normal dimensión que de él se espera: fructificación en otras vidas.

Veremos pasión en Tiresias y Agamenón como oposición a la frialdad y apatía total en los problemas de amor que ofrecen la mecanógrafa de "The Waste Land" y Sweeney entre las mujeres del club de Mrs. Turner. Filomena y Prognea, apasionadas y amantes, se convierten en inviolables acusadoras de toda negación al amor, por el bajo comercio del mismo, entre las mujeres del mundo eliotiano. Nereo y Priapo ofrecen pasión y fecundidad a los vulgares y convencionales miembros de la sociedad moderna que esconden tras las apariencias sociales un vacío aterrador. Pasión y amor en Hércules, Acteón y Orión como acusación sangrienta realmente, a los habitantes del mundo de Eliot carentes de toda clase de sensibilidad amorosa o pasional. Hércules y Acteón ofrecen además la culminación del proceso con la fructificación de esos deseos en fecundidad que en su caso es resurrección y purificación. Amor apasionado y espiritual en Urania que no sólo se opone a la mecanización y perversión del amor entre los hombres y mujeres de "Tierra Baldía", sino que ofrece su camino, maravilloso camino, para todo proceso de amor auténtico. Ariadna, Isolsa y Nausicaa presentan el ciclo completo de la pasión y el amor. Amores juveniles y plenos que se oponen con violencia al show que ofrecen Sweeney y sus mujeres, que son signo del agotamiento, fracaso y fealdad tras la que se esconden la vaciedad de sus almas y su negación a todo principio fecundan-

te y renovador. Una vez más Sweeney y Gerontion, y el bajo ambiente que les rodea, vuelven a ser puestos al descubierto con la presencia apasionada de Adonís como lección de amor y fecundidad. Termina el apartado con Niobe como signo de tremenda fertilidad frente al mundo de Burbank y Volupine en extremo degradado y en cierta manera incapaz de redención. El dinero y la perversión del sexo ha convertido ese ambiente en bestial y animalizado. Su fin parece ser el mismo del cuadro que pinta Eliot, y que ofrece Venecia,: hundimiento de toda historia, de toda belleza, de todo amor. Ruinas.

Frente a estas presencias apasionadas que iremos estudiando, los protagonistas del mundo poético de Eliot ofrecen una postura que es constante en todos: indiferencia. Parecen no darse por enterados de la vida y la pasión que surge a cada instante en esos hombres y mujeres que el poeta va poniendo en su vivir vacío y estéril. Es un primer estadio de diagnosis y frío examen de la situación espiritual existente, que cumple con el reconocimiento del propio comportarse.

Pasemos, pues, a estudiar cada uno de los mitos en su ambiente poético y comprobemos la misión que Eliot pretende aportar, sintetizada en el uso y la función de los mismos.

Tiresias, el ciego vidente de la tragedia.-

Iniciamos el estudio de los personajes míticos en la obra de T. S. Eliot por Tiresias. El propio poeta en "Notes on The Waste Land" afirma que "although a mere spectator and not indeed a "character", is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest" (1). A continuación nos llama la atención sobre una de las funciones que la mitología suele atribuir a Tiresias, ser hombre y mujer -"the two sexes meet in Tiresias"- que le confiere el privilegio de ser el árbitro más cualificado en cuestión de amores. Finalizando la referencia con una extensa cita de Ovidio, en latín, de donde él pa-

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 52 (n.218).

rece ser tomó la idea (1).

"The Waste Land"es un soberbio poema. Visión pavorosa de un mundo seco y sin vida. En él narra Eliot la historia de un viejo reino y un moribundo rey. Una tierra baldía incapaz de toda producción vegetal o animal, y un jefe sexualmente impotente. Ambos parecen estar condenados a una fatal esterilidad y muerte. Esta es la leyenda. Mas el poeta apunta mucho más lejos y profundo: El viejo reino es la ancestral Europa donde campean la desilusión y la desesperación, sin fe en los acontecimientos y las figuras rituales. Podemos ir aún más allá y ver en la intención de Eliot el retrato del hombre contemporáneo seco y vacío por la muerte del amor y de la fe. "The Waste Land" necesita el agua para su vuelta a la vida. Europa una infusión o vertebración de cristianismo, cultura y religión. El hombre moderno un renacimiento hacia Dios. La base sobre la que se fundamenta el poema es la leyenda del Santo Graal (2), y dándole cuerpo mitos prehistóricos y primitivos,

---

(1).- Acostumbra Eliot a dar alguna pista para los críticos, conservando él toda la libertad para variar, ampliar y dar cuantas aplicaciones le parezcan oportunas al tema central.

(2).- La leyenda que sirve de base a Eliot para construir su poema está tomada de "From Ritual to Romance" de Jessie Weston. Trata el libro de los orígenes de la historia del Santo Graal y sus desconcertantes y aparentemente irreconciliables elementos de paganismo y cristianismo. Aparece ésta en la literatura medieval bajo varias formas, todas ellas confusas, pero siempre referidas a una tierra que ha sido arrasada por una maldición que la ha hecho árida y seca, incapaz de todo crecimiento animal o vegetal. Este estado está relacionado con el de su rey, el Fisher King (Rey Pescador) quien como resultado de una enfermedad o herida, ha quedado sexualmente impotente. Desaparece la maldición cuando hace su presencia el Caballero que hará una pregunta referente al sentido del Graal y de la Lanza -que en términos cristianos es la Lanza que traspasó el costado de Cristo en la crucifixión, y el Cáliz en que El y sus discípulos bebieron en la última cena. En algunos textos se dice que el simple hecho de hacer la pregunta cura al Rey y salva a la tierra. En otros el Caballero debe pasar por diversas pruebas que concluyen en la de la Capilla del Cementerio Peligroso. Miss Weston tras largas investigaciones llega a la conclusión de que las leyendas son una versión cristiana de creencias que se adentran en tiempos inmemoriales. Su fuente está en los ritos de fertilidad de culturas primitivas y en la religión ancestral de las que el naciente cristianismo tomó gran parte de sus propios ritos y simbolismos. Eliot utiliza los sucesos más importantes de la leyenda y los adapta a un escenario moderno.(Según G. Smith (ob.cit., pág. 70) tuvo la ingenuidad de cortar las páginas 138-139,142-43 de su copia del libro de Miss Weston). Ver el libro de Martín de Ríquer, La Leyenda del Graal y temas épicos medievales, col. "El Soto" Prensa Española.Madrid, 1970.

fragmentos de canciones y dichos cristianos y no cristianos de la historia y de la vida moderna. Mundo de personajes y ritos que se entrecruzan y funden en la mente de Eliot en una trama profunda, bastante oscura para el lector, pero que vertebra todo el poema y le da unidad.

La presencia de Tiresias en "The Waste Land" es doble. Es un espectador en un momento determinado y accidental del poema y el carácter en quien van sintetizándose los frustrados seres que pueblan esa tierra baldía, convirtiéndose así en un símbolo que se aproxima a nosotros, pero que sigue viviendo en el pasado. Eliot nos pone sobre aviso para que no olvidemos de leer entre líneas y descubramos esta última y rica faceta de la presencia impersonal del viejo profeta.

El poeta coloca a Tiresias en "The Waste Land" para que cuente, desde su mundo, lo que ve con su amplia mirada de actualidad y de ayer. Tiresias es ciego, pero es profeta. Es medio hombre y medio mujer, "Old man with wrinkled female breasts" (1). Ciego en el presente, pero intuyendo un futuro, "though blind, throbbing between two lives" (2). Durante siete años sufrió la transformación en mujer al separar las serpientes que vió juntas en las laderas del Killeme.Los dioses supieron de su doble naturaleza, y a él acudieron en su discusión sobre el amor. Zeus y Hera estaban en desacuerdo sobre quien sentía más profundamente los goces del amor, el hombre o la mujer.Visitaron a Tiresias y éste le dió la razón a Zeus. Hera furiosa por haber perdido, y sobre todo por ver así descubiertos los secretos de su sexo le dejó ciego. Zeus para compensar el daño, le otorgó el don de profetizar. Sentado a orillas de las murallas de Tebas transmitía a sus compatriotas los secretos de sus vidas y de su historia. El dijo al airado Anfitriom la deshonra de su suerte. Zeus en una larga y deliciosa noche, que duró tres días, había violado a la virtuosa esposa de aquél. Compartió con los tebanos la derrota, la huída y la muerte (3).

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 43 (v. 219).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 43 (v. 218).
(3).- Esta leyenda mítica, así como las que se citarán a lo largo del trabajo, son una síntesis de cuantos libros he leído de mitología y que quedarán reflejados en la bibliografía.

Arnold J. Toynbee en su ensayo "Los griegos dominan los ríos del infierno" (1) recuerda otra faceta interesante de la proyección de Tiresias, que también tiene cabida en el mensaje de que es portador en "The Waste Land": como dominador y señor de su destino, que al recordar le otorga el don de la inmortalidad. Sobre este tema insistiremos más adelante al tratar de la mitología de la memoria y del olvido. Se refiere Toynbee al Oráculo de los Muertos que sitúa en una abrupta colina en la confluencia de dos ríos: el "Cocito" a quien Milton apoda "el de las altas lamentaciones" y el Aqueronte "de penas negro". En ese lugar continuaba vivo y actuando el fantasma de Tiresias, ejercitando sus virtudes proféticas. Hasta allí se acercó Edipo para obtener del espíritu del ciego profeta orientación y consejo para su viaje marítimo de vuelta (2).

Este hombre que conoció el amor en sus dos vertientes y fue árbitro de amores, es ahora en "The Waste Land" el espectador de una seducción, sin amor, de una mecanógrafa aburrida por un modesto empleado. Contraste enorme el de la sordidez del acto con la experiencia de Tiresias. Con su presencia el incidente cobra un significado trágico permanente. En él se comprueba el vacío de un acto temporal que se acepta como un fin en sí mismo. El que ayudó a los hombres viene ahora "among the lowest of the dead" (3) para condenar la negación al amor y a la vida. Algo vivo que va tomando conciencia de máquina, y que es muerte, "human engine like a taxi throbbing" (4). Este es el primer contraste que ofrece la presencia de Tiresias, el ser juez de amores. Así nos lo cuenta Eliot:

---

(1).- A. J. Toynbee, "Los griegos dominan los ríos del infierno". Domingos de ABC, 23 de Febrero de 1969, pág. 9-11.
(2).- Esta situación de vivir entre dos ríos quizá dé a Tiresias autoridad y experiencia para orientar en cuestiones marítimas, vitales. Eliot parece referirse a ello al aludir a " At the violet hour, the evening hour that strives Homeward, and brings the sailor home from sea" (v. 220-21).
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 44 (v. 246).
(4).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 43 (v. 216).

" At the violet hour, when the eyes and back
Turn upward from the desk, when the human engine waits
Like a taxi throbbing waiting,
I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,
Old man with wrinkled female breasts, can see
At the violet hour, the evening hour that strives
Homeward, and brings the sailor home from sea,
The typist home at teatime, clears her breakfast, lights
Her stove, and lays out food in tins.

Out of the window perilously spread
Her drying combinations touched by the sun's last rays,
On the divan are piled (at night her bed)
Stockings, slippers, camisoles, and stays.

I Tiresias, old man with wrinkled dugs
Perceived the scene, and foretold the rest-
I too awaited the expected guest.

He, the young man carbuncular, arrives,
A small house agent's clerk, with one bold stare,
One of the low on whom assurance sits
As a silk hat on a Bradford millionaire.

The time is now propitious, as he guesses,
The meal is ended, she is bored and tired,
Endeavours to engage her in caresses
Which still are unreproved, if undesired.

Flushed and decided, he assaults at once;
Exploring hands encounter no defence;
His vanity requires no response,
And makes a welcome of indifference.

(And I Tiresias have foresuffered all
Enacted on this same divan or bed;
I who have sat by Thebes below the wall
And walked among the lowest of the dead.)

Bestows one final patronising kiss,
And gropes his way, finding the stairs unlit ...
She turns and looks a moment in the glass,
Hardly aware of her departed lover;
Her brain allows one half-formed thought to pass:
"Well now that's done: and I'm glad it's over."

When lovely woman stoops to folly and
Paces about her room again, alone,
She smoothes her hair with automatic hand,
An puts a record on the gramophone". (1)

Encuentro de lo intemporal con el tiempo contrastando dos actitudes.

Pasión y fuerza frente a apatía y debilidad.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 43-44 (v. 215-256).

Su presencia como espectador, aparece enriquecida con otras facetas de contraste que van poniendo el dedo sobre la llaga de cuantos males aquejan al hombre de hoy. Tiresias se presenta como símbolo de agudeza y sensibilidad espiritual frente a esa pareja humana ajena a lo que sus acciones pueden significar proyectadas hacia un futuro. Un frío materialismo parece caer como una losa sobre sus mentes y sus almas. Obran como máquinas. Sus mentes sólo forman o permiten pasar "half-formed thoughts", su bienvenida es de indiferencia, unidos en el diván sólo piensan en el momento en que acabe el acto carnal, para ir él a tomar su té y continuar ella alisándose el cabello con unas manos que Eliot califica de automáticas y despreocupadas "-she smoothes her hair with automatic hands"- (1), dando por terminado el espectáculo con la música trepidante de un disco. Por el contrario Tiresias, ciego, contempla la realización de un acto de amor y prevee sus consecuencias "I perceived the scene, and foretold the rest" (2), y sufre.

Acción es otra de las lecciones que viene a traer Tiresias a este mundo apático de "The Waste Land". La mecanógrafa cuyo estado espiritual viene reflejado por el desorden y suciedad, que son la nota dominante de la habitación donde vive, y el compañero de aquella tarde, joven y enfermizo -"young man carbuncular"- (3), no esperaba nada, ni ofrecen nada ni tampoco sacan nada en conclusión. Lo que aquella tarde sucedió fue un mero accidente. No así para Tiresias. Aparece éste lleno de vida. "Yo Tiresias, vi la escena y predije el resto". Y como da al acto todo su valor trascendente espera con inquietud al invitado. No se cruza de manos, sino que quiere participar en el acto de amor y se hace uno con ellos en el diván.

" And I Tiresias have foresuffered all
Enacted on this same divan or bed,
I who have sat by Thebes below the wall
And walked among the lowest of the dead" (4).

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 44 (v. 255).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 44 (v. 230).
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 44 (v. 231).
(4).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 44 (v. 247-50).

Salta la barrera del tiempo para hacerse presente en este sucio flat londinense con la ilusión de ver el amor fructificar. Pero la pareja le ofrece el fracaso, la apatía y la desilusión. El vidente ciego se queda con su tragedia, haciéndose su silencio profecía de acusación.

Existe aún otra faceta de contraste en esta presencia de Tiresias como espectador de la mecanización del amor. Su visión del hecho es puro recordar ya que es ciego. Y como su presencia y misión en "The Waste Land" es ver, nos encontramos frente a la idea clave de la mitología de la memoria y del olvido (1): olvidar es morir -la fuente Lethe, olvido, forma parte integrante del dominio de la Muerte. Difuntos son todos aquellos que han perdido la memoria- recordar es signo de inmortalidad. El que recuerda su nacimiento y sus vidas anteriores se hace dueño de su destino, recupera el pasado. "El que sea capaz de recordarse, dice Eliade, dispone de una fuerza mágico-religiosa más preciosa aún que la del que conoce el origen de las cosas" (2). Tiresias fue uno de esos privilegiados que conserva la memoria después de la muerte, hecho este que le hace inmortal. "Incluso cuando atravesó el Aqueronte, dice Apolonio de Rodas, el olvido no se apoderó de su alma; y ya habite en el reino de las sombras, ya lo haga en el de la luz del sol, guarda siempre el recuerdo de lo que ha visto" (3). Los personajes de "The Waste Land" viven en un mundo muerto y vacío, sin historia, sin acciones merecedoras de un recuerdo. Mundo de difuntos ambulantes. A esta pareja materializada, ajena a toda sensibilidad, sin memoria que los haga permanentes, -historia-, opone Tiresias un dominio del pasado y una inmortalidad, una inyección de eternidad que vitalice este enfermizo mundo y le empuje hacia un futuro mejor. Eso es lo que Tiresias, su presencia, pretende decir a la positivista pareja de aquella tarde con color violeta.

---

(1).- Ver M. Eliade, Mito y Realidad, pág. 136-139. Edic. Guadarrama. Madrid, 1968.
(2).- M. Eliade, ob. cit., pág. 104
(3).- A. de Rodas, Argonautas, I,463.- Citado por J.P. Vernant, Aspects mythiques de la mémoire en Grèce, pág. 10.

Hemos examinado el mensaje de Tiresias como espectador, molesto a todas luces, de un acto de amor sin amor. Se cita su nombre y se le ve actuar. La lección de su presencia es rica y variada. Mas Eliot nos llama la atención sobre otra presencia del viejo profeta que le da la categoría de personaje más importante del poema. En "The Waste Land" nos encontramos con un constante fondeo en el pasado mas siempre con un pie en el presente. Intentando vertebrar el hoy con la historia y vida permanente que aporta aquél. Salvando el abismo ayer-hoy las palabras de un comentador agudo. Tiresias fue ciego, pero vidente con su don de profecía. Se acerca al presente por su cualidad de recordar. Es pura memoria. Facultad ésta que le hizo gozar de la inmortalidad. Y dado este don de profeta podemos considerar el poema como una serie de recuerdos y presencias que se dan en la mente de Tiresias. El participó en acciones que recuerda, serie de personajes que se funden en su propia persona, y se adelanta tímidamente hacia el presente para ver. Y como hombre acostumbrado a largos silencios y a la meditación por su ceguera, se apropia el derecho de dar su opinión. Así, sólo en la mente de Tiresias pueden reunirse y sintetizarse cuantos personajes hacen su presencia en "The Waste Land".

En el primer movimiento de esta sinfonía de vaciedad y muerte -"The Burial of the Dead"- todos los caracteres, Tristán e Isolda, el Fisher King, el Grail Knight, Madame Sosostris, fracasan ante el amor. Tristán no consigue a Isolda y su vida queda deshecha. El Fisher King se olvida de la palabra que debe decir a la Niña del Jacinto, la doncella que trae el amor y la posibilidad de la salvación para el rey y su tierra, y se condena a sí mismo a seguir estéril (1). Lo mismo le ocu-

---

(1).- En la leyenda, "The Hyacinth Girl" es la portadora del Santo Graal, la doncella que trae el amor. Su función es doble: dirigir al Peregrino al lugar de su iniciación y aparecer en el castillo y llevar en sus manos el Graal hasta el gran hall. Ella es quien se casará con aquél, si su búsqueda ha sido completada. Aparece siempre junto al símbolo del agua. En el encuentro que celebraron, el Fisher King olvidó la pregunta que abría el paso a la iniciación en los misterios del Graal, y la misión de que era portadora la Niña del Jacinto no se llevó a cabo.

rre al Grail Knight, a quien el Fisher King representa en la historia de Eliot. Madame Sosostris, famosa por su destreza en la adivinación por las cartas, también fracasa y no consigue sacar al "Hanged Man" que podía solucionar el problema del futuro de la tierra. Sobre sus manos sólo aparece el "drowned Phoenician Sailor". Es la triste suerte del rey: sepultura bajo las aguas en espera de una palabra o soplo de resurrección. Tiresias sintetiza en su persona a todos estos fracasados. Son sus propios recuerdos actualizados en su mente. Reconoce el fracaso y la condena a él reservada:

> "-Yet when we came back,late, from the Hyacinth garden,
> Your arms full, and your hair wet, I could not
> Speak, and my eyes failed, I was neither
> Living nor dead, and I knew nothing,
> Looking into the heart of light, the silence". (1)

La condenación es por medio del agua, "fear death by water". Como dice Toynbee éste es un elemento familiar a Tiresias, ya que su fantasma sigue profetizando junto a la confluencia del Cocito y el Aqueronte, los ríos de la vida.

El segundo movimiento del poema, "A Game of Chess" -sexo sin amor en el matrimonio- presenta una doble visión, un doble recuerdo en la mente de Tiresias. Una cala en el pasado: Cleopatra, Belladona, Dido que representan la relación sexual que es violación si no hay amor, y Filomena la gran violada que convertida en ruiseñor llenará los aires con su protesta inviolable. Con este fondo de pasado Tiresias aparece unido a una mujer neurótica, pero importante, que le introduce en el misterio del sexo. Como antes hizo la Niña del Jacinto le pide una vez más que hable, que diga la palabra que puede vivificar lo que hacen. Pero fracasa.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 38 (v. 37-41).

" Stay with me
Speak to me. Why do you never speak. Speak".
"Do you know nothing? Do you see nothing?
Do you remember nothing?

I remember

Those are pearls that were his eyes.
"Are you alive, or not?" (1).

Es él, Tiresias, ciego y fracasado otra vez. Hay seducción y castigo. Se cierra el paso al amor, como en los ritos de fertilidad al agua. Y vuelve a ser condenado a morir por el agua, en espera de una postrer llamada a la puerta.

El segundo recuerdo es una situación real de nuestra sociedad: fracaso es el amor en los estamentos más bajos de ésta. Tiresias se adelanta al hoy y ve una reunión en una taberna. Al calor del fuego y la cerveza se trata fríamente del aborto, las píldoras, el placer físico, que desembocan en una esterilidad de alma y cuerpo. La misma situación que padece la tierra baldía del impotente Fisher King. Y aparece una nueva condenación por el agua, como para la traicionada Ofelia en Hamlet.

"The Fire Sermon", tercer movimiento del poema, desarrolla la idea del sexo sin amor fuera del matrimonio. Dando cuerpo a este concepto, una serie de recuerdos, memorias, en la mente de Tiresias. Este vuelve a ser protagonista de acciones pasadas. Por eso aparece insistente el "I" en un marco de desolación.

"The river's tent is broken: the last fingers of leaf
Clutch and sink into the wet bank.
The wind crosses the brown land, unheard.
The nymphs are departed." (2).

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 40-41 (v. 111-112,120-125).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 42 (v. 173-5).

Lo que Tiresias memoriza son violaciones al amor. El Támesis discurre sucio. La mecanización moderna ha dado al traste con la belleza que el río ofrecía en tiempos de Isabel y Leicester. Ha sido violado. Filomela hace llegar a sus oídos los gritos desesperados al ser forzada. La mecanógrafa pone un nuevo disco y se siente contenta porque el juego del amor ha pasado, como el metálico ruido de las teclas en las horas de oficina. Las Tres Hijas del Támesis, como las ninfas del Rin, narran su violación con una fría indiferencia,

" I made no comment. What should I resent?" (1).

Tiresias, profeta y Fisher King de la historia, vive todas y cada una de las acciones y se siente proyectado en ellas. Su tragedia es la tragedia de las criaturas de esa tierra seca y sin vida. Y llora tristemente.

" By the waters of Leman I sat and wept ..."(2).

Sólo le resta la esperanza de un fuego que purifique y transforme, como a Agustín de Cartago. Por eso se queda junto a las aguas de Lemán.

"Death by Water", cuarto movimiento del poema, es una llamada de Tiresias a los hombres de "The Waste Land". Acostumbrado a ver y profetizar, vuelve a jercer su viejo oficio y anuncia un futuro esperanzador aunque doloroso en el mito de Phlebas: muerte por el agua, que a su vez es principio de vida para la tierra del Fisher King.

El último movimiento del poema, "What the Thunder said", muestra a Tiresias, trasmutado en el Grail Knight de la leyenda, acercarse a la capilla que debía ser la última prueba en su iniciación a los misterios del Graal, y contemplar los frutos de su fracaso con la Niña del Jacinto.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 46 (v. 299).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 49 (v. 182).

" There is the empty chapel, only the wind's home.
It has no windows, and the door swings,
Dry bones can harm no one". (1).

Todo está cada vez más seco y no hay agua

" There is no water but only rock
Rock and no water".(2).

En las líneas finales del poema, como el Fisher King, se sienta sobre las rocas que limitan el mar y su enfermizo reino y suspira por irse, dejando mejores perspectivas para sus hombres. El "hermit-thrush," pájaro que anuncia la lluvia, está cantando sobre los pinos, y el trueno habla. Ahí está la promesa hecha esperanza.

" I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order?" (3).

Termina Eliot el poema insistiendo, una vez más, en que Tiresias es el personaje que sintetiza y universaliza todas las experiencias y fracasos de los habitantes de "The Waste Land". El es el Fisher King que llora impotente sobre las áridas costas de su reino, o el Grail Knight que se olvida de las palabras que debe decir para abrirse paso a la iniciación y al amor, y sólo le resta llegar hasta la capilla y ser testigo de la desolación, o Tristán, Phlebas, Sosostris, etc ... Esta universalización de experiencias se realiza en la mente de Tiresias, como recuerdos de acciones pasadas. El, que goza de la inmortalidad porque es capaz de recordar, se hace así memoria, vida, profecía

" These fragments I have shore upon my ruins".
(4).

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 49 (v. 389-391).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 47 (v. 331-332).
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 50 (v. 423-25).
(4).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 50 (v. 431).

Eliot presenta en "The Waste Land" un personaje mítico rico en potencial valorativo que cubre con su presencia una amplia zona de necesidades vitales para el hombre de hoy. Y sabe explorar al máximo este caudal ejemplar de que es portador el ciego de la tragedia. Sobre el mito básico de juez de amores construye Eliot ese Tiresias símbolo de agudeza espiritual, lleno de vitalidad, dominador de su pasado -porque es capaz de recordar-, síntesis de historia -porque sus acciones se proyectan hacia un futuro cubriendo el campo del ayer y del hoy-, dominando el pasado y el presente en su memoria y con su presencia. Es cuanto necesita el apático hombre de esta Tierra Yerma. Por eso le coloca ahí, en medio de sus desilusiones, de sus ascos, fracasos, y vaciedad espiritual, no para que sirva de guía, sino para que acuse y sea molesto copartícipe del vivir.

Aparece Tiresias en el poema como un mero espectador de la seducción de la mecanógrafa. En el pasaje que hemos citado se nos da su nombre y se nos recuerdan sus virtudes. Y hemos visto también esa otra presencia del ciego profeta llenando todo el poema. Dueño del pasado, pasa revista a sus "memorias", acciones con distintos protagonistas, distintos los nombres que no quienes las realizaron, que se hacen pasado e historia, Tiresias en una palabra. De esta manera al sintetizar y universalizar en su persona unas experiencias constantes en la historia y en la vida se convierte en el protagonista y el personaje más importante de "The Waste Land".

Su función es siempre de contraste, de valorador de conductas y situaciones, de molesto espectador de intimidades, y conociendo la técnica de Eliot, de acusación e ironíe.

Filomela y Prognea, dos voces inviolables.-

El mito de estas dos mujeres violentas aparece en "The Waste Land" en los movimientos 2º,3º y 5º, en "Sweeney Among the Nightingales" y en "The Family Reunion". Poemas todos de violaciones en los que

su presencia aporta un duro contraste al hombre y la mujer de hoy.

Antes de examinar el uso y función del mito en cada uno de los poemas que hemos citado, veamos a grandes rasgos la leyenda de estas dos hermanas: Tereo se había casado con Prognea, hija del rey de Atenas. Enamorado de Filomela, que era hermana de su esposa, le dijo que ésta había muerto, y después de violarla le cortó la lengua. Filomela bordó en una tela su desgracia, con lo que su hermana no tardó en saberlo. Prognea para vengarse, mató al hijo que había tenido con Tereo y se lo sirvió al adúltero en un festín. Luego huyó en compañía de Filomela. Tereo furioso salió en su busca armado con un hacha. Aterradas aquellas al verle llegar, invocaron el auxilio de los dioses quienes apiadados las convirtieron en un ruiseñor y una golondrina. De esta manera ya no era posible forzarlas al silencio, como pretendía Tereo. Cantarán -esa es su inviolable voz- ante toda violación. Ellas que fueron almas vehementes no soportarán las conductas de "Tierra Baldía" en postura de infinita claudicación.

"A Game of Chess", segundo movimiento de "The Waste Land", tiene por tema la artificialidad de las relaciones sexuales y su perversión y esterilidad en el mundo moderno. Como un eslabón que une el ayer (-la corte de Cleopatra y Dido, inmenso tablero de ajedrez de reyes y reinas auténticos, donde se jugaba con los hombres, y el amor no era sino un vacío pasatiempo-) al hoy (-dos matrimonios de alta y baja sociedad en total oposición al amor, en los que sólo se busca "to have a good time" y disponen de píldoras para el aborto-) en la cadena de la historia, el mito de Filomela como un grito de acusación y denuncia.

Eliot presenta el mito de una manera curiosa e interesante. En el centro de la estancia, de fabulosa riqueza y que instintivamente parece querer hablar de pasión y de bajos deseos, hay una mesa que cubre un mantel antiguo que lleva bordado la leyenda de Filomela. Sobre él se está jugando ese trágico y simbólico "game of chess" a que hace

relación la obra de Middleton "Women beware women" (1).

" Above the antique mantel was displayed
The change of Philomel, by the barbarous king
So rudely forced; yet there the nightingale
Filled all the desert with inviolable voice
And still she cried, and still the world pursues,
"Jug jug" to dirty ears" (2).

Eliot se muestra generoso dando detalles de la historia mítica. Habla del rey que la forzó, aunque no dé su nombre como veremos en otro pasaje, y sobre todo insiste en la transformación de Filomela en ruiseñor y en su canto inviolable que llena con sus voces todo el desierto. A partir de este momento la presentación de este mito va a quedar reducida a la referencia indirecta al canto del pájaro como detector de su presencia en los poemas.

La función del mito en "A Game of Chess" viene dada explícitamente por el autor: seguir gritando su "jug jug" a todos los oídos sucios. Detectar toda perversión del amor y hacer oir su voz acusadora e inviolable. Entre los pasatiempos amorosos de Dido, Cleopatra, y del Duque, en Middleton; y el histerismo, frialdad y degración de los dos matrimonios -reflejo de la enorme esterilidad del amor en el mundo moderno-, Eliot coloca el mito de Filomela como contraste de conductas y actitudes frente al amor.

Siendo "The Waste Land" un poema en que sobreabundan los mitos de fertilidad según el esquema "muerte-vida", se puede considerar la función del mito que examinamos como una insistencia más en el tema de la muerte como puerta hacia la vida, ya que al ser violada Filomela se transformó en voz o canto inviolable, ofreciendo así un "pattern"

---

(1).- Eliot en "Notes on the Waste Land", ob. cit., pág. 51, v.138, aclara la situación de la escena dando la fuente de donde tomó la acción y dice: Cf. the game of chess in Middleton's "Women beware women". En la citada obra hay una escena en que se juega una partida de ajedrez. Se utiliza el juego para distraer la atención de la sencilla mujer, mientras el Duque seduce a su nuera.La seducción está descrita irónicamente con los términos usados en los movimientos de las diferentes piezas en el tablero. Toda la obra no es sino una batalla de intriga sexual, en que caen pieza tras pieza debido a las artes de sus oponentes hasta que finalmente la muerte da jaque mate a todos.

(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 40 (v. 97-103).

a seguir. Aunque, como afirma el autor, el mundo parece no hacer caso a esas voces y sigue su carrera de frialdad y negación.

El tercer movimiento de "The Waste Land", "The Fire Sermon" es una reiteración en los mismos temas, de aquí que aparezca otra vez el mito de Filomela y su canto de indignación. El poema está compuesto a manera de música contrapuntal, como la novela de A. Huxley "Point Counter Point". Una cala en el pasado con visión de mitos y vidas apasionadas, para volver rápido a la realidad del hoy con hombres y mujeres vulgares y apáticos. En este vaivén de contrastes la presencia del canto del ruiseñor y la golondrina como un toque de alerta, ya que las violaciones del amor van a ser constantes. Así vemos la esterilidad y artificialidad del amor de Mrs. Porter y Sweeney, antítesis de la pasión de Diana y Acteón. Al deseo provocado por los cuernos de caza y los gritos de los perros y el agua transparente que invita al baño y a la pasión, Eliot nos presenta a la nueva pareja de amantes que van al encuentro en cómodos coches, "the sound of horns and motors"-la civilización ahogando todo romanticismo- y a la Diana siglo XX bañando sus pies en agua de soda. Tiresias, el que supo de amores totales, está presenciando asqueado la violación de la mecanógrafa por el amante de turno. Violación, también, de las aguas del Támesis. Ellas supieron en un tiempo de los amores de Isabel y Leicester y de las barcas y remeros que llenaban sus orillas de cantos, romances, sonidos de campanas y torres blancas que asomaban su blancura y timidez a las transparentes aguas del río. Hoy el viejo Támesis suda petroleo y brea, las barcazas que llevan madera y arena desde Greenwich hasta la Ile of Dogs sólo saben hablar de riqueza y prisa. Ya no hay tiempo para viejos romances y pasiones. Finalmente, frente a las Tres Hijas del Rhin, las bellas ninfas guardianas del tesoro del río, Eliot presenta la abulia espantosa de las Tres Hijas del Támesis que no ofrecen resistencia alguna y que nada esperan de sus violadores.

En medio de este paisaje de deserción y claudicación coloca Eliot el mito de Filomela y Prognea, sabedor de que volverán a llenar este inmenso desierto con sus voces.

El modo de introducirlo es la referencia sutil, a manera de razón telegráfica, dando al lector por sabedor del mensaje que entrañan estos sonidos:

"Twit twit twit
Jug jug jug jug jug jug
So rudely forc'd.
Tereu." (1).

De la leyenda mítica a que antes hicimos relación, sólo alude al canto de los pájaros en que han sido transformadas las dos hermanas, y al proceso que les llevó a ese extremo, la violación por Tereo.

Su función no es otra que ser un grito de protesta ante tanta claudicación frente al amor, tanta falta de pasión que convierte esta tierra baldía en un espantoso desierto de tierras y hombres. A la postura de la mecanógrafa de manos automáticas, "well now that's done: I'm glad it's over" (2), o la de las Hijas del Támesis, "I made no comment. What should I resent?" (3) ellas oponen su grito de protesta, lo único que les queda para hacer oir su pasión y su asco. Pasaron por situaciones análogas, pero su actitud es diametralmente opuesta y esta postura es la que vienen a ofrecer a la mujer de hoy.

En la quinta y última parte de "The Waste Land", "What the Thunder Said", existe otra llamada al mito de Progne. Hasta ahora han aparecido juntas las dos hermanas como portadoras del mismo mensaje. En este movimiento del poema la referencia mítica está orientada hacia otra finalidad. En un clima de promesa, de lejana esperanza, con el mito del trueno como base y las palabras indias anunciando reconciliación, no tiene cabida su grito de indignación, sino que se presta a colaborar en la esperanza.

Tiresias, el Fisher King del poema, se sienta sobre las arenas de la playa, de espaldas a su decadente reino, con ánimo de pescar.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 43 (v. 203-206).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 44 (v. 252).
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 46 (v. 299).

Sólo un deseo parece preocuparle en aquel momento: dejar sus tierras en orden. En su mente se agolpan, como los restos del naufragio sobre la costa, viejas promesas de lluvia, de renacimiento que ha anunciado ya el trueno y pondrá broche final el "Shantish shantish shantish". Entre los textos en italiano, francés, inglés e indio, tomados de diferentes obras de Dante, Ovidio, Gerard Neval y Kyd, aparece la referencia a la golondrina, con su mensaje de pregonera de la cercana primavera.

La utilización del mito no puede ser más indirecta. Ha estilizado la leyenda mítica de la mujer de Tereo hasta el uso de esa simple palabra que hace relación a la transformación sufrida tras la que esconde una historia que da por sabida al lector. En "Notes on the Waste Land" (1) llama la atención sobre el origen del verso 429 en que aparece la invocación a la golondrina, y dice: "V. Pervigilium Veneris. Cf. Philomela in parts II and III". Indicación que es más que suficiente para recomponer la leyenda de las dos hermanas. El mito lo introduce de la siguiente manera:

" ..... O swallow swallow". (2).

La función que Eliot asigna a esta presencia mítica, como antes indicábamos, es la de ser portadora de un mensaje de renacimiento, de cercanía de la lluvia. Todo el poema se muestra grávido de estos presagios. En los primeros versos apareció el "hermit-thrush" cantando sobre los pinos -este es un pájaro que suele anunciar la presencia del agua-, luego Cristo en el camino de Emaus, "Who is the third who walks always beside you?" (3) fortaleciendo la débil esperanza de sus discípulos. Cuando las vacías cisternas y los exhaustos pozos hacen oir sus voces resecas de muerte, y la hierba moribunda canta su triste canción sobre las derruídas tumbas a la mortecina luz de la luna,

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 55 (v. 429).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 50 (v. 429).
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 48 (v. 360).

la ráfaga de un relámpago da paso al trueno que habla palabras de esperanza: "Da, datta; da dayadhvam; da damyata" (1). Finalizando el poema con la aparición de la golondrina y el anuncio de la época del renacer. Con la muerte, Prognea ofrece una salida a la vida permanente, como antes apuntábamos al hablar de Filomela. Y ésta es la vida que viene a anunciar a la tierra yerma del rey pescador.

En "Sweeney Among the Nightingales" -ya el mismo título introduce el tema de Filomela- aparece el canto del ruiseñor en tres diferentes ocasiones, tres apostasías al amor. La primera cubre la presencia de Sweeney en el burdel, donde dos mujeres, Rachel y la "Lady in the cape", le invitan a un "gambit".

El uso del mito en esta parte viene dado por el título mismo del poema, sin que exista otra referencia en las ocho estrofas que componen la descripción de la estancia de Sweeney en la referida casa. Pero eso sí, el título es suficiente para cumplir la misión que Eliot le asigna.

" Sweeney Among the Nightingales" (2).

Como antes decíamos, Eliot va estilizando más y más la referencia al mito. Desde la amplia historia de "A Game of Chess" hemos pasado por el canto, para quedar con la alusión al nombre del pájaro en que quedó transformada después de la violación. Aquí la presencia del ruiseñor enmarca todo el actuar del protagonista.

La función es sencilla y por demás directa: ofrecer un contraste y ser un aviso. Pasión de Tereo -adulterio-, y amor sincero y total de Filomela -violación- que llevan a la muerte, como a Agamenón, frente a la apatía y carencia absoluta de cualquier clase de pasión, mala o buena, en las aburridas mujeres del club. Nos encontramos frente a la degradación del amor a una unión mecánica y animal que paga un fajo de billetes y no engendra vida.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 49
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 35, título.

Aviso a Sweeney -al hombre de hoy- de la suerte que pesa sobre él y que esos "nightingales" vienen a recordar. El poema está montado sobre un estado permanente de tragedia teniendo como base la intriga e infidelidad sexual entre hombres y mujeres. Agamenón muere a manos de su esposa Clitenmestra, culpable de amores extramatrimoniales. Filomela halla la muerte en las de Tereo, su cuñado. Sweeney está a punto de caer, de ser traicionado por unas mujeres que le invitan al juego del amor. Esta es la razón por la que Eliot siembra el actuar de su personaje en aquella noche, de constantes y urgentes llamadas míticas.

La segunda aparición de Filomela, o mejor el ruiseñor, es en el bosque donde Agamenón está siendo traicionado por su esposa. Eliot lo presenta cantando. El uso del mito llega aquí al extremo de la referencia sutil.

" And sang within the bloody wood
When Agamemnon cried aloud
And let their liquid siftings fall
To stain the stiff dishonoured shround" (1).

La función es una insistencia en los temas que hemos comentado: contraste de vidas y actuar, detectación de una infidelidad al amor, a la que su canto sirve de acusación y vergüenza -Eliot insiste en este punto al decir que los ruiseñores dejaron caer sus excrementos sobre esa deshonrada mortaja- y sentido de admonición frente a la inexorable cadena histórica de infidelidad que aboca en muerte.

La tercera aparición se presta a dispares interpretaciones. En las últimas líneas del poema es el ruiseñor quien une la traición de Agamenón, la de Sweeney, y las pone en relación con el Convento del Sagrado Corazón, en cuyas cercanías repite su canto:

---

(1).- T. S. Eliot, ob. cit., pág. 36 (v. 11-14).

" The nightingales are singing near
The Convent of the Sacred Heart" (1).

El uso del mito en esta referencia es análogo a las otras tres citas del presente poema "Sweeney Among the Nightingales". El ruiseñor y su canto introducen la leyenda mítica de pasión y tragedia. Es en la función del mito donde nos encontramos frente a un duro dilema. ¿Es el Convento del Sagrado Corazón un remanso de perdón a donde parecen orientar a Sweeney los ruiseñores o representa éste para la conciencia puritana del autor una negación a la fertilidad, una perversión, a semejanza de las otras dos que hemos examinado en el poema y ante las cuales los pájaros han hecho oir su canto de indignación? Los comentaristas de Eliot que he leído relacionan el Convento con el perdón. La solución para Sweeney sumido en la apatía y degradación del burdel. Los ruiseñores parecen orientarle hacia el Convento en una misión de reconciliación. Misión que no aparece para nada en el poema. Por el contrario creo que es más defendible la otra tesis: -negación del amor-. Los argumentos los ofrece el propio autor. En primer lugar la disposición de los versos del poema, que aparecen unidos con una simple coma y teniendo el mismo sujeto, como queriendo enlazar el ayer con el hoy, para los que reservan una misma conclusión: excrementos de deshonra. Veámoslos:

" The nightingales are sinsing near
The Convent of the Sacred Heart,
And sang within the bloody wood
When Agamemnon cried aloud,..." (2).

Luego, se puede pensar que la estrecha relación entre el burdel, el convento y la muerte de Agamenón, en este poema, implican para Eliot una distorsión de valores. El trae en su background una fuerte dosis de tradiciones puritanas que en el momento en que escribió estos versos no había aclarado a la luz de las nuevas preferencias religiosas.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 36 (v. 9-10).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 36 (v. 9-12).

En "Notes Towards the Definition of Culture" expresa la postura puritana ante el celibato religioso con estas palabras: "...así como la cultura que es accesible sólo a unos pocos es hoy desaprobada, de igual manera fue condenada por el protestantismo extremo la vida contemplativa, y el celibato mirado casi con más horror que la perversión" (1).

Ciertamente existe una distorsión de valores en el celibato religioso, representado en el poema por la referencia al Convento del Sagrado Corazón, pero nunca una negación al amor y a la fertilidad. El mundo y sus hombres solemos tener baremos y escalas de apreciación que suelen estar en completo desacuerdo con los del espíritu, con los de Dios. El presente caso es uno de ellos y bastante común por cierto. Se puede perdonar a Eliot con ideas puritanas, la expresión de insatisfacción ante esta negativa actitud frente a la vida y el amor humano, pero repugna la relación con el burdel y la infidelidad de Clitenmestra como ejemplos de oposición al amor. Así pues la función del ruiseñor en esta tercera aparición en "Sweeney Among the Nightingales" es de contraste frente a esa negación al amor "humano", que no es lo mismo que negarse a la vida y a la fecundidad.

La última de las referencias a Filomela en la obra de Eliot la tenemos en The Family Reunion, donde vuelve aparecer el mito del ruiseñor y su canto como connotación de la vieja historia de infidelidad y violación de Tereo y Filomela.

El uso del mito es, como siempre, indirecto, sin leyenda mítica, pues da por sabido para el lector cuál es la función de los "nightingales" a lo largo de sus poemas y comedias, siempre con la misma base histórica (2).

---

(1).- "... just as culture which is only accessible to the few is now deprecated, so was the contemplative life condemned by extreme Protestantism, and celibacy regarded with almost as much abhorrence as perversion.", pág. 33.

(2).- En la primera publicación de "Sweeney Among the Nightingales" en "Ara Vos Prec", llevaba este epígrafe adicional: "Why should I speak of the Nightingale? The Nightingale sings of adulterous wrong."

Harry Monchensey se dirige a las Euménides con estas palabras:

" In Italy, from behind the nightingale's thicket
The eyes stared at me, and corrupted that song" (1).

Para Harry los pájaros acompañan a los agentes de la justicia, las Erinmias. También pesa la deslealtad sobre su alma, de aquí que una vez más el canto del ruiseñor se corrompa con su grito de indignación. Sobre él recae el pecado familiar de desamor e infidelidad de su padre y el suyo propio. A esto se debe la presencia del ruiseñor y su misión de acusación y contraste.

Este particular uso del ruiseñor es un corte deliberado a la concepción romántica de este pájaro, íntimamente asociado a la belleza y a un vago sentimiento de nostalgia. En los poemas que hemos examinado es portador de un mensaje de traición y precisa gritarla fuerte a este mundo, sin concesión alguna al romanticismo, para sacudir su apatía vital y empujarle hacia un camino de renovación humana espiritual.

Agamenón fué un héroe traicionado.-

"Sweeney Among the Nightingales" es un poema relativamente corto, 40 versos, pero de unaenorme riqueza mítica. Poema de esterilidad y apatía que necesita una sobrecarga de referencias al pasado que sirva de apuntalamiento a este prototipo de hombre moderno que es Sweeney (2). La comparación sólo se utiliza para poner al descubierto su espantosa vaciedad y su total falta de vitalidad espiritual.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 232, l.21-22).
(2).- Eliot le describe en los dos poemas que le dedica, "Sweeney Erect" y "Sweeney Among the Nightingales" de la siguiente manera:

"Gesture of orang-outang ..."

"This withered root of knots of hair
Slitted below and gashed with eyes,
This oval O cropped out with teeth

"Sweeney addressed full length to shave
Broadbottomed pink from nape to base" (p. 25, v.11,13-15 21-22)

"Apeneck Sweeney ... (p. 35, v.1)
"The man with heavy eyes shows fatigue" (p.36,v.27-28).

Como el título indica, Sweeney se encuentra entre "ruiseñores". La ironía de Eliot y su profunda intención no pueden ser más agudas. La técnica aprendida de Laforgue está usada magistralmente. Unos pájaros que hablan de romanticismo, belleza y nostalgias en el más arromántico de los mundos y al más materialista de los hombres. Pero el poeta va mucho más lejos. En el mundo eliotiano el "nightingale" (ruiseñor) y su canto están ligados a procesos pasionales y violaciones. Su presencia es recuerdo y mito, que llenan la actuación de Sweeney con su molesto canto. Molesto porque acusa y expone íntimos desnudismos.

La actuación del protagonista en el club, transcurre entre dos cantos del ruiseñor, dos muertes apasionadas. Pero aquel se muestra tan sordo a su canto como a las historias que se ocultan tras él. Historias terribles de crueldad y venganza.

La primera de ellas es la de Agamenón. Héroe este que entró victorioso en Micenas y vió la caída de Troya. Mas sufrió la derrota del amor. Su matrimonio con la apasionada Clitenmestra empezó ya maldito como fruto de un doble crimen, y maldito debía acabar. Egisto ha seducido a Clitenmestra durante la ausencia de Agamenón, y ambos planean la muerte del héroe a su regreso. Ella está celosa y dolida del sacrificio de Ifigenia -ofrenda a los dioses para que éstos hinchasen las velas de la flota que permanecía inmóvil en Aulalia-, y por otra parte en su pecho ha nacido un nuevo amor: Egisto. Clitenmestra tira una red mientras Agamenón se baña y luego le mata de un hachazo.

Todo esto viene sintetizado en una frase escrita en griego, que sirve de introducción al poema (1). Es costumbre en Eliot iniciar sus poemas con una cita o dedicatoria que da la clave para la interpretación de cuanto sigue. Es algo así como las notas básicas sobre las que el músico desarrollará y compondrá su partitura. Este epitafio es un eco del grito final que dio Agamenón al ser golpeado por el hacha

---

(1).- Ὤμοι, πέπληγμαι καιρίαν πληγὴν ἔσω.

de Clitenmestra, tomadas del Agamenón de Esquilo: "Ay! He sido herido con un golpe mortal" (1).

Esta simple frase, que oculta todo el peso de una historia trágica y apasionada, sirve para introducir el mito de Agamenón y colocarlo a modo de pórtico como un presagio para el despreocupado Sweeney. Este, como el héroe griego, se prepara en "Sweeney Erect" para tomar un baño. Quizá sea esta situación la que lleve a Eliot a traer el mito de Agamenón, asesinado mientras se bañaba, para preveer una posible muerte para Sweeney.

Le bastan esas cinco palabras para presentar un mito. Toda la riqueza histórica que aporta el mito queda en su mente, y nos invita a la reflexión. Sencillo uso referencial de la mitología. Al final del poema se cita el nombre de Agamenón y su grito al ser herido de muerte:

" And sang within the bloody wood
When Agamemnon cried aloud" (2).

La historia ha sido ya contada en un estilizado uso de la referencia, y dado que ninguno de los protagonistas del poema parece darse por enterado, recurre a dar un nombre y una maldición. El bosque ha dejado de ser fuente de inspiración, belleza e idilio y se convierte en "bloody", sangriento. Las palabras del héroe moribundo tampoco han sido comprendidas, son sólo un grito sin mensaje, como el canto del ruiseñor. Este también se va, dejando sobre el paisaje que ofrecen Sweeney y las mujeres del club, no las notas de su canto grávido de mitología, sino sus excrementos.

" And let their liquid shiftings fall
To stain the stiff dishonoured shround" (3)

y su maldición de esterilidad, deshonor y mancha.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 35, epitafio. Este epitafio, en la primera publicación en "Ara Vos Prec" de "Sweeney Among the Nightingales" llevaba estas frases adicionales al epígrafe, y eran como un reforzar el tema de la dedicación: "Why should I speak of the nightingales? The nightingale sings of adulterous wrong".
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 36 (v. 37-38)
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 36 (v. 39-40)

Este ha sido el uso del mito: una frase alusiva a las palabras postreras del asesinado héroe griego, y su nombre en las líneas finales del poema.

Su función como elemento de contraste, es de gran variedad y riqueza. En primer lugar opone pasión -absorvente y total en Clitenmestra y el mundo que la rodea- frente a la apatía y carencia absoluta de cualquier clase de pasión, mala o buena, en las asqueadas mujeres que rodean a Sweeney. La lady del Spanish cape,

" Tries to sit on Sweeney's knees
Slips and pulls the table cloth
Overturns a coffee-cup,
Reorganized upon the floor
She yawns and draws a stocking up " (1).

Rachel, nèe Rabinovitch,

" Tears at the grapes with murderous paws" (2).

Clitenmestra por pasión y celos traiciona y mata. Aquí nos encontramos frente a la degradación del amor a una unión mecánica y animal, a un "gambit" que no trae más que esterilidad para las almas y para el mundo que les rodea. Vaciedad y ligereza de unas vidas, que aterra.

Continuidad del pasado y el presente, tema que apasionó siempre a Eliot, es otro de los mensajes de Agamenón. El halló la muerte a manos de una mujer y el "plot" que se trama a espaldas de Sweeney en el poema y que aboca a la muerte -del amor y del espíritu- para Sweeney, está también en manos de dos mujeres:

" She and the lady in the cape
Are suspect, thought to be in league". (3)

Ellas le ofrecen una aventura, pero afortunadamente él la decli-

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 35 (v. 12-16)
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 35 (v. 24)
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 35 (v. 25-26).

na. Carece de fuerzas físicas y morales. Sus pesados párparos sólo muestran fatiga y asqueamiento,

" Therefore the man with heavy eyes
Declines the gambit, shows fatigue,
Leaves the room and reappears
Outside the window, leaning in." (1)

y opta por abandonar el club -tierra baldía del amor-.

Aunque Sweeney no merezca enlazar en la cadena de la historia como dice con ironía Eliot (2) dado lo ridículo de su silueta espiritual, se hace un eslabón más de ella. El "nightingale" con su canto, sirve para enlazar ambos mundos. El ruiseñor cantó ante la traición y muerte de Agamenón y canta ante la decadencia y la negación a la fertilidad y al amor.

Agamenón aporta una actitud frente a la realidad, diametralmente opuesta a la de Sweeney. Todo cuanto rodea al héroe griego está enmarcado por una proyección religiosa, comunitaria. El es el líder. Cuanto le ocurre repercute en su pueblo. Su vida es historia con la de ellos. El terreno de Sweeney es la soledad, el desapego en medio de la futilidad y materialismo reinante. Sus acciones no parecen tener una repercusión comunitaria. Es un antihéroe en el mundo eliotiano para quien no hay vida verdadera que no sea en comunidad. En el club lleno de mujeres y camareros se siente sólo y fatigado. Distante de la mujer que intenta sentarse sobre sus rodillas, que bosteza y sube sus medias. Solo, en la mesa con Rachel. Y solo deja la habitación y se adentra en el mundo, donde campean el secularismo y el hastío.

Traición en la relación hombre-mujer, es otro de los mensajes del héroe. Este muere a manos de la apasionada Clitenmestra, quien son su traición se opuso a la fecundidad en el marco de la fidelidad conyugal.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 36 (v. 35-38).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 26 (v. 25-28) "(The lengthened shadow of a man is history, said Emerson who had not seen the silhouette of Sweeney straddled in the sun.)"

En "Sweeney Among the Nightingales" asistimos a la degradación del amor. Es una traición para Sweeney que apenas se da cuenta de que la muerte pesa sobre él. Vuelve a ser una mujer quien torcerá y hará mal lo el resultado de ese binomio. Esta es la causa por la que Eliot siembra todo el actuar de su personaje de estas constantes y urgentes llamadas míticas. Utiliza Eliot el mito de Agamenón como un toque de alerta al despreocupado hombre de hoy. Le pone codo con codo en su devenir histórico para que acuse y amenace.

Como dice E. Drew (1) Agamenón no fue asesinado en el bosque, pero piensa Eliot en el "Golden Bough" de Frazer, y en el bosque de Nemi donde se celebraban los ritos sangrientos. El viejo sacerdote era degollado por otro joven que le reemplazaba como rey y sacerdote hasta que llegase a su vez el turno de la muerte. Viejo recuerdo de resurrección y fertilidad. Muere Agamenón y Clitenmestra, y Orestes es perseguido por las Furias, pero al final la muerte anuncia vida y la venganza se torna en reconciliación y gracia. A esto parece hacer referencia Eliot al nombrar el convento del Sagrado Corazón.

" The nightingales are singing near
The Convent of the Sacred Heart " (2).

Hay pasión y esperanza en el mito de Agamenón, mientras que los protagonistas del poema se muestran opuestos al amor y a la vida que de él debe brotar. Sólo ofrecen "the gambit". Su mundo espantosamente vacío y apático no sabe o no tiene más que ofrecer.

Nausica.-

Hace su presencia esta hermosa hija de Aretea en uno de los más fuertes poemas de Eliot: "Sweeney Erect". Era hija de Alcino, rey de Faecia. Acogió amablemente a Ulises, a inspiración de Minerva, que

---

(1).- E. Drew, ob. cit., pág. 64-66.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 36 (v. 51-52).

había tomado la apariencia de una de sus amigas, para darle la nueva de su próximo matrimonio. Cuando Ulises llegó a la playa, la buena princesa estaba lavando sus ropas en compañía de sus sirvientas. Al ver el aspecto miserable del héroe, le ofreció vestidos y le llevó al palacio de su padre. Ella acariciaba la idea de que ése fuese el esposo que se le destinaba. Ulises, a semejanza de Teseo, fue ingrato y rompió en flor aquel amor juvenil y sincero. La abandonó en la playa.

Eliot utiliza esta historia mítica de una manera muy singular. Comienza describiéndonos el lugar del abandono, que también sirve de localización temporal de la tragedia de Ariadna: un paisaje rocoso y seco, y una playa vacía bañada por unos mares encrespados y rugientes. Desolador espectáculo que servirá luego de paisaje espiritual para el actuar de Sweeney y la compañera de esa noche.

" Paint me a cavernous waste shore
Cast in the unstilled Cyclades,
Paint me the bold unfractuous rocks
Faced by the snarled and yelping seas." (1)

Pasa por alto la encantadora escena en que la princesa le recibe medio desnudo y en el palacio de su padre le ofrece vestidos y ese amor que ha nacido en su corazón. Como siempre, Eliot da por conocedor del mito al lector de sus poemas. Sabiduría ésta que le permite jugar a placer con él y recurrir a las referencias más sutiles y difíciles, siempre en favor del elemento poético. Continúa luego la historia de la princesa y el héroe, en la tercera estrofa, con un extraño despertar. Extraño porque Ulises ha desaparecido de la escena o al menos eso parece, y nos encontramos con una nueva pareja, uno de cuyos personajes es totalmente ajeno al mito que hemos relatado: Nausica y Polifemo.

" Mornig stirs the feet and hands
(Nausicaa and Polypheme)." (2).

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 25 (v. 1-4).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 25 (v. 9-10).

¿Qué pretende Eliot con esta distorsión de la historia y este suplante? En primer lugar mostrarnos la libertad con que utiliza los mitos, supeditados siempre a la interna lógica de su imaginación y su discurrir. Luego, que existe una premeditada finalidad en la formación de nueva pareja mítica. Una vez más nos da por sabedores de la existente relación entre Nausica y el Polifemo de turno. No recurre a explicaciones mitológicas, porque esa no es tarea de poetas sino de mitógrafos. Sabemos que Polifemo fue un monstruo que habitaba en los parajes que Eliot describe, que tenía un aspecto horrible y al que Ulises venció con su astucia. Sin duda Eliot, al trasponer estos caracteres, no pretende suplantar a Polifemo por Ulises. Lo que sí parece claro es que toma ciertas cualidades del primero y se las aplica al segundo. Esta acción la realiza con el simple hecho de usar su nombre. En efecto este incongruente "pairing" no es más que una reminiscencia de la escena en que Ulises, arrastrándose entre la maleza desnudo y sucio, se aproxima a Nausica junto al mar. Esta suciedad y corpulencia le hacen tan horrible como Polifemo.

El poeta toma pues del mito dos situaciones, con una deliberada finalidad para el resto del poema: el lugar y el momento del encuentro de los protagonistas, El enamoramiento y el abandono no precisa relatarlos pues ya lo ha hecho en el mito de Ariadna.

La función del mito viene dada por el propio Eliot al unir y comparar en la tercera estrofa del poema las dos parejas.

" Morning stirs feet and hands
(Nausicaa and Polypheme).
Gesture of orang-outang
Rises from the sheets in steam." (1)

La epiléctica es comparada con Nausicaa y Sweeney con Polifemo-Ulises. Aunque es fácil hallar una relación o semejanza entre los hombres (-Ulises desnudo y corpulento, Sweeney desnudo y sucio, se nos

---

(1).- T. S. Eliot, ob. cit., pág. 25 (v. 9-12).

dice que va a afeitarse, y alto, recordemos su extraña silueta proyectada al sol, ridícula y antihistórica según el contexto del poema-), no es posible ver la menor relación entre la apasionada princesa de Faecia y la histérica mujer del burdel de Mrs. Turner, si no es un fuerte contraste entre la alegría de la primera pareja y la repugnancia que ofrece la segunda.

El show que presenta la compañera de Sweeney y que Eliot describe en larga serie de cuartetos, es de lo más animal y horroroso. Signo de agotamiento, fracaso y fealdad externos que esconden la vaciedad del espíritu de los protagonistas y su negación a todo principio de renovación, de fecundidad y a los que hace relación el paisaje inicial en que el poema coloca a ambas parejas.

Nausica, con su pasión y vitalidad, ofrece una alegría y una esperanza, que aunque violadas por Ulises son principios de renacimiento. Su presencia grita y acusa a las mujeres del mundo de Sweeney su permanente estado de traición al amor y a la vida. Eliot manifestó en Murder in the Cathedral su concepto de la existencia humana como "birth, copulation and death", insertas en el eterno círculo de la existencia, "The turning wheel". Nausica como Ariadna están inmersas en este proceso de renacer por el sufrimiento. Las dos fueron abandonadas y sus deseos traicionados, mas hallaron la recompensa a su pasión, por el dolor, en sus matrimonios posteriores. Fueron piezas del plan providente de continuar la obra de la creación que Sweeney y su compañera están negando. Su animalidad y repugnancia procede de detener el proceso existencial en ese "copulation" frío y mecánico. Los habitantes de casa de Mrs. Turner se encargarán de ahogar el mensaje de estas dos mujeres apasionadas con el triste espectáculo de sus vidas.

El melancólico Orión.-

Al examinar el mito de Agamenón en "Sweeney Among the Nightingales" hacíamos notar la gran riqueza mítica que Eliot aportaba a un

poema relativamente corto.Seis son los mitos en sólo 40 versos. Poema de esterilidad y presagio que necesitaba toda esa carga de llamadas, apremiantes y angustiosas, para que el protagonista comprenda su vaciedad, y no se haga un eslabón más en la cadena histórica de desastres provocados por mujeres, a donde él está a punto de abocar sin darse cuenta.

Orión es otro de los héroes traicionados que aparecen en "Sweeney Among the Nightingales". Su presencia viene a ser una insistencia en las dos ideas básicas que vertebran todo el poema: tragedia que presupone pasión intensa, y sentido del pasado, de la historia como permanencia y proyección hacia el futuro.

Eliot introduce el mito en el poema con unos versos sencillos, directos, sin difíciles alusiones como acostumbraba a hacer. Nos da su nombre y nos dice que está triste y presente, a pesar de ese velo de años y tragedia que le hacen distante. No interesa su historia ni su tristeza al protagonista elotiano ocupado en otros quehaceres. El velo que difumina y distancia la presencia de Orión, se le hace demasiado denso, como el canto del ruiseñor le había sonado a extraño, lejano e ininteligible. Y prescinde de ellos.

" Gloomy Orion, and the Dog
Are veiled ..." (1).

La leyenda que se esconde tras esa melancolía, Eliot la presupone en sus lectores. Demasiadas suposiciones quizá, porque sabemos que el mito para él es sólo un punto de arranque con infinidad de posibilidades y de caminos a seguir. Y, desde luego, él se reserva el derecho de elección, de tomar de ese fondo mítico universal las facetas que más le convienen para el fin que persigue en cada uno de sus poemas.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 35 (v. 9-10).

Orión, como el gentil Acteón, está unido a los amores de Diana. Ambos la amaron y ambos murieron víctimas de su deseo. Orión era bello y muy aficionado a la caza. Su nacimiento fue un don divino a la hospitalidad de su madre Hirica. Su estatura fue colosal. Cuando descendía al fondo de las aguas, sus hombros sobresalían sobre las olas. Violentó a Merope y el padre de ésta pidió auxilio a los dioses, quienes sumieron a Orión en un profundo sueño. Aquél aprovechó la ocasión para sacarle los ojos. Mas el Oráculo insinuó al gigante que si encaminaba sus pasos al oriente ofreciendo sus ojos a los rayos del sol, recobraría la vista. Se dirigió a Eemnos guiado por el ruído que hacían los cíclopes en sus fraguas. Recobró la vista y volvió a Quios para vengarse. De aquí pasó a Creta donde se dedicó a la caza con Diana. Y se enamoró de ella. Aquella amistad despertó pronto los celos de Apolo. Cierto día en que Orión se bañaba en el mar, Apolo desafió a su hermana a alcanzar con una flecha aquel punto incierto que se movía en el horizonte, sobre las aguas. Diana templó su arco, tiró y mató a Orión.

La función que tiene este mito en el poema es, en primer lugar contribuir a intensificar la idea de esterilidad que sirve de fondo a la actuación de los personajes. De aquí que su historia, como la del Dog aparezcan veladas y lejanas, como las aguas en los disminuídos mares y las tierras, dominio de la muerte y el cuervo, que ven cómo las nubes se alejan sin dejar su agua benéfica.

El actuar de Sweeney, Rachel y la Lady será un reflejo de ese trasfondo, esta pobre tierra, su tierra, su vida íntima, desilusionada y vacía.

Es contraste, en segundo lugar. Esta es la misión clave de la mitología clásica en la obra de Eliot. Orión supo de pasión, deseos y amores totales. Ahora a través de ese velo tiene que presenciar con una melancolía inmensa, sin duda alguna, la escena de la dama del Spanish Cape, sentarse en las rodillas del protagonista, bostezar, levantar una de sus medias y ofrecer, dentro de su impresionante apatía, un "gambit". La oposición no puede ser más fuerte. Los encuentros de

estas dos parejas frente al amor representan polos opuestos: pasión por un lado y frialdad por el otro. La primera engendró muerte que será principio de un renacer. La segunda no ofrece nada, de ahí que no exista la menor esperanza de vida en ella. Los mares y las tormentas se retiran, y Orión y el Dog se ocultan, dejando paso franco a la destrucción. Aunque Sweeney pretenda no verlo, no entender su lección de deseo y esperanza, Orión se quedará en el paisaje de su alma, de su historia, con su tristeza característica, evocando los ratos pasados junto a Diana, cazando. En su presencia está su acusación.

Finalmente Orión quiere ser una llamada más de aviso, en un poema en que todo es presagio de algo que está a punto de suceder con fatalidad. Agamenón encontró su fin a manos de la apasionada Clitenmestra, Acteón entre los dientes de los perros que Diana envió con misión de muerte, Orión en esa flecha que también Diana guardaba en su carcaj grávida de celos y amores. Sweeney está a punto de encontrar su tragedia y su fin a manos de dos mujeres. La historia, estéril y marcada de fracaso, va a continuar una vez más. Sin la finalidad ejemplar y ritualística de los héroes clásicos, y sí con la soledad, vacío y materialismo de Sweeney.

Ariadna e Isolda o la tragedia de dos bellos amores.-

"Sweeney Erect" es un poema de abandonos, de traiciones al amor y a la fertilidad. Sabemos que el amor ha sido siempre traicionado y la fertilidad negada, pero ha existido con esa postura, una esperanza de renacimiento a través del dolor. Esta es, al menos, la lección que ofrece la historia, el pasado, y que Eliot trata de introducir en la existencia del hombre de hoy, representado por Sweeney y las mujeres del club.

El poema se puede dividir en tres partes fácilmente reconocibles, y todas ellas con una finalidad intencionada: un largo epígrafe que sirve de introducción y síntesis a la vez, la historia mítica de unas

mujeres fuertes y apasionadas que está resumida casi en la simple mención de sus nombres, y el largo despertar de un hombre y una mujer -dos antihéroes- en un estado de histerismo y vaciedad tales que más que seres humanos parecen animales. Eliot los describe como:"Gesture of orang-outang rises from the sheets in steam", (1) que le da pie para burlarse de la definición de hombre ,e historia hecha por Emerson, y desmentida por el prototipo masculino del mundo elotiano (2), incapaz de crear nada permanente. Su actuar es realmente pura antihistoria.

Las tres imágenes o pequeñas historias se encuentran sintetizadas en el epígrafe. Eolo sirve luego de lazo de unión de todos los abandonos. Su viento hincha las velas que llevan al traidor y desordena los cabellos de Ariadna. Cabellos desordenados que enlazan con los "withered root of knots of hair" (3) de la compañera de turno de Sweeney en aquella noche en el burdel de Mrs. Turner.

El epígrafe está tomado de la obra de Beaumont y Fletcher The Maid's Tragedy (acto II, escena 2) y dice:

> " And the trees about me,
> Let them be dry and leafless; let the rocks
> Groan with continual surges; and behind me
> Make all a desolation. Look, look, wenches!" (4).

Estos versos corresponden a la escena en que Aspatia se lamenta de que ha sido abandonada por su amante. Considerando su situación semejante a la de Ariadna, que en este momento sus damas de compañía están bordando en un tapiz, las suplica la usen a ella como modelo para la hija de Minos. Adopta una pose de dolor y pronuncia las palabras que antes hemos citado. "Sweeney Erect" también tiene su Aspatia, una epiléctica sin nombre, que aparece en la historia cuando Sweeney

---

(1).- T. S. Eliot, ob. cit., pág. 25 (v. 11-12)
(2).- T. S. Eliot, ob. cit., pág. 26 (v. 1-4)
"(The lengthened shadow of a man is history, said Emerson
Who had not seen the silhouette of Sweeney straddled in the sun.)"
(3).- T. S. Eliot, ob. cit., pág. 25 (v. 13).
(4).- T. S. Eliot, ob. cit., pág. 25, epígrafe.

se levanta de la cama para irse a afeitar. Su histerismo es una respuesta normal a unas vidas vacías de todo. Repugna su actitud de bajo comercio con el amor, frente a la postura, indignada pero noble, de la protagonista de The Maid's Tragedy, una Ariadna moderna.

La historia de Ariadna la relatan los mitógrafos así: Teseo acompaña al grupo de jóvenes que cada nueve años debía llevarse como tributo al minotauro de Creta. Su intención es salvarlas. Ariadna, la hija del rey Minos, apenas ve al joven se enamora locamente de él, y decide librarle del laberinto y del monstruo. Para ello prepara un ovillo de hilo que el héroe irá devanando según avanza por los intrincados y difíciles pasillos. Al recogerlo luego, le serviría de pista para lograr salir. Teseo mató al minotauro, salvó a las jóvenes y se dispuso a regresar a Atenas. Para lograrlo, y como Ariadna se escapase con él, salieron de noche y barrenaron todas las naves cretenses que estaban fondeadas en el puerto. Al llegar a Naxos donde desembarcaron con el pretexto de descansar, Teseo dejó a la enamorada Ariadna dormida en la playa. Cuando despertó, la nave del amante era apenas un punto en el horizonte (1).

---

(1).- Algunos comentaristas de Eliot citan el mito de Filomela y Prognea como presente en "Sweeney Erect". No creo exista la más mínima referencia a él. Lo que sí es posible hallar es cierta semejanza con la tragedia ocurrida a las dos hermanas, hijas del rey de Atenas. Teseo evoca la presencia y el recuerdo de otras dos hermanas, Faidra y Ariadna. Faidra era mujer de Teseo al que dió dos hijos, y en cuyo corazón Afrodita suscitó una pasión violenta por Hipolitos, como medio de vengarse de Teseo que le despreciaba. El joven la rechaza, mas ella rasga sus vestiduras, rompe la puerta de la habitación y pretende que Hipolitos había querido violentarla. Teseo no queriendo matar él mismo a su propio hijo, pide a Poseidón que lo haga. El dios hizo salir del mar un monstruo marino. Los caballos del carro de Hipolitos se desbocaron y el joven cayó y se mató. Faidra se ahorcó al saber el daño que su calumnia había causado. Su hermana sería luego abandonada por Teseo en la playa de Naxos. Esta doble tragedia recuerda sin duda la de Filomela y Prognea, y ha llevado a pensar en su mito y su presencia en este poema. Respecto al abandono de Ariadna los mitógrafos han intentado justificarlo diciendo que Teseo amaba a otra mujer -Aiglé-; que le había dejado por orden de Dionisos que sentía un gran cariño por la hija de Minos; que éste la había raptado mientras estaba entregada al sueño y la llevó a Naxos para convertirse en su salvador; que Hermes había ordenado a Teseo abandonarla, etc. Lo cierto es que se desposó con Dionisos quien le llevó a un maravilloso viaje de bodas por el Olimpo.

Esta historia de abandono de un amor sincero es la que presenta Eliot en la segunda estrofa del poema "Sweeney Erect":

" Display me Aeolus above
Reviewing the insurgent gales
Which tangle Ariadne's hair
And swell with haste the perjured sails." (1).

El uso del mito es directo y poético. Dejando de lado la acción de Teseo en Creta y el enamoramiento de Ariadna, se ciñe al momento del abandono en Naxos, cuando Eolo hincha con fuerza y prisa las velas traidoras y enreda los cabellos de la enamorada dormida en las arenas de la playa. Nos da el nombre de la heroína y nos habla del barco que se aleja, datos más que suficientes para reconstruir la historia mítica. La manera de presentarlo está ausente de sentimentalismo y sí tiene una tristeza noble y poética. Eliot, como dijimos en otra parte, se mantine lejano al mito, al drama que el mito encierra, y lo utiliza sólo en la fría y cerebral referencia de oposición y contraste.

La presencia de Eolo no entraña ninguna referencia mítica como correlato objetivo, sino que es un elemento poético más que se une a la sobriedad y adecuado uso de las palabras para crear una imagen o cuadro auténtico de realismo y recuerdo a la vez.

La función es de contraste. La referencia a Ariadna es la primera oposición a la violación del amor que va a presentar "Sweeney Erect". Ella es la diosa de la vegetación -que supo acogerla cariñosa después de aquel desgarro en el amor-, es la personificación de la primavera y del retorno de la vida, un símbolo de fertilidad. El contraste está sugerido de inmediato con ese "withered root of knots of hair" que asocia a la compañera de turno con Sweeney. El "hair" de Ariadna recordaba belleza y fuerza, a la vez se ofrecía alegre al juego del viento. El segundo "-withered"-, fracaso, debilidad,decadencia,

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 25 (v. 5-8).

queda sobre la almohada como testigo de una baja acción. Un encuentro que está negando la reproducción, una unión estéril en un burdel. Las demás "damas" que esperan en el corredor sintiéndose desgraciadamente culpables en la acción de su compañera sólo ven en el histerismo de la "epilectic on the bed" falta de gusto. Mrs. Turner piensa que esa "lady" no trae bien alguno a la casa. Tanto ellas como Doris, que entra envuelta en su toalla de baño llevando sales y un vaso de brandy en su mano, ajena a cuanto allí pasa, están negando el ciclo de muerte-vida que encierra el mito de Ariadna. Esta, después del abandono y de la traición de su deseo de amar, se casa con Dionisos que la encuentra en la playa y la ve inmensamente bella, como si hubiese sufrido una transformación. Negación al amor superada por esa postura de esperanza a través del sufrimiento. También Sweeney está violando ese deseo con su frialdad y su materialismo, y se niega a cerrar el círculo: la presencia de otra vida como fruto de esa unión.

La belleza y pasión de Ariadna contrastan poderosamente con la apatía, fracaso y vulgaridad de las mujeres que llenan el mundo de Sweeney. La triste consecuencia de sus vidas y su comportarse es el vacío y la situación en que se encuentran. Cogidas en la trampa del hoy sin fe y sin esperanza, obran su pequeña y mezquina existencia sin posible proyección histórica, de valor humano, capaz de renovación a semejanza de Ariadna y su círculo vital.

Existe en este mismo poema un verso, "Swell with haste the perjured sails" (1) que ha llevado a algunos comentaristas (2) a considerarlo como introductor del mito de Tristán e Isolda. Realmente la referencia a ellos en "The Waste Land", tomada de la ópera de Wagner, insiste precisamente en este punto: un barco que se aleja con prisa y uh mar vacío. Velas traidoras que llevan la vida y dejan muerte. En este sentido podemos hallar un punto de interrelación entre ambos mi-

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit. pág. 25 (v. 8).
(2).- G. Smith, Williamson, Gardner entre otros.

tos. Lo que está fuera de toda duda es que el verso citado responde, en su contexto, al abandono de Ariadna por Teseo, claramente definido por Eliot. La historia de Tristán e Isolda es, como la de Ariadna, una trágica historia de pasión, de amor y de muerte. Apoyándonos en dicho verso introducimos otra tragedia de amor juvenil que ciertamente estuvo en la mente de Eliot y que ofrece como presente en "Sweeney Erect".

Tristán de Lenois, huérfano y raptado por unos piratas, es recogido y criado por su tío Mark, rey de Cornualles. Este le envió a Irlanda para que solicitase la mano de Isolda para su real persona. Se la trae al rey. Mas a causa de un error fatal, bebe con ella un filtro mágico que tiene la propiedad de inflamar en los corazones un amor irresistible y eterno. Instalados en el palacio de su tío, un día huyen al bosque de Morois donde engañan al rey. Allí Melot, que ha descubierto sus relaciones a Mark, hiere a Tristán sobre un parterre de flores. Después de esta escena del jardín Tristán es llevado a Bretaña. Mientras yace herido un pastor entra para decir que su barco no está a la vista y que el mar está vacío. Su herida sólo puede ser curada, como la del Fisher King, por la unión de los dos amantes. Isolda sale apresurada en su búsqueda, portadora, con su presencia, de la curación. Pero llega tarde.

Esta es la historia que Eliot nos narra en el primer movimiento de "The Waste Land", "The Burial of the Dead" y que insinúa en "Sweeney Erect". Ambos son poemas de negación y violación de amores. Eliot presenta el mito en una triple imagen o movimiento. Toma las palabras mismas, en alemán, del principio de la ópera de Wagner en que un marido canta junto al mástil las desdichas del enamorado, para hacer luego un inciso y relatarnos, en inglés, el momento en que fue herido en los jardines de su tío Mark cuando poseía a Isolda, esto visto retrospectivamente -"a year ago"- para volver a la ópera y citar las palabras finales del pastor que le anuncia que el amar está baldío y el viento aleja las velas que pueden traer la vida con la presencia de Isolda.

" Frisch weht der Wind
Der Heimat zu
Mein Irisch Kind
Wo weilest du?" (1).

" You gave me hyacinths first a year ago;
They called me the hyacinth girl."
-Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden,
Your arms full, and your hair wet, I could not
Speak, and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence
Oed' und leer das Meer." (2).

Los tres momentos proporcionan datos más que suficientes para recomponer la historia de estos amores juveniles y trágicos, al presentar las tres situaciones fundamentales del mito. Este sigue siendo usado al estilo propio de Eliot, sin nombrar a los héroes, aunque dando pistas para su identificación. En el que tratamos son los versos de la ópera de Wagner, en alemán, los que orientan sobre su origen y título. En sus "Notes on The Waste Land" es más explícito y señala los versos y parte de la ópera a que pertenecen. Así los primeros son de Tristan und Isolde, I, versos 5-8 y el último pertenece a la parte III, verso 24.

La función del mito es doble: es oposición a las mujeres frías del mundo elotiano y es un "pattern" para todo proceso de fertilidad.

Contraste por su pasión y vitalidad, a Belladona prototipo femenino de "The Waste Land". Sus características vienen dadas por el propio poeta: "lady of the rocks" y "lady of the situations". Frialdad de roca y afición a las oportunidades que definen a toda mujer de la vida y de las que las ladies del corredor son fiel exponente en "Sweeney Erect". Eliot coloca a Isolda y Ariadna como piedras de toque de ese

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 38. "Fresh blows the wind from off the bow, my Irish maid, where lingerest thou?"
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 38 (v. 30-42). Verso 42: "Waste and empty is the sea".

vacío vivir, como correlato objetivo que dé algo de valor a la antihistoria que estos hombres y mujeres están obrando. Sweeney y la epilécti ca de esa noche ofrecen un repugnante contraste a la juventud, fuerza y pasión de Tristán e Isolda, y a la belleza de sus amores.

De igual manera que Afriadna presentaba un "pattern" en el proceso muerte-vida, siendo ella misma la diosa de la fertilidad y de la vegetación, esta otra pareja de jóvenes se inserta en el mismo círculo. Para ellos la consecución de ese amor, su renacer, estuvo condiconada a un duro sacrificio, la muerte. Sufrimiento que aboca al logro de algo nuevo y bello. Los principios que condicionan la vida de las ladies del corredor, si es que podemos llamarlos principios, sólo alcanzan a la falta de gusto de la conducta de la histérica. Meras apariencias sociales que esconden un vacío enorme y una amoralidad tremenda con los que hay que vivir a cuestas. Del abandono de Ariadna en Naxos surgió un nuevo encanto en aquella vida sincera que encantó a Dionisos. Del sufrimiento de Filomela nació la "inviolable voz" del ruiseñor. La oposición, la traición y la muerte hizo más hermoso y atractivo el amor de estos dos jóvenes.

Belleza y fertilidad de Ariadna e Isolda que Belladona, Sweeney y su "bed-fellow" están negando.

"Kipris es quien hace germinar y nacer el amor".- (Eurípides)

El mito de Adonís está inmerso en el amor, ya que Afrodita lo llena todo en su vida. Adonís fue el fruto de un amor incestuoso protegidopor los dioses.Afrodita conmovida por el singular encanto del niño le recogió, le encerró en un cofre y se le confió a Perséfone, creyendo que allá en las profundidades del mar estaría seguro. Mas Perséfone llevada por la curiosidad, abrió el cofre y quedó seducida por aquel rostro extraordinariamente bello. Al serle reclamado el cofre por Afrodita, se negó a devolverlo. Zeus dirimió la disputa. Adonís pasaría un tercio del año con Afrodita, otro con Perséfone y el tercero donde qui

siera, incluso en el Olimpo. Como dice Juan B. Bergua (1) "Adonís pasaba ocho meses con Afrodita en el paraiso (en el paraiso de sus brazos) y cuatro en el infierno (ya que Perséfone era la esposa de Haides, señor de la región tenebrosa)". Mientras cazaba un jabalí enviado por Artemis -virgen feroz y enemiga- fue herido mortalmente.

Afrodita estaba allí para ofrecerle sus brazos como último reposo. Ella era la diosa de la fecunidad y del amor, de la amistad y de todos los placeres que tienen su origen en el corazón, herido por esa eterna y pasajera locura que se llama amor. Ella fue quien hizo germinar esa pasión en Adonís.

José M. Gómez Tabanera en una serie de artículos bajo el título común "La muerte como espectáculo" habla de la"reglamentación ritual de la muerte de los dioses" (2), y la personifica en Adonís, joven y apuesta deidad frigia, con su muerte en otoño e invierno y su renacimiento primaveral, a semejanza de la naturaleza. Alude sin duda a ese proceso periódico de posesión Afrodita-Perséfone (paraiso-infierno) decretado por Zeus y a que antes aludíamos.

Esta pareja de amantes, Adonís-Afrodita, y su mensaje de amor y resurrección es la que ofrece Eliot en "Sweeney Among the Nightingales":

---

(1).- Juan B. Bergua, Mitología Universal. Tomo I. pág. 122.

(2).- Esa reglamentación ritual de la muerte de los dioses que él personifica en Adonís, no es más que un proceso ancestral que tiene su réplica en nuestros días. Así dice Gómez Tabanera: "Adonís es poco más o menos el reflejo griego del Tammuz babilónico, el joven esposo de la grandiosa madre Ishar. Al morir Tammuz, Allatu o Heresh-Kigal, reina del mundo inferior, dolida por el llanto de Ishar concederá al difunto Tammuz una gracia: cada año, en primavera, podrá regresar a la tierra para reunirse con su inconsolable amada. El resurgimiento de la naturaleza coincidirá con la resurrección de Tammuz en el mundo antiguo, con la Pascua de Resurrección en la Europa cristiana."
"La muerte como espectáculo", José M. Gómez Tabanera.
"La Nueva España" (Oviedo), 11,12,13 de noviembre, 1969.

" The waiter brings in oranges
Bananas figs and hothouse grapes" (1).

Sus amores se representan siempre en los frutos de la tierra, símbolo de la fecundidad de que son portadores estos dioses.

El mundo de Sweeney necesita esta presencia portadora de una doble función mítica. Es lección de amor y de fecundidad. La aparición del camarero con los frutos, aunque parece un tanto extraña y fuera de lugar, es intencional en Eliot. Quiere dar un toque de alarma, algo que sacuda con fuerza la apatía de ese hombre, con notables caracteríticcas animales, y de esas mujeres que comercian con el amor. Adonís supo de amores absorventes, las mujeres del club donde Sweeney pasa esa noche, lo reducen a una mera relación mecánica y animal. Ante la primera degradación del amor que ofrece la lady del Spanish Cape, coloca Eliot el mito de Adonís como contraste y acusación; y prevención también para una segunda proposición por parte de Rachel Rabinovitch.

Asusta la actitud de la pareja ante la presencia del mito. El, parece hacerse el desentendido y sigue con su brutal aburrimiento,ella, quizá más consciente, destruye con sus manos -que Eliot califica de "garras asesinas"- la presencia de Adonís desgajando una a una las uvas del racimo y comiéndoselas. Rachel representa la oposición al amor y su destrucción. Falta absoluta de pasión en estos hombres de hoy, y oposición a toda abertura al amor en ellas. Negación que es muerte.

" The silent vertebrate in brown
Contracts and concentrates, withdraws;
Rachel née Rabinovitch
Tears at the grapes with murderous paws" (2).

Una segunda función del mito de Adonís en "Sweeney Among the Nightingales" es ser portador de un principio vivificador, una pre-

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 35 (v. 19-20).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 35 (v. 21-24).

sencia de fertilidad. Podemos afirmar que este mito es lo único positivo que tiene el poema. Ante la ruina general del amor y fertilidad ahí están esos frutos que trae el camarero y deposita sobre la mesa de los protagonistas, como afirmación y contrapartida a sus destrucciones. Las crecidas que fertilizarán las tierras están demasiado lejos, y el agua portadora de vida, callada en los disminuídos mares. El triste Orión y el Perro, ocultos. La tormenta que anuncia lluvia ha cambiado de rumbo, sólo la muerte y el cuervo se encuentran a sus anchas dominando desde arriba la tierra.

" The circles of the stormy moon
Slide westward toward the River Plate,
Death and the Raven drift above ..."

" Gloomy Orion and the Dog
Are veiled;and hushed the shrunken seas;" (1).

Adonís con su muerte y destrucción a manos de Rachel, presagia un renacer. Es una llamada a la esperanza frente al fracaso de la tierra en fructificar. Anuncia fertilidad y la próxima llegada de la primavera, como el grito de Agamenón que aboca en reconciliación, y el bosque de Nemi donde el viejo sacerdote es degollado por otro más joven enlazándose así el eterno proceso de la naturaleza y del tiempo -turning wheel"- que tras el largo, frío y penoso invierno ofrece las perspectivas de una agradable y benéfica primavera. Exactamente como Adonís quién después de cuatro meses con Perséfone en la región de las profundidades y de la muerte, volvía a los brazos de Afrodita, a la vida y al amor.

Llamada y acusación sangrienta en "Sweeney Among the Nightingales" por culpa de Rachel, que tampoco son oídas, como no lo fueron el grito de Agamenón, el canto del ruiseñor o el sacrificio del anciano sacerdote.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 35 (v. 5-7, 9-10).

La referencia al mito de Adonís vuelve en "Animula" (1). El poema describe la existencia de un alma que no ha hecho el descubrimiento de la moralidad; que desde la infancia se ha adentrado en la vejez sin ser capaz de distinguir el ser o el parecer, y que como el niño confunde todavía la realidad con la imaginación.

" Issues from the hand of God, the simple soul"
To a flat world of changing lights and noise,
To light, dark, dry or damp, chilly or warm;
Confounds the actual and the fanciful,
Content with playing-cards and kings and queens,
What the fairies do ...
Perplexes and offends more, day by day;
With the imperatives of "is and seems"
And may and may not, desire and control." (2).

Este alma necesita la presencia de la muerte, precedida por el viático, que es símbolo sacramental del paso al renacer del espíritu. Mas le resulta difícil distinguir este camino que abocará en una resurrección, camino de muerte a la carga materialista que ata y ciega. Y es aquí donde Eliot trae el mito de Adonís como una norma y un modelo a seguir en dicho proceso. Como siempre, lo hace de una manera velada, de difícil referencia, bajo la imagen del jabalí que fué instrumento de su muerte, sacrificado entre los espinos blancos que simbolizan muerte y resurrección.

" Pray for Floret, by the boarhound slain between the yew trees" (3).

La figura espera, sacrificada, su renacimiento. Adonís privado de la vida y la virilidad entre las astas del jabalí es un arquetipo, a semejanza del Caballero de "The Waste Land" o Acteón, a quien se hace también referencia en este poema, quien es condenado por su deseo de una visión de la belleza demasiado divina para él, Diana. Co-

---

(1).- "Animula" es uno de los cuatro poemas que componen los Ariel Poems.- The Complete Poems and Plays (1909-1950) pág. 68-74.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 70-71 (v. 1-3, 14-16, 18,20,21).
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 71 (v. 31).

mo en el proceso de la naturaleza, la muerte de Adonís anuncia un renacer, una primavera, una esperanza. Todas las almas fuertes de los Ariel Poems -los Magos, Simeón, Hércules- lograron su meta a través de un proceso de sombras, muerte y sufrimiento que conducen a la luz. Luz de la estrella que lleva a Belén. Luz del Niño que disfrazado de pobres harapos mortales se presenta en el Templo donde espera el anciano. Luz que anuncia la visión de Marina, esa hija del mar con el encanto de algo recien nacido de la espuma y del azul.

No acusa aquí Adonís, ni presenta un contraste al obrar humano, sino que dentro de su tragedia y vitalidad muestra un camino a seguir, difícil pero necesario en todo ascenso espiritual.

En "Marina" (1) vuelve el recuerdo de Adonís. Como en "Animula" se vale Eliot para presentar el mito, de la imagen del perro cuyos dientes llevan un mensaje de muerte.

> " Those who sharpen the tooth of the dog, meaning Death". (2).

Artemis fue quien afiló esos dientes que cortarían una vida en flor. Mas ella, como cuantos viven de la gloria efímera o se sientan en el prostíbulo de la conciencia o se entregan a los placeres animales con voluntad de muerte, dice Eliot, se han tornado inmateriales, el viento ha disipado su sustancia. Mas de la muerte que ellos buscaron ha surgido un renacer espiritual, algo divino, Adonís, que vuelve a los brazos de Afrodita con el retorno de la primavera, o Marina a quien la gracia ha hecho vaho de pinar y silvestre gorjeo de niebla.

---

(1).- Pertenece como "Animula" a los Ariel Poems. En los Poemas de T. S. Eliot de la colección Adonais, la traducción de "Marina" está hecha por Leopoldo Panero, que ha sabido llenar todo el poema de esa brisa fresca del paisaje, grávido de olores y sabores calientes, que dan la sensación de algo recien hecho, como Marina, con "fragancias de pino y de zorzal gorjeando a través de la niebla" tan característico de la poesía de este leonés.

(2).- T.S. Eliot, ob. cit. pág. 72 (v. 6,7).

Adonís señala una vez más un proceso a seguir para el hombre de hoy: renacer al espíritu mediante una muerte dolorosa, sangrienta es la suya, a cuanto ata al mundo materialista y secularizado.

"Marina" es la apoteosis de un proceso de esperanza. En la "Tierra Baldía" de los primeros poemas, ha nacido algo. Aquel penoso "Miércoles de Ceniza" ha inyectado una poderosa corriente de vida del espíritu en las venas de los "Hollow men". Todo siente el estremecimiento de una presencia querida y anhelada, como ocurría a Afrodita después del largo invierno de privación de Adonís.

La virgen enemiga y envidiosa afiló los dientes del jabalí para sembrar muerte en la pareja feliz. Mas de su sangre nacieron las florecillas llamadas anémonas, y de la que causaron las espinas en las carnes de Afrodita, flores blancas. De aquella muerte, como de ésta que ha precedido a Marina, se inicia un florecer.

En "Burnt Norton" (1) Eliot aporta el mito de Adonís en apoyo del ritmo de la vida, de la rueda de la fortuna -"garlic and sapphires in the mud"- (2) de la danza de la sangre en las arterias, de la savia que sube por el árbol y del

" The boarhound and the boar
Persue their pattern as before
But reconciled among the stars." (3).

La existencia de Adonís estuvo delimitada por un ritmo de deseo y muerte, desde el nacimiento -incesto al que siguió el castigo de su madre convertida en árbol de la mirra- hasta esos años en que iba de Afrodita a Perséfone, buscando un amor tras el que se escondía la muerte, el jabalí de Diana.

---

(1).- "Burnt Norton" es el primero de los cuartetos que forman el poema "The Four Quartets", que representa el movimiento inicial en busca de norma, de medida, como medio de escapar de este nuestro estado actual -mundo o alma- antes de iniciar el proceso de ascensión espiritual. The Complete Poems and Plays 1909-50, pág. 117-122.
(2).-T.S. Eliot, ob. cit., pág. 118 (v. 27).
(3).-T.S. Eliot, ob. cit., pág. 119 (v. 5-7).

En el plan, obsesionante en Eliot, de una búsqueda de norma como medio de escapar de este "lugar de desafecto", y de su insistencia en la danza disciplinada que ofrece una visión de orden, Adonís aporta la fuerza de su vida para enlazar en esa danza rítmica de la naturaleza que tiene su réplica en las estrellas. El, que supo de muerte y resurrección, de amor y desamor en un ritmo anual, es colocado junto a las grandes imágenes de perfección con signo circular siempre -visión pagana del tiempo concebido como un ciclo, especialmente en la concepción oriental de la "terrible rueda del renacimiento y de la muerte"- que son el "box circle", "the pool", "water out of sunlight", the lotos rose", "The heart of light", etc...

El mito de Adonís tampoco acusa en "Burnt Norton", ni ofrece contraste, sino una pauta a seguir que se enlaza en la cadena de perfección y orden que plantea el poema y que sirve de guía al alma empeñada en la escalada espiritual.

El uso del mito viene dado por la referencia al jabalí y a la misión que tuvo éste en la vida del dios. Referencia indirecta, pero grávida de contenido mítico, de significado ejemplar.

"O quam te memorem Virgo...".-

Esta frase, en latín, sirve de epígrafe a un corto, pero bello poema, "La Figlia che Piange" -la muchacha que llora-, perteneciente al libro Prufrock and Other Observations (1917) (1). El título mismo, en italiano, sugiere sin duda un viejo recuerdo, una observación de sus viajes a Italia, una estatua clásica adornando algún palacio que se quedó en su mente y que con los años vuelve, lleno de vida, a su memoria (2).

---

(1).- Según Anon, se consideró este poema cuando apareció el libro como "unique amongst his other works". On The Four Quartets, pág. 46.

(2).- Algunos críticos han pensado que era una estatua de una muchacha que el poeta vio en algún museo italiano y no logró volver a encontrar.

Tanto el título, como el epígrafe y la primera estrofa del poema hacen referencia a una misma doncella, Urania, y coinciden en los rasgos fundamentales con que se suele representar a esta Venus celeste: una muchacha que llora, virgen de los amores bellos, con un ramo de flores en la mano y en actitud de ofrenda generosa, bañada por los rayos del sol que parece quedarse en su pelo, como la tristeza lo hace en su rostro.

Poco es lo que la mitología dice de Urania, que era el sobrenombre que se daba a la Venus celeste, espiritual, opuesta a la Venus Pandenos, material. Fue hija de Urano, pero sin madre. Ella simboliza el amor divino que es lo fundamental en Urania. Abandono de todo cuanto ata a la tierra, por el otro Amor. Esta es la lección que ha recogido Eliot para este mundo que solo piensa en adioses sencillos como sonrisas o manos que se despiden automáticamente, sin sentimiento alguno: una vida como fruto de un amor apasionado y espiritual.

Eliot contempló, sin duda, su estatua en alguna de sus visitas a Europa, llena de fuerza, de singular belleza, con una nostalgia inmensa y todavía con la canastilla de flores que recogiera para su amado. Y pensó en su mensaje intemporal. Nos la describe así:

" Stand on the highest pavement of the stair-
Lean on a garden urn-
Weave, weave the sunlight in your hair-
Clasp your flowers to you with a pained surprise-
With a fugitive resentment in your eyes:
But weave, weave the sunlight in your hair". (1)

El poema presenta tres imágenes o clichés que corresponden a tres momentos distintos de un proceso de gran fuerza visual, y que forman un conjunto o "picture", como define T. S. Pearce la poesia de

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 20 (v. 1-4, 6-7).

Eliot (1): la presencia de la muchacha y el momento de la despedida; el diálogo cínico y frío entre el "I" y el "Him" -ancianidad y juventud-, y por fin la vuelta de ella, a modo de transfiguración, más hermosa que antes, turbando los recuerdos y el reposo de medianoche. Estas imágenes, todas ellas con la figura central de la muchacha que llora bajo la luz otoñal y con los brazos llenos de flores, en un proceso de flash con cala en el pasado y amarga experiencia en el hoy, caen en la mente del lector creando un clima de frialdad y carencia de los sentimientos más elementales en la relación amorosa hombre-mu

---

(1).- T.S. Pearce, T.S. Eliot, pág. 61 y ss. "His picture work". Sobre esta teoría o manera fílmica de presentar un poema en imágenes que se suceden y se explican por la intrínseca lógica de la imaginación, y que logran un impacto de conjunto, aunque a primera vista parezcan algo oscuro y sin sentido, el propio Eliot ha escrito en el Prefacio al Anabasis de St-John Perse (Faber and Faber, London): "... any obscurity of the poem on first reading, is due to the suppression of "links of the chain", of explanatory and connecting matter, and not to incoherence, or to the love of cryptogram. The justification of such abbreviation of method is that the sequence of images coincides and concentrates into one intense impression of barbaric civilisation. The reader has to allow the images to fall into his memory successively without questioning the reasonableness of each moment; so that, at end a total effect is produced.

Such selection of a sequence of images and ideas has nothing chaotic about it. There is a logic of the imagination as well as logic of concepts. People who do not appreciate poetry always find it difficult to distinguish between order and chaos in the arrangement of images; and even those who are capable of apreciate poetry cannot depend on first impressions. I was not convinced "of Mr. Perse's imaginative order until I had read the poem five or six times. And if, as I suggest, such an arrangement of imagery requires just as much "fundamental brainwork" as the arrangement of an argument, it is to be expected that the reader of a poem should take at least as much trouble as a barrister reading an important decision on a complecated case."

jer, a la vez que evocan experiencias similares en sus recuerdos (1).

El mito de Urania sirve de base a esta experiencia temporal que nos narra Eliot. El modo de usarlo es el característico de sus poemas primeros, la referencia indirecta y sutil. En el presente poema, "La Fliglia che Piange", lo consigue mediante la frase en latín que alude al abandono de amores temporales y su recuerdo como pauta para todo proceso de amor sincero y elevado.

El título, en italiano, insiste en la materialización del mito en la estatua de Venus, que tan maravillosamente describe la estrofa primera del poema, y que toma como símbolo de cuanto bello puede ofrecer este mundo.

La función del mito en el poema es la de ser modelo y oposición a la vez. Urania ofrece la lección de un amor espiritual y permanente. Esto está presente en los primeros versos del poema en que la doncella toma las flores de manos del amante, confiada en su sinceridad, que pronto descubre es falsa, y las arroja al suelo y se da media vuelta con un lejano resentimiento en sus ojos. La doncella no acepta amores pasajeros, de entretenimiento. El galán, hoy hombre maduro y un tanto derrotado, señala fechas para el adiós, para dejar de amar -como

---

(1).- Algunos comentaristas opinan que este "departed lover" es el propio Eliot, el poeta, que quedó enamorado de la estatua de la que tuvo que despedirse a su regreso a América. Adiós que fue para él como la separación del alma y cuerpo que deja a éste roto y deshecho. La vida los separó, pero ella vuelve a su mente y llena esas horas de reposo. Otra Beatriz, que retorna como una visión de belleza. Dante perdió a su dama por la muerte, la muchacha está separada del poeta por la vida, que al fin y a la postre es otra especie de muerte. A semejanza de Beatriz, vuelve en toda su dimensión de belleza por la transfiguración de que habla la última estrofa del poema:

"Her hair over her arms and her arms full of flowers". Ver Anon., On The Four Quartets, pág. 46.

Sin embargo soy de la opinión de T.S. Pearce de que el poema es una reflexión retrospectiva de un anciano, sobre un momento de su juventud en que dice adiós a una muchacha. Esta teoría viene a reforzar el mensaje de Urania, de abandono de amores terrenos por el Gran Amor, que deja en el amante decepción y castigo que es a la vez motivo de renovación al recordarla y sentirla cercana por su transfiguración a través del recuerdo.

si en este terreno no existiesen sentimientos y todo fuese tan sencillo como cerrar una puerta que aisla y ayuda a olvidar-, escoge ramos de flores y piensa en un simple apretón de manos o en una sonrisa de circunstancias. Hay demasiado cinismo en este don Juan del siglo XX que parece dedicarse a coleccionar experiencias similares. Mas este juego con el amor tiene su castigo: vivir a cuentas con el recuerdo de aquel momento. Y así, en sus memorias y en su descanso aparece insistente el perdido gesto y la inolvidable pose de extraordinaria belleza, inquietando el sueño y turbando el discurrir, como una invitación a dejar ese estado y pensar en ideales superiores. Ella es la diosa del amor espiritual y permanente, y se quedará ahí -hecha estatua- esperando y ofreciéndose de nuevo, presentando una vez más su "pattern".

Bajo esta misma idea de búsqueda de un amor más perfecto aparece otra referencia a Urania en el tercero de los "The Four Quartets", "The Dry Salvages". Los cinco movimientos del cuarteto son un canto a la tristeza con la esperanza de la Anunciación. Una promesa de renacimiento, de renovación que tiene en la Anunciación su cumplimiento. Poema del agua, del peregrinaje y de la oración sencilla que surge del propio conocimiento y de la presencia de esa doncella que anuncia salvación.

El cuarto movimiento de "The Dry Salvages" se inicia con el siguiente verso:

" Lady, whose shrine stands on the promontory" (1).

que trae a la memoria la descripción de Urania, la doncella que llora y "stands on the highest pavement of the stair" del poema "La Figlia che Piange", para terminar como una esperanza de renovación, renacimiento, en los recuerdos del anciano. En el presente poema, lleva implícita una misión de mediadora, dada su espiritualidad, a la que el anciano suplica por una redención cercana. Urania es ahora visión, como Beatriz para Dante, que viene pidiendo nueva vida para los caminos del mar y de la tierra que es preciso recorrer.

Es también contraste para los amores de los hombres y mujeres de la moderna "Tierra Baldía" tan animales y mecanizados. Amores terrenos y carnales que piensan sólo en el dinero -recordemos a Sweeney y las mujeres del Club y del Spanish Cape- o en pasar el rato, olvidar

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 135 (v.9).- La palabra Lady en el verso citado se presta a las interpretaciones más variadas. Quizá se refiera a la divinidad más antigua de la humanidad que en una antigua y olvidada colonia griega estaba colocada sobre los empinados cortes de una montaña. O a Beatriz, ya que conociendo las influencias del mundo de Dante en Eliot, la figura de la "Lady" evoca siempre e inevitablemente a Beatriz. A este respecto E. Drew (ob. cit., pág. 130-131) escribe: "Jung interpretaría a ambas, Beatriz y la Lady, como ejemplos de "anima archetype", la imagen de la mujer que de acuerdo con esta teoría, aparece regularmente en este estadio, en el proceso de transformación. El "anima", a pesar de su nombre, no es bajo ningún concepto la imagen de "alma" en el sentido religioso. Es el elemento antisexual despierto en cada hombre, y sus imágenes, como la de los otros arquetipos tienen aspectos creativos y destructivos. Se convierte en vez de un símbolo de sabiduría oculta, en el iluminador, en función de mediación entre el yo consciente y el mundo interior inconsciente".

Bajo este mismo aspecto podemos considerar a Urania -la Lady iluminadora e intermediaria, entre el viejo fracasado que recurre a ella, y el joven que la dejó pensando en otros amores más fáciles y pasajeros.

Finalmente, la Lady en este poema es Santa María, la Stella Maris de los marinos, que desde sus estatuas sobre promontorios de cara al océano, recibe las súplicas de los que desde tierra piden por los que viajan por el mar. Los versos finales:

"Figlia del tuo Figlio Queen of Heaven" (p.135 v. 17-18)

insisten en esta idea. Ella es la que verdad anuncia la Redención.

pronto lo ocurrido a semejanza de la mecanógrafa de "The Waste Land", y pensar en quién será el siguiente de turno. La presencia de Urania, que abandonó esos amores pasajeros, con pasiones sinceras y totales, puede mover, con la oposición de su conducta y su recuerdo, a estas mujeres hacia una unión fructífera, hacia la culminación de su misión terrena expuesta en ellas a constante violación. Se quedará en sus sueños y en sus recuerdos, como en los del anciano, hecha gesto y pose de belleza, con un aire delicado y nostálgico, en permanente estado de espera. Algo que está ausente en las mujeres del mundo eliotiano carentes de fe y a la deriva en la desesperanza.

Nereo, el anciano del mar.-

"Mr. Apollinax" es un curioso personaje, medio hombre medio bestia, que dejando el pasado se adentra en el presente, en la sociedad americana de hoy. Su nombre, Apollinax, hace relación a su origen. Es hijo de Apolo. Pertenece al mundo de los dioses antiguos. Por su parte Eliot nos le presenta como fruto de una encarnación de cualidades divinas pertenecientes a otros seres mitológicos. De Fragilion toma la timidez y la reserva, de Priapo la fuerza y la energía, de Nereo la bondad y la sinceridad.

Maxwell (1) piensa que Apollinax es una encarnación de las fuerzas destructoras del océano, o una mezcla del vigor de hombre y bestia que hay en el centauro. El poema da pie a ambas interpretaciones. A la primera hacen relación las siguientes características de Apollinax: su sonrisa submarina y profunda, sus dedos que son marejadas, y su pelo lleno de algas marinas.

" His laughter was submarine and profound"
... "fingers of surf"
" With seaweed in its hair" (2).

---

(1).- D.E.S. Maxwell, ob. cit., pág. 52.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 18 (v. 8,12,15).

De la bestia, el centauro, hablan su andar, su pasión ardiente y devoradora y esas orejas puntiagudas que denuncian.

" I heard the beat of centaur's hood over the hard turf"
" As his dry and passionate talk devoured the afternoon"
" His pointed ears ..." (1).

Lo que está fuera de toda duda es que Apollinax, dios o centauro, pertenece al mundo de la mitología, de los seres apasionados y totales. Eliot parece insistir en que es dios, y que encarna las cualidades esenciales de esos tres personajes a que antes aludíamos: Fragilion, Priapo y Nereo. Uno de los asistentes a la visita de Mr. Apollinax a la sociedad americana posiblemente Tiresias ya que sólo él posee la virtud de adentrarse en el hoy y recordar el pasado, nos dice que su actuar semejaba al de estos seres mitológicos. Y los cita con sus propios nombres.

" I thought of Fragilion ..."
" And of Priapus ..."
" Like the old man of the sea " (2).

Vamos ahora a examinar la presencia de Nereo,"the old man of the sea", como Eliot le llama. Pertenece "Mr. Apollinax" a las primeras publicaciones del poeta y se puede observar que la leyenda mítica en la introducción del personaje es bastante amplia. Dice así:

" His laughter was submarine and profound
Like the old man of the sea's
Hidden under coral islands
Where worried bodies of drowned men drift down in the green
Dropping from fingers of surf". (3). /silence

En ella hace relación a la bondad y felicidad de Nereo, a su ancianidad y al lugar donde vivía, palacios de coral en las profundidades de

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 18 (v. 16.17,19).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 18 (v. 3,4,9).
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 18 (v. 9-12).

los mares. El era el anciano del mar, "geron halios", el dios bondadoso y benéfico. Presentaba al mar tranquilo que con su plácida y grandiosa hermosura invitaba a navegar. Nereo vivía con sus hijas las Nereidas en una gruta brillante en el fondo del océano. Ellas eran también divinidades amables y bienhechoras. Nereo, con su pelo lleno de algas, era también profeta. Hesíodo dice en su Teogonía que "Nereo no engaña a nadie dada su bondad. Ni olvida jamás las leyes de la equidad. No tiene otros pensamientos que los de la justicia y rectitud" (1). Por eso le llamaron dulce y suave y buen consejero y anciano infalible.

Su función en "Mr. Apollinax" es de contraste, de acusación al hombre moderno que como él, vive en una sociedad acomodada.

Nereo, ajeno y extraño a las cosas de este mundo, sonríe en "Mr. Apollinax" a lo largo de toda la reunión. Tiresias es lo único que recuerda de él. Su sonrisa tintineaba entre las tazas de té, y era submarina y profunda. Para los materialistas hombres modernos era irresponsable como la de un feto.

" His laughter tinkled among the tea-cups"
" His laughter was submarine and profound"
" He Laughed like an irresponsible foetus" (2).

Le extraña a Nereo ese mundo de convencionalismos sociales y de apariencias tras las que se esconde una vaciedad aterradora y una apatía enorme. El trae recuerdos de sinceridad, de bondad, de pasión, de vida familiar amable. Su modo de comportarse está en abierta oposición con la de esas personas de sociedad que viven en palacios como Mrs. Phlaccus y el Profesor y Mrs. Cheetah. El, no se entiende en ese ambiente, ni les entiende, por eso se limita a sonreir en los parties, y a mostrar a través de su sonrisa y de la pasión de su

---

(1).- Hesíodo, Teogonía, versos 233 y ss.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 18 (v. 2,7.8).

charla, otra vida llena y sin "masks". Ellos tampoco le entienden, por eso se limitan a encoger sus hombros y hacer esa pregunta acusadora: Mas después de todo¿qué quiere decir?

"But after all what did he mean? (1).

Tratan su sonreir sincero y abierto como el de un irresponsable feto, su comportarse como el de un hombre que no está en su razón.

"He must be unbalanced" (2).

Mr. Apollinax, y Nereo en él, de su contacto con esta sociedad de viudas respetables y profesores y señoras -"the dowager Mrs. Phlaccus and Professor and Mrs. Cheetah" (3)- no lleva más recuerdo que un sabor fuerte a limón y a macarrón picante. Es extraño, pero nada humano parece haberle llamado la atención ¿Será que este mundo está perdiendo hasta esa simpatía que debe subyacer en todo el comportarse social, y que se queda sólo con los parties, y los tés y los luncheons, y las conversaciones inútiles?

Eliot ha querido que la sonrisa de Nereo permanezca juguetona y acusadora entre las ricas vajillas de la alta sociedad. Y que esa risa les haga pensar.

Priapo, el lascivo dios del jardín.-

Mr. Apollinax participa también de las cualidades fundamentales de Priapo: energía y virilidad. Dios de los cultos de fertilidad aparece en "Mr. Apollinax" asociado al agua, principio vitalizador de la moribunda tierra del Fisher King.

Su historia la cuentan así: Visitando Afrodita el país de los

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 18 (v. 18).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 18 (v. 19).
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 18 (v. 21).

etiópicos se encontró con Zeus, quien se enamoró de ella. El resultado de este amor no se hizo esperar. Estando la diosa a punto de traer al mundo el fruto de su primera pasión, Hera celosa y temiendo que el hijo que naciese fuese funesto para los demás inmortales, por reunir la belleza de la madre y el poder del padre, le atacó en el vientre. Pero de tal manera y formulando al hacerlo tan terrible voto, que hizo que el niño naciese deforme. Priapo vino al mundo con un miembro viril desmesurado. Afrodita le abandonó en la montaña, pero unos pastores, compasivos, le recogieron y cuidaron.

Priapo representó la energía productiva de la naturaleza. Fue el dios de la fecundidad. A ello hace referencia Eliot en "Mr. Apollinax".

"I thought of ...
Priapus in the shrubbery
Gaping at the lady in the swing" (1).

Simples versos que sintetizan la historia de Priapo: dios de los jardines y su pasión sexual. A la vez sirven para introducir una llamada a la fecundidad. Nereo dejó su sonrisa submarina y profunda jugueteando entre las tazas y sonando a recien nacida. Priapo trae pasión. Esta es la función que le asigna Eliot en el poema. Quiere hacer notar el elemento sexual sentido fuertemente por el protagonista, frente a una sociedad que dice amar pero que se entrega a las conversaciones inútiles entre "tea-cups" y "sandwiches", al tiempo que cierra toda entrada al amor y a la pasión. Apunta un elemento de fertilidad que cae extraño en ese ambiente. A los que calificaron de "irresponsable feto" la sonrisa de Nereo, la presencia de Priapo y su apasionada charla les suena a los golpes de las pezuñas del centauro sobre el duro césped.

" The beat of centaur's hoofs over the hard turf" (2).

Llamada a la pasión que aporta Priapo y que no sólo no es atendida sino que suena a algo extraño y sin sentido.

---

(1).- T. S. Eliot, ob. cit., pág. 18 (v. 3-5).
(2).- T. S. Eliot, ob. cit., pág. 18 (v. 16).

La aparición de Priapo en "Ash Wednesday" es muy distinta a la que ahora comentábamos. En este poema religioso que inicia el camino hacia soluciones cristianas a los problemas del hombre actual, Priapo trae también el recuerdo de su pasión y de la fecundidad de que es símbolo. Mas su flauta queda muda solamente ante principios de vida espirituales y superiores. Esta deforme figura que es Priapo, vestida de azul y verde, que se esconde tras el espino blanco en flor, hechizando los días de mayo con los ecos de su antigua flauta e invitando al amor,

" And beyond the hawthorn blossom and a pasture scene
The broadbacked figure drest in blue and green
Enchanted the maytime with an antique flute." (1).

recuerda la pasión del hombre sentida con fuerza al iniciar la subida al monte de la perfección. La pasión atrae ciertamente, y recuerda momentos gratos que es preciso olvidar para poder dedicarse a las tareas superiores del espíritu.

" Blown hair is sweet, brown hair over the mouth blown,
Lilac and brown hair;
Distraction, music of the flute, stops ans steps of the
mind over the third stair,
Fading, fading" (2).

Aparece entonces la Señora, "the Lady", esa mujer tan distinta a las que desfilan por los primeros poemas de Eliot. La mujer con mayúscula, que abre una vía nueva al amor de verdad, y que es "espíritu de la fuente y del jardín".

" The silent sister veiled in white and blue
Between the yews, behind the garden god,
Whose flute is breathless, bent her head and signed
/but spoke no word". (3).

Ante esa mujer que es principio de pasiones más fuertes y más fe-

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 63 (v. 18-20)
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 63 (v. 21-24)
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 64 (v. 22-24)

cundas, el dios del jardín deja de encantar con su vieja flauta y su pasión en esos bonitos días de mayo. Cede el paso a su presencia, la de ella, a su superior poder atractivo y fecundo. Vestida de blanco y azul se deja ver entre los tejos del jardín -símbolo de mortalidad e inmortalidad- y tras la figura de Priapo, cuya flauta enmudece porque sólo sabe de canciones de fertilidad natural y animal, que aunque sinceras hay que dejarlas de lado en el ascenso espiritual hacia Dios.

En este poema la función de Priapo no es de contraste y acusación como lo fue en "Mr. Apollinax". El mito aporta una pasión fuertemente sentida que se acepta porque los hombres que se decidan a la escalada del espíritu deben ser apasionados y totales. Sencillamente muestra potencialidad humana y sirve para marcar hitos en el ascenso. Sin embargo se subordina y pierde en la inmensidad de las figuras religiosas tales como Cristo, María, Juan el Bautista etc., que llenan y dan consistencia a los poemas religiosos.

El mito de Priapo cumple para el inicio de La Noche Oscura del Alma -"the first turning of the stair"- y Eliot lo introduce en "Ash Wednesday" como símbolo de pasión humana y de fecundidad natural.

La camisa de llama insufrible.-

La presencia de Neso en "Little Gidding" (1) aporta una doble función: Sirve de contraste entre dos fuegos (dos amores) y al mismo tiempo marca el camino a seguir, por su totalidad y pasión, en el ascenso hacia uniones superiores. Al fuego del espíritu en la mañana de Pentecostés, contrapone un amor humano absorvente como aquél. El protagonista del mundo eliotiano, después de la tremenda noche de vaciedad y apatía que conduce a "Ash Wednesday" -visión de culpabilidad y arrepentimiento-, y con la esperanza ilusionada de los "Ariel Poems", se encuentra en el estado final de su desarrollo humano y espiritual.

(1).- "Little Gidding" es el cuarto y último de los cuartetos que componen el poema "The Four Quartets". Complete Poems and Plays 1909-1950, pág. 138-145.

Es momento de madurez, de elección, o seguir aferrado a su humanidad, a un amor humano, o soltar amarras terrenas y encerrarse, como los apóstoles, en el cenáculo y esperar la llegada del Fuego.

Eliot trae el mito de Neso como símbolo de fuego humano, pasión humana. Fuego que también quema, y que se presenta como oposición o alternativa al que aporta la Paloma.

Por otra parte el amor que infunde Neso es tan fuerte, tan insoportable, que en su actuar marca caminos paralelos a los del espíritu. Hércules no puedo soportar la túnica o camisa empapada en la sangre de Neso y dejó amores torcidos, cuanto le sujetaba a la tierra para correr a refugiarse en la pira cuyas llamas purifican y aligeran.

Esta oposición y este camino es lo que Eliot pretende decirnos con la presencia mítica de Neso en "Little Gidding".

El uso de la referencia mítica y la historia que ésta encierra, vienen dados de una manera velada e indirecta, y sumamente sencilla en cuanto a la leyenda se refiere. Le basta la relación a "la intolerable camisa de llama".

Eliot lo cuenta así:

" Who then devised the torment? Love
Love is the unfamiliar Name
Behind the hands that wove
The intolerable shirt of flame
Which human power cannot remove.
We only live, only suspire
Consumed by either fire or fire". (1).

La historia que esta frase sintetiza es la siguiente: Neso habitaba a orillas del Evenos. Ganaba su vida pasando de un lado a otro los viajeros. Un día reclamaron su ayuda Hércules y su esposa. Pasó primero al héroe, pero al volver por Dayanira trató de violarla. Hércules atravesó el corazón de Neso con una flecha. Mientras agonizaba

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 144 (v. 4-10).

dijo a Dayanira que si algún día su marido dejaba de amarla, podía hacer renacer su amor preparando un filtro con la sangre que se le escapaba. Ella la recogió y la conservó. Cierto día supo de los amores de Hércules con Iole. Al pedirle aquél una túnica para ofrecer un sacrificio a los dioses por la victoria, la empapó con la sangre de Neso. Hércules sintió entonces que su cuerpo ardía al contacto de aquella vestidura. El veneno que tenía empezó a penetrarle a través de la piel. Fue inútil intentar arrancar el tejido que se había hecho uno con su cuerpo. Dayanira al verle llegar se suicidó. Hércules dejó a Iole, subió a la cumbre del Oeta, y pidió a los servidores que pusiesen fuego a la pira de leña sobre la que se había subido.

"Little Gidding" es el poema del fuego, el proceso final de un acercamiento a la divinidad. Todo él está presidido por la visión de Pentecostés. Visión que a través de los cinco movimientos que forman el poema va presentando la liberación del espíritu de todo apego temporal. En el IV se siente la bajada del Espíritu Santo, "the dove descending breaks the air" (1), y la esperanza de sólo la redención por el fuego. Fuego que es amor, y que debe tener la misma fuerza insufrible e intolerable que sintió Hércules, y que ningún poder humano puede remover. El vivir del hombre, según Eliot, y su suspirar deben estar alimentados por este fuego o por el otro. Amor apasionado en la vida y amor apasionado en el espíritu, que bajo la presencia de este Dios hecho fuego debe lanzar al hombre al encuentro con la divinidad, como llevó a Hércules a subir al montón de leña para que su cuerpo mortal ardiese y su elemento divino subiese hasta el Olimpo. Aunque hayan sido manos humanas las que le colocaron encima la camisa de llama de sus propios deseos, detrás de esas manos están las del "wounded surgeon" (cirujano herido) mostrando un camino en el que todo irá bien.

" And all shall be well and
All manner of thing shall be well,
When the tongues of flame are in-folded
Into the crowned knot of fire
And the fire and the rose are one". (2).

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 143 (v. 33).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 145 (v. 19-23).

El enamorado Acteón.-

El mito de Acteón está presente en cuatro poemas de Eliot: "The Waste Land" (Fire Sermon), "Dans le Restaurant", "Marina" y "Animula". Los dos primeros pertenecen a la etapa que culmina en "Ash Wednesday", de aquí que la misión del mito en ellos, sea de contraste y acusación. Los otros dos, incluídos en los "Ariel Poems" -poemas de ilusionada esperanza-, corresponden a un estadio en la vida del hombre eliotiano que podemos definir como de purgación y penitencia. El mito muestra en ellos un camino ejemplar, un "pattern" en palabra del autor. Ambos se llenan de todo el bagaje religioso de que es portador el mito, y se insertan en la ejemplaridad fuerte y pasional que aportan los símbolos y figuras cristianas. En "Marina" y "Animula" el mito no acusa, ni ofrece contraste, sencillamente es una insistencia más en el proceso del renacer espiritual que buscan todos los personajes de los "Ariel Poems".

La leyenda que se oculta tras la leve referencia literaria a Acteón es idéntica en los cuatro poemas. Podemos resumirla así: Acteón fue un cazador maravilloso e infatigable del Pelión y de Boecia. Estaba enamorado de Diana. Cierto día, en que iba buscando a su amada, acompañado de sus cincuenta perros, la sorprendió mientras se bañaba en compañía de sus ninfas. El le aseguró que era más hábil que ella en el arte de cazar. Diana para vengarse de aquella visita inoportuna, hizo que sus mismos perros le devorasen. Según otros, dado el amor que la diosa le profesba, le transformó en ese ciervo gentil que aparece siempre a su lado.

Eliot se interesa mucho más por el amor y la muerte de Acteón, y sólo una vez hace referencia a la segunda interpretación.

En "The Fire Sermon", tercer movimiento de "The Waste Land", introduce Eliot el recuerdo de Acteón sin hacer la menor referencia al protagonista o a los perros que suelen ser los tópicos comunes de presentación del mito de este enamorado. Utiliza sí, una situación ocurrida en la vida del dios: su llegada al lugar donde Diana se bañaba,

anunciada por los perros y los sonidos de los cuernos de caza, característicos de su presencia. Un amante que va al encuentro de la amada y unos sonidos fuertes, primitivos, románticos. Esta situación Eliot la da por conocida a sus lectores, y por supuesto para Tiresias, personaje que sirve de enlace entre el pasado y el presente, quien una vez más es obligado a ser testigo de ambas visitas. El viejo profeta relata así el encuentro de Sweeney y Mrs. Porter:

> " But at my back from time to time I hear
> The sounds of horns and motors, which shall bring
> Sweeney to Mrs. Porter in the spring.
> O the moon shone bright on Mrs. Porter
> And on her daughter
> They wash their feet in soda water
> Et O ces voix d'enfants,chantant dans la coupole!"
> (1).

La situación es análoga en sus rasgos más salientes, a la de los dioses: un hombre que visita a una mujer, precedido por los ruidos de bocinas y motores. Es primavera y la luna brilla sobre Mrs. Porter y su hija que se están bañando. Podemos afirmar que Eliot nos está relatando el mito de Acteón y Diana protagonizado por hombres y mujeres de nuestro tiempo. Es también algo más: Una parodia sangrientamente burlesca del primer encuentro de los jóvenes amantes. Es la representación que el hombre de "The Waste Land" puede hacer mejor. Al faltarle el amor y la vitalidad creadora, sólo le resta quedarse con las apariencias, sin percatarse de la burla y la acusación de Acteón escondido tras la leyenda del mito.

Al gran deseo de amor de Acteón, se opone la frialdad de Sweeney frente a ese amor. Los cuernos de caza que hablan de pasión y de amores sinceros no se oyen, sólo el ruido metálico de los motores que hablan de cortesía y fría elegancia. Mrs. Porter -"the queen of hearts" como la llama Eliot en el poema "Sweeney Agonistes"- es la negación de la belleza y la atracción que sobresalen en Diana, la diosa de los manantiales y de los alumbramientos. El contraste no puede ser mayor.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 43 (v. 11-17).

Mas los personajes no parecen darse cuenta de ello. En el poema se ha cerrado el camino a la vida, el encuentro es frío y no se desea nada. De aquí que tampoco haya pasión, ni muerte, ni esperanza de un renacer ante la primavera cercana. La luna, burlona, también brilla sobre Mrs. Porter mientras se lava los pies en compañía de su hija pero en "soda water". El agua cristalina donde Diana y sus ninfas se bañaban bajo las caricias de la luna, es aquí vulgar "agua de soda". El final no ha podido ser más prosaico y arromántico. Pero un poema de violaciones y degradación del amor no puede tener mejor terminación. Dos encuentros, hechos realidad en la mente de Tiresias, y dos posiciones frente al amor es lo que Eliot quiere presentar en los versos iniciales de "The Fire Sermon", poema que acabará en un grito de vaciedad y apatía:

" My people humble people who expect
Noting.
La, la " (1).

"Dans le restaurant" es un poema escrito en francés y que según el propio Eliot fue inspirado por "Le Prométhée mal enchainé" de Gide (2). La situación que sirve de vertebración a todo el poema es a grandes rasgos la del héroe encadenado a la roca.

En él un camarero habla de fertilidad y de amores apasionados, como Acteón.

" Dans mon pays il fera temps pluvieux,
Du vent, du grand soleil, et de la pluie;

" J'avais sept ans, elle étais plus petite.
Elle étais toute mouillée, je lui ai donné des primevéres".

" Je la chatouillèis, pour la faire rire.
J'éprouvais un instant de puissanse et de délire." (3).

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 46 (v.304-6).
(2).- T.S. Eliot, The Use of Poetry, pág. 69.
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 31 (v. 3-4, 10-11, 13-14).

Un cliente, bien vestido le mal escucha y parece más ocupado en su comida y ropa que en la historia que cuenta el muchacho. Como Sweeney, no capta el mensaje de pasión y deseo que salta de las palabras y de los ojos de este viejo sátiro que a los siete años ya jugaba a amar. Le da pena, le echa en cara su gran obscenidad y le da diez "soux" para que tome un baño y se limpie. Tras su galantería y apariencia sociales parece querer encubrir su fracaso, vaciedad y apatía.

" Monsieur, le fait est dur.
Il est venu, nous peloter, un gros chien;
Moi j'avais peur, je l'ai quittée à mi-chemin.
C'est dommage." (1).

"Un gross chien" sirve para introducir el mito de Acteón. El recuerdo al perro, entre cuyos dientes halló la muerte el dios, habla de pasión, de amor, de renacer. El muchacho le tuvo miedo, porque para él representaba sufrimiento y fracaso en el amor. El es un moderno Prometeo que tendrá también su águila, su diario morir para renacer mañana. Acteón se hace así un eslabón más en el eterno "turning wheel" de la naturaleza y de la historia. Como Prometeo viene a contrastar dos vidas y dos actitudes hacia el amor. Mas el cómodo comensal seguirá con su comida y su materialismo.

En "Marina", poema que habla de logros efectivos, del nacimiento de una hija, Eliot introduce el mito de Acteón haciendo alusión también al perro que le causó la muerte.

" Those who sharpen the tooth of the dog,meaning
Death." (2).

La función de Acteón en "Marina", como la de Adonís, es señalar un camino para todo el que esté empeñado en un renacer espiritual, para todo el que busque el placer de disfrutar de la visión de Marina, de su nacimiento a la gracia.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 32 (v. 2-5).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 72 (v. 6-7).

Acteón, llevado por su amor apasionado a Diana, halló la muerte que para él representó un renacimiento anual con la llegada de la primavera. Su vida -que la mitología sintetiza en ese rápido y casi instantaneo momento de gozo, visión y muerte- queda así enmarcada por un proceso periódico circular de morir y nacer. Sólo por el sufrimiento y el despego a lo terreno, que muerte es al fin y al cabo, quiere decirnos Eliot se desembocará en un alumbramiento espiritual. Todos los personajes de los "Ariel Poems" pasaron por esa prueba y lograron la paz de la visión final: Cristo.

El mito de Acteón se identifica con el de Adonís. Dos jóvenes apasionados y amantes que mueren entre los dientes de los perros. De aquí que resulte difícil precisar a qué mito está el poeta refiriéndose, sobre todo si se piensa que la cita suele ser rápida, indirecta y velada.

En "Animula", una vez más aparecen juntos el mito de Acteón y Adonís. Ambos presentan un camino a seguir y de las mismas características: renacer periódico precedido de la muerte. Juventud apasionada que halla su fin a manos de unos perros a quienes unas diosas celosas han afilado los dientes con misión de muerte.

"Animula" presenta el mito de Acteón de una forma extraordinariamente velada, unida a procesos naturales periódicos, al viento, al sol, al mar y a ese árbol de Navidad que año tras año llena de alegría e ilusión las casas y las almas.

" ... taking pleasure
In the fragant brilliance of the Christmas tree,
Pleasue in the wind, the sunlight and the sea;
Studies the sunlit pattern on the floor
And running stags around a silver tray." (1).

Acteón ofrece una vez más un "pattern". Ahí está su mensaje en el dibujo de unos ciervos corriendo, en una de las bandejas de plata.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 71 (v. 3-7).

Hasta "Animula" Eliot había prescindido de esta segunda interpretación del mito, conversión de Acteón en ciervo que acompaña siempre a la diosa cazadora. Las otras tres referencias fueron a los dientes de los perros con profecía de muerte. Ambas interpretaciones van unidas a un proceso de transformación que entraña un renacer. Esto es precisamente lo que necesita ese alma sencilla que sigue jugando en este mundo de luces pasajeras y cambiantes, de ruido, de muñecos y de besos, de caídas y levantamientos, con la pena de vivir y la droga del soñar, que ve acercarse el fin sin haber puesto un poco de orden y concierto en su habitación llena de papeles y de polvo. Eliot le va dando llamadas apremiantes. Acteón primero, Adonís después. Y antes de la postrer plegaria -"pray for us now and at the hour of our death"- el silencio del viático que anuncia vida a través del desmoronamiento de la naturaleza.

Niobe.-

Es un bello símbolo de fecundidad. Se casó con Anfión de Tebas del que tuvo seis hijos y seis hijas. Se sintió orgullosa de tanto fruto y osó burlarse de Latona, que no había tenido más que dos. Diana y Apolo se encargaron de vengar tanta osadía matando a flechazos a todos sus hijos. Durante nueve días Niobe sufrió en medio de los cadáveres de esos seres queridos. Al fín los dioses se compadecieron, sepultaron los cuerpos y Niobe agotada de llorar permaneció entre las rocas y acabó siendo transformada en una de ellas, como monumento eterno a la venganza de los inmortales.

Para Preller, Niobe es la madre fecunda y desdichada que en la primavera está orgullosa de sus hijos representados por la vegetación, y durante el verano los ve caer víctimas de los ardores del sol (1).

(1).- Max Müller considera a Niobe como símbolo del invierno y de la nieve: sus hijos mueren a manos de Apolo y Artemisa, a semejanza de los fenómenos atmosféricos invernales son destruídos por la primavera.

A Eliot no le interesan la venganza de los dioses, ni el dolor que petrificó a esa madre. Para su mundo es mucho más importante la fecundidad de Niobe. Bajo este contexto usa su mito en el epígrafe al poema "Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar", incluído en los "Poems" (1920). Dice así:

> " Tra-la-la-la-la-la-la-laire - nil nisi divinum stabile est; caetera fumus- the gondola stopped, the old palace was there, how charming its grey and pink -goats and monkeys, with such hair too! - so the countess passed on until she came through the little park, where Niobe presented her with a cabinet, and so departed." (1).

Canta el gondolero, con pensamientos de eternidad -a ellos hicimos relación al examinar el mito y la presencia de Hércules en este mismo poema-, mientras lleva a la princesa Volupine a uno de esos viejos palacios venecianos. Al cruzar el parque se encuentra con una estatua de Niobe que le presenta un estuche, y luego se va. El encuentro de la princesa con Niobe no parece fortuito. Aquella viene a divertir a la aristocracia y a negarse a la fertilidad. La diosa parece salirle al paso y ofrecerle ese presente, porque ya no puede gritarle pues su voz es piedra como su amor y dolor.

Eliot utiliza el mito de la desconsolada madre de una manera en extremo simple y económica en palabras. Utiliza su nombre con todo el contexto mítico de que es portador tras la sencilla evocación. Nos considera una vez más sabedores de la historia mítica a la que no alude lo más mínimo, pero que hay que tener presente para la completa inteligencia del poema. Sin duda alguna aquel parque tenía la estatua de Niobe en alguno de los caminos de acceso al palacio. Eliot la saca de su dolor y ensimismamiento pétreo para hacerla tomar vida y salir al encuentro de aquella mujer. La aguda ironía del gesto no le pasa por alto a la condesa.La revivificación de la estatua así como su presencia en el jardín es algo que el poeta ha sacado de su imaginación

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 23 epígrafe.

para dar un poco de eternidad a ese pasado histórico, los palacios venecianos, condenados a la corrupción del dinero y la voluptuosidad del hoy. Tras la presencia, el gesto y el nombre de Niobe yace una historia heróica y fecunda que es condena muda para Volupine y su mundo vacío y adinerado.

Según T.S. Pearce (1) "Poems" presenta una visión de naturaleza humana en extremo desagradable y en gran manera incapaz de redención. El sexo está "utterly degraded, a matter of seduction, or worse than animal indulgence, bestial or commercial". Volupine, cuyo nombre indica ave de presa y voluptuosidad, encarna este bajo comercio del amor, esta fealdad e irredención. Ella acepta las atenciones de los ricos visitantes de Venecia en tanto en cuanto paguen bien su oferta. Uno de sus amantes, Bleistein, está descrito como una criatura anfibia, como una vulgar rana, mirando desde el fango del pasado. Degradación de la sociedad humana, de los hombres y de las tierras ésta que nos presenta Eliot. Vimos en otro pasaje a Sweeney "apelike" y su compañera de cama "epiléctica"; ahora Volupine tiene "phthisic hand", está tuberculosa. La propia Venecia está minada por la corrupción financiera.

" The rats are underneath the piles
The jew is underneath the lot." (2).

Antes fue un museo de arte e historia. Ahora parece ser una cita con el dinero -los money-makers- como Bleistein, Sir Ferdinand Klein y Burbank, y con la degradación representada por Volupine.

Este hundimiento de la historia, del hombre y del amor es el que viene a intentar detener con su presencia y el mensaje de que es portadora Niobe. Su pasión, su inmensa fecundidad salen al paso de la condesa, símbolo de la alta sociedad que se divierte y se degrada.

---

(1).- T.S. Pearce, ob. cit., pág. 93.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 24 (v. 18-19).

No acusa, ni condena, sencillamente ofrece su lección, su fuerte contraste en el cofre que tiende a la condesa para que detenga esa nueva negación a la vida y al amor, que será la cuarta en el poema. Mas todo parece seguir su rumbo: dinero, vacaciones en Venecia con paseos en góndola, condesas y princesas que divierten y boatmen que sonríen maliciosos al compás de sus remos y sus proverbios latinos llenos de profunda sabiduría. La condesa seguirá tendiendo su mano enfermiza y su alma seca a los ricos visitantes.

" Princess Volupine extends
A meagre, blue-nailed, phthisic hand
To climb the waterstair." (1).

Burbank, en medio de su dinero y sus mujeres, pensará en "time's ruins, and the seven laws" (2). Niobe seguirá en el jardín inquietando y ofreciendo plenitud a tanta vaciedad.

B.- MITOS DE RENACIMIENTO.-

Junto a la presencia de hombres y mujeres apasionados y totales que señalan una oposición al peligroso existir de Sweeney, Gerontion y sus mujeres, y que son a la vez solución a sus problemas y a sus vidas, coloca Eliot una serie de llamadas al renacimiento ocultas bajo viejos mitos de fertilidad. Llamadas que van haciéndose cada vez más insistentes y apremiantes, hasta el pundo de que podemos afirmar que la obra toda del poeta es un requirimiento permanente a renovarse, a renacer, no importa la edad, por el agua y el espíritu.

Este renacimiento se realiza siempre según un "pattern" existente en todas las mitologías. El cristianismo lo ha hecho suyo y lo recuerda en las frases "si el grano de trigo muere ...", referido a to

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 24 (v. 21-23).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 24 (v. 28).

do renacimiento natural, y "es preciso renacer por el agua y el espíritu" para todo proceso religioso. Eliot lo sintetiza en las palabras "death-birth".

Los mitos de renacimiento que vamos a examinar pertenecen todos, menos dos, a los poemas anteriores a "Ash Wednesday". De aquí que sean llamadas de la naturaleza al comportarse del hombre en el estadio primero de renovación. En la segunda parte de este trabajo examinaremos la aportación cristiana mítico-simbólica a los poemas de Eliot como solución a problemas superiores que surgen como superación de este estadio, y para el que la antigüedad no dispone de la fuerza y las soluciones necesarias.

Todos estos mitos se presentan como oposición y a la vez camino a seguir para todo proceso humano y natural de renacimiento. Los mitos pertenecen a las más variadas mitologías y hasta a la historia cercana a nosotros, como queriendo insistir en una constante religiosa universal. También es interesante notar cómo Eliot, una vez más, huye de las abstracciones para personificar en seres humanos y superiores el proceso de la tierra y de la naturaleza, que lo que empezó siendo fenómenos naturales sirva para marcar derroteros al comportarse humano.

En "The Waste Land" aparecen cinco de los nueve mitos que estudiaremos en este apartado. Y es natural, dada la espantosa situación de una tierra y unos habitantes que agonizan y mueren de impotencia. La salvación de "Tierra Baldía" está en el agua, por eso Eliot insiste en mitos de fertilidad en los que el agua desempeña un papel importantísimo. Así Osiris, con su muerte en el río, se convierte en el dios fertilizante que aporta las crecidas anuales del Nilo y es causa de la vida en ambas riberas. La vieja águila vuela hasta el sol donde arden sus plumas, para luego caer en una fuente de agua y salir con su juventud renovada. El "Can" -viejo amigo del hombre- está ligado a procesos fertilizantes por la llegada de las lluvias, su participación en el hallazgo de Osiris o su misión en la muerte de Adonís. El

jacinto, tras la muerte del dios, crece junto a las aguas como fructificación de castos deseos. Phlebas, marino y comerciante, es otra personificación de un dios de fertilidad. Cada año su cuerpo era arrojado al mar, para ser esperado al final de su viaje, con la aparición de la primavera, como un renacimiento y una esperanza de fecundidad. Asistimos en los últimos versos de "The Waste Land" a una esperanza promesa de renovación por la presencia del "trueno" mensajero del agua y de la fertilidad para la tierra. Mas los habitantes de este mundo, espantosamente vacío e impotente, tampoco se dan por enterados de la vida que aportan estos mitos.

Afrodita y Prometeo ofrecen un permanente renacer mediante la muerte, fruto de una pasión y unos amores totales, al despreocupado y apático comensal de "Dans le Restaurant" uno, y la otra a Sweeney y las acompañantes de turno. Afrodita se presenta, además, como camino para el renacimiento en el espíritu.

La aldea de Germelshausen y Guy Fawkes encarnan un antiguo mito de fertilidad y un profundo deseo humano de renacimiento que se hacen más cercanos por ser historia recordada anualmente. Estos mitos que se hacen acusación y pauta a seguir, se quedarán en las vidas de los habitantes del mundo poético eliotiano como una inquietud y una preocupación. Este renacimiento que busca Eliot en sus poemas con la presencia de mitos de fertilidad, representa un paso adelante en el proceso iniciado de elevación del hombre.

Entre la situación humana en que nos encontramos ahora con la presencia de los mitos de renacimiento, al estado último que presentaremos en el siguiente apartado con el estudio de los mitos en la obra dramática de Eliot, existe un largo y duro camino a recorrer y que no aparece reflejado en esta primera parte del trabajo. Camino del espíritu dominado por el cristianismo y que examinaremos más adelante.

Veamos, pues, estos mitos de renovación, su uso y función.

Isis y Osiris.-

Dentro de lo impreciso, confuso y complicado de la religión del antiguo Egipto, sólo tres leyendas aparecen bastante definidas. Son las de Isis, Osiris y Horus. Eliot recurre muy poco a esta mitología. Quizá la única referencia a ella sea la de Osiris, por el enorme interés que aporta como elemento fertilizador para "The Waste Land".

Osiris tenía un sinnúmero de funciones que le valieron el ocupar el primer lugar en el panteón egipcio. Hermoso, de cara morena y alto, se asoció a su hermana y esposa Isis. Ambos gobernaron con bondad y se lanzaron a la conquista del mundo con unas extrañas armas: canciones y conciertos. Al regresar de su larga expedición, el pueblo les recibió con gran entusiasmo. Tifón o Seth, el hermano malo del "Ser Bueno" como llamaban a Osiris, le invitó a un banquete al que acudieron un gran número de conjurados. Avanzado éste, apareció un esclavo con un cofre que había sido hecho según la talla de Osiris. Tifón promete obsequiarlo a aquel de los invitados que se le adapte. Osiris se metió en él. Momento que aprovechó el traidor para cerrarlo y arrojarlo a las aguas del Nilo. En él encerrado navegó durante 28 años. Isis al enterarse de la desgracia ocurrida a su esposo, salió en su busca acompañada de Anubis (The Dog). Halló el cofre en Biblos. El cuerpo de Osiris que había sido cortado en 14 pedazos, fue finalmente enterrado en File.

La permanencia de la víctima en el río se relacionó con las crecidas anuales. La naturaleza fertilizante de los aluviones se atribuyó al cuerpo del rey-dios. La prosperidad y el renacer anual de la vegetación era como la manifestación de Osiris en toda la naturaleza. Pasaba pues una parte del año en el imperio de los muertos para luego resucitar periódicamente. Esto le valió el título de rey de los muertos. El presidía los destinos humanos ya que con su ejemplo ofrecía la solución a tales destinos: morir en la tierra para resucitar en otra forma. Idea ésta que siempre apasionó al hombre y que constituye el pivote sobre el que giran todas las religiones. Como dios de los muertos tuvo dos grandes colaboradores: Anubis, su compañero fiel y

ayuda valiosa de Isis para hallar el cadáver de su esposo, y Basta (1)...

Eliot esconde y sintetiza toda esta larga leyenda tras el grito y las palabras de Tiresias al encontrarse con "Stetson" en las calles londinenses. Encuentro de lo intemporal, del pasado con un presente de carne y hueso -quizá un símbolo- que resulta ser de ayer y de hoy (2).

> "There I saw one I knew,and stopped him,crying:"Stetson!
> "You who were with me in the ships at Mylae !
> "That corpse you planted last year in your garden,
> "Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
> "Or has the sudden frost disturbed its bed?
> "Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,
> "Or with his nails he'll dig it up again!
> "You! hypocrite lecteur! -mon semblable,-mon frêre!" (3).

Aunque la referencia al mito es indirecta y se oculta bajo la imagen del "corn god" (dios del grano), la leyenda mitológica es quizá de las más amplias. Habla del Dog, Anubis, que colaboró en la búsqueda del enterrado rey y amigo, y de la idea clave de morir para renacer como el "Ser Bueno" quien sepultado bajo las aguas del Nilo volvía cada año con sus crecidas para traer fecundidad a las tierras de ambas márgenes.

---

(1).- Javier Portocarrero ha escrito un artículo titulado "Ha sido descubierto el templo de Basta, la gata sagrada, deificada por los egipcios" (Nueva España, de Oviedo, 26-2-70, pág. 19), donde relata la fabulosa leyenda de esta diosa o casi diosa, y sobre su conexión con la muerte dice: "Basta, además era identificada con Por Nofer -la casa de los muertos- y se la llamaba "Dama de la casa Hermosa", la expresión que los faraones emplea ban para designar la casa embalsamadora. Osiris -dios de los muertos- era considerado como patrono de Basta tenía poderes de legados de Osiris para matar a "los enemigos de los muertos."

(2).- Es interesante observar como Eliot introduce la idea de la tradición, del pasado, como pervivencia y pauta para el presente, como algo vivo que se continúa en nuestra propia vida sin apenas percatarnos de ello. Tiresias encuentra a Stetson -nos recuerda que ambos estuvieron en el mismo barco en la batalla de Milas- en una calle londinense cerca de St. Mary Woolnoth. Y nosotros oímos con ellos las campanas del reloj uniéndonos a miles de años de historia y de vida.

(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 39 (v. 69-76).

Sin duda Eliot tomó esta idea del "Golden Bough" de Frazer. Relata éste cómo anualmente en las fiestas de la siembra lo sacerdotes acostumbraban a sepultar pequeñas imágenes del dios, hechas de tierra y granos. Al desenterrarlas se podía ver cómo el maíz había brotado del cuerpo del dios. El "corn god" produce el grano de su propio cuerpo. Se da como alimento para su gente. Muere para que ellos tengan vida (1). De este enterramiento surge una nueva cosecha. De la muerte de Osiris la salvación de su pueblo.

Su misión en el poema, como la de los otros mitos clásicos que llenan "The Waste Land", es ofrecer un contraste. Frente a la sequedad y carencia de vitalidad, la presencia de la fertilidad, de una vida nueva y apasionada. La muerte siempre fue principio vivificador. Mas estos "Hollow men" del Fisher King parecen negarse a comprender esta muerte y su misterio de vida. Osiris sin embargo, seguirá bajando al surco en las fiestas anuales para traer la felicidad y el bienestar a aquellos pueblos nilotas.

Tiresias al recordar a Stetson cuando luchaban juntos en la batalla de Milas -que no otra cosa significaba que la victoria y la vida mediante muerte por el agua-, a Tristán e Isolda, amores que surgieron sobre el agua, a Phlebas, el sumergido marino fenicio, a Madame Sosotris que anuncia su predicción para esta moribunda tierra baldía: "teme la muerte por el agua", y acabar la recolección de sus memorias con el "corn god" y su mensaje de esperanza, quiere sintetizar un principio vitalizador que fue fecundo en el pasado y sigue válido para el tiempo presente en especial para su tiempo y sus profundos males, entre los que sobresalen un tremendo fracaso y desilusión.

(1).- Vid.Frazer,The Golden Bough, pág.376: "When these effigies were taken up again the corn would be found to have sprouted fron the body and this would be hailed as the cause of the growth of the crops.The corn god produced the corn from himself: he gave his own body to feed the people. He died that they might live."

Al mismo tiempo llama la atención a Stetson (1) sobre la presencia de ese perro, no sea que ayude a desenterrar al perdido dios antes de tiempo, llevado de su amistad, y no pueda ser así principio de vida para la tierra y los hombres.

El final de "The Burial of the Dead" y del mito de Osiris es desconcertante, pero lógico en la poética de Eliot (2). Es el grito de acusación de cuantos mitos han formado esta primera parte de"The Waste Land" y que resume con enorme fuerza el dios egipcio. Así el poeta sin dejar tiempo para la sorpresa del lector, ha visto su reacción de desinterés ante las llamadas a la fertilidad y su espíritu acomunitario y ahistórico y le echa en cara su hipocresía. Aunque lo intente ignorar, no hay más camino que el de Osiris para conseguir la revitalización de la tierra y de los espíritus. Es semejante y hermano, historia y comunidad con todos esos hombres fuertes que bajaron al surco y amaron con pasión. La "Tierra Baldía" sólo conseguirá fructificar siguiendo la pauta que ellos han marcado.

¿Por qué la vieja águila ha de abrir sus alas?.-

En los primeros versos de "Ash Wednesday" aparece otra angustiosa llamada a la fertilidad oculta bajo el mito del águila.

Paisaje de fría desesperanza en los "steps" iniciales de esa escalera, tortuosa y difícil, que lleva a Dios. Cuando toda esperanza parece inútil, Eliot introduce, enmarcado por un paréntesis, como una cala en el pasado, el recuerdo del águila y su mensaje de renovación.

"(Why should the aged eagle stretch its wings?)"(3).

---

(1).- Para algunos comentaristas de Eliot, G. Smith entre otros, Stetson simboliza el eterno fracaso del hombre.

(2).- Sus poemas no avanzan por una lógica sucesión de situaciones o sentimientos. Estos y aquellas ocurren, pero no se manifiestan en el poema, al menos externamente. Se dan en la mente y el corazón del poeta quien sólo nos presenta las reacciones producidas por tales aconteceres. Comprendido ésto, es fácil seguir el desarrollo "lógico" de los poemas eliotianos. Una lógica interna y profunda es quien los da unidad y trabazón.

(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 60 (v.6).

El uso que hace del mito es directo. La leyenda que encierra esta sencilla frase es de todos conocida, de aquí que no recurra a dar detalles adicionales. La fuente que le sirvió de inspiración puede ser doble, y responde a textos de sus habituales lecturas. Una de ellas es la Biblia y San Juan de la Cruz. En todos los Salmos se lee: "Tu juventud será renovada como la del águila". San Juan en su "Noche Oscura" cita la misma referencia como una pauta para la renovación espiritual del hombre viejo.

El texto bíblico quedó ampliamente plasmado en los bestiarios medievales. La leyenda a grandes rasgos es esta: Cuando el águila se siente vieja, vuela alto, hasta el sol donde arden sus plumas. Luego cae, cegada por los rayos abrasadores, en una fuente de agua de la que sale con su juventud renovada (1).

La otra fuente de información e inspiración, clásica ciertamente, viene dada por la lectura de Dante. En "El Purgatorio" de la Divina Comedia describe un sueño de renacimiento al ser llevado por un águila hacia el sol (2). Es fácil ver en este sueño una variación del mito de Ganimedes, símbolo de fecundidad y renacer. "El más hermoso de los mortales", como llama Homero al príncipe troyano, fue arrebatado hacia el Olimpo por un águila, mientras guardaba los rebaños de su padre en el monte Ida. La pasión de Zeus por la singular belleza del muchacho le llevó a raptarlo por sí mismo o por medio del águila que le representaba, para convertirle en uno más de los inmortales, y en especial copero suyo, para que sustituyera a Hebe, la escanciadora de los dioses. Su misión sería sonreir a su señor y servirle el néctar. Se ha supuesto que Ganimedes es el genio que derrama sobre la tierra el agua del cielo que le sirve de fertilidad. De esa manera retorna a la madre tierra la esencia divina que gentilmente escancía en los cielos, como contrapartida de su pérdida.

---

(1).- E. E. Duncan Jones, E. Drew, Miss Weston, Maxwell aportan detalles sobre la leyenda del águila en los bestiarios medievales.
(2).- Dante A., Divina Comedia "Purgatorio" (IX).

El proceso es idéntico al de la leyenda del águila recogida por los bestiarios medievales. Un ascenso hacia un centro de purificación, de fecundidad. Conociendo la profunda y constante lectura de la obra de Dante por Eliot, podemos afirmar que fue sin duda la Divina Comedia la que proporcionó la base para este mito del águila. No obstante, cualquiera de las dos fuentes a que hemos aludido ofrecen una llamada a renacer, que es en verdad lo que interesa a Eliot, y necesita el poema.

El simbolismo es delicado y el mensaje del mito rectilíneo. La función que le asigna el poeta es de contraste y "pattern" a la vez. Frente al panorama de vaciedad y apatía, reflejo de su tiempo y de su espíritu, la presencia de la vieja águila que habla de pasión, de esfuerzo por acercarse al fuego, al amor, a la esperanza. De ese fuego de penitencia y sufrimiento, como de un purgatorio de expiación, surgirá el hombre nuevo a semejanza del águila. Reconocemos que esto es difícil para los hobres del mundo de Eliot, que andan a la deriva -"no longer strive to strive towards such things" y "because I do not hope to turn" (1)- mas "Ash Wednesday" inicia un camino de ascenso, de conversión, de olvido de vidas pasadas en vaciedad. Por eso la "agèd eagle" está ahí en la primera estrofa, marcando un camino hacia el fuego -Pentecostés será el término final del proceso- del que surgirá el hombre fuerte y espiritual.

Afrodita, la diosa de la belleza.-

Al comentar la frase de Eurípides "Kipris es quien hace germinar y nacer el amor", vimos la influencia tremenda y apasionada de Afrodita en la vida de Adonís. Allí la presentamos como diosa enamorada que ofrece al hombre unos brazos para las ilusiones y para las lágrimas. Contraste enorme con las mujeres del mundo eliotiano que sólo saben ofrecerlos para la pasión carnal y estéril.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 60 (v. 5 y 3).

En "Marina", bello poema de esperanza, puede verse una nueva faceta de Afrodita: la perfección de la mujer en sus cualidades físicas y sicológicas. Su presencia se siente en lo más profundo del alma como una brisa acariciadora, como un renacimiento.

Así narra Hesíodo el nacimiento de esta diosa: Cronos después de mutilar a su padre con la guadaña que llevaba, lanzó los despojos de la virilidad de Uranos al mar. En torno a ellos, que permanecieron flotando sobre las aguas mucho tiempo, se amontonó una gran cantidad de blanca espuma en cuyo suave regazo nació y creció, como una perla maravillosa, una virgen: Afrodita. Virgen que iba a ser la diosa del amor y la belleza. Recostada sobre una concha marina que le servía de cuna, lecho y nave, y empujada por el viento llegó a las costas de Chipre. La recibieron absortas las Horas, que la hicieron avanzar chorreando aún agua salada, que no quería acabar de caer, por no avandonar aquel cuerpo perfecto. Estas pusieron un collar resplandeciente en torno a su cuello y la proclamaron soberana de la hermosura. La llevaron luego al Olimpo donde los inmortales quedaron maravillados ante semejante espectáculo de belleza.

Esta presencia mágica de una mujer, casi niña, toda pureza y juventud, saliendo de las aguas y retorciendo sus cabellos, es la Afrodita del cuadro de Apesles y de Botticelli, y que recoge Eliot con la fruición de unos ojos que también la vieron, en su poema "Marina". (1). En él se observa el mismo gozo que llenó el alma de la naturaleza y de los dioses.

" What seas what shores what grey rocks and what islands
What water lapping the bow
And scent of pine and the woodthrush singing through the fog
What images return". (2).

(1).- Al estudiar el mito de Hércules examinamos a fondo el poema "Marina", y dábamos como fuente del mismo la obra de Shakespeare: Pericles, Príncipe de Tiro, a la que Eliot se adapta en sus mínimos detalles para describir el encuentro de padre e hija. Queda por explicar el nacimiento del mar, de esta belleza que era Marina. Sin duda Shakespeare tomó como base de su obra el mito de Afrodita al que tan fielmente se ajusta.

(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 72 (v. 1-4).

El hombre la siente en sus venas, y el brillo de la nueva vida brota en sus ojos

" What is this face, less clear and clearer
The pulse in the arm, less strong and stronger-
Given or lent? more distant than stars and nearer than /the eye
Whispers and small laughter between leaves and hurryng
Under sleep,where all the waters meet".(1). /feet

" This form, this face, this life
Living to live in a world of time beyond me; let me
Resing my life for this life, my speech for that unspoken,
The awakened, lips parted, the hope, the new ships." (2).

No podemos descubrir la presencia del mito en ningún verso en particular, sino que todo el poema es una gozosa anunciación de Afrodita, de su nacimiento y su influencia sobre los que la contemplan, a semejanza de la escena ocurrida en el Olimpo.

Existe, sí, una referencia a Diana, la diosa que por envidia afiló los dientes de sus perros con misión de muerte, para ese gran enamorado que fue Adonís, y a quien Afrodita ofreció lo mejor de su amor y su belleza. Los versos son los siguientes:

" Those who sharpen the tooth of the dog, meaning
Death." (3).

El mito está, pues, presentado como el armazón que sostiene toda la estructura del poema y le da esa misteriosa vibración de vida nueva y bella.

Su función es doble: Es pauta para el renacimiento espiritual que anuncia "Marina", símbolo soñado de algo nuevo que ha nacido en las entrañas de uno mismo. Y contraste frente a las mujeres de esta tierra baldía del siglo XX, tan abismalmente distintas a la diosa de

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 72 (v. 17-21).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 73 (v. 1-4).
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 72 (v. 6-7).

la belleza. Eliot jamás da importancia a las cualidades exteriores de las mujeres que llenan sus poemas. Siendo un vitalista, prefiere presentarlas actuando, en situaciones humanas de comportamiento comunitario: en parties, clubs, pubs, relaciones sociales, conferencias, teas, recepciones, etc. Situaciones en las que apenas existe tiempo para la contemplación entusiasta, y sí para la conversación galante, frívola y vacía. "Marina" presenta una orientación nueva que conducirá a la presencia arrolladora de esa otra Mujer, con mayúscula, capaz de llenar y satisfacer los más profundos deseos humanos de perfección y superación. Orientación encaminada a la contemplación silenciosa y admirativa de la mujer, quien con su mágica fuerza espiritual impulsará al peregrinaje que aboca en paz y posesión, según el camino descrito por San Juan de la Cruz en su Noche Oscura del Alma. De esta manera y como contrapunto de las mujeres que pueblan "The Waste Land", y el actuar de Sweeney y Prufrock, presenta Eliot con el mito de Afrodita esta presencia apasionada y subyugante para acercar vidas y sembrar inquietudes, para descubrir dentro de ellas mismas la sacralidad de una misión que están esterilizando y exponiendo a pública vergüenza, y para orientar a una renovación en el espíritu.

El viejo amigo del hombre.-

Dos son las alusiones que hace Eliot al "Dog" (Can,perro) en sus poemas. En ambas ocasiones se halla ligado a mitos de fertilidad,aunque con diferente leyenda mítica.

En"Sweeney Among the Nightingales" aparece junto al melancólico Oriön, oponiendo vidas y deseos.

" Gloomy Orion and the Dog
Are veiled;" (1).

Como hicimos notar al estudiar el mito de Orión, éste presenta una doble posibilidad de referencia, al menos en el poema. Puede ser

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 35 (v. 9-10).

la constelación que lleva su nombre, y que está estrechamente unida unida a procesos fertilizantes, como la del Can, y también el héroe traicionado por Diana. En cualquiera de los casos su presencia en el poema cumple una función de oposición y contraste. Pasión y fertilidad frente a la apatía y muerte que ofrecen Sweeney y las mujeres del club.

Respecto ad Dog -Can,Sirio- creo que en este poema, está su mensaje mítico más cercano a la constelación de su nombre que al dios Anubis, cuya presencia, función y mensaje son más claros en "The Waste Land", al estar relacionados con el mito de Osiris en el que representa un papel tan importante.

Eliot crea un clima de esterilidad y apatía en las primeras estrofas del poema, del que serán luego una constante las personas que intervengan en la acción. A esto se debe que todo cuanto sea portador de un principio vital, le sea negada su presencia, o aparezca velado su mensaje. En los versos que antes citamos y en los que aparece el Can, se habla de la materialización de los personajes, pero de una manera difusa.

Aunque lejano, el Can Mayor (1) recuerda que su presencia era señal de la próxima subida de las aguas, y como lógica consecuencia de fecundidad para la tierra. Señal de amistad para los hombres de las riberas del Nilo, de los que recibía el tributo de veneración.Señal de amistad también para los que se hacían a la mar, y que le consideraban como "estrella polar", marcador de derrotas seguras. Señal, en fin, de pasión y lujuria. Cualquiera de las interpretaciones que hemos dado tienen amplia resonancia en el verso de Eliot, y sobre todo en lo que el escritor quiere decirnos con este uso directo y conciso del mito del Can.

---

(1).- El Can Mayor es una constelación del hemisferio austral, por debajo y a la izquierda de Orión, al borde de la Vía Láctea. Su estrella principal, Sirio, es la más brillante del cielo. La constelación denominada el Can Menor, está en el hemisferio boreal, cerca del ecuador, por debajo de los Gemelos.

Basta su nombre para introducir una leyenda que se da por conocida de todos los lectores. Sólo insiste el poeta en decirnos que el Dog, como Orión, "are veiled", están velados, lejanos. El mensaje de que son portadores no interesa, por acusador, a ninguno de los personajes. Y aunque contribuye a dar un tono de vaciedad al paisaje tanto material como espiritual de "Sweeney Among the Nightingales", con el velo que pretende ocultar su aparición, su sólo nombre sirve para indicar una acusadora presencia. Como el título señala, tiene la función de ser un "nightingale", un ruiseñor, de los muchos que en este poema turban la apatía de Sweeney con su canto que suena a pasión, tragedia, violación, muerte, como principios de renovación. Como en los tiempos de las antiguas mitologías es principio de fecundidad para las tierras y de amistad para los hombres. Un viejo amigo. Estas son las dos cosas que se niegan con más fuerza en el poema. Negación a la vida, por el comercio con el amor, y negación a la amistad por la soledad, la incomunicación imposible y el egoísmo.

El Dog que fue testigo de muerte y soledad en las laderas del Spanish Cape, a pesar de ser principio fertilizador vuelve una vez más, con distinta leyenda mítica ahora, en "The Waste Land". El paisaje no varía mucho y su mensaje sigue idéntico. En "Sweeney Among the Nightingales" apareció lejano, como algo que se condena al olvido, ahora es el propio protagonista quien invoca su nombre, rogando se le mantenga distante, "oh, keep the Dog far hence". La circunstancia que provoca este recuerdo no deja de ser extraña. Un amanecer londinense con niebla densa. La multitud se apresura sobre el London Bridge. Van camino de Saint Mary Woolnoth. Entre la muchedumbre Tiresias descubre a un antiguo conocido, y le gritó:

" Stetson!"
" You who were with me in the ships at Mylae!
" That corpse you planted last year in your garden,
" Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
" Or has the sudden frost disturbed its bed?
" Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,
" Or with his nails he'll dig it up again!" (1).

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 39 (v. 70-76).

Dos personas que convivieron en Milas se hallan ahora en Londres. Lucharon allí en los barcos fenicios y se reencuentran camino de su trabajo.

Stetson no es realmente una persona, sino un tipo simbolizando la multitud universalizada con una asociación no a una guerra reciente, sino con las guerras púnicas. El fracaso de Stetson en Milas recuerda el eterno fracaso espiritual del hombre, que ha intentado destruir ese recuerdo sepultándolo en su mente (1). La presencia de este personaje en la ciudad viene a reforzar la impresión de Eliot sobre esa "death-like city" que es el propio Londres. El Dog representa sin duda la conciencia que el soldado de Milas se esfuerza por no inquietar, temiendo le lleve a reconocer su fracaso en el campo del espíritu y le fuerce a redimirse. Posición que ninguno de los habitantes de "The Waste Land" desean tomar, ya que esto pide esfuerzo y actividad, cosa a la que parecen haberse negado.

El Dog aporta además el simbolismo del renacimiento dentro del mito de Isis y Osiris. Con su ayuda (-en la mitología egipcia Dog es sinónimo de Anubis, fiel amigo del dios y dios él mismo de la Casa Hermosa, como llamaban a la vivienda de los muertos-) Isis logró hallar el cuerpo de Osiris cortado en pedazos y enterrados éstos en diversos lugares, para darle finalmente honrosa sepultura en File. Su colaboración sirvió para hacer realidad el renacimiento del dios. A esta ayuda es a la que Eliot hace referencia. Presencia que es sinónimo de renacer.

> " Oh keep the Dog far hence, that's friend to men
> Or with his nails he'll dig it up again" (2).

Una vez más Eliot usa el mito llenando una sola palabra con toda la leyenda del misterioso y amigable Can. Se nos da por conocedores de ella. Y con la palabra y nuestro saber hace avanzar la acción in-

---

(1).- Vid. D.S. Maxwell, ob. cit., pág. 39
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 39 (v. 74-75).

terna del poema. Da luego el detalle adicional de la amistad con los hombres. Amistad que hemos visto patente en las dos presencias del Dog que hemos examinado.

G. Smith (1) apunta otra interpretación posible al mito del Dog, que creo esta implícita en el de Osiris o quizá sea una derivación de él o de otro mito de los muchos que existen sobre los dioses de fertilidad. Une al Dog con la mandrágora, que tenía forma antropomórfica y que sólo podía ser arrancada del suelo mediante la ayuda de un Can y de una cuerda. La mandrágora era otro dios. Según J. Rendel Harris fue la primera Afrodita. Frazer en su libro Folk-Lore in the Old Testament relata cómo la mandrágora surge del cuerpo de un hombre que había sido ahorcado en prisión. La analogía con el mito del dios de fertilidad o de Osiris es pues grande. No hay posibilidad de renacimiento sin la ayuda del Can. El Perro aquí, como en los otros mitos reseñados, cumple la misión de amistad, de colaboración para renacer.

La función que Eliot atribuye a la presencia del Can en las líneas finales del primer movimiento de "The Waste Land","The Burial of Dead", es de acusación y amenaza. El representa una posibilidad de renovación, como en el viejo mito. Los hombres de Tierra Baldía lo saben, pero renuncian a ello. Para esto se hace preciso alejar al Can, no sea que una vez más vuelva a desenterrar el cuerpo del dios y con él retorne la vida, la fertilidad a las tierras y a los espíritus.

A semejanza de los demás poemas, toda la energía potencial encerrada en este mito de fecundidad parece molesta para el habitante de la "unreal City". Así finaliza este poema de "entierros" que siembran la desolación más espantosa en la tierra yerma del Fisher King.

---

(1).- G. Smith, ob. cit., pág. 79.

El mito de Germelshausen.-

Pertenece este mito al mundo germánico. Mitología esta que al leerla se la siente cercana. Sus mitos parecen simples leyendas sin la sacralidad que presentan los clásicos. No obstante señalan religiosidad y presencia de ritos.

En el libro On The Four Quartets of T.S. Eliot (1), escrito por un autor anónimo, se hace referencia al mito de Germelshausen. Fue ésta una aldea alemana excomulgada por el Papa y cuyos habitantes se entregaban a una "ghostly life" una vez al año. En el terreno comunal y en torno al fuego de la hoguera, olvidando castigos papales, bailaban, bebían, cantaban y se entregaban a toda clase de desenfrenos con que exteriorizar la vida fuerte y renovada que alentaba en sus cuerpos. Dicho autor afirma que el propio Eliot ha reconocido deber su inspiración a este mito para la composición del primer movimiento de "East Coker". Sintetiza la historia en estas palabras: "Cae el atardecer y luego la noche, sujeta en el círculo del tiempo. Aquí están seres humanos luchando por aportar dignidad a sus alegrías y éxtasis animales" (2).

Con esta historia como base compuso Eliot el segundo de sus cuartetos -poema de la tierra se le ha llamado- en cinco movimientos, que como el tiempo, la vida y el moto de la desdichada reina mártir tiene su fin en su principio. "In my beginning is my end" (3). Verso con el que se inicia y finaliza "East Coker".

Eliot nos lleva de la mano al mito medieval por senderos llenos de romanticismo y modernidad. El camino que desemboca en la explanada donde se celebra la fiesta, y que va hacia la aldea, aparece encajonado entre ramas de árboles, oscuro y silencioso. Las dalias duermen en ese vacío silencio que espera el canto del búho. Camino, que es como

---

(1).- Anon, On The Four Quartets of T.S.Eliot, London, 1953.
(2).- Anon, On The Four Quartets of T.S.Eliot, pág. 28.
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 123 (v.1).

el túnel del tiempo que nos es forzado pasar para arrivar a la vida nueva y pujante que surgirá en el prado comunal. Lo que llama la atención en la descripción de Eliot es, en primer lugar, que por el camino pasa una furgoneta que obliga al transeunte a hacerse a un lado, y luego la presencia de la luz eléctrica, que al enmarcar el pueblo anuncia su proximidad. Sabemos que tanto la furgoneta como la luz eléctrica son logros de nuestro tiempo. Al incorporarlos en el sendero que lleva a Germelshausen, Eliot pretende eternizar la lección de la aldea excomulgada, y decirnos que nuestra tierra como aquella que sufrió la pena papal debe buscar la regeneración y el orden, una vida nueva, a través de la muerte del pasado, del frío invierno que empieza a surgir con la primavera.

" In that open field
If you do not come too close, if you do not come too close,
On a Summer midnight, you can hear the music
Of the weak pipe and the little drum
And see them dancing around the bonfire
The association of man and woman
In daunsinge, signifying matrimonie-
A dignified and commodious sacrament.
Two and two, necessarye coniunction,
Holding eche other by the hand or the arm
Whiche betokeneth concorde. Round and round the fire
Leaping through the flames, or joined in circles,
Rustically solemn or in rustic laughter
Lifting heavy feet in clumsy shoes,
Earth feet, loam feet, lifted in country mirth
Mirth of those long since under earth
Nourishing the corn. Keeping time,
Keeping the rhythm in their dancing
As in their living in the living seasons
The time of the seasons and the constellations
The time of milking and the time of harvest
The time of coupling of man and woman
And that of beasts. Feet rising and falling.
Eating and drinking. Dung and death." (1).

Nos narra la leyenda como un hecho lejano, actualizado en el recuerdo con todo lujo de detalles. En la descripción de esa "ghostly

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 123 (v. 23-25), 124 (v. 1-21).

night" y sobre los resplandores de la hoguera y la música del tambor y la flauta, está la presencia de esa pareja que baila y baila, relegando todo lo demás a un segundo plano. Realmente esa asociación de hombre y mujer en el ritmo de la danza es lo único que interesa del mito germánico al poeta. Y así lo expresa en su versión del Germelshausen. Hombre y mujer, rústicos y sencillos como toda vida que nace, y unos pies, pesados por la carga de la humanidad que sostienen, giran y saltan a través de las llamas, solemnemente primitivos, conservando siempre el orden de la danza y de la vida. Ritmo ordenado como el de las estaciones, o el de las horas del ordeño de las vacas, o del amor entre los seres humanos y entre las bestias, el de la primavera y el invierno, el de la vida y la muerte.

Como siempre, toma del mito lo que le interesa para el fin que persigue. Aquí insiste sólo en ese ritmo de la vida dentro del marco ritual de la danza y la rusticidad del amor campesino. No ha dudado en utilizar términos arcaicos para ambientar mejor ese primitivo acercamiento a las fuentes de la vida.

La función que persigue es la de ser pauta y modelo para el renacer. A semejanza de los habitantes de la aldea, pegados a la tierra y a la vida de la naturaleza, sólo cabe un renacimiento como consecuencia de una muerte anterior. O como dice Eliot en los primeros versos de "East Coker", las viejas piedras se emplean para levantar edificios nuevos y de la leña vieja surgen nuevos fuegos. Fuegos que acaban siendo cenizas que al volver a la tierra se hacen vida en ella.

La visión que nos presenta Eliot en "East Coker" lleva a mirar la ceremonia con entusiasmo como en aquel viejo sueño de Midsummer Night. La danza que une hombres y mujeres en un ritmo sencillo y ritual a la vez, es la de Maya. Las parejas, pilares del edificio del espacio y del tiempo, réplicas de los principios que mueven los átomos.

Pronto la disposición de ánimo inicial se cambia y lleva a encerrarse en sí mismo y pensar en ese "memento mori" medieval.

" The time of the coupling of man and woman
And that of the beast. Feet rising and falling.
Eating and drinking. Dung and death" (1).

Definiendo una situación humana, la acción anuncia lo que va a suceder: el deseo de redimir esa "ghostly life", esa semejanza con las bestias que resulta de reducir la vida sólo a un mero "coupling of man and woman".

La danza ritual de los labradores simboliza un proceso mediante el cual nace de la muerte invernal del año, la vida nueva de la primavera. Es una aportación más la de estos "dancers in the open field" al misterio de la vida, al deseo que vimos en Adonís por el amor, y que sembró la muerte en su camino. Muerte que pronto dio su fruto. Fruto de vida en los demás.

Bello recuerdo del mundo germánico éste, que ofrece, al compás del ritmo y el baile, un orden, una colaboración -algo casi imposible de pensarse en los primeros poemas de Eliot- y la esperanza de una redención.

Podemos ver una vez más la insistencia, mejor sería llamarla obsesión, de Eliot por esos mitos y recuerdos de fertilidad que va jalonando a lo largo de sus poemas como piedras milarias de una armonía, de un orden y una vida nueva ansiosamente buscadas.

"Y me llamaron la niña del jacinto".-

Jacinto, en la mitología clásica, fue un joven bello y amable. Todos sentían una fuerte simpatía hacia él. Apolo y Céfiro le amaron tiernamente. Celoso el dios del viento hizo que mientras jugaba con un tejo, rebotase éste en una roca y le hiriese mortalmente. Apenado Apolo, transformó la sangre que corría de su herida en una flor que desde entonces lleva su nombre. Flor a la que los griegos dieron un carácter funerario, consagrándosela a Demeter.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 124 (v. 19-21).

El jardín donde crecía el jacinto trae recuerdos de fertilidad y de castos deseos. Las cualidades del jacinto han pasado a ser totalmente femeninas. Amor, deseo ardiente, fecundidad que se encuentran en la mujer como en su mejor trono. Hoy ha quedado como símbolo de la vegetación que florece en primavera y se seca y muere con el sol estival.

En los poemas de Eliot el jacinto aparece como deseo de fertilidad, enriquecido con ese sin fin de recuerdos amables que ocupan tantas horas del vivir humano y que los hombres y mujeres de Tierra Baldía parecen agostar con su esterilidad y oposición a cuanto represente vida y renovación.

"The Burial of the Dead", primer movimiento de "The Waste Land", habla de idilios en ese jardín, de entrega, y de esa niña que llevaba en sus brazos jacintos a la que la gente amablemente llamó "the hyacinth girl", la niña del jacinto. Personifica el simbolismo de que esa flor es portadora. Pero un año después vino la tragedia. El retorno al jardín se hace odioso y sobre la vida pesa la amargura de haber perdido algo esencial. Un desgarrón en el alma que tiene la fatalidad de no admitir costuras.

" You gave me hyacinths first a year ago;
They called me the hyacinth girl."
-Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden,
Your arms full, and your hair wet, I could not
Speak, and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I Knew nothing." (1).

Eliot utiliza el mito en este pasaje bajo la referencia al jacinto y al jardín donde crece, como portador del mensaje que el dios clásico simbolizaba. Su sólo nombre sirve para evocar una breve historia de amor y fecundidad a través de la muerte. Esta misma historia pretende Eliot transmitirnos por el triple uso de la palabra jacinto:

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 38 (v. 35-40)

como flor, como niña y como jardín de deseos. Algo bello que está condenado a morir, a semejanza de Tristán e Isolda, del sumergido marino fenicio y de Osiris, dioses todos ellos de fertilidad. Madame Sosotris, reputada como la mujer más sabia de Europa, condena a todos a la muerte por el agua, "Fear death by water" (1), que será principio de nueva vida.

Su función es la de ser una semilla de esperanza y una pauta a la vez para todo proceso de renacimiento. Como Osiris que con su muerte ofrece la fecundidad para las tierras del Nilo, o el marino y comerciante fenicio quien en las profundidades del océano y las corrientes siente el nacer de la vida en sus huesos, o Tristán quien con su muerte da vida a un amor más profundo y bello, así Jacinto a través del proceso de muerte por celos, muerte de delicados deseos de amar, ofrece la esperanza de renacer bajo el símbolo de la flor que perpetuará su recuerdo. La tierra está seca, pero estos dioses aportan su presencia a modo de anunciación al ruido del trueno que traerá el agua que salve. Como el mismo título del movimiento indica, "The Burial of the Dead", se hace precisa la muerte, el enterramiento de estos símbolos de regeneración para que surjan con más fuerza, más bellos que antes. Vida nueva a través del dolor, como las lilas que abril nos trae arrancadas a la tierra seca y muerta. Imágenes que podemos sintetizar en la parábola evangélica del grano de trigo, fuente y resumen de muchos mitos de fertilidad,: "si el grano de trigo

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 39 (v. 55).

no muere ..." (1).

---

(1).- Al examinar el mito de Tristán e Isolda incluímos este pasaje de "The Burial of the Dead", como idéntico al ocurrido a los dos jóvenes amantes en la escena del jardín de Morois donde fueron a satisfacer sus más íntimos deseos, y donde hallaron la traición que desencadenó la ruína del muchacho. Muerte o herida en el primer momento que humedece su pelo y llena sus brazos de deseos más fuertes, que privan de la palabra y sumen en ese estado de muerte producida por la separación que hará resurgir un amor más intenso. A este resultado nos llevó el encontrar el pasaje inmerso entre dos citas de la ópera de Wagner que narraban el proceso de esa pasión juvenil

El pasaje también recuerda el poema "Dans le Restaurant", y la experiencia que el garçon lleva prendida en su alma como águila de remordimiento, parece ser similar a la de Tristán e Isolda y a la de la niña del jacinto. Así se la cuenta al elegante comensal de aquella tarde:

" J'avais sept ans; elle était plus petite
Elle était toute mouillée, je lui ai donné des primevères."

Monsieur, le fait est dure
Il est venu nous peloter, un gros chien;
Moi j'avais peur, je l'ai quittée à mi-chemin.
C'est dommage." ob. cit., pág. 31 (v.10-11,13-14),32(v.2-5)

Para G. Smith "The hyacinth girl", que identifica con la portadora del Santo Graal, representa una faceta de una personalidad que lucha por obtener la salvación. Otras facetas están encarnadas en la Sibila, The Quester, el Fisher King.(ob.cit., p. 70).

Respecto a la identificación "Hyacinth girl"- portadora del Graal dice: "The Hyacinth girl is the Grail Bearer, the maiden bringing love. As in the legend he has met her in a place of water and flowers, the Hyacinth garden. The function of the Grail Bearer is dual: first she directs the quester to the place of his iniciation or blames him for his failure there; 2nd. she appears in the castle and bears the Grail into the great hall. It is she whom if the quest is completed, he marries; she would be in Frazer's terms the consort of the wounded or resurrected god,and she universally appears in the proximity to the water symbol.At his meeting with the hyacinth girl in "The Waste Land" Tiresias as the quester, has omitted to ask the indispensable question of the Grail initiation. Evidently he has merely stood agape while she bearing the sexual symbol -the spike- shaped blossoms representing the slain god Hyacinth of the Golden Bough-has awaited the word he cannot ulter." (ob. cit., pág. 74).

En la conversación que discurre entre veleidades y pasadas lamentaciones y a la que la música de Chopin da un ambiente íntimo en "The Portrait of a Lady", se están cerrando caminos a la amistad.Allí está ella servicial, y él con ganas de romper esas barreras de formalidad y hablar de amor. Pero ella no puede amar y declina sus invitaciones por un paseo y una conversación intemporal. Durante uno de estos encuentros fríos y formalistas, Eliot introduce la presencia del jacinto.

" With the smell of hyacinths across the garden
Recalling things that other people have desired." (1).

El uso y función del mito del jacinto en este poema vienen dados por el propio poeta al citar su nombre y hablarnos luego de deseos. Deseos sinceros e intensos como los que despertó en Apolo y Céfiro. Para el protagonista del poema, fracasado en su intento de amistad, sólo le restan las mañanas del parque, la soledad, el periódico con su sección de humor y sus deportes y las vulgares noticias diarias,y las notas del piano callejero, mecánico y cansado que invita al recuerdo con los "common songs" -estampa ésta típicamente inglesa de cualquier mañana londinense.-Eliot coloca el jacinto -perfume y deseo, personificación de lo femenino- como contrapeso y oposición de esa lady fría y elegante, prototipo de la mujer de la Tierra Baldía eliotiana.

En el maravilloso canto a la edad madura, iluminada por las luces de una fe religiosa, que es "A song for Simeon", vuelve el recuerdo del jacinto, mas no como deseo sino como vida nueva que ha crecido en esperanza, que ha amado y que mira de frente a la muerte sin miedo al "death wind" que sopla fuerte en aquellas edades. Inicia el poema con estas palabras:

" Lord, the Romans hyacinths are blooming in bowls and
The winter sun creeps by the snow hills" (2).

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 10 (v. 21-22).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 69 (v. 1-2).

Tres recuerdos de un mito antiguo que hablan de deseos fuertes, de pasión, de vida nueva, de muerte como principio de regeneración, y de oposición a la frialdad de las mujeres convencionales y elegantes, como negación a cuanto de bello tienen y que el jacinto simboliza.

Un penique para el Old Guy.-

Yo también dí un penique para el viejo Guy. No sabía entonces lo que significaba aquel muñeco reclinado sobre la pared a la puerta del metro de Angel, por el que acostumbraba a salir en mi camino a casa; ni la mano extendida suplicando una limosna, de aquella pareja de muchachos rubios; ni el simbolismo de su frase "a penny for the Old Guy". Les di unos peniques y les contemplé saltar alegres camino de su muñeco de paja a cuyo lado los depositaron para volver una vez más al encuentro de otro viandante. Era como un rito en el que uno a uno íbamos dando nuestra pequeña aportación a fin de que la celebración de la fiesta, esto lo conocí más tarde, fuese por todo lo grande, ruidosa y brillante. Ellos habían pasado muchos días preparando aquel muñeco, soñando esperanzados en aquel cinco de noviembre. Pero la materialización de ese sueño estaba en las manos generosas de cuantos pasábamos por allí.

La noche del cinco de noviembre, Londres tenía una hoguera en nuestra plaza y en cada una de las plazas de la ciudad. En la picota estaba el Guy. Sonaban los ruidos de los petardos, mientras las llamas chisporroteaban y los muchachos se afanaban alegres, alimentando el fuego. Nadie temía una catástrofe en la ciudad Támesis, ni un complot de la pólvora. Desde las ventanas la gente contemplaban complacidas aquel entretenimiento infantil, y sonreían. Los muchachos también sonreían. Habían logrado la participación de todos en su juego del Old Guy, que sobre la pira ardía de prisa ante la pasividad colectiva. Breve recuerdo éste, que anualmente traía a sus mentes la historia de un hombre valiente, para pasar luego al dominio del olvido. Me hablaron

más tarde de Guy Fawkes y me interesó su historia (1).

Al presenciar esta celebración pensaba yo en la noche de San Juan en Castilla, en la hoguera y el muñeco que se suele poner en lo más alto de ella. De pequeños nunca sospechamos el mensaje religioso que este rito anual encierra. Sencillamente nos uníamos a la tradición en la alegría y la colaboración humana. Aunque las fechas en que se celebran estas fiestas son distintas, lo que no se puede negar es la coincidencia de la ceremonia: una hoguera en una plaza pública con la aportación de todos a la alegría de los más pequeños, y un muñeco de paja que arde entre las llamas.

Estas celebraciones tienen su origen en el pasado de la Europa pagana, aunque las fechas de conmemoración varíen de pais a pais. El sentido ritual y mítico no ha perdido vigencia. Sir James Frazer estudia en el "Golden Bough" (2) la presencia del"hombre de paja" -straw man- en la religiosidad europea y llega a la conclusión de que es uno de sus más antiguos y constantes rituales. Parece ser que se utilizaba en muchos de los festivales que se celebraban en torno al fuego de las hogueras, como representante sacrificial del espíritu de la vegetación o el cordero de las expiaciones que carga y purifica,con su muerte por el fuego, los pecados y las desgracias de los

---

(1).- Guy Fawkes fue un soldado valiente, y católico. Se sabe que estuvo alistado en los ejércitos de Felipe II, y que luchó en los campos de Europa con los españoles. Era diestro en la colocación y explosión de dinamita, técnica que había aprendido durante su estancia en Asturias. Sus amigos y correligionarios ingleses sabían de sus habilidades. Esta fue la razón por la que le llamaron a Londres. Debía supervisar los últimos detalles del "Complot de la Pólvora". Complot político-religioso orientado a hacer volar el parlamento con el rey y los representantes dentro. Desde el Lambet se abría un túnel en el que todo estaba listo para aquella tarde del cinco de noviembre en la que debían de morir un rey y un parlamento enemigo de los católicos. El "Powder Plot" falló y Guy fue cogido con las manos en la masa y ajusticiado. La hoguera puso fin a una vida fuerte y arriesgada. Y este proceso de ajusticiamiento de un hombre violento como Guy es lo que los muchachos ingleses celebran cada año el 5 de Noviembre.

(2).- J. Frazer, The Golden Bough, XI. pág. 21-44.

hombres. Así pues esta celebración del cinco de noviembre en Gran Bretaña, refleja la costumbre religiosa de quemar en público y con regocijo la efigie portadora de la culpa y mala suerte local. Quizá esta costumbre se unió a su historia, la historia de Guy Fawkes y un rey duro, y se pensase en las hogueras tradicionales de otoño para este moderno culpable. De esta manera Guy se engarza en la cadena de esa serie de hombres, dioses y héroes que perecieron por el fuego para aportar purificación y suerte para los suyos.

"The Hollow Men" tiene como fondo este rito mítico antiguo actualizado en la persona de Fawkes, en que se recoge el misterio de las fiestas de noviembre (1). Guy Fawkes y Kurtz fueron otros Prometeos en rebelión con un medio ambiente hostil. Almas violentas que molestaron a los hombres con quienes convivieron, pusieron en peligro sus vidas y éstos no supieron más que ponerles en la picota de una hoguera para que desaparecieran. A ellos dedica Eliot el poema: "Mistah Kurtz -he dead"; "a penny for the Old Guy". Y estas simples dedicatorias sirven para encerrar el misterio del rito antiguo encarnado en la persona del malafortunado Guy, actualizando en la frase con que los muchachos londinenses solicitan la colaboración del transeunte para poder seguir perpetuando la lección de su vida y el misterio del mito antiguo. El resto del poema trata del "straw man", el de hoy, el que hacen los chicos y el que pasea por las calles su farsa de vaciedad. A éste le falta la vida, el misterio y la fuerza del Old Guy, el que un cinco de novimbre ardió en una hoguera e inició un camino de recuerdo y esperanza, renovado cada año con el mismo frescor de la primera vez.

La misión que Eliot le asigna es la de ser un contraste con los hombres de 1925 que paseaban por las calles de Londres la vaciedad de sus vidas. Con su presencia busca que estos hombres de paja, vacíos, sacudan su apatía y entronquen en la cadena de violencia de Guy y

(1).- En Inglaterra se celebra con gran regocijo la fiesta de las brujas -Hollowe'en- la víspera de Todos los Santos. Fiesta ligada al fuego y al misterio del renacer.

Kurtz. Describe al hombre moderno con las mismas palabras, palabras hechas y estereotipadas, con las que hemos descrito al muñeco que se reclinaba sobre la pared de acceso al metro de Angel,

" We are the hollow men
We are the stuffed men
Leaning together
Headpiece filled with straw" (1).

" Shape without form, shade without colour,
Paralysed force, gesture without motion".(2).

Todo es destrucción y ruina en la existencia del hombre moderno: el amor es el primero en sufrir los efectos

" Lips that would kiss
Form prayers to broken stone." (3).

La vida misma siente la sombra, la falta de razón en cada acto de su existir que aboca a una enorme desilusión y asco

" Between the motion
And the act
Falls the Shadow." (4).

Finalmente, la plegaria -el contacto con el Dios que puede llenar su profundo vacío y dar el sentido del que carecen sus existencias- también se apaga, se siente cansada en sus labios

" For Thine is the Kingdom
For Thine is
For Thine is the." (5).

Vaciedad del mundo moderno debido a su carencia de fe. Su religión se ha convertido en un juego, lo mismo que el Guy para los muchachos. Su reacción ante la presencia del Fawkes que arde en lo más alto de la hoguera, es sonreir ajenos al misterio y al rito de las lla-

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 56, (v. 1-4).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 56, (v.11-12).
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 58, (v. 2-3).
(4).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 58, (v.26-28).
(5).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 59, (v.14-16).

mas y del muñeco de paja. No se atreven a morir entre el estruendo de los petardos y las tracas como la imagen del Old Guy. Sólo susurran -"whimper"-. Su muerte, al menos Eliot la piensa así, es tan vacía y sin sentido como lo han sido sus vidas.

" This is the way world ends
Not with a bang but a whimper." (1).

Pero volverá otro cinco de noviembre y los rubios muchachos harán otro muñeco de paja, pedirán a los transeuntes el peny y jugarán al anochecer a quemarlo con estruendo y alegría. Volveremos a depositar la moneda en la mano que se tiende suplicante invitando a la colaboración, al juego. Fawkes nos parece demasiado lejano, y el rito del "straw man" nos dice muy poco. Mas los muchachos tienen que asustar una vez más a la gente, sacudir su indiferencia y hacerles creer que habrá otro "plot", y que vendrá Kaukes a poner la mecha incendiaria a su mundo como lo hizo la primera. Esto es, en pocas palabras, lo que Eliot persigue con este poema y su tema central mítico-histórico.

"Pero, tú también tienes tu buitre".-

"Dans le Restaurant", poema perteneciente a los "Poems" publicados en 1920, ofrece el uso del mito en la más pura línea eliotiana de referencia indirecta y sutil. Un poema que descansa todo él en el mito de Prometeo y en el que sólo encontramos un verso que puede darnos la clave y servir de punto de relación entre la situación mítica y el hecho actual de la conversación de dos personas en un restaurant. El verso es el siguiente:

" Mais alors, tu as ton vautour!" (2).

Esta referencia al buitre o ave de rapiña, sirve para introducir el mito del más célebre de los titanes en su estadio final de humilla

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 59 (v. 20-21).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 32 (v. 6).

ción, fracaso y rebeldía. Como diremos al hablar de Hércules, Eliot parece reunir los momentos de grandeza de los dioses y héroes mitológicos que aparecen en su mundo poético para presentarlos en aquellas situaciones más en consonancia con el estado espiritual de sus hombres, y desde las que hay que iniciar el proceso de salvación y recuperación.

El propio Eliot nos da una pista para la interpretación del poema al hablar en The Use of Poetry (1) del "Prométhée mal enchaine" de André Gide y citarle como la fuente de la historia dramática de "Dans le Restaurant". Como el protagonista de Gide dice, comenta Eliot, "il faut avoir un aigle". En la obra del autor francés Prometeo lleva su águila a un restaurant donde se la muestra a un muchacho como símbolo de la agonía secreta y obsesiva del artista, del cual sólo el sufrimiento cruel puede extraer su arte. El muchacho de Gide no tiene águila alguna, el de Eliot está acompañado de un "vautour", ave de presa, buitre, como alternativa del atormentador de Prometeo. Más, el buitre parece pertenecer a los dos protagonistas de "Dans le Restaurant", ya que sus experiencias, por propia confesión, resultan ser iguales.

" De quel droit payes-tu des expériences comme moi?" (2).

El águila, punto de entronque del mito de Prometeo y la acción relatada en el poema de Eliot, simboliza el castigo que el padre de los dioses infligió al hijo de Japeto por su osadía al robar el fuego sagrado que Júpiter guardaba bajo su protección y con él infundir vida en el hombre de barro que había modelado. Júpiter envidió esa obra admirable, y ordenó a Vulcano que formase una mujer y se la diese a Prometeo como esposa. Esta mujer fue Pandora. Júpiter la dió una caja herméticamente cerrada que debía ofrecer a su esposo como regalo de bodas. Prometeo no pudo resistir las cualidades de aquella mujer y

---

(1).- T.S. Eliot, The Use of Poetry, pág. 69.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 32 (v.9).

la tomó por esposa. Abrió la caja misteriosa en que se hallaban encerrados todos los males -enfermedades, guerras, hambre, querellas, calamidades- que se extendieron por toda la tierra. Prometeo consigue engañar a Júpiter, quien montado en cólera ordena a Mercurio que le precipite en el Tártaro y le encadene en la cima del Cáucaso donde durante cientos de años un buitre devoraría sin cesar sus entrañas.

Con esta situación como punto de arranque, Eliot nos presenta en el poema un diálogo entre el camarero -"garçon"- de un restaurant y un cliente, que a la vez hace de narrador. El viejo, sucio y debilitado camarero cuenta la historia de su primera experiencia sexual, todavía viva en su mente. Allá en su país era la época de la lluvia, con viento y sol. Los húmedos sauces protegen del agua a esa pareja de niños, él tiene siete años y ella es más joven, que acuden a acobijarse bajo sus ramas. Entre las risas y las caricias empiezan a sentir un instante de poder y éxtasis que es interrumpido a medio camino por la presencia de un gran perro. El tuvo miedo y la dejó con harta pena.

El cliente parece más ocupado de su comida y sus ascos que de la historia que cuenta el garçon, y no parece aceptar el mensaje de vida y deseo que brotan de las palabras y de los ojos de este viejo sátiro. Le reprocha su obscenidad, y reconociendo su propia situación de fracaso, le condena como a Prometeo al sufrimiento por el águila, al remordimiento. Le da diez "sous" para que acuda a una casa de baños y se limpie, espiritualmente sobre todo. El prefiere seguir encubriendo su desastre bajo la capa de elegancia y decencia exteriores.

La última sección del poema relata la historia de Phlebas, el sumergido marino fenicio, que examinaremos en el siguiente mito y que Eliot reproducirá con pequeños cambios, accidentales por cierto, en la parte cuarta de "The Waste Land", "Death by Water". Phlebas suministrará al viejo camarero un ejemplo de purificación total y definitiva por medio del agua. El fenicio al ser sepultado bajo las aguas quedó privado, por la muerte, de su lujuria y apetitos. Doloroso destino para un hombre que fue elegante y alto en otro tiempo. Mas de esa muerte surgirá un hombre nuevo.

Creo que la situación dramática que presenta Eliot como conclusión al poema es sólo un abundamiento en los temas de insatisfacción, frustracción, expiación y renacimiento a la vez, que vertebran todo el poema con el mito de Prometeo primero, con el de Acteón luego, para finalizar con Phlebas y la purificación por el agua (1).

De esta manera el mito de Prometeo es como un esquema sobre el que se ha construído la historia que narra el poema, y que se siente presente a través de todos los versos, llevando a una conclusión lógica con la del héroe griego. Los demás mitos que hay en "Dans le Restaurant" presentan situaciones similares y son como una insistencia, machacona quizá, en el tema que ayuda a crear el clima espiritual perseguido por el autor.

La función que Eliot le asigna es de contraste y oposición en primer lugar. Prometeo, imagen del espíritu en constante rebeldía, es una personificación de lo grande y elevado contra lo bajo y rastrero. Movido por el amor a los hombres les regala el tesoro del fuego sagrado, aunque se haya visto obligado a robárselo al propio Júpiter, quien le hace pagar cara su generosa dádiva. Atado a las rocas del Cáucaso clama, sufre y se siente vituperado por todos. Su memoria y sus deseos permanecen eternamente vivos, a pesar de esa aparente frustración simbolizada en el castigo a que está sometido. Análoga es la his

(1).- G.Smith, ob. cit., pág. 115-118. Identifica al garçon con Phlebas. De esta manera el diálogo del camarero con el cliente viene a ser una visión retrospectiva de la historia final del sumergido marino y comerciante fenicio. A ello le ha dado pie los versos, omitidos en "The Waste Land", que dicen:

"Un courant de sous-mer l'emporta trés loin
Le repassant aux étapes de sa vie antérieure".
(Eliot, ob. cit., pág. 32, (v. 14-15).

A partir de ellos reconstruye así la leyenda: En la estación de la lluvia cuando la naturaleza se renueva, Phlebas experimentó la excitación del sexo, y estaba dándole cumplimiento cuando fue asustado y frustado por la presencia del perro. Luego en un pais extraño se encuentra agotado, sucio, con necesidad de uno de esos "washday of the beggars". Pero a pesar de todo conserva su memoria y sus deseos. Finalmente es sumergido como consecuencia de una dolorosa purificación, y se nos recuerda que fue un galante tipo de hombre. Esta conclusión, dice Smith, está apoyada por la acción de su confidente, quien le da dinero para que se tome un baño, porque, a pesar de su disgusto, él también ha tenido una experiencia similar.

toria apasionada de Acteón muerto por los dientes de los perros que envió Diana para castigar su amor y su imprudente visita, amor y pasión que seguirán vivos. Y los de ese otro Prometeo, el viejo camarero del restaurant que sueña con la lluvia -fecundidad- y el sexo, y que está condenado a vivir a cuestas con sus recuerdos y sus pasiones siempre a flor de piel. Frente a estas situaciones está la presencia del narrador, el cómodo y elegante cliente para quien la historia de pasión, deseo y remordimiento que le cuenta el camarero en confidencia, le suena a lejana y obscena. Pero resulta que él también tiene un buitre de recuerdo y fracaso al que elegantemente quiere ocultar. Gozó como Sweeney del sexo sin amor y se encontró con la vaciedad más absoluta. Por eso le molesta el camarero y su historia de viejo sátiro apasionado. Su limosna para el baño es una cómoda y estúpida solución al problema de los demás. No se da cuenta que el camarero, como el sumergido marino fenicio, olvidará sus recuerdos y sus pasiones allá en las profundidades del mar, que recogerá el susurro de sus huesos para devolverlos purificados, llenos de una vida nueva, a su retorno a Biblos a semejanza de los dioses de fertilidad, del Año Nuevo. A ellos se debe que Eliot coloque junto al cómodo, frustrado y vacío hombre de su mundo, a ese viejo apasionado que a los siete años jugaba al amor y en su vejez le arde el cuerpo como a Prometeo por la acción del águila, para que sacuda su estado de apatía, de absurda vida de apariencias que abocará en la esterilidad espiritual más absoluta. El contraste es pues directo y claro.

Gide hace que su Prometeo lleve al restaurant el águila para que el camarero la vea, y esa vista le conduzca a la comprensión de su problema. Eliot se la concede al garçon del poema para que se la muestre también a su cliente de turno con la finalidad de que se quede en su vida como símbolo de renovación, de fecundidad.

Es fácil por otra parte apreciar en el uso de cuantos mitos llenan "Dans le Restaurant" una constante: Un permanente estado de fracaso en el hombre. Prometeo atado a la roca y con un águila royéndole las entrañas, Acteón que muere entre los dientes de los perros enviados por Diana, Phlebas, el elegante y alto marino, condenado al silen

cio profundo de los mares, el garçon que pena y sufre por el retorno a casa, a un "jour de lessive des gueux", forman eslabones históricos que impone su ley en el mundo de hoy. De esta manera el cliente del restaurant se inserta en la cadena de la historia ofreciendo su derrota y su frustración en esa apatía espiritual de que hace gala. En los demás podemos apreciar una rebelión ante tal situación, cosa que está ausente en el hombre moderno del mundo eliotiano, y que conduce a la línea de pensamiento y sentimiento de "The Waste Land", la más imponente pintura del vacío humano y religioso del siglo XX. En la rebeldía está su grandeza y su posibilidad de renacer. Es esta vida nueva y pujante que surge de la muerte y del agua la que vienen a ofrecer al hombre contemporáneo.

Phlebas, el sumergido marino fenicio.-

El Mediterráneo, aventurero y comerciante, aporta a los poemas de Eliot el mensaje de los mitos de fertilidad de los pueblos que le circunscriben.

Bajo el epígrafe que encabeza este estudio y en la persona de Phlebas, queremos sintetizar una idea fundamental en toda la obra de Eliot, y que tiene un mito como base: la necesidad de renacer, de llenar todo de una vida nueva, sin la cual el mundo de la naturaleza y del espíritu abocan a un total desastre. El mito, propio del mundo mediterráneo, es el del "Año Nuevo" o del "Eterno retorno". Hablemos primero de Phlebas y luego del antiguo mito y su presencia en la obra eliotiana.

Madame Sosotris, en "The Waste Land", anuncia el destino del

protagonista al decir que su carta es la de Phlebas, el hundido marino fenicio (1). Este personaje es una especie de "dios de fertilidad" que era arrojado al mar cada año, y se le esperaba con grandes júbilos al final de su viaje, llevado por corrientes benéficas. Su llegada era un renacimiento. Miss Jessie L. Weston describe el rito anual de arrojar al mar, en Alejandría, una efigie hecha en papiro de la cabeza de Adonís, para ser llevada por la corriente hasta Biblos, y después de siete días sacada, en medio de grandes muestras de alegría, por los devotos del dios (2).

---

(1).- G. Smith, ob. cit., pág. 115 y ss., dice acerca de este curioso personaje tomado del libro de Miss Weston: "El nombre que lleva es masculino. Sosostris, cuyas hazañas son narradas por Herodoto, fue un gran rey de Egipto, de la XII dinastía. Mas según parece, Eliot tomó el nombre de una divertida escena de "Crome Yellow" (1921) de Aldous Huxley, en la cual Mr. Scogan durante una fiesta de caridad en un Bank Holiday, se viste de gitana para echar la buena ventura, y se presenta así mismo como "Sosostris, la adivina de Ecbatana". Es pues una personificación femenina al modo de Tiresias. Aunque Madame Sosostris no sea ciertamente joven, simboliza de alguna manera un renacimiento, por su sabiduría. Es una caricatura de su predecesora en "The Waste Land", la niña del jacinto. En su mano lleva un conjunto de símbolos idénticos en significado a los jacintos. Ya que sus "Tarot cards" se consideran talismanes del Graal, es indiscutiblemente otro tipo de portador del precioso tesoro... Es una charlatana, sus actividades son tristemente decadentes y nada tienen que ver con la importancia de su papel en la leyenda del Graal. Pero en ciertas versiones del mito, el joven portador del Graal se convierte en una vieja hechicera después de que el peregrino fracasa en la prueba que le estaba preparada. Cuando en "The Waste Land" el Quester fracasa, Madame Sosotris, ocupando el lugar de la Sibila en los ritos de iniciación y cae víctima de una desolación general".

(2).- Jessie L. Weston, From Ritual to Romance, pág. 174. Ver también E.Drew, ob. cit., pág. 109. G. Williamson dice al respecto: "There may be a reminiscence here of the sea-dogs of Scylla and the whirlpool of Charybdis, or of Virgil's allusion (Eclogue VI) to Scylla's whirlpool and her sea-hounds that destroyed Sailors" (A Reader's Guide to T.S. Eliot, pág. 145).

Phlebas sintetiza al marino y al mercader (1). Ambos son símbolos de misterios religiosos que se remontan a los cultos de fertilidad. Habla de una vieja vida que se desintegra en lo profundo, y el misterio de ese mensaje oído a medias, del nacer de otra.

" Phlebas the Phoenician, a fortnight dead,
Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell
And the profit and the loss.
A current under sea
Picked his bones in whispers. As he rose and fell
He passed the stages of his age and youth
Entering the whirlpool.
Gentile or Jew
O you who turn the wheel and look to windward,
Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you"(2).

Utiliza Eliot la imagen de Phlebas, que encarna el mito del eterno renacer, en el cuarto movimiento del poema "The Waste Land". En "The Burial of the Dead" -primer movimiento de dicho poema, apareció su figura entre las cartas que la famosa adivina echó a Tiresias buscando una solución al problema de esa tierra baldía. En ella quiso predecir el destino del Fisher King y su moribundo reino.

" Here, said she,
Is your card, the drowned Phoenician Sailor,
(Those are pearls that were his eyes. Look!)
Fear death by water." (3).

Parece decirnos que la única manera de redimir esa pobre tierra es dándole una vida nueva que viene a través de la muerte. El dios es sacrificado al agua, para que el agua pueda salvar la tierra.

Las últimas palabras de la "famous clairvoyante", "teme la muerte por el agua", sirven de introducción al movimiento en que aparece

(1).-Según G.Smith, ob.cit., pág.92, Phlebas muere en la capacidad de un mercader sirio, llevando -de acuerdo con la teoría de Miss Jessie L.Weston-, los misterios del Santo Graal a Inglaterra. Mercader que aparece en su investigación sobre las leyendas del "Tarot Park of Cards", en una carta blanca."Currants", lo que el mercader lleva a Inglaterra son secos vestigios de los cultos báquicos, y así parte de una iniciación en similares orgías, o sencillamente iniciación a un ritual moderno.Miss Weston, pág.160, insiste en la importancia de tales mercaderes en la expansión de los cultos de Atis.
(2).-T.S. Eliot, ob.cit., pág. 46 (v.312-319), (v.320-321).
(3).-T.S. Eliot, ob.cit., pág. 38 (v.46-48), 39 (v.55).

el mito. Ha seguido la vaciedad y el fracaso de cuantos personajes han intervenido en los tres primeros movimientos del poema, y los mitos de fertilidad que fueron apareciendo como soluciones a la esterilidad de la tierra han sonado vacíos y extraños. S.Agustín y Buda ofrecen una abertura a la esperanza de un posible renacer a través de la prueba del fuego. Pero la lección más profunda, por joven y agraciado, la presenta Phlebas y su renacimiento por medio del agua. Sus características recuerdan la presencia de Adonís u Osiris, de la que antes hablamos, y a la que se refería Miss Weston al recordar este mito de fertilidad. La leyenda mítica está presentada con todo lujo de detalles y se adapta a cualquiera de las descripciones dadas anteriormente, la de Miss Weston, E.Drew o G.Williamson. Un dios -aquí Phlebas marino y comerciante- arrojado al mar durante siete días, -catorce son los del fenicio-, y una corriente de agua benéfica que lo lleva a donde esperan sus devotos para celebrar su renacer. También para Phlebas existe esta corriente que recoge sus huesos susurrantes de vida nueva tras la prueba del "whirlpool".

Eliot presenta el mito como contraste a la esterilidad de los hombres de "The Waste Land" ante todo acto positivo de afirmación al amor, al sufrimiento y a la renuncia, que puedan producir un renacer. Otra de sus funciones en el poema es la de ser un "pattern". Siguiendo el camino iniciado por Phlebas la tierra baldía del enfermizo rey pesacador puede hallar solución a su mal, puede lograr el agua que devuelva la fecundidad al suelo.

Eliot recuerda en su ensayo "Lo que Dante significa para mí"(1) que "The Waste Land" quiere despertar en la mente del lector una imagen del Infierno de La Divina Comedia, al comentar este otro infierno que presenta la vida moderna, y con abundantes escenas dantescas sacudir los espíritus vacíos y apáticos e impulsarles a través del miedo, quizá, a un resurgimiento. Esto es precisamente lo que viene

(1).- T.S. Eliot, Criticar al crítico y otros ensayos", pág. 169. Madrid, 1967.

Phlebas a decirnos a nosotros -gentiles o judíos- que sólo por una muerte, un olvido a los gritos del mundo -"forgot the cry of gulls"- y un enterrar profundo los negocios que secan el espíritu, será posible que surja la vida nueva, el agua, que inicie el camino de fertilidad. Para el cristiano el agua bautismal ofrece una vida nueva que brota de la muerte del pecado. S.Pablo (Romanos VI,3-4) coloca el punto de arranque de la regeneración en la unión del binomio "bautismo -agua- y muerte" (1).

---

(1).- En el poema "Dans le Restaurant", anterior a "The Waste Land", Eliot presenta también una referencia a Phlebas.Según G.Smith es algo así como un ensayo de la clase de ideología y sentimiento que luego vertiría a lo largo de los 434 versos que componen este poema de infierno y purgación. (G. Smith, ob. cit., pág. 118).

La referencia al marino fenicio aparece como una conclusión, dramática por cierto, a unos recursos y experiencias contados a media voz entre un camarero y un cliente durante la comida. Dice así:

"Phlebas, le Phénicien,pendant quinze jours noyé,
Oubliait les cris des mouttes et la houle de Cornouaille,
Et les profits et les pertes, et la cargaison d'étain:
Un courant de sous-mer l'emporta très loin,
Le repassant aux étapes de sa vie antérieure.
Figurez-vous donc, c'était un sort pénible;
Cependant, ce fut jadis un bel homme, de haute taille". (T.S.Eliot, ob. cit., pág. 32).

El pasaje antes comentado de "The Waste Land" es una traducción casi literal de estos versos en francés.Versos que abundan en pequeños detalles. Así la referencia a Cornualles y su cargamento de estaño, que antes nos llevó a identificar al marino con el mercader portador y transmisor de cultos y misterios entre los que está el del Santo Graal, sin duda alguna.Mas en estos versos no aparece la llamada a la resurrección, "picked his bones in whispers", que es lo que más le identifica con un dios de fertilidad.En "The Waste Land", Phlebas cumple un destino que de ningún modo es castigo, y sí un "pattern" para todo renacimiento natural o espiritual.

En "Dans le Restaurant" todo parece indicar la expiación de una culpa anterior,posiblemente su temprana experiencia en el sexo.Del alegre mercader que con su carga de estaño se aventura hasta las costas británicas,llevado por corrientes benéficas,sólo queda el recuerdo de su belleza e imponente talla,junto con la pena de su triste suerte: muerte por el agua.Seguramente que el pulcro y exigente comensal jamás pensó en semejante clase de purificación o baño,al que él contribuyó con sus diez "sous",para el sucio y viejo camarero que desde un país extraño sueña con la estación de la lluvia,en su tierra,-renacer del sexo y de la vida- y el sol y el viento y los sauces húmedos y floridos bajo los cuales se cobijaba y jugaba al amor.Su esperanza de un nuevo "wash-day of the beggars" o "le jour de lessive des gueux",tiene un dramático final,que le priva de un deseo carnal y de su pena, a través de esa dolorosa limpieza por el agua. Este pasaje,como comentaremos en otra parte,con la presencia de Phlebas,está más cerca del mito de Prometeo,"mais alors,tu as ton vautour", que del "año nuevo" o "eterno retorno". Es más una purgación de un pasado, que una esperanza hacia el futuro.

Hasta aquí la personificación en Phlebas, de un dios de fertilidad, de un antiguo mito mediterráneo. Veamos ahora el mito y su presencia en la obra de Eliot.

Mircea Eliade en sus libros Le mythe de l'Eternel Retour y Méphistophélès et l'Androgyne hace un estudio sumamente interesante de la presencia y manifestaciones, según los distintos pueblos y razas, del mito del "Eterno Retorno" o del "Año Nuevo".

Egipcios, israelitas, mesopotamios y demás pueblos del oriente próximo sentían la necesidad de renovar periódicamente el Mundo. El rito esencial, dentro de la diversidad ritual de cada país, simbolizaba la reiteración de la cosmogonía. Los mesopotamios celebraban su "akitu" (Año Nuevo) con unas ceremonias que reactualizaban el combate de Marduk contra Tiamat. "Cada Año Nuevo compartía un elemento esencial con el primer día en que el mundo fue creado y el ciclo de las estaciones puesto en marcha" (1). Para los egipcios el Año Nuevo también significaba la creación. Era costumbre celebrar la consagración de un nuevo faraón durante la celebración del Año Nuevo, pues se le consideraba como un renovador del cosmos. Renovación que simboliza la llevada a cabo por el Año Nuevo en que se inaugura un ciclo temporal. Ciclo de una duración limitada que tiene un principio y un fin. Los rituales orientados a la renovación tienen lugar al final de uno de estos ciclos y está dirigida a la recreación del mundo según el ejemplo que ofrece la cosmogonía.

Mowinckel dice respecto al escenario del Año Nuevo israelita, "una de las ideas principales era la entronización de Yahvé como rey del mundo, la representación símbolica de su victoria sobre los enemigos históricos de Israel. El resultado de esta victoria era la renovación de la creación, de la elección y de la alianza, ideas y ritos de las antiguas fiestas de la fertilidad que subyacen a la fiesta histórica" (2).

---

(1).-H.Frankfort, Kingship and the Gods,pág.150.Chicago,1948.
(2).-S.Mowinckel, He that cometh,pág.26.N.York.1956.Citado por M. Eliade,Mito y Realidad, pág. 60.

Existía, y existe aún, la esperanza común en la regeneración anual o periódica del Mundo. La idea de Tiempo o Año cíclico o circular clama por un eterno retorno al principio, a semejanza de las estaciones y la regularidad de los fenómenos celestes. Para que algo verdaderamente nuevo pueda iniciarse se precisa que los restos y las ruínas del viejo ciclo estén destruídas por completo. Imagen de Año-Círculo que está llena de un simbolismo cósmico-vital de optimismo y pena. Aunque el cristianismo rompe esta idea circular del tiempo, al aportar su filosofía del tiempo lineal e irreversible en el que hay que forjar un tiempo eterno y gozoso, está todo él impregnado por el nacer y el morir a la vida y a la gracia; por un diciembre que desea prosperidad y abundancia al año que empieza en enero -año nuevo vida nueva acostumbramos a decir-; por una Navidad y una Pasión; Viernes de dolor y Sábado de gloria; por la primavera que nace de los restos del frío invierno, y de la noche un día nuevo.

Todo el mundo sueña en una renovación, no importa del tipo que sea. Se espera la salvación del mundo por la aparición de un nuevo rey o de un héroe o salvador o incluso de un jefe político. Aunque dominado por el secularismo, el mundo moderno sigue conservando la esperanza de una renovación universal, un tiempo mejor, llevada a cabo por la victoria de una clase social o un partido político o un jefe excepcional.

"La renovación ritual del orden, dice Eric Voegelin, atraviesa toda la historia de la humanidad desde la fiesta del Año Nuevo babilónico, pasando por la renovación del Berith por Josiah, por la renovación sacramental de Cristo hasta el "ritornar ai principi" de Maquiavelo, porque la ruina del orden de la existencia y el retorno de este orden son un problema fundamental de la existencia humana (1).

---

(1).- Eric Voegelin, Order and History, I: Israel and Revelation, pág. 299. Citado por M. Eliade, Mito y Realidad, pág. 63.

Este antiguo mito, que hemos visto encarnado en Phlebas y que es un "pattern" para la renovación de la tierra baldía del Fisher King, podemos afirmar que señala una constante en el uso de la mitología por T.S.Eliot. Desde sus primeros versos hasta sus últimas obras dramáticas se siente, allá en lo más profundo de su pensamiento, de su ideología poética y espiritual, la presencia de esta idea de renovación, de resurgimiento. Presencia que se hace apremiante y agobiante a veces. Renacimiento cultural primero, pero necesario para la pervivencia de esta Europa que se desmorona como vieja casa abandonada a las fuerzas de la naturaleza. Espiritual después. Pues lo que de verdad importa es la salvación del hombre.

Hasta la publicación de "Ash Wednesday", que siempre citamos como punto de arranque del cambio de rumbo en la estimación mitológica, el autor insiste a tiempo y destiempo, sin miedo a hacerse pesado y molesto, en la necesidad urgente de renovarse, de renacer, para poder seguir perviviendo como seres humanos. Ante el fracaso general de ideas y creencias que amenazan un derrumbamiento total, trata de apuntalar la vieja casa familiar -Europa- llenando sus poemas de mitos de renacimiento. Mitos de una fuerza ejemplar tremenda, que gritan a cada paso su eterna y viva verdad. Cuantos mitos hemos examinado hasta ahora y cuantos sigan apareciendo en estas páginas, persiguen la misma idea, y tienen como base el mismo principio: renacer. Mitos tomados de las mitologías de los cuatro puntos cardinales. Mitos humanos y mitos pegados a la tierra con sus ritos oscuros y antiquísimos. Lo importante es despertar, sacudir la apatía y desilusión para que los hombres embarcados también en la rueda del tiempo y de la historia, como los dioses de sus mitologías, sigan los "patterns" que ellos trazaron y aboquen a una nueva era, a un tiempo mejor.

"Prufrock and Other Poems" (1917), "Poems" (1920), "The Waste Land" (1922) y "The Hollow Men" (1925) son una apremiante llamada a renacer. El transfondo de estos poemas está constituído por mitos clásicos. Las imágenes de esta invitación están tomadas de la naturaleza, por la que el inglés siente una particular predilección. Sobre los dioses y las estaciones la marca del sufrimiento y la tragedia. Y es que

siguiendo su propia filosofía, no se puede reedificar nada permanente y duradero más que sobre las ruínas y los despojos del ayer querido y cercano.

..." Vacant shuttles
Weave the wind. I have no ghosts,
An old man in a draughty house
Under a windy knob" (1).

Dentro de esta "draughty house" ha colocado codo con codo del "old man" a Tiresias, Agamenón, Nereo, Priapo, Acteón, Orestes, Phlebas, Osiris, Filomela, Afrodita, Alcestes, Ariadna, Niobe ... Fuera el paso de las estaciones y los vientos marcando una pauta también (2).

Junto a este vacío histórico, que hay que llenar de un espíritu de esperanza, sentía Eliot su propio vacío interior, su necesidad de robustecer, de apuntalar el edificio de su espiritualidad sin bases. Desde el polvo y cenizas del mundo circundante y desolación interna, inicia la reconstrucción de ambos mediante el duro y doloroso proceso espiritual de la redención por la humillación, la muerte, el sufrimiento. De ellos nacerá una nueva y poderosa vitalidad. De aquí su repetida e insistente imagen "death-birth", morir para nacer. El resultado del binomio "muerte-vida" pensado y creído como fe o visto como saludable catarsis, será el mejor remedio para la cura personal

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 22 (v.8-11).
(2).- "April is the cruellest month, breeding
lilacs out of the dead land, mixing
memory and desire stirring
dull roots with spring rain" (pág. 37 (v. 1-4).

"The river flows, the seasons turn,
The sparrow and the starling have no time to waste pág.99(v. 16-17).
"What sing of the spring of the year?
Only the death of the old: not a stir, not a shoot, not a breath.
Do the days begin to lengthen?
Longer and darker the say, shorter and colder the night.
Still and stifling the air: but a wind is stored up in the East" pág. 201 (v. 3-7).

o ajena. Este nacer, el del espíritu, es duro y difícil como que surge de la muerte de algo muy estimado. "This birth was hard and bitter agony for us", "a fear like birth and death", "a sour spring", dice el poeta.

La humilde súplica de renovación que es "Ash Wednesday" que se llena de símbolos cristianos de renacimiento, es el primer paso en el proceso de acercamiento a Dios, de una nueva vida en el espíritu.Los "Ariel Poems" rebosan una cristalina y primitiva esperanza de nacer en Dios, que culminará en "Marina", el logro de ese sencillo caminar y esa larga espera, que produce un estremecimiento ante la presencia de algo anhelado que huele a brisa fresca y a pinar y a sabores calientes como algo recien hecho, recien nacido.

"The Four Quartets",tras una larga lucha por imponer el order -muerte a cuanto pueda impedir la unión con Dios- y el ritmo a la vida y al espíritu, terminan en un feliz Pentecostés precedido de una gozosa Anunciación.

"And all manner of thing shall be well
When the tongues of flame are in-folded
Into the crowned knot of fire
And the fire and the rose are one!" (1).

La obra dramática de Eliot es también una urgente llamada a renacer espiritualmente. Desde Choruses from "The Rock" hasta The Elder Statesman asistimos a conversiones logradas sobre el sufrimiento y la muerte a lo terreno y material, que engendrarán seres fuertes capaces de marcar un camino seguro a cuantos están empeñados en la empresa de la santificación personal y ajena. Renacer por el martirio de Thomas Becket; conversión a Dios por medio del peregrinaje misionero de Harry Monchensey; unión con Dios mediante el martirio de Celia Coplestone, y entrega a los negocios "del Padre" -renacimiento una vez más- de Colby.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 145 (v. 19-22).

Detallar los mitos y símbolos cristianos que marcan en estas obras un renacimiento, sería tanto como citar todas sus páginas. La obra entera es un grito de renovación. Hay que echar a bajo la "draughty house" e infundir nueva vida a ese "old man". Para ello no hay más camino, nos dice Eliot, que destruir lo viejo para volver a edificar.

Cuanto más duro y penoso sea el trabajo, el dolor del nacer, más hermoso será el fruto logrado y la alegría de haberlo hecho. Terminamos con palabras tomadas de "Marina", que señalan el logro de ese renacer, la satisfacción de haber creado algo.

" I made this, I have forgotten
And remember
This form, this face, this life
Living to live in a world of time beyond me; let me
Resing my life for this life,
My speech for that unspoken,
The awakened, lips parted, the hope, the new ships"
(1).

C.- MITOS EN LA OBRA DRAMATICA DE T.S. ELIOT.-

En la aventura humana y espiritual de elevación del hombre que da unidad a la obra toda de T.S. Eliot, este apartado viene a ser la culminación del peregrinaje religioso. Hacíamos notar en el apartado anterior el vacío existente entre los mitos de renacimiento y este final, y explicábamos el por qué de esta laguna y dónde aparece reflejado ese estadio intermedio y necesario. Se estudian estos mitos en la primera parte del trabajo porque todos ellos pertenecen a la antigüedad clásica.

Antes de examinar uno por uno los mitos en la obra dramática eliotiana veamos unas notas aclaratorias al uso particular que de los mismos hace en sus dramas que ayudará a una más fácil comprensión de los mismos.

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 72 (l.23-24), 73 (l.1-4).

Todo acercamiento a la obra dramática de Eliot requiere una lectura previa de las ideas de éste sobre el teatro. Al escribir sobre los demás dramaturgos ha hecho una magnífica exposición de su propia obra. Selected Essays, Elizabethan Dramatists, Poetry and Drama, ofrecen un manojo de ideas con las que resulta un poco menos difícil recorrer el camino, relativamente corto, de la producción dramática eliotiana.

Referente al tema que nos ocupa, el mundo mítico en la obra de Eliot disponemos de algunas manifestaciones del propio poeta que nos servirán de punto de partida y orientación para estudiar los mitos y la función de éstos en su obra dramática.

La producción dramática representa en la obra de Eliot un estadio último de madurez intelectual y religiosa. En ella los mitos tienen un singular tratamiento como portadores de la "living tradition" que se aleja del esquema que presentan aquellos en el resto de su obra poética. Veamos estas características que son el resultado de un proceso de superación en el uso del mito, de la aportación clásica.

Lo que primero llama la atención es que la historia o acción de los dramas se refiere siempre a un tema griego. En el resto de su obra existe una amplia variedad de procedencia mitológica como aportación ejemplar a la conducta humana. En los dramas se circunscribe en exclusiva al mundo clásico griego. Según el propio poeta manifestó, desearía de que la belleza, perfección y densidad humana de estos mitos ayuden más y mejor a presentar "What is eternal in man", lo que es eterno en el hombre.

Es interesante observar, en segundo lugar, cómo los personajes míticos que sirven de base a la trama argumental de cada obra sufren transformaciones en el curso de las dos horas que dura la representación escénica hasta el punto que acaban siendo meras sombras, pisadas en la arena, que han cedido la corporeidad y el pie a otros personajes e ideas de superior mensaje y ejemplaridad.

En Poetry and Drama al hablar Eliot del teatro dice que es ideal para las obras dramáticas el que tengan como base, alguna leyenda mitológica o algún período de la historia. La razón de este uso no es el servir de evasión para el público asistente, sino para que ilumine y transforme este "nuestro sórdido y querido mundo de cada día". Sus poemas y dramas son una molesta llamada a renovarse. Sembró el actuar de sus protagonistas de hombres y mujeres fuertes que acusan y oponen vidas a fin de sacarles de su triste apatía y peligroso conformismo, a la vez que ayudan a aclarar y solucionar sus inquietantes problemas existenciales según la pauta ofrecida por el mito griego.

Unidad temática es otra de las características del mito en la obra dramática de Eliot. Sus poemas presentan siempre una abundancia de mitos que son una insistencia en el tema central de la poesía. Mitos que se ofrecen y pasan con la rapidez del flash cinematográfico. Los dramas se centran en un solo mito, que llena la obra toda y sirve de base a su estructura interna, finalidad y distribución de los personajes, a los que la situación contemporánea sigue de cerca. Mito que es utilizado, además, en todas sus posibilidades como aportación significativa al comportarse humano. No interesa su fugaz presencia, sino el estudio profundo y sereno de todas sus aplicaciones ejemplares.

"Me sentí inclinado, dice Eliot, a recurrir a un dramaturgo griego en busca de tema, pero haciendo este sólo como punto de partida, y ocultar luego esta fuente de tal manera que nadie la identificase hasta que yo mismo lo hiciese" (1). Creo que el poeta es sincero cuando confiesa la fuente que le sirvió de inspiración, pero no tanto cuando se refiere a ese "punto de partida". La servidumbre del drama de Eliot al clasicismo es enorme, como luego veremos al examinar The Family Reunion. La aportación mitológica se orienta siempre a los tres puntos siguientes: estructura del drama, finalidad humana y religiosa del mismo y los personajes que sirven de pauta al actuar de unos seres humanos sobre las tablas. Aportación que es algo más que un simple punto

(1).- T.S. Eliot, Poetry and Drama, pág. 32.

de partida. Aportación que se mantiene viva a lo largo de toda la obra como una corriente subterránea que da sacralidad y misterio al devenir humano de unos protagonistas de hoy, pero que hunden sus pies en el mito, en un pasado que es lección viva de historia y vida.

"Punto de partida" que no debe ser tomado al pie de la letra, pero que para Eliot pudo significar ese nivel primario que sirve de base a la obra, como los cimientos al edificio. Estos aunque profundos y oscuros no dejan de constituir la razón de la existencia de aquél. Lo mismo podemos afirmar del uso de la mitología en la obra de Eliot.

"Punto de partida" que puede ser la libertad con que opera sobre ese material mitológico y los fines a los que llega. Es cierto que no se ciñe a la historia con rigurosidad. Partiendo de un tema central lo aplica y usa a su aire y conveniencia. Mas se mantiene la temática clásica que sirve de base a la acción como ocurre con el tema central o melodía de una composición musical sobre la que el autor compone variaciones. A pesar de la libertad con que obra sobre el mito y de las conclusiones sorprendentes a que llega, se aprecia algo en la obra que da unidad y sacràlidad a todo el drama, aunque no sepamos definir e identificar a primera vista el acercamiento o la distancia del mito particular del que está tomada la estructura de la acción. Este punto de partida y "algo más" que aporta Eliot de la mitología clásica, se aprecia con más claridad en sus últimas obras. No obstante, con mayor o menor intensidad y percepción, el mito está ahí como cimiento al quehacer humano y espiritual de los hombres contemporáneos.

Otra característica es el uso que podíamos llamar comunitario o familiar del mito. Hasta la aparición de Murder in The Cathedral, los personajes clásicos, hombres y mujeres, que pueblan el mundo poético eliotiano aparecen independientes en su obrar, solos, ofreciendo su personal lección ejemplar al también solitario protagonista de la historia narrada. Fruto de la conciencia de "comunidad" que Eliot va adquiriendo con los años son sus dramas familiares, como símbolo de la gran familia humana en la que es preciso operar la salvación. "What

life have you if you have not life together? There is no life that is not in community" (1). "Qué clase de vida tenéis si no lleváis una vida juntos?. No hay vida si ésta no se realiza en comunidad", dice Eliot en "Choruses from The Rock". Consecuente con estas ideas, sus dramas esbozan la historia espiritual de los Monchenseys, Mulhammers, Chamberlaynes, Clavertons y la familia sacerdotal que rodea a Thomas Becket en Murder in the Cathedral. Como fundamento a este obrar comunitario están los mitos de Orestes con su tragedia familiar, Alceste y su profundo amor por su esposo Admetos, Creusa y Xuto con su deseo de crear una familia que perviviese en sus hijos, el anciano Edipo y su tremenda desgracia familiar.

Eliot no ha tomado del mito clásico su finalidad y orientación religiosas para sus dramas. Ha preferido darle una ambientación o dirección litúrgica que tiene como base los ritos de la misa cristiana. "La consumación del drama, dice, debe ser hallada en las ceremonias de la misa" (2). En todas sus obras aparece esta ordenación sacral de la acción orientada a un fin religioso. En ellas están patentes, sobre todo en los momentos más importantes del drama, situaciones de la celebración de la misa en que el celebrante y los asistentes se hacen uno en oración para participar en el misterio que concelebran. El poder mágico de las palabras así como el sentido profundo de plegaria y rito resaltan sobre manera (3). A esta ambientación contribuye la poesía, el lenguaje del drama, que ayuda al misterio del mito y a la espiritualidad de la liturgia cristiana. "La poesía en el teatro, afirma Eliot, debe ser una especie de humilde sombra o analogía de la Encarnación"(4). Esta orquestación religiosa de sus dramas, con fundamento cristiano más que clásico, está de acuerdo con la finalidad que persigue con los mismos, la salvación de los protagonistas mediante una vocación misionera.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 101
(2).- T.S. Eliot, Poetry and Drama, pág. 45.
(3).- Ver el pasaje de The Cocktail Party (ob.cit., pág. 368-369) en que todos los responsables de la salvación de los protagonistas están reunidos para brindar por ellos en una ceremonia ritual y misteriosa, muy similar al momento del ofertorio de la misa cristiana
(4).- T.S. Eliot, Poetry and Drama, pág. 40.

Sangre por sangre.-

La trama toda de The Family Reunion tiene como correlato objetivo el mito de Orestes según la versión de Esquilo. Es más, ésta obra sólo se aclara bajo la luz que proyecta el mito clásico. El mismo Eliot así lo manifestó a los espíritus escépticos que salían de ver la representación encogiendo los hombros y criticando. "Entre la leyenda griega y la situación moderna debí haber permanecido o más fiel y cercano a Esquilo o por el contrario haber usado su mito con una mayor libertad. Una prueba de ello es la aparición de esos desdichados personajes, Las Furias" (1).

El mito de Orestes al llegar a Esquilo responde ya a un proceso avanzado del desarrollo de una idea moral. Sangre por sangre es el móvil que impulsa a Orestes en la teofanía de Homero. Sófocles rompe esa dura moral y hace que el héroe lleve a efecto el parricidio mandado por los dioses, como ejecutor de la venganza divina. En Esquilo se resiste a cumplir el mandato del Oráculo y sólo lo ejecuta cuando Pílades le reitera el fallo inapelable de Apolo.

Esquilo nos lo cuenta así: Orestes, empujado por el Oráculo que le pide venganza, llega hasta la tumba de su padre. Electra se encuentra allí con él, y ambos proyectan el medio de llegar al lugar donde se halla su madre. Al encontrarse frente a frente con ella se siente desfallecer, mas allí está Pílades para recordarle el mandato de los dioses. Orestes aborta el sentimiento filial. Aquella, se dice, no es mi madre, es sólo una mujer culpable. El es el juez y el verdugo, y mata. Se refugia luego en Delfos. A su lado aparecen las Furias. En el Templo, Clitemnestra muestra a éstas sus heridas aún sangrantes y las excita a remorder al culpable. Ellas, enardecidas, le obedecen y siguen al héroe hasta Atenas donde reclaman su cabeza a la diosa. Palas decide como juez inapelable. Les reconcilia. Orestes es un hijo que impulsado por el destino ha matado a su madre.

(1).- T.S.Eliot, Poetry and Drama, pág. 30. "Between the Greek story and the modern situation I should either have struck closer to Aeschylus or else taken a great deal more liberty with his myth. One evidence of this is the appearance of those ill-fated figures, the Furies."

Eliot aporta este complejo moral al drama de la vida moderna para hacer recordar la fuerza que el pasado ejerce sobre el presente en las vidas de los individuos y en la historia.

" And whatever happens began in the past,
And presses hard on the future.
The agony in the curtained bedroom,
Whether of birth or of dying,
Gathers in to itself all voices of the past,
And projects them into the future" (1).

La versión moderna del mito de Orestes en The Family Reunion es, a grandes rasgos, la siguiente: Harry Monchensey, protagonista del drama, es un joven inglés de 35 años, de buena familia y primogénito. Vuelve a Wishwood, la casa familiar, tras una larga ausencia de ocho años, y anuncia a los suyos que él mató a su esposa empujándola al mar. Harry es asesino y además siente una imperiosa necesidad de aclarar el misterio de su origen que tiene mucho que ver con su culpabilidad. Los espíritus -Furias- que le persiguen sin descanso, le sugieren que debe existir algo en su pasado que es preciso esclarecer. Lady Monchensey, la madre de Harry, espera celebrar la cena de cumpleaños con sus hijos, y sobre todo ver a Harry establecido en la tierra de sus mayores. Mas los hijos no llegan, a fin de que la maldición que pesa sobre la familia pueda cumplirse en la madre. El tiempo se detiene para ella, como las agujas del viejo reloj familiar que preside el discurrir temporal de Wishwood, antes de poder ver resuelto el destino de la casa. Uno de los hijos, Harry, deberá expiar la maldición.

Lord Moncehnsey no quería a su mujer, tuvo sus hijos sin amor, y a Harry cuando todas sus ilusiones estaban puestas en Agatha, la hermana mayor de Amy, su esposa, a quien quiso matar antes de que naciera aquél. Este es el pecado, la maldición, que Harry tiene que descubrir y expiar. Las Furias le obligan a volver a Wishwood. Le atormentan en su vida frívola con una mujer a la que no ama, para hacerse vi

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 270-271.

sibles, finalmente en la casa paterna hacia donde le han ido guiando. Harry desea sinceramente liberarse de ese algo que pesa sobre él y le atormenta, aunque pertenezca a un pasado desconocido para él. Será la propia Agatha quien se encargue de desvelarle el enigma al contarle la historia ocurrida 35 años antes. Conocida ésta, acepta el peso de la culpabilidad y lo expía mediante una vocación misionera.

" The curse be ended
By intercession
By pilgrimage
By those who depart
In several directions
For their own redemption
And that of the departed-" (1).

The Family Reunion es la versión moderna de las Euménides de Esquilo. Eliot tomó prestado el esquema argumental del escritor griego con el fin de hacer un drama de pecado y expiación. Mas se encontró demasiado atado a la historia clásica. Los personajes de su obra están calcados sobre los de las Euménides. Harry ocupa el lugar de Orestes, Agatha el de Atenea, Downing, el fiel chófer de la familia, es la réplica de Pílades. Las Furias que persiguen a Orestes hasta Atenas son las mismas que inquietan a Harry Monchensey hasta su llegada a Wishwood, nombre éste símbolo ("bosque de deseos"), donde bajo la acción benéfica de Agatha, se transforman en Euménides, diosas buenas y orientadoras, que guiarán a Harry en el nuevo peregrinaje que debe emprender aquella misma noche. Como en la obra de Esquilo, The Family Reunion cuenta también con el coro de la tragedia clásica.

Es el primer drama de Eliot con fundamentación clásica y a esto se debe que no sólo el material humano, los personajes, sino también la ideología se resientan de esta aportación y procedencia.

Orestes y Harry han matado. Uno a su madre, el otro a su esposa. El al menos así lo cree y se confiesa culpable de ello. Luego sabremos por las declaraciones de Downing que no fue él el autor material

(1).- T.S. Eliot, ob, cit., pág. 147-148

del crimen. Posiblemente fue un accidente o una señal del destino. Ahora bien, si se considera que el asesinato de su mujer por Harry cumple lo que debió haber ocurrido años antes si Agatha no se hubiera interpuesto, ya que su padre quiso matar a su mujer y negarle la vida a él, el crimen de Harry resulta ser el mismo de Orestes.

Harry: "That cloudless night in the mid-Atlantic
When I pushed her ever." (1).

Agatha: "The autumn came too soon, not soon enough.
The rain and wind had not shaken your father
Awake yet. I found him thinking
How to get rid of your mother. What simple plots!
He was not suited to the role of murderer." (2).

Agatha: "You are the consciousness of your unhappy family
Its bird sent flying through the purgatorial flame.
Indeed it is possible. You may learn hereafter,
Moving alone through flames of ice, chosen
To resolve the enchantment under which we suffer."(3).

Después del crimen los dos viajan y sufren tormento. Las furias les persiguen sin descanso, son sus propias conciencias culpables. En Wishwood se hacen obsesivas, enloquecedoras y visibles. Mas esta visión está solo reservada para los espíritus sencillos, tomados del mito griego, como son Harry, Agatha, Mary y Downing.

Harry: "Look there, look there: do you see them?"

Gerald:"No, I don't see anyone about".

Harry: "No,no,not there.Look there!
Can't you see them? You don't see them,but I see them,
And they see me.This is the first time that I have seen/them.
In the Java Straits, in the Sunda Sea,
In the sweet sickly tropical night, I knew they were coming.
In Italy, from behind the nightingale's thicket,
The eyes stared at me, and corrupted that song.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 235.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 274.
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 275.

Behind the palm trees in the Grand Hotel
They were always there. But I did not see them.
Why should they wait until I came back to Wishwood?
There were a thousand places where I might have met them!
Why here? Why here?" (1).

Tuvo miles de lugares en su peregrinación o huída en que pudo encontrarse con ellas. Las sentía cercanas en el estrecho javanés y en el mar de Zonda, en la malsana y dulce noche tropical y entre los bosques llenos de ruiseñores en Italia. Siempre vigilantes, siempre espiando, sin sueño o descanso, siempre con sus garras extendidas para caer sobre la presa. Mas ese estadio ya pasó. Ahora se encuentra en Wishwood y el presentimiento se materializa. Ellas se hacen presentes. Para dar mayor sensación de realismo, la dirección dramática señala a Harry que se acerque a la ventana y separe las cortinas que revelarán a las Furias juntas y espiantes tras ellas.

Orestes acude al templo para encontrar refugio. Harry regresa a la casa familiar en busca de paz y reconciliación. Atenea espera a Orestes y le reconcilia con sus perseguidores, quienes a partir de ese preciso momento se convierten en Euménides. También Harry halla su Atenea en Agatha, quien le ayuda a descubrir su destino, le ilumina el pasado y el por qué de esa culpa que le atormenta sin descanso. Bajo su atención y guía Harry emprende su función de conciencia familiar expiatoria, rompe el hechizo que padece e inicia un peregrinaje que es símbolo de redención, libertad y santificación. Harry ha sido herido en una guerra de fantasmas, mas reconciliado y curado por la acción misteriosa de Agatha. Con su poder encantatorio los espíritus se han transformado en ángeles buenos y brillantes que marcan un camino a seguir, como le ocurrió a Orestes.

Harry: "And this time
You cannot think that I am surprised to see you.
This time you are real, this time,you are outside me,
And just endurable. I know that you are ready,
Ready to leave Wishwood, and I am going with you.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 232.

You followed me here, where I thought I should escape you-
No! No, you were already here before I arrived.
Now I see at last that I am following you,
And I know that there can be only one itinerary
And one destination.Let us lose no time.I will follow."(1).
And I know
That my business is not to run away, but to persue
Not to avoid being found, but to seek.
Now they will lead me. I shall be safe with them;
I must follow the bright angels". (2).

Las cortinas se cierran, se lee en la obra, Agatha va hacia la ventana de una manera sonámbula, abre éstas y muestra el espacio vacío. Se adelanta hasta el centro del lugar y ocupa el puesto de ellas, a semejanza de Atenea en la obra de Esquilo. C.M.Bowra, en su estudio del teatro griego, dice que los dramas suelen acabar con una "epifanía de un dios o una diosa, el llamado "Deus ex Machina", que servía para destacar las conclusiones y moralejas que habían de sacarse de la acción. Esta epifanía no añadía nada nuevo a la obra, y su función primordial era la de servir de epílogo que revelase el futuro destino de los distintos personajes". (3).

En abundamiento del esquema que ha tomado prestado de Esquilo, Eliot cita dos veces el mito de Orestes en The Family Reunion. Una en boca de Agatha, que habla de amor y crueldad.

Agatha: "Love compels cruelty
To those who do not understand love". (4)

Harry no parece darse por enterado de la frase que ha dicho su tía, en la que recuerda la tragedia del héroe griego. Al abandonar él Wishwood, sin dolor alguno por lo que queda tras él, va a causar la muerte de Amy, su madre. El amor lleva a la crueldad a los que no comprenden lo que es amor. Agatha le está diciendo que él es otro Orestes.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 278.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 280-281.
(3).- C.M. Bowra, Introducción a la Literatura Griega, pág. 213. Madrid, 1968.
(4).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 279.

La otra, que suena a perdón, está puesta en labios de Harry momentos antes de emprender su peregrinaje.

> Harry: "But I know there is only one way out of defilement-
> Which leads in the end to reconciliation." (1).

Esto en cuento se refiere a los personajes centrales de la Eumé nides y The Family Reunion. Tenemos luego la pareja Atenea-Agatha. La función de parentesco, orden y reconciliación que realiza Atenea en la obra de Esquilo está presente, con gran riqueza de detalles,en el drama eliotiano. Agatha es tía suya. En sus intervenciones como correlato objetivo de la diosa de Delfos, aparece con gran frescor y fuerza el espíritu de la tragedia clásica. Acoge con amor, perdona, calma las Furias -antes aludimos al hecho de descorrer las cortinas, ocupar el puesto de las desaparecidas diosas como queriendo imponer su ley de bondad y perdón-, descorre el velo del pasado, revela el futuro y señala el camino a seguir de cara a la nueva vida que empieza a partir de este encuentro en Wishwood.

Downing es también correlato mítico de Pílades. Como éste se mantuvo constantemente al lado de Orestes, instando al cumplimiento de las órdenes de los dioses y dando ánimo siempre, así Downing, el Chófer de los Monchenseys, no dejará a Harry ni de día ni de noche. Estuvo a su lado la tarde de la tragedia cuando la mujer de éste cayó al mar y desapareció. Le sigue en su largo huir de ocho años a través del mundo. Como su misión está tomada del mito de Orestes, tiene acceso al misterio y a la tragedia que envuelve el vivir de su dueño.Así le estará permitido ver a las Furias, comprender la inocencia de Harry y asomarse a su dolor. En Wishwood permanece todo el tiempo junto al coche como intuyendo lo que iba a suceder aquella noche. Con el motor en marcha, instando a una decisión que sabe sucederá. Su descuido puede ser fatal. Mas Downing no fallará ahora, como no lo hizo en el transatlántico cuando su dueña desapareció bajo las aguas y Harry saboreaba el dolor y la culpabilidad.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 279.

Otro elemento presente en The Family Reunion, y que está tomado de las Euménides de Esquilo, es el Coro de la tragedia griega. Su uso y función son idénticos en ambas. Grupo de personas que hablan al uní sono. Hablar nervioso, lejano, admonitorio y prestado. Hacen entradas esporádicas en escena para trasmitir mensajes del más allá, pero sin participar en el discurrir humano de los protagonistas. En las obras de Eliot, The Family Reunion es un ejemplo notable, el coro tiene un uso peculiar además del tomado de la tragedia clásica. En primer lugar es parte integrante del drama. Un grupo de personas se unen para ceder su voz y personalidad a la corriente misteriosa por la que discurre la acción extraterrena que domina y orienta el desarrollo espiritual de los personajes. Es como si la acción dramática se detuviese por unos momentos y los personajes dejasen su corporeidad y fuesen convertidos en meros muñecos que accionan y hablan movidos desde un pasado lejano, para volver luego a poner en movimiento el mecanismo de regreso a la realidad y continuar con el desarrollo del drama.

Tiene además la característica de sufrir un proceso sicológico y espiritual a lo largo del transcurso de la obra, de acuerdo con las variaciones producidas en los protagonistas. No es algo estático y ajeno al drama, como ocurre en la tragedia griega, sino que es acción y participación. En The Family Reunion podemos ver cómo el desafecto inicial mostrado por los tíos de Harry -Ivy,Violet,Gerald y Charles- que forman el coro, acaba, en los momentos finales de la obra, por ser comprensión y conformidad en la decisión última de aquél, de emprender un viaje, una peregrinación hacia la santidad algo insólito para la familia Monchensey de la que ellos también son parte.

Es interesante hacer notar que cuantas veces interviene el coro (aparece siete veces a lo largo de la obra) lo hace de una manera nerviosa que luego repercutirá en la posterior actuación de los personajes integrantes del mismo.

Chorus (Ivy, Violet, Gerald and Charles):

" Why we do feel embarrassed, impatient, fretful, ill
at ease,
Assembled like amateur actors who have not been
assigned their parts?
Like amateur actors in a dream when the curtain rises
to find themselves dressed for a different play,
or having rehearsed the wrong parts,
Waiting for the rustling in the stalls, the titter in the
dress circle, the laughter and catcalls
in the gallery?" (1).

" Yet we are here at Amy's command, to play an unreal
part in some monstrous farce, ridiculous in some
nightmare pantomime." (2).

Un último elemento del mito de Orestes, a través de las Euménides de Esquilo, llevado a The Family Reunion es la fatalidad del sino. Aunque la finalidad de la obra sea religiosa, la ideología clásica la domina de tal manera que Eliot no supo o no pudo liberarse de ella. ¿Se encontraba en este momento demasiado cercano o devoto al espíritu de la antigüedad, o su cristianismo, el de la High Church, no era lo suficientemente profundo y dominante para imponer su ley, ley de gracia y libertad, a sus obras? Lo cierto es que este fatalismo está presente a lo largo y ancho del drama. En The Cocktail Party concederá a los protagonistas una oportunidad al menos de ser libres y decidir sobre su destino como les plazca. Desde ese momento de autodeterminación todo será fatalmente irrevocable. En The Confidential Clerk y The Elder Statesman, sus dos últimas obras, los personajes son ya libres para decidir su destino sin presiones ni determinaciones extraterrenas.

El Coro en The Family Reunion se expresa así:

" There is no avoiding these things
And we know nothing of exorcism
And whether in Argos or England
There are certain inflexible laws
Unalterable, in the nature of music.
There is nothing at all to be done about it,
There is nothing to do about anything." (3).

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 231.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 231.
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 271.

Las otras tres obras señalan los estadios finales de madurez intelectual y religiosa, a la vez que muestran una lejanía profunda del primer drama con base clásica, en el que el autor se siente o al menos así parece, atado a unos moldes rígidos de los que se encuentra incapaz de salir.

Harry está dominado por fuerzas extrañas que le llevan y le traen como a un muñeco. Todo está fijado para él, su pasado, su presente y su futuro.

Amy: " Where are you going?"

Harry: " I shall have to learn.That is still unsettled.
I have not yet had the precise directions.
Why I have this election
I do not understand.It must have been preparing
always." (1).

A su lado permanece Downing, con el coche en marcha, como esperando el resultado de una determinación cuyo fin se conoce de antemano.

Los tíos de Harry prestan su personalidad para ser transmisores de unas decisiones que luego les dominarán y serán la pauta de su actuar.

Agatha, la más humana de todos , se identifica con Atenea, su correlato mítico, y con su función de intermediaria de las decisiones de los poderes extraterrenos. Así reconcilia las Furias con Harry,ocupa su lugar y señala el destino futuro del protagonista, sin darle a éste la menor oportunidad de autodeterminarse, tanto que él mismo confiesa a su madre que se extraña de la decisión que ha tomado de dejar el pasado al que ella se ha aferrado siempre con fuerza y que se materializa en Wishwood. Agatha descubre a Mary el misterio de la determinación tomada por Harry de emprender un peregrinaje misionero.

Agatha: " At this moment,there is no decision to be made;
The decision will be made by powers beyond us
Which now and then emerge.You and I, Mary
Are only watchers and waiters:not the easiest role."
(2).

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 281.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 246.

Hasta aquí el uso que del mito de Orestes hace T.S. Eliot en su drama The Family Reunion.

La función del mito en el drama eliotiano es la de ser un "pattern". El mito es pauta y patrón, plano y andamiaje sobre los que se edificará una obra de gracia y redención de dimensiones ejemplares universales. Preparado el cauce, que ha tomado prestado de Esquilo, Eliot lo llenará de un espíritu nuevo que vivificará y regenerará todo. Espíritu que no es otro que el aportado por el cristianismo.

Orestes aporta la ley humana y fatal del pasado. Harry, a caballo de este pasado del que no puede prescindir y tomándole como base para su elevación futura, es producto de la ley de gracia. El camino hacia Delfos y Wishwood será el "pattern" de ese otro camino que llevará a la unión con Dios.

El mito de Orestes es, pues, un motivo y una base para tratar un problema religioso eterno. Como el mismo Eliot ha dicho, los cimientos de su teatro son mitos, su finalidad religiosa y santificadora.

El paso del mito al terreno de la santificación se lleva a efecto mediante el uso de planos o niveles en que está estructurada la obra. Tres son los planos existentes en los dramas eliotianos, con una finalidad muy precisa. Planos que no se superponen, sino que se integran unos en otros para formar un conjunto armónico al servicio de una unidad temática. Hábil arquitecto dramático, como inteligente cirujano fuera antes de la situación espiritual del hombre contemporáneo, parte de una base o estructura clásica, un mito, para vertebrar una situación humana de nuestros días. Situación que es historia de hoy y a la vez cauce de pervivencia para la elección de vida y ejemplaridad del mundo clásico. Como culminación de este doble proceso vital, está la proyección religiosa, en su finalidad y en ciertos elementos que introduce como algo suyo, a que tienden todos sus dramas. De esta manera el mito clásico se integra en el cristianismo a través de unos personajes actuales, cediendo sus cauces sacrales y significativos a la avenida santificadora de la gracia y la salvación

en Cristo. De esta manera lo que empezó en la estructura del drama siendo terreno mitológico acaba por ser problema del espíritu, asunto de santificación personal. Los protagonistas de la acción mitológica aportan unas ideas y unas conductas que adquieren el espíritu cristiano a través del actuar de unos hombres y mujeres, para acabar polarizándose hacia metas exclusivamente religiosas.

Los personajes que hemos examinado como correlatos objetivos del mito de Orestes, aparecen ahora, bajo la luz que proyecta la finalidad religiosa del drama, investidos de nuevas cualidades significativas. Así las Furias hacen el papel de mensajeros preternaturales que instan a Harry a que pase la prueba de la purgación que le dará acceso a la unión mística. Harry (Orestes y Cristo, pues efectivamente la misión de Harry sugiere la de Cristo ya que él simboliza la redención familiar de la maldición paterna por la caída original siendo "su pájaro enviado a atravesar la llama del purgatorio, a fin de romper el implacable hechizo bajo el que padecemos" (1))es el prototipo del hombre fuerte dispuesto a lograr la santificación al estilo de Thomas de Canterbury en Murder in the Cathedral, Celia Coplestone en The Cocktail Party, o Colby Simpkins en The Confidential Clerk, denunciando con su actuar la vaciedad del hombre contemporáneo, su evasión de cualquier problema del espíritu. Su tragedia es personal y colectiva. Su pecado es el pecado del mundo, ya que la humanidad está complicada en los hechos del pasado. Y hay que redimir esta vieja familia humana que se viene abajo como una casa vacía, carcomida por los años y los vientos. Para ello es preciso un renacimiento en el espíritu. Renacimiento que viene de adentro y que surge de la muerte y del dolor. Esto es lo que intenta Harry Monchensey sobre el "pattern" de Orestes. Su peregrinaje -renacimiento- tiene una proyección comunitaria: ser misionero. Celia Coplestone en The Cocktail Party culminará la peregrinación iniciada por Harry, de la que no se nos informa en The Family Reunion, muriendo a manos de los caníbales a los que había ido a evangelizar.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 275.

Agatha es un personaje más cercano al cristianismo que a su correlato mítico, Atenea. Es cierto que cumple junto al nuevo Orestes las mismas funciones de aquella con el culpable de la sangre. Pero hay algo más en Agatha. Se la siente totalmente inmersa en el mundo espiritual, vedado a los demás personajes de The Family Reunion. Ella es el "ángel custodio" de Harry. A ella parece confiado su espíritu y el trabajo de su santificación. Efectivamente Agatha aparece dotada de las cualidades de estos ángeles a los que Eliot llama "guardians": es consejera leal y única, extraterrena, profética, siempre en vela, impulsa con fuerza a las decisiones graves cuando ve débil e indeciso el espíritu.

Mary: "Now I want your advice,because there's no one else to ask
And because you are strong,and because you don't belong here.
(1).

Agatha: " ... I see more than this,
More than I can tell you, more than there are words for."
(2).

Harry: " You know what I want to know, and that is enough." (3).

Agatha: " Whatever you have learned, Harry, you must remember
That there is always more: we cannot rest in being
The impatient spectators of malice or stupidity
We must try to penetrate the other private worlds
Of make-believe and fear.To rest in our own suffering
Is evasion of suffering.We must learn to suffer more."(4).

Para algunos comentaristas eliotianos Agatha es Beatriz, el ángel brillante que en la Divina Comedia conduce al aspirante hacia el centro divino. Conocemos la devoción de Eliot por Dante. Baste recordar su conferencia "lo que Dante significa para mí" que aparece en el libro Criticar al Crítico y otros Ensayos (5). Mas una lectura de la dramatúrgia de Eliot hará ver que el uso de los "guardians" es frecuente en ella, y siempre con la función de ángeles custodios que les da la teo-

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 245.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 246.
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 273.
(4).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 268.
(5).- T.S. Eliot, Criticar al Crítico y otros Ensayos, pág. 165-178. Madrid,1967. Alianza Editorial.

logía cristiana. The Cocktail Party tiene dos de esos "guardians" encarnados por Julia y Alex, con la misma misión de Agatha en The Family Reunion.

Un personaje que no existe en las Eumónides, aunque tenga como base un mito -el "medice man"-, es el doctor, el médico, que dentro del cristianismo ocupa un papel importante en todo proceso de renacimiento. Eliot lo empleará en todos sus dramas. Es insistente en su obra la imagen del mundo como un inmenso hospital donde todos están enfermos y sufren al estilo de Orestes y Harry Monchensey. La presencia de un médico resulta, pues, normal. Médico de almas, por supuesto, ya que de este tipo de curación se trata en las obras dramáticas. Médico que es un correlato objetivo de Cristo, que se presenta así mismo como médico que cura cuerpos y almas. Bajo este símbolo lo utiliza Eliot, consecuente con su hospital y sus enfermos espirituales.

En The Family Reunion el doctor Warburton encarna la misión de Cristo: ayuda a recordar el pasado, la maldición familiar, que es preciso redimir; participa en los secretos familiares; busca la felicidad y la salvación de todos; ayuda a despistar las Furias y se le teme un poco. Esto se debe sin duda a su oficio de cauterio.

Estos son los elementos religiosos cristianos que T.S. Eliot ha querido infundir al "pattern" que presenta el mito de Orestes, en la versión de Esquilo, para orientarlo a una finalidad exclusivamente espiritual, la redención y santificación del protagonista, fin y razón del drama The Family Reunion.

Hércules,el invitado desconocido.-

Siguiendo su idea personal en la interpretación y uso del mito, Eliot nos presenta un héroe muy distinto del que suele aparecer en las mitologías y es conocimiento común de las gentes. No caben en su mundo tanta grandeza, fuerza y hazañas. Una tierra de derrotados,apáticos y hombres sin esperanzas necesita algo más sencillo y humano,

algo diríamos pedestre, al alcance de la mano. Hay que elevarlos pero abajándose a su estado de fracaso y desde allí iniciarles en un camino de recuperación. Cuanto habla de victorias y grandes triunfos les suena a hueco. Llevan en sus carnes y espíritus la marca amarga de la victoria de las armas. Ellos han vencido en los campos de Europa, pero han regresado a Inglaterra como inmensos derrotados en el espíritu, y en las ilusiones sobre todo. A esto se debe sin duda el que Eliot, al introducir el mito de Hércules en sus poemas, evite siempre las situaciones de grandeza y recurra a ciertos aspectos de un tremendo humanismo, olvidados por los tratadistas de mitos. Y es que estos momentos de derrota y participación en el dolor de los demás mortales ayudan tanto o más a forjar un héroe, y desde luego proporcionan una más honda comprensión del mismo. Estos momentos son los que Eliot aporta a sus poemas y dramas como más en consonancia con la situación espiritual de sus hombres.

Sencillo y humano, pero con una carga enorme de divinidad y grandeza heróica vertebrando su actuar, le coloca a la par con los habitantes de "The Waste Land" como oposición a sus vidas y como derrotero a seguir. De esta manera el más famoso y popular de los héroes mitológicos, prototipo de fuerza y vencedor de malhechores y monstruos, el de los doce trabajos y las grandes apoteosis, no aparece como tal en las cuatro situaciones que vamos a comentar y que corresponden a otras tantas apariciones existentes en los poemas eliotianos. Lo que sí conserva siempre es ese anhelo de liberación y de búsqueda de la inmortalidad mediante el esfuerzo heróico y supremo.

Aprovechamos la presencia del dios en The Cocktail Party para examinar también otras tres presencias suyas en distintos poemas de Eliot. No recurrió el poeta para su inspiración al Hércules que nos ofrecen las artes plásticas, encarnación del vigor y de la fuerza masculina, de expresión seria, barba rizada, cuello corto y una cabeza pequeña en relación con sus extremidades; y adornado de sus atributos: la maza, símbolo de victoria y aniquilación, y la piel del león de Ne-

mea, símbolo solar (1). Ni se limitó a un autor clásico para la descripción del actuar del héroe, sino que tomó "su mito" de varios de ellos: Homero, Hesíodo, Eurípides y Séneca, en cuyo Hércules Furioso se inspirará para una de sus más bellas composiciones poéticas, "Marina".

La función que atribuirá a este mito será varia y responde a la cronología temporal y espiritual del poema. Así lo usará como contraste y oposición, o como guía y símbolo de valores eternos.

En "Little Gidding", último de los "Cuatro Cuartetos", poema del fuego que redime a los hombres y a los pueblos del infierno mediante la llama de la purgación y del amor, y en el cuarto movimiento, hace un paréntesis a la presencia y acción del Espíritu Santo en el día de Pentecostés para introducir el mito de Hércules en paridad de sentido y actividad con la acción divina. Dos fuegos producidos por el amor que redimen y divinizan.

Eliot presenta el mito de una manera indirecta, como acostumbra, sin dar el nombre del héroe, pero éste se deduce de los detalles que nos proporciona de la leyenda mítica. Detalles que son más que suficientes para recomponer la historia que se encierra tras esas referencias.

" Who then devised the torment? Love.
Love is the unfamiliar Name
Behind the hands that wove
The intolerable shirt of flame
Which human power cannot remove." (2).

"La intolerable camisa de fuego" sirve para unir los nombres de Neso, Hércules y Dayanira y sobre ellos reconstruir una historia de amor y pasión.

A orillas del Evenos y mientras ejercía su ofício de pasar de un lado a otro los viajeros, Neso trató de violar a la esposa de Hércules

(1).- Este tipo ideal de Hércules fue modelado por Lisipo.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 144 (v. 4-8).

pero éste indignado traspasó su corazón con una flecha. Mientras agonizaba, dijo a Dayanira que si algún día su esposo dejaba de amarla, podía conseguir el renacer de ese amor preparando un filtro con la sangre que manaba de su herida. Recogió la sangre del apasionado Neso y la conservó. Un día se enteró de los amores de su marido con Iole, y al pedirle Hércules una túnica para ofrecer un sacrificio a los dioses, la empapó en la sangre del desdichado baquero. El héroe sintió que le ardía el cuerpo y que ese fuego le penetraba a través de la piel como un veneno. El tejido se hizo uno con su cuerpo y fué inútil todo intento de arrancarlo. La acción del hechizo no se hizo esperar. Hércules abandonó a Iole, subió a la cumbre del Oeta y pidió a sus servidores que pusieran fuego a la pira de leña sobre la que se había subido. De esta manera el fuego de la leña quemó y consumió su cuerpo mortal y su pasión por Iole, al mismo tiempo que el elemento divino que había en él subía hasta el Olimpo.

La función que asigna al mito de Hércules en "Little Gidding" es servir de contraste entre dos fuegos, dos amores. Un fuego humano, de pasión humana, el amor prohibido a Iole, que quema y consume cuanto de sencillo y noble tiene la unión de marido y mujer. Tan absorvente es ese amor, que el nombre de Amor resulta extraño -"unfamiliar"- para la esposa que comparte el lecho y para las manos que tejen la camisa de llama insufrible que purificará la carne que vista. Y otro fuego, el de la penitencia que libera todo lazo terreno y abre caminos insospechados al espíritu. A Hércules le sirvió de entrada al Olimpo, al hombre del mundo eliotiano debe servirle de pentecostés espiritual, de gozosa abertura del espíritu a la unión con Dios. Ha sido superada la etapa de vacío de "The Waste Land", y la de culpabilidad y arrepentimiento de "Ash Wednesday". Ha surgido la esperanza con los "Ariel Poems". Sólo resta el estadio final, el momento de madurez, de la decisión postrera. Es en este preciso momento cuando Eliot coloca el mito de Hércules que vivió la dualidad de apetencias y se decidió por el otro fuego, el que de verdad libera.

Mito que también aporta el mensaje de mostrar un camino a seguir. No sólo opone vidas, situaciones, sino que al colocar al héroe, cogido en los lazos de amores prohibidos, junto al hombre de hoy inmerso en la misma problemática existencial, le ofrece "su solución", heróica por supuesto, pero la única previsible dadas las circunstancias en que vive y se desenvuelve espiritualmente.

Finalmente presenta este mito una semejanza. A ello se debe sin duda su inclusión como corolario del cuarto movimiento de "Little Gidding", presidido todo él por la Paloma que al descender rompe el aire con la llama incadescente del amor y la esperanza. Dos redenciones por el fuego: la del alma bajo la acción del Espíritu Santo en su pentecostés personal, y la de Hércules purificado de toda materialidad terrena por las llamas de la pira que ofrecen al héroe la liberación y su ascenso hacia el Olimpo. Ambas conducen a la salvación final mediante la prueba del fuego, del amor. Y ya que el hombre sólo vive y suspira consumido por un fuego, la pasión terrena, u otro, el amor a Dios, Eliot le propone el ejemplo de Hércules con su solución final. Solución que resulta ser la misma que aporta la Paloma de Pentecostés: "To be redeemed from fire by fire". (1).

En el pequeño poema "Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar", perteneciente a "Poems" (1920), hay otra referencia a Hércules. En ella se nombra al dios de la fuerza por su nombre, sin ocultar el correlato mítico como es costumbre en Eliot.

" ... The God Hercules
Had left him, that had loved him well." (2).

Más que un mito a la usanza eliotiana, es un símbolo o una invocación al dios del vigor físico con una específica función: la de ser representante de una cualidad divina, la eternidad, en contraposición a todo cuanto alienta bajo el sol que es perecedero y pasa inexorablemente.

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 144 (v. 3).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 24 (v.3-4).

La referencia está tomada de la obra de William Shakespeare, Anthony and Cleopatra (1) en las escenas que preceden a la batalla de Accio. Marco Antonio, el hombre maravilloso que añora Cleopatra(-"¡He soñado que existía un emperador llamado Antonio! ¡Ah, si pudiera tener otro sueño semejante, sólo por ver otro hombre parecido!"-) el símbolo de la fuerza, del poder y la belleza (2), se encuentra en aquella precisa situación abandonado de los dioses y sumido en la derrota y el fracaso más estrepitoso por lo que él cree obra de una mujer. Aquel pequeño dios, dejado de la mano de los inmortales se ha convertido en un pobre guiñapo a merced de la adversidad. El dios Hércules que alentaba el vigor y la ventura en su vida, y que de verdad le amaba, le ha dejado de proteger, para que sienta en su carne la mordedura de su existencia terrena y humana.

Esta situación tomada de la obra de W. Shakespeare, y que se da por sabida al lector de la poesía, es la que sirve de base a la Historia moderna con marco veneciano, góndolas, paisajes de Canaleto, y San Marcos como fondo. Lo que es más importante, la lección moral de la tragedia shakesperiana está presente en este poema con una fuerza extraordinaria. Esta lección es la que pretende Eliot trasmitir al hombre moderno, para que no le suceda lo que al pobre Sir Ferdinand Klein, otro Antonio siglo XX, que juega y coquetea con la princesa Volupine en vísperas de su Accio espiritual, para quien la historia también tiene asignado otro fracaso.

---

(1).- Ver páginas 1828,1829,1830 y 1836 de las Obras Completas de W. Shakespeare, de Aguilar. Madrid, 1951, Ed. 10.

(2).- Ver página 1836 de las Obras Completas de W. Shakespeare, donde se hace una semblanza de las cualidades de Antonio en las que compite con lo más bello de la naturaleza, los cielos, la tierra, el sol, los océanos y que resume la propia reina de Egipto en estas palabras finales: "Mentís en los oídos mismos de los dioses! Pero si existió o pudo existir alguna vez algo parecido, ese hombre rebasa la potencia de los sueños. A la naturaleza le falta materia para luchar en formas extrañas con la imaginación. Sin embargo imaginar un Antonio era una obra maestra en que la naturaleza aventajaba a la imaginación, reduciendo a la nada las ilusiones del pensamiento.

El símbolo de permanencia, de eternidad, encarnado en Hércules como ser que pertenece al mundo de los inmortales, está expreso, sin connotación mítica alguna, en las líneas que sirven de ambientación a la poesía y que dan la clave para la interpretación de cuanto sigue:

"Tra-la-la-la-la-la-laire- nil nisi divinum stabile est; caetera fumus-" (1).

Al desgaire con la canción del gondolero, un pensamiento profundo -"sólo lo divino permanece, lo demás es humo"- que puede servir al hombre moderno para prevenir posibles fracasos espirituales y de sabiduría para colocar las cosas y su estimación en el sitio debido, evitando situaciones a lo Marco Antonio que tengan por resultado la pérdida del favor divino como le ocurrió a aquél.

Así pues, la referencia al dios del vigor en el poema, sirve para traer al tiempo presente una situación ocurrida en un pasado lejano que relata W. Shakespeare en su obra, y que está sintetizada en los sencillos versos que antes hemos citado, y vertebrarla en la escena moderna con una profunda y definida misión espiritual. El hombre de hoy seguirá los pasos de Antonio, de Burbank, de Bleistein, de Sir Ferdinand Klein si no cambia los puntos de vista de sus valoraciones de cara a la eternidad. Sólo es posible edificar permanentemente cuando Dios y el espíritu están como cimientos, de lo contrario se proyectan bellas ruinas del tiempo y del fracaso, humo.

"Marina" es el cuarto y último de los poemas que componen los "Ariel Poems" (2). Poemas de exultante esperanza espiritual, a seme-

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 23 (1-1).

(2).- Poemas que fueron publicados durante cuatro o cinco años sucesivos a manera de felicitación navideña -Christmas Cards- dedicadas a sus amigos. En ellos Eliot va mostrando su actitud intelectual hacia el cristianismo que está de acuerdo con su profesión de fe hecha pública en 1927. Su conversión al cristianismo, como dice G.Smith -ob.cit., pág. 122- pudo venir al final de un largo y penoso período de duda y vacilación. Pues como el propio Eliot afirma en uno de sus escritos "el asentimiento racional al cristianismo debe preceder los sentimientos cristianos".

janza de la aportada anualmente con las fiestas de Navidad y a cuyo mensaje de paz contribuyó con los "Ariel Poems".

"Marina" es una hija, niña y mujer al mismo tiempo, que procede del mar y cuya presencia es portadora de paz y felicidad. Es más que humana, un sueño, simbolizando algo que acaba de nacer, con toda la frescura mágica del misterio de la vida. Eliot ha sabido rodear a "Marina" de cuanta belleza natural ofrece el paisaje marino grávido de olor a pino y a zarzal, y de rumores susurrantes de aguas y árboles.

"Marina" es el símbolo de la regeneración espiritual conseguida mediante una determinada actitud del espíritu: la humillación y la búsqueda ilusionada de Dios. A esta conclusión se llegará tras un examen de los elementos míticos y de la tragedia shakesperiana que componen la estructura material de este maravilloso poema. El espíritu que lo vivifica y que une partes tan dispares tomadas acá y allá dándole una unidad de intención, es algo que el propio Eliot ha sabido infundirle magistralmente.

La comprensión del poema presupone la lectura de dos obras dramáticas: Hércules Furioso de Séneca y Pericles, Príncipe de Tiro de William Shakespeare.

A Shakespeare le debe el título: Marina es la hija de Pericles y Thaisa en el drama. De Shakespeare es también la leyenda del poema: increíble y milagrosa reunión de la hija perdida con el viejo rey que es como un renacimiento para el anciano, una recuperación de la esperanza perdida (1).

De Séneca sólo tomó el verso 1138 de Hercules Furens, que sirve de epígrafe y que sintetiza una triste historia de orgullo, muerte y desesperación.

---

(1).- La situación que presenta el poema responde a la escena 1ª del acto V del drama, páginas 1774-1777 de las Obras Completas de W. Shakespeare, Aguilar. Madrid 1951. Ed. 10.

El uso que hace del mito de Hércules sigue la más pura línea eliotiana de la referencia indirecta y sutil. Referencia que en presente poema se hace doblemente difícil. La frase que sirve de epígrafe está en latín, quizá queriendo insinuar la procedencia de un autor clásico, y luego no existe nota alguna a pie de página que dé ciertas pistas sobre la posible fuente de inspiración. Parece una frase tomada de un autor cualquiera y colocada al desgaire como encabezamiento de "Marina". Pero no ocurre tal cosa. Lo que ciertamente importa menos es el autor de dicho verso. Lo que sí lleva toda la intención del mundo es la colocación y sentido que tiene la frase. Sabemos que estos epígrafes son los puntos de apoyo sobre los que construirá sus poemas, algo así como el tema musical del que saldrá la sinfonía que vertebrará y dará personalidad a toda la composición musical. Tampoco existe relación material entre el tema de Hércules y la leyenda de Marina y Pericles. Al primero le dedica un sólo verso, a la segunda todo el poema, 35. Podemos afirmar que si resulta oscuro el sentido de la frase tomada de Séneca, mucho más lo es la leyenda que las palabras sintetizan.

" Quis hic locus, quae regio, quae mundi plaga?" (1).

Por otra parte, la historia de Marina, la hija del príncipe de Tiro, es familiar para el lector anglosajón. Historia que Eliot cuenta, además, con todo lujo de detalles. No obstante esto, ambas leyendas rivalizan en importancia. Cada una tiene asignada una determinada función en el poema, y sobre todo en la mente del autor. Y a ellas nos atenemos.

Las palabras "Quis hic locus, quae regio, quae mundi plaga?" (¿Qué lugar es éste, qué país, qué parte del mundo?) son los primeros y oscuros balbuceos de Hércules al volver en sí del acceso de inconsciencia en que había caído como resultado de la locura que le sobrevino. Acababa de ascender victorioso de sus trabajos en los infiernos, donde había domeñado al Can Cerbero, cuando le puso fuera de sí la

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 72, epígrafe.

envidia de Juno por ser él hijo de Alcmena. En el ataque de locura dirigió sus flechas envenenadas contra sus propios hijos. La cita, tomada de Séneca, responde al momento en que va tomando conciencia y está a punto de reconocer la enormidad de su acción. Allí yacen todos sus hijos degollados. La Fortuna parece haberle dado la espalda precisamente en el momento de su mayor satisfacción, al haber finalizado el último de sus trabajos.

La función que asigna Eliot a este mito de Hércules, es de contraste con la otra situación, la de Pericles y su hija Marina.

Ambos pertenecen al mundo de dioses y héroes y la fortuna pareció haberles sonreído. Pericles gobierna con inteligencia y amor sus tierras y mares, y tiene una hija a la que adora. Hércules está en la clima de su exaltación y acaba de someter al tirano que abusaba de su familia y sus hijos. Mas de repente esa misma Fortuna les juega una mala pasada a ambos. El orgullo y arrogante vanagloria de Hércules le lleva a caer en el resentimiento divino que le conducen a la locura y al horror del crimen. El asesino de sus hijos se hunde en el desastre. Pericles, por otra parte, aunque ha perdido a su hija Marina, mediante una humilde y dolorosa búsqueda esperanzada se encuentra bendecido por esa rueda de la Fortuna que acaba de dar la espalda a Hércules.

El poema contrasta los resultados finales de ambas historias: el asesino que contempla a sus hijos muertos, y el padre que abraza a la hija tan ardientemente buscada.

Las palabras finales del poema en boca del anciano rey, son un eco de las de Hércules, pero con un verso más que explica la oposición de unas situaciones y el resultado de su comportarse ante los dioses.

A "Quis hic locus, quae regio, quae mundi plaga?" sigue el vacío de la muerte y la desesperación. A "What seas what shores what granite islands towards my timbers" (1) la gozosa y mágica presencia de la hija dada por muerta, "My daughter".

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 73 (v.5).

Hemos comparado o mejor contrastado la materialidad de dos historias míticas que constituyen la trabazón del poema. Pero Eliot no se para ahí. Estas son un simple motivo que sirve de base sobre el que levanta un proceso espiritual.

Superados los estadios de vaciedad y humilde súplica de "The Waste Land" y "Ash Wednesday", se abre el camino a la esperanza con los "Ariel Poems". Es necesaria y posible la regeneración espiritual por difícil y dolorosa que parezca. Mas ésta sólo es realizable a través del camino seguido por Pericles, camino de dolor, de humildad, de ansiosa búsqueda siempre. El resultado de ese constante peregrinar será la presencia del Rostro que llenará el alma y la vida de júbilo y entusiasmo, de sensación fresca de algo que ha nacido y que ha sido vehementemente buscado: Cristo.

Hércules opone otro camino. Camino de orgullo y vanidad, de enfrentamiento a lo divino que desemboca fatalmente en desastre material y espiritual para el hombre de hoy como lo fue para el dios griego.

Como el poema va orientado a exaltar el proceso espiritual del anciano rey que ha culminado en la posesión de la hija, o si queremos, el poema se encamina a mostrar un derrotero difícil, pero seguro para el alma empeñada en la empresa de unión mística con Dios, de ahí que todo el interés de Eliot se haya centrado en la historia del príncipe de Tiro. Mas la referencia a Hércules, que preside y recorre todo el poema como una fatal amenaza, seguirá ahí como oposición y contraste de actitudes espirituales y sus correspondientes logros.

La cuarta y última aparición de Hércules en la obra de Eliot, la hallamos en la comedia The Cocktail Party. El propio autor se ha encargado de mostrarnos las fuentes míticas que sirven de base a la historia o acción de la obra. Estas son sus palabras: "Me sentí inclinado, una vez más, a recurrir a algún dramaturgo griego en busca del tema, pero esto sólo como punto de partida, y ocultar estas fuentes de tal manera que nadie pudiera identificarlas hasta que yo mismo las hiciese notar. En esta comedia al menos lo he conseguido, ya que ninguno de mis

amigos reconoció el origen de mi historia en el Alceste de Eurípides" (1).

Respecto a la intención que se propuso al escribir la obra ha manifestado: "Me decidí en esta comedia de salón a tomar un tema de de la vida contemporánea, con personajes de nuestro tiempo, viviendo en nuestro propio mundo. Y aprovechando la crítica de clase media presentar el tema de una "seria búsqueda espiritual", -a serious spiritual quest." (2).

Antes de examinar el uso y función del mito de Hércules en The Cocktail Party conviene hacer notar dos cosas. En primer lugar que el mito, como él mismo ha dicho, es sólo un punto de partida. Cuando comentábamos el mito de Orestes en The Family Reunion hablamos de la idea de Eliot sobre el teatro y de la que sus obras son un fiel reflejo: Las comedias tratan de la gente moderna y educada, la acción se refiere siempre a un tema griego con la estructura de un mito como base. La finalidad que persigue con ello es ayudar a representar lo que es eterno en el hombre. Este esquema mítico como fundamento de sus obras resulta fácil para el autor, pero casi imposible de comprender para el público que nota sí un no sé qué misterioso recorriendo toda la acción dramática, pero que se queda con la extrañeza sin poder llegar al fondo de la intención que persigue el dramaturgo. El mismo Eliot ha manifestado lo que le costó convencer a sus amigos de que The Cocktail Party tenía como base el Alceste de Eurípides.

En segundo lugar el tema de la obra. Tema que va más allá de la historia contada por los personajes y que se encuentra cercana al simbolismo religioso del mito clásico que la da forma. Aparente problema humano que encierra una búsqueda espiritual.

Así pues el uso que hace Eliot del mito de Alceste, y en especial de la presencia de Hércules en The Cocktail Party, es servirse de él

---

(1).- T.S. Eliot, Poetry and Drama, pág. 32.
(2).- T.S. Eliot, "Atlantic Monthly", CLXXXVII, nº 2, pág. 36-37.

como esquema o boceto sobre el que construir una historia humana y espiritual. Las líneas generales del actuar de los personajes se ajusta a la leyenda mítica. A esto se debe que haya momentos en que la actitud de alguno de los protagonistas parezca ridícula dado el papel que representa en la comedia. Respecto al comportarse de Sir Henry Harcourt-Reilly dice Eliot: "Pero aquellos que un principio se hallaban molestos por la conducta excéntrica de mi desconocido invitado, y sus hábitos aparentemente inmoderados, y sobre todo por su tendencia a cantar, han encontrado cierto consuelo después de que les llamé la atención sobre la conducta de Hércules en la obra de Eurípides." (1).

El fatalismo del mito griego domina de tal manera la comedia que el autor se encuentra en un callejón sin salida al querer compaginarlo con la idea de la libertad cristiana.

Dejando aparte la historia de Alceste, que trataremos más adelante, veamos cuál es la actuación de Hércules en la obra clásica. Admetos y Alceste han tenido que separarse al escoger la esposa la muerte para salvar al marido. Durante la celebración del funeral de ella un extraño personaje llega a la casa de Adamatusel sin haber sido invitado, y solicita le den de beber. Allí oye las alabanzas a la abnegada esposa y la pena que sienten por su muerte. Hércules se conmueve y decide bajar a los infiernos en busca de Alceste. Se la devuelve a su marido más bella y joven que nunca.

Los orígenes rituales del mito de Hércules son esencialmente importantes y solemnes, pero el propio Hércules, y no sólo en la obra de Eurípides, se presenta juerguista y cómico (2).

---

(1).- T.S. Eliot, Poetry and Drama, pág. 32.
(2).- El Sir Henry que Eliot moldeará sobre la base del personaje de Eurípides tiene también bastante relación con el desagradable Dr. O'Connor en la obra Nightwood de Djuna Barnes para la que Eliot escribió una introducción en 1937. El citado Doctor, en un momento de la obra hace la siguiente observación: "... The great doctor, he's a divine idiot and a wise man. He closes one eye, the eye that he studied with". (N.Y. 1937,pág.40). Ver también G. Smith, ob. cit. pág. 220.

El primer acto de The Cocktail Party es un calco de la situación relatada por Eurípides, donde Hércules aparece con los rasgos que antes hemos señalado: Se celebra una fiesta en el flat de los Chamberlaynes. Edward y Lavinia forman un matrimonio fracasado por falta de amor. Jamás se quisieron y ahora les falta coraje para enfrentarse a su situación actual. Viven en un mundo deshecho por la guerra y reflejan en sus vidas la misma vaciedad y nerviosismo. La esposa ante tal situación ha abandonado el hogar. Como en casa de Admetos, un grupo de amigos habla nervioso sobre la ausente esposa. Aparece entonces un "unknown guest" solicitando una bebida. Nadie le ha invitado a la reunión.

Edward: " And I didn't know that you were coming
I thought that Lavinia had told me the names
Of all the people she said she'd invited." (1).

La afición a la bebida, juerga y comicidad reflejadas en Eurípides están patentes en este primer acto de la comedia. Su primera actuación es como la de un tonto e ignorante, que asiste lejano e indiferente a la nerviosa conversación de los invitados. "A divine idiot" según Dr. O'Connor. A medida que pasa el tiempo se va dando por enterado del problema que los invitados se cuentan a media voz: el anfitrión ha sido abandonado por su esposa Lavinia. Cuando luego se queda a solas con Edward su inclinación al gin con agua se hace patente. Beben y beben.

Unidentified Guest: "May I take another drink?" (2).

Edward: "Oh, I'm sorry. What were you drinking?

Unidentified Guest: Gin with water." (3).

La comicidad, quizá fruto de la abundante bebida, se manifiesta en su salida hacia el canto, a la que antes hacíamos alusión al comentar la frase de Eliot sobre la actuación de este personaje.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 303
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 304
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 307

Unidentified Guest (sings):

" As I was drinkin' gin and water,
And me bein' the One eyed Riley,
Who came in but the landlord's daughter
And she took my heart entirely." (1).

y

" Tooryooly toory-iley
What's the matter with One eyed Riley." (2).

Aparece luego como el hombre magnánimo y dispuesto a ayudar a Edward a solucionar su problema: el retorno de la esposa. Ante el sincero deseo del Anfitrión:

Edward: " I want my wife back " (3).
" I want to see her again " (4).

él promete que vendrá, aunque la empresa resulte difícil

Unidentified Guest:

" It is a serious matter
To bring someone back from the dead." (5)

Antes de que acabe el primer acto aparece Lavinia entre los suyos, según ha prometido el desconocido invitado de aquella noche en el piso de los Chamberlaynes.

Hasta este momento de la comedia, Eliot ha seguido fielmente la historia de Eurípides. Hércules aparece una vez más como salvador en esta situación siglo XX, diametralmente opuesta a la de Alceste. Lo que sobresale en la caracterización del personaje es la influencia, cada vez mayor, del Nightwood de Barnes que ayuda a crear una atmós-

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., págs. 309 y 310.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 310
(3).- T.S. Eliot, ob. cit,, pág. 305
(4).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 309
(5).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 329

fera de misterio en torno a este Unknown Guest (1), pero que al mismo tiempo le distancia del patrón clásico. De esta manera el tipo eliotiano se nos muestra como tonto, ignorante -"fool"-, luego como profeta y salvador, más tarde como demonio -"devil"- al que se teme. El comentario de Celia así lo manifiesta:

> Celia: " Who was that man? I was rather afraid of him;
> He has some sort of power." (2)
>
> " But why should that man want to bring her back-
> Unless he is the Devil." (3).

La segunda parte de The Cocktail Party sigue caminos diferentes. El esquema mítico de la historia de Eurípides cede su materialidad y capacidad religiosa a unos personajes con una función totalmente espiritual. El tema mítico de Alceste y Hércules, o la historia contemporanea del matrimonio Chamberlayne se transforma en la historia de un alma en su caminar hacia la santidad y la unión con Dios por el martirio, solución que se hace normal en la dramaturgia eliotiana.

Los personajes toman una dimensión superior. Alex y Julia son dos ángeles custodios -"guardians" les llama Eliot- encargados del acontecer espiritual del desunido matrimonio en vías de salvación por la acción del Unknown Guest, transformado ahora en Doctor Reilly, en Cristo. A semejanza de Alceste que muere para salvar a su marido, Celia Coplestone va a morir para librarse del pecado. Ambas inician un penoso viaje al más allá (-conversión-salvación-), que bajo la acción de Hércules o el Doctor Reilly, solucionará su devenir terreno. Alceste encontró a Hércules en su camino, Celia a otro salvador bajo la apariencia de un doctor experto en los caminos del espíritu. Médico que da libertad al espíritu y cura las almas (4), que hace de su trabajo una función sacerdotal. Su adiós es el rito sacramental de la penitencia.

---

(1).- Eliot ha escrito en uno de sus libros de crítica: "there is nothing more dramatic than a ghost". Poetry and Drama.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 321.
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 321.
(4).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 351. U. Guest: "It is for me to give you that, your freedom. That is my affair".

Reilly: " Go in peace. And work out your
Salvation with diligence " (1) a los Chamberlaynes

Reilly: " Go in peace, my daughter
Work out salvation with diligence "(2) a Celia.

Su sanatorio es el duro acercamiento a Dios según el esquema trazado por San Juan de la Cruz en la "Noche Oscura del Alma" (3).

Celia Coplestone sumida en la desesperanza, solitaria, educada ajena al sentido del pecado, con una profunda sensación de fracaso y vaciedad a semejanza del hombre moderno, halla la curación de sus males, su salvación, en la ayuda y el camino mostrado por el doctor Reilly, quien la llevará con mano firme a esa mejor vida solicitada por ella y que había buscado inútilmente en este mundo. Camino sin retorno que lleva a la posesión. Hércules trajo a Alceste del dominio de los muertos al encuentro y posesión de su marido. El doctor Reilly, Hércules-Cristo, llevará a Celia al dominio de la muerte, martirio, que desemboca en posesión, en encuentro con el esposo según los términos usados por los místicos.

Reilly: "You will journey blind.But the way leads towards possession of what you have sought for in the wrong place" (4).

De esta manera el mito de Hércules ha prestado su capacidad ejemplar a una idea sobrenatural. Conservando las líneas generales de la leyenda de dioses ha servido para esbozar una historia espiritual en el siglo XX. Eliot lo ha usado como cimiento sobre el que construye esta situación contemporánea.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 357
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 366
(3).- Las palabras con que Julia describe el viaje de Celia son una síntesis de ese duro caminar del alma hacia la iluminación que S. Juan de la Cruz ha llamado "noche oscura".
"Oh, yes, she will go far. And we know where she is going.
But what do we know of the terrors of the journey?
You and I don't know the process by which the human is
Transhumanised: what do we know
Of what kind of suffering they must undergo
On the way of illumination?". T.S. Eliot, ob. cit., pág. 367.
(4).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 365.

Respecto a la función que el autor le asigna en esta comedia, no es otra que la de mostrar un cambio a seguir. Antes aludíamos a la misión que Eliot atribuye al mito en sus dramas, representar "what is eternal in man", su eterna problemática espiritual. Así como Hércules ofreció la salvación, la paz y felicidad para Alceste y Admetos, de igual manera Doctor Reilly, Hércules a lo divino, ofrece la salvación a todo hombre empeñado en escoger la mejor vida.

Alceste o el problema de la elección.-

Alceste fue una mujer fuerte y apasionada. Eliot toma la lección de su vida, su postura frente a la elección de un destino, como cimiento sobre el que edificar un drama espiritual a través de las personas y problemas humanos de la "drawing-room comedy". Momento de desesperanza y vaciedad en el mundo moderno, en el que surge una presencia que marque un derrotero y oponga una conducta.

The Cocktail Party se encuentra a medio camino entre el fatalismo griego y la solución cristiana de la libertad, de aquí que el mensaje y uso del mito participe de esa doble valencia de pauta y contraste.

Pelias, rey de Iolcos, había prometido casar a su hija Alceste con quien consiguiese uncir a un mismo carro un león y un jabalí. Admetos que estaba enamorado de ella lo logró con la ayuda de Apolo. Mas habiéndose olvidado en la ceremonia de la boda, de sacrificar en honor de Artemisa, ésta furiosa llenó la cámara nupcial de serpientes. Apolo prometió interceder ante su hermana y pidió al Destino que su amigo no muriese el día fijado por la Suerte si encontraba quien lo hiciese en su lugar. Cuando le llegó el turno de morir a Admetos, sólo su mujer consintió en hacerlo por él. Alceste tuvo que bajar a los antros de Haides.

Hércules pasó aquel día por Feres y llamó a las puertas de la casa de Alceste, donde se celebraban las ceremonias fúnebres, rogando le diesen algo de beber. Allí oyó las alabanzas y los suspiros de la gen-

te por la pérdida de la abnegada esposa. Se conmovió y bajó a los infiernos en su búsqueda, para devolverla a su marido más joven y bella que nunca. Su abnegación, su sacrificio y amor llegaron al corazón de los inmortales y ganaron su afecto.

Eliot ha tomado esta historia mítica como correlato objetivo de The Cocktail Party, como medio de darle un sentido más profundo al problema común de la elección al hundir sus raíces en la sacralidad del mito. El mismo se ha encargado de darnos las fuentes en que se inspiró y disipar así la difícil y casi incomprensible explicación de la conducta del desconocido invitado al party de los Chamberlaynes, convertido luego en siquiatra con profunda mirada al interior de las almas y conocedor del futuro. "Me sentí inclinado, dice, una vez más a recurrir a un dramaturgo griego en busca de mi tema, pero decidí hacerlo sólo como punto de arranque; ocultando los orígenes de tal manera que nadie lo identificase hasta que yo mismo lo hiciese. La fuente de mi historia es el Alceste de Eurípides." (1).

El uso del mito en la comedia queda, pues, definido por el propio autor: mero punto de arranque. Usando imágenes más familiares diríamos que es como los cimientos sobre los que construir un edificio. Sobre ellos el artífice es capaz de levantar algo propio y original, a merced de su inteligencia e imaginación, pero sin olvidar nunca la base sobre la que se asienta. El drama está pensado en dos planos o niveles totalmente distintos, pero de fácil inter-acceso. Eliot partiendo de la historia, que nos da por sabida a los lectores o a los asistentes a la representación dramática, y a la que no alude lo más mínimo a lo largo de ella, construye una situación análoga a la de Admetos y Alceste, y nos la presenta en dos versiones distintas. En el acto 1º repite la historia de la amante esposa encarnada en las personas de Edward y Lavinia Chamberlayne, pero en un proceso inverso al del mito clásico. Partiendo de la presencia de Hércules en la celebración de los funerales en Feres -party en casa de los Chamberlaynes don

(1).- T.S. Eliot, Poetry and Drama, pág. 31-32.

de se especula sobre la ausencia de Lavinia- y de la presentación de la esposa al marido, según la súplica hecha al invitado desconocido -Hércules-, regresamos al acto primero de la elección o determinación que ha desencadenado la serie de hechos conducentes a la recuperación de una nueva, o al menos distinta, mujer. Nueva y más bonita que antes en el caso de Admetos. Diferente en el de Edward Chamberlayne.En el acto segundo, Eliot se aleja aún más, intencionadamente por cierto, del modelo clásico y presenta a otra Alceste, Celia Coplestone, enfrentada a una decisión fundamental para su vida espiritual. De tal importancia es la elección, que cuanto ocurre a partir del "sí" de Celia a la propuesta del Dr. Reilly no interesa para el discurrir de la acción dramática, es algo lógico, supeditado a la decisión tomada. De ahí que ignoremos los años pasados en retiro y luego su abnegación en la lejana misión de Kinkanja y por fin su martirio a manos de los salvajes. Alex, Julia y Reilly -guardianes del devenir espiritual de los protagonistas de The Cocktail Party- se encargan de darnos el resultado final del proceso religioso y humano de Celia.

Alex: "And then, the insurrection broke out
Among the heathen, of which I was telling you.
They knew of it, but would not leave the dying
Eventually, two of them escaped: /natives.
One died in the jungle, and the other
Will never be fit for normal life again
But Celia Coplestone, she was taken.
When our people got there,
They questioned the villagers-
Those who survived.And then they found her body,
Or at least, they found the traces of it." (1).

Alex: "But from what we Alex know of local practices
It would seem that she must have been crucified
Very near an ant-hill". (2).

Lo que realmente importa es la elección, el enfrentamiento al destino por duro que parezca, a la manera de Alceste. Ese momento es el que marca la vida toda, ya que la talla humana del héroe de la tra

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 380 (l.31-40).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 381 (l. 6-8).

gedia griega viene dada por su postura ante los hechos, no por su triunfo o fracaso. Es este gesto de rebeldía o aceptación el que señala el destino de Alceste y Celia.

...

Reilly: "... So it was obvious
That here was a woman under sentence of death.
That was her destiny." (1).

Reilly: "Because it was for her to choose the way of life
To lead to death, and, without knowing the end
Yet choose the form of death." (2).

Partiendo de este momento de la elección que Eliot toma de la obra de Eurípides, da rienda suelta a su imaginación y su libertad -no olvidemos que el mito es sólo el punto de arranque y nada más- y nos ofrece una comedia donde todos los personajes están sometidos a la prueba de la elección de destino que determinará casi fatalmente sus existencias, su salvación pues al fin y a la postre esa es la mira que el autor se propone en su obra dramática.

Julia: "Everyone makes a choice, of one kind of another,
And then must take the consequences." (3).

Edward debe decidirse a empezar de nuevo la vida con su mujer o abandonarla. Como es un hombre vulgar con una "very common malady", según el diagnóstico del Dr. Reilly, para él no son las decisiones grandes, sino la aceptación resignada de la situación en que vive. La acepta como medio de salvación, como la manera de "make the best of a bad job". Vuelta a la trampa, como llama Edward su vida familiar, pero con una diferencia, la de luchar y enfrentarse en vez de recogerse cada uno a una esquina de la jaula a solas con su soledad, sus temores, su miedo a la muerte, la del espíritu sobre todo.

Peter Quilpe tiene que escoger entre permanecer en Inglaterra para reestablecer sus largas relaciones con Celia o ir a California y

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 384 (l.10-12).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 384 (l.14-16).
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 386 (l.2-3).

seguir sus aficiones cinematográficas. Se decide por Hollywood. Esa es la consecuencia de su elección, de la que no puede desentenderse ni volver atrás.

Julia: " ... Celia chose
A way of which the consequence was Kinkanja,
Peter chose a way that leads to Boltwell:
And he's got to go there ... " (1).

Celia tiene que elegir entre adaptarse de nuevo a la vida de sociedad que Lavinia Chamberlayne ha encontrado tolerable, y que Reilly define con estas palabras

Reilly: " Maintain themselves by the common routine,
Learn to avoid excessive expectation,
Become tolerant of themselves and others,
Giving and taking, in the usual actions
What there is to give and take." (2).

o entregarse a un austero retiro en el "sanatorium" de Reilly como preparación al difícil viaje en solitario a la santidad por el martirio. Escoge el segundo camino. Su elección es la más importante de The Cocktail Party. A pesar de esa dura elección con luz roja de muerte a corta distancia, contrasta enormemente la alegría espiritual de Celia Coplestone con la actitud de los Chamberlaynes, quienes con Peter representan "L'homme moyen sensuel", así como Celia simboliza el santo. Ellos llegaron a ser

Reilly: "Two people who know they do not understand each other
... In a world of lunacy
Violence, stupidity, greed ... it is a good life." (3).

Pero Celia suspira no por una "buena vida" al estilo de los Chamberlaynes, sino por la mejor, aunque los caminos que llevan a ella sean penosos y oscuros.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 386 (l.3-6).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 363 (l.36-38), 364 (l.1-3).
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 364 (l.7;15-16).

Al aceptar Peter Quilpe las condiciones de su decisión, como han hecho Edward y Lavinia, está "trabajando en su salvación con diligencia". Cada una de estas personas para conservar la poca felicidad que poseen y que es todo cuanto el mundo puede ofrecer, deben someterse a las consecuencias que tal opción lleva consigo. Mas allí está Celia aportando la fuerza espiritual para que puedan enfrentarse con valor y perseverar en la rutina de lo escogido. Está "living-death" de los habitantes de la moderna tierra baldía, según frase de Maxwell (1), precisa la inyección de una sabia nueva, la presencia de Celia.

Así pues, de un mito de elección como es el de Alceste, presenciamos una comedia de elecciones. Algo así como un múltiple desdoblamiento del tema central de Eurípides. Eliot se mantiene fiel a su teoría del mito como punto de partida. El camino a recorrer y los medios empleados para llegar a feliz término son algo propiamente suyo.

Respecto a la función que tiene el Alceste de Eurípides en The Cocktail Party, debemos tener presente, en primer lugar, que la obra pertenece al estadio final de su vida literaria, dominada ampliamente por el cristianismo. Y aunque se sienta varado en el clasicismo, como vieja barca marinera, sueña en empresas más ambiciosas que el simple devenir humano y terreno. De esta manera el mito es usado como cauce para nuevas avenidas, religiosas por supuesto. El "pattern" ofrecido por Alceste es usado por Eliot como pauta para la vocación a la santidad por el martirio de Celia, y la aceptación de la vida común y rutinaria en el matrimonio de Edward y Lavinia, mediante la cual deben obrar su salvación. De esta manera sobre un plan mítico de Eurípides, unos hombres y unas mujeres, sin estar fatalmente ligados a él, realizan su "métier" terreno, siempre con las miras fijas en lograr su santificación diligentemente. Entre todas las elecciones destaca la de Celia como más cercana al mito de Alceste, por su repercusión comunitaria, algo extraño en la conducta de los habi-

---

(1).- D.E.S. Maxwell, ob. cit., pág. 192.

tantes del mundo eliotiano perdidos en su soledad y egoismo.

Una segunda función del mito en The Cocktail Party es la de ofrecer un contraste para los hombres y mujeres que en la sociedad de hoy -la de Eliot y su "drawing-room comedy"- hacen discurrir sus existencias en la apatía y la vulgaridad, sin ilusiones, en aceptación resignada del quehacer diario, de la común rutina de la convivencia sin amor, que trae contento cuando la mañana los separa y pena cuando la tarde los une para una conversación casual y lejana junto al fuego y la televisión. "Demasiado enfermos" -"much too ill"- es el diagnóstico que les imposibilita para la cura por internamiento en el "sanatorium" de Reilly.

Frente a esta "good life" de los habitantes de tierra baldía, Eliot coloca a otra Alceste siglo XX, Celia Coplestone, con una misión de redención con miras a la comunidad. Una mujer fuerte, consciente de la soledad de su mundo, de su vacío y fracaso, con un extraño, por raro, sentido del pecado, inmersa en el juego del amor prohibido, que desea ser curada (-no vegetar en la apatía de seguir viviendo-) de suspirar por algo que no puede encontrar y de la vergüenza de nunca haberlo hallado. Una mujer que solicita la mejor de las vidas, para vivirla con intensidad. Largo camino hacia la posesión de cuanto el hombre ha soñado lograr en un lugar equivocado, recorriendo a ciegas, pero con una fe enorme. Una mujer que piensa en los demás y que ofrece generosamente su vida para fortalecer la decisión de los que se quedan acá -Peter y los Chamberlaynes- y vivificar a los de Kinkanja, para acabar crucificada junto a un hormiguero. Una presencia con fuerza más que suficiente para sacudir vidas vulgares y vacías, ofrecer soluciones, abrir los espíritus al ultraísmo, en una palabra infundir vida nueva y generosa a esa "living-death" de que habla Maxwell y que amenaza de esterilidad al mundo

Los negocios de su padre.-

Con el título "His father's business", publicó G. Smith una reseña de la obra de Eliot "The Confidential Clerk" al ser presentada ésta

en Nueva York. Más tarde la incluiría en su libro como parte del estudio de la dramaturgia del poeta de St. Louis. En ella aporta la inteligente e interesante interpretación personal que Verrall hace del Ion de Eurípides, y que, como luego veremos, afecta a la acción del drama eliotiano. No cabe la menor duda que Eliot leyó el tratado de Verrall sobre Eurípides. Los personajes de The Confidential Clerk están, con frecuencia, más cercanos a Verrall que al trágico griego. Y aún hay más. La finalidad que persigue Eurípides, creador del mito, y que es constante en todos los mitógrafos posteriores que tratan sobre Ion, está distorsionada, inteligentemente falseada diríamos nosotros, en la comedia de Eliot. Esta distorsión o burla forma la base de las conclusiones a que llega Verrall y que Eliot hace suyas. Así pues The Confidential Clerk tiene como fondo el mito de Ion al que sigue en el desarrollo de la historia, pero del que se aparta en su interpretación final. Con estos elementos como estructura, Eliot crea una fantástica historia contemporánea de identificaciones equivocadas que afectan a tres niños (1).

La historia del héroe Ion fue creada por el propio Eurípides, y no pertenece pues a la tradición griega del drama religioso. Pero sí está en la tradición del héroe abandonado que se educa ignorante de su alta paternidad. Parece ser que Eurípides tuvo esta idea en su mente cuando escribió la tragedia, ya que hace a Ion ser hijo de Apolo con el fin de honrar a los atenienses que trazan su origen de este héroe que dio su nombre a las florecientes colonias iónicas de Asia Menor.

---

(1).- M.C. Bradbrook relata su experiencia personal durante una de las representaciones de la obra en Londres, y dice: "The story of the Confidential Clerk may be based on the Ion, but at a London theatre I have sat behind what appeared to be the Mothers' Meeting of some suburbian church, and heard them comment Act III as being "almost like a whodunit". Eliot would probably have approved: the central theme of the drama, which seems to be a search for identity, "the heroe's need to establish a true self, is clothed in a fabulous tale, involving three babies (one of them, like Betsy Trotwood Copperfield, not being forthcoming)." T.S. Eliot, writers and their work, nº 8 pp. 46.

Hermes, el divino hermano de Apolo, cuenta en el prólogo de la tragedia griega la historia del joven Ion que se encuentra sirviendo en el templo de Delfos. Creusa, hija de Erecteo, cogía un día flores en la falda de la Acrópolis cuando fue sorprendida por Apolo que consiguió hacerse amar de la joven. De estos amores nació un hijo que Creusa abandonó en una cesta para ocultar su vergüenza, confiando en que el dios padre le salvaría. Hermes mismo por orden de Apolo recogió al niño y lo llevó al templo donde fue criado por una sacerdotisa. Creció Ion consagrado al culto de Apolo como ministro de su santuario. Mientras tanto Creusa se había casado con Xuto en recompensa a los servicios que éste había prestado a los atenienses. No teniendo hijos fueron a consultar al oráculo y al mismo tiempo implorar ayuda al dios para tenerlos. Ion aparece en ese momento cantando una monodia que rebosa contento por su estado. Aunque siente una vaga pena por no conocer a sus padres, le agrada estar consagrado al servicio del dios. Se encuentra con Creusa quien le manifiesta su tristeza por no tener hijos. Al conocer que el joven no tiene madre, siente hacia él un sentimiento de piedad. Aprovecha entonces la oportunidad para contarle su historia como si fuese ocurrida a una amiga suya: tuvo un hijo de Apolo y lo ha expuesto, y ahora quisiera saber qué ha sido de él. Llega Xuto, a quien la Pitía le ha dicho que el primer ser humano que encontrase sería su hijo, y al ver a Ion le abraza y besa llamándole hijo suyo. Este se indigna, mas acepta la autoridad del dios a quien cree más que a los argumentos de Xuto, quien afirma haber estado en Delfos antes de su matrimonio y en estado de embriaguez haber abusado de una doncella. Xuto le introducirá en casa con prudencia y no dirá nada a Creusa de momento. El muchacho, aunque prefiere seguir al servicio del dios, se va con Xuto.

El coro, que es hostil al ateniense, revela a Creusa todo lo ocurrido. No sólo no tendrá hijos propios, sino que tendrá que tolerar en su casa a un bastardo de su marido. Siguiendo las instigaciones de un viejo sirviente decide envenenarle. Mas gracias a la intervención de Apolo el crimen no llega a realizarse. Creusa huye en busca de refugio junto al ara de Apolo. Ion, espada en mano, le pide que salga de la salvaguardia del templo. La Pitía que había criado a Ion

como si fuese su hijo, pone fin a la escena, diciendo que aquella mujer es su madre, al tiempo que muestra a Creusa la cesta en la cual fue encontrado. Ion abraza a su madre, y ésta le revela que su padre es Apolo y no Xuto. El muchacho está a punto de preguntar al Oráculo cual de las dos versiones es la verdadera, cuando aparece Atenea y confirma la historia de Creusa con la autoridad del dios. Apolo quiere que Ion considere a Xuto como padre y que herede de él el reino de Atenas, que Xuto conserve la ilusión de que el muchacho es hijo suyo. Ion ocupó el trono y sus descendientes fueron los jefes de las cuatro primitivas tribus atenienses (1).

Hasta aquí la historia de Ion según la obra de Eurípides. Veamos antes de examinar el uso que Eliot hace de este mito en The Confidential Clerk, la interpretación que Verrall hace de la intención y el motivo que llevó al trágico griego a escribir la obra. Según él, Eurípides más que pretender animar a los ionios a vanagloriarse de que su omónimo antecesor fuese hijo de un dios, esperaba que los más inteligentes de los espectadores viesen la doble interpretación de las respuestas del Oráculo que le preservaba de error, y les llevase a despreciar el fanatismo de sus contemporáneos. Las conclusiones de Verrall las sintetiza G. Smith de la siguiente manera: Hermes y Atenea no deben ser creídos, ya que Eurípides describe siempre a los dioses como engañosos; por la misma razón Ion no es el hijo de Apolo. Las señales o muestras que Creusa identifica como las de su hijo, no constituyen evidencia digna de crédito, la escena del reconocimiento está preparada por la diosa para ocultar la impiedad de un crimen sobre su altar. Aunque Creusa acepta la solución, ya que es lo que ella desea, Ion no es hijo suyo, sino de Xuto. Finalmente que la diosa sabe que este hecho es cierto, ya que una de las mujeres del templo, quizá ella misma, es la madre del muchacho (2).

---

(1).- Resumen de la tragedia griega de Eurípides "Ion". Teatro griego. Los clásicos. E.D.A.F. Madrid, 1962.

(2).- Vid. The Ion of Euripides, (Cambridge 1890), capítulo titulado "Euripides The Racionalist", pp. 138-176.

Eliot, con el mito de Ion como historia base, nos narra un suceso sorprendente, pero posible, dentro del marco de nuestro mundo moderno. En líneas generales podemos sintetizarlo así: Sir Claude Mulhammer, financiero, está casado con Lady Elizabeth, persona distraída que no vive la realidad de las cosas. Sir Claude decide sustituir a su viejo secretario, el "Confidential Clerk", por su hijo ilegítimo Colby. No es éste el único hijo ilegítimo de la familia, también lo es Lucasta, prometida de un raro sujeto, también ilegítimo. Ante la propuesta de su padre, Colby se resiste. Hay una larga conversación entre padre e hijo en la que se discute sobre vocaciones, y en la que se afirma que más que secretario le gustaría ser músico, organista.Se descubre que Colby no es hijo de Sir Claude, sino que parece ser de su esposa que lo tuvo de un matrimonio anterior, o relaciones anteriores a su estado actual de esposa de Sir Claude, y que fue confiado a Mrs. Guzzard, persona que a la vez estuvo relacionada con el financiero. Discuten largamente los esposos sobre la paternidad o maternidad de Colby. Por fin Mrs. Guzzard declara que Colby no es hijo de ninguno de los dos, sino de ella y un organista fracasado. El hijo de Sir Claude no llegó a nacer y Mrs. Guzzard hizo pasar el suyo por el de aquel con el fin de asegurarle el porvenir. El verdadero hijo de Lady Elizabeth es el extraño prometido de Lucasta.

Esta historia eliotiana de búsqueda de la verdad de la propia identidad, con un mucho de fracaso en la vocación personal y de miedo a la soledad, forma un plano que podríamos llamar central en The Confidential Clerk. Bajo él subyace la ejemplaridad religiosa del mito de Ion. En un plano superior la otra constante a que tienden todas sus obras dramáticas: la santificación personal mediante una vocación difícil. Mundo del espíritu que está patente a lo largo de todo el drama y a esto se debe que no sorprenda la decisión final de Colby de buscar otra paternidad, la de Dios, que le compense de su larga orfandad y soledad terrena.

Veamos ahora cómo Eliot hace uso del mito de Ion y qué finalidad pretende con ello.

Como en los demás dramas suyos, el mito clásico en The Confidential Clerk es sólo una fuente de inspiración, un cimiento sobre el que levantar la obra, dejando absoluta libertad para la imaginación y la voluntad creadora del poeta. Eliot así lo entiende, y aparte de tomar la línea argumental (-el héroe abandonado cuya paternidad se trata de identificar-) de Eurípides, coge los personajes del drama griego y los llena de una vida nueva y moderna, aunque sin lograr que alguno de ellos pierda ese halo de misterio y religiosidad que lleva consubstancial a él. Hay momentos en el drama eliotiano que se identifica con las situaciones del Ion de Eurípides. Por otra parte existen muchas más ocasiones en que se aleja tanto de él que no parece sea inspirado en dicha obra, sino por el contrario sea un drama de hoy. Eso es lo que Eliot precisamente busca: acercarse al hombre actual, a su problemática existencial, escondiendo tras unos vestidos y personajes un problema humano eterno, capaz de dar valor a su quehacer terreno.

Respecto al elejamiento de la historia mítica a que antes hicimos alusión, debemos tener presente también la teoría de Verrall en la que se apoya Eliot y sobre la que moldea alguno de los personajes y situaciones.

Ion está encarnado por dos personajes: Kaghan y Colby. Dos huérfanos cuya paternidad se trata de investigar. El primero sirve para hacer presente la verdadera historia de Eurípides en The Confidential Clerk y compensar el instinto de maternidad de Lady Elizabeth. Su presencia pasa desapercibida hasta los momentos finales del drama en que resulta ser el afortunado en la rueda de los deseos. Nada parecía conducir a esa sorprendente conclusión que Eliot se saca de la manga, sin duda, para dar mayor interés a la acción y resaltar, por contraste, la situación de Colby -"Claude's white headed boy"- abandonado de la suerte y enfrentado a la triste realidad de ser hijo de una simple señora de Teddington y de un desconocido y difunto organista. Paternidades que abandona por los intereses del padre de "allá arriba".

Colby es el personaje de mayor hondura de la obra y del auténtico Ion euripiano hasta los momentos finales del drama en que su deseo de verdad, de identificación personal, da un giro total que le enfrenta a la situación de unos padres olvidados, pobres y fracasados. Nada en la obra aventuraba esta situación violenta. Sin embargo sabemos que existe una constante en la dramaturgia de Eliot que no podía faltar en The Confidential Clerk: la vocación a la santidad de los protagonistas mediante un camino difícil y heróico. Pensemos en Harry y su viaje misionero en The Family Reunion, Thomas of Camterbury y su asesinato en Murder in the Cathedral, Celia Coplestone y su martirio a manos de los salvajes en una remota isla en The Cocktail Party.

Colby se ajusta al protagonista de la tragedia griega en sus líneas generales. Sir Claude (Xuto) le tiene como hijo y le introduce en casa con la promesa de, a su tiempo, descubrir la verdad a Lady Elizabeth, como hizo el ateniense con Creusa. Colby, como Ion, se resiste a creer la historia de la paternidad de Sir Claude idéntica ciertamente a la de Xuto -amores juveniles y locos- y prefiere que sea sólo su protector y generoso benefactor.

> Colby: "I begin to see how I have always thought of you-
> As a kind of protector, a generous provider:
> Rather as a patron than a father-
> The father who was missing in the years of childhood" (1).

Lady Elizabeth le identifica al hijo perdido y le reclama como tal -piénsese en el encuentro de Ion y Creusa en las escaleras del templo- y desde luego no se resigna a creer que sea de su marido.

> Lady Elizabeth: "But of course I want to adopt him, Claude!
> That is, if one's allowed to adopt one's own child (2).

Lo que no existe es la situación de odio provocado en Creusa por el coro, de tener que cargar con su esterilidad y que soportar en su

---

(1).- T.S. Eliot, The Confidential Clerk, pág. 41. Faber and Faber, London 1953. Siempre que citemos esta obra lo haremos según la edición de 1953 en "paper covered edition".
(2).- T.S. Eliot, The Confidential Clerk, pág. 75.

casa a un bastardo. Por el contrario piensa que la Providencia -el dios délfico- se lo ha devuelto.

Lady Elizabeth:

"It seems that Providence has brought you back to me,
And you, Claude, and Eggerson have been the instruments."
(1).

Lady Elizabeth:

" Stop, Colby! Something has come to me
Claude! I don't want to take away from you
The son you thought was yours. And I know
from what you said,
That you would rather he was ours than only yours.
Why should we make further enquiries?
Let us regard him as being our son:
It won't be the same as what we had wanted-
But in some ways better! And prevent us both
From making unreasonable claims upon you, Colby." (2).

Su deseo de permanecer al servicio del templo y su vocación religiosa están patentes en el drama eliotiano, en contra de la voluntad de los dioses de que siguiera a Xuto -el camino de los negocios de Sir Claude.- Es este lado religioso de Ion el que Eliot realmente explota al máximo con vistas al fin que persigue con su obra, a este tercer plano o estrato que presenta The Confidential Clerk: la vocación a la santidad de Colby. De aquí que no extrañe ver cómo a lo largo del drama este personaje se aleja más y más del normal discurrir de los otros protagonistas. Las rampas de fuga o escape al mundo espiritual en oposición al vacío y angustioso vivir de la gente de hoy personificado en Lucasta (3) son las constantes imágenes de la música y el jardín que dominan la obra toda. Sólo dos personajes tienen acce

---

(1).- T.S. Eliot, The Confidential Clerk, pág. 73.
(2).- T.S. Eliot, The Confidential Clerk, pág. 78.
(3).- "No, my only garden is ... a dirty public square
In a shabby part of London- like the one where I lived
For a time, with my mother. I've no garden
I hardly feel that I'm even a person:
Nothing but a bit of living matter
Floating on the surface of the Regent's Canal.
Floating, that's it.".- The Confidential Clerk, pág. 49.

so a ese mundo del espíritu a través de las citadas puertas: Colby y Eggerson. Personajes éstos del mito euripidiano inmersos en las relaciones de los dioses. Sólo ellos disponen de su jardín, su coro y su piano. Colby aceptando la voluntad de los dioses, llámese aquí destino, de tomar a Sir Claude como padre y dedicarse a sus negocios, exterioriza su auténtica vocación refugiándose en su música como puerta de entrada al jardín. Lucasta durante unos momentos de intimidad con Colby y su piano se hace consciente de ello y lo expresa así:

Lucasta:

"But you've something else, that I haven't got:
Something of which the music is a ... symbol." (1).

Lo que simboliza es su espiritualidad, jardín privado y secreto que le conducirá a las órdenes sagradas.

Lucasta:

"You've still got your inner world -a world that's more real.
That's why you're different from the rest of us:
You have your secret garden; to which you can retire
And lock the gate behind you." (2).

Lucasta:

"And your garden is a garden
Where you hear a music that no one else could hear,
And the flowers have a scent that no one else could smell."
(3).

De esta manera se encuentra solitario en un mundo extraño para él. Situación ésta que no se presenta en la obra de Eurípides al introducir a Ion en los asuntos mundanos de la corte.

Colby:

"It's all a strange world
To me, you know, in which I find myself." (4).

---

(1).- T.S. Eliot, The Confidential Clerk, pág. 52.
(2).- T.S. Eliot, The Confidential Clerk, pág. 49.
(3).- T.S. Eliot, The Confidential Clerk, pág. 50.
(4).- T.S. Eliot, The Confidential Clerk, pág. 53.

Lucasta:

"You're either above caring,
Or else you're insensible- I don't mean insensitive!
But you're terribly cold.Or else you've some fire
To warm you, that isn't the same kind of fire
That warms other people.You're either an egotist
Or something so different from the rest of us
That we can't judge you.That's you, Colby." (1).

Al conocer la verdad de su paternidad, que ha buscado con tanta sinceridad y ansia, se decide a seguir el camino de su desconocido padre, la música, la vida espiritual de acercamiento a Dios que es lo que aquella simboliza, renunciando a las proposiciones de Sir Claude y Lady Elizabeth.

Eggerson:

"I think you'll come to find you've another vocation.
Mr. Simpkins! You'll be thinking of reading for orders.
And you'll still have your music. Why, Mr. Simpkins,
Joshua Park may be only a stepping-stone
To a precentorship! And a canonry!" (2).

Colby:

"We'll cross that bridge when we come to it, Eggers." (3).

Eliot insiste en el aspecto vocacional de servicio al templo de Ion, porque le interesa para los fines que persigue con su obra. Sin embargo se aleja infinito del modelo de Eurípides en este punto.

Acerca a Colby a las dudas sobre su paternidad. Dudas que surgieron en la mente de Ion y que Atenea -"Deus ex machina"- disipó al confirmar la historia de Creusa con la autoridad de Apolo. Al nuevo Ion, y en una era de gracia y libertad, le es permitido dudar y aclarar sus temores. Donde para Ion sólo existía un camino de salida en el laberinto de su incertidumbre, Eliot afirmando la libertad de elección, ofrece a Colby dos salidas de las cuales una es tan segura como la otra.

---

(1).- T.S. Eliot, The Confidential Clerk, pág. 97.
(2).- T.S. Eliot, The Confidential Clerk, pág. 125.
(3).- T.S. Eliot, The Confidential Clerk, pág. 125.

La escena del templo en que Ion espera, espada en mano, a Creusa para asesinarla ha dejado su huella en The Confidential Clerk en el temor de Colby por el encuentro con Lady Elizabeth, que domina el acto primero del drama. Temor que se cambia en afecto aunque sin llegar al abrazo de madre e hijo de la tragedia griega.

Vemos, pues, como Eliot se aproxima a los puntos clave del mito clásico del que toma situaciones y mensaje para distanciarse luego de liberadamente al servicio y finalidad de su obra.

El desenlace de The Confidential Clerk se aparta totalmente de Eurípides y se basa en la teoría de Verrall sobre el Ion, con un epígrafe, burlesco diríamos, de Eliot. Según Verrall, y para poner de manifiesto el engaño de los dioses, Ion no es hijo de Apolo, ni de Creusa, sino de Xuto y de una de las mujeres del templo, de la misma diosa quizá, a la que forzó en aquella noche de borrachera. Eliot insiste en esta idea y nos hace ver que Colby es hijo ilegítimo de Sir Claude y una hermana de Mrs. Guzzard, la sibila de Teddington.

Sir Claude:

"Colby is the son of Mrs. Guzzard's sister,
Who died when he was born. Mrs. Guzzard brought him up
And I provided for his education.
I have watched him grow. And Mrs. Guzzard
Knows he is my son." (1).

Sólo en los momentos finales del drama Eliot se aparta también de Verrall e introduce una nueva distorsión a la historia mítica que pone más en ridículo a los dioses -"frauds" para Verrall- por su burla y picaresca. Colby no es hijo de Sir Claude, ni de Lady Elizabeth, ni de la hermana de Mrs. Guzzard, sino de ella misma y de Herbert Guzzard, un olvidado, desaparecido y fracasado organista. La historia es contada por la vieja donadora de deseos -la Pitia de Delfos- con tal sencillez que ninguno de los protagonistas dudan lo más mínimo de su

---

(1).- T.S. Eliot, The Confidential Clerk, pág. 76.

relato fantástico ciertamente, pero real, -"horribly plausible"- como dice Sir Claude (1).

El engaño parece afectar a todos. En la obra de Eurípides el dios délfico consigue que todo siga igual. Sólo Colby acepta plenamente la dura verdad de su deseo y de su búsqueda de identificación.

Mrs. Guzzard:

"Whose son would you wish to be, Colby
Sir Claude's -or the son of some other man
Obscure and silent? A dead man, Colby.
Be careful what you say." (2).

Esta nueva situación, inmensamente lejana al mito, pero en la línea de desengaño de Verrall, sirve para sacar a luz la vocación a la santidad de Colby.

A propósito de esta nueva vida que inicia Colby, fruto de la muerte de su pasado (-renuncia a sus padres terrenos, a su futuro en los negocios, por el interés en los asuntos del padre de allá arriba-) podemos ver una insistencia en el mito del renacer mediante la muerte, que es idea medular y constante en la poesía eliotiana.

---

(1).- Estas son las palabras de Mrs.Guzzard en su historia de dolor, esperanza, amor materno y engaño:

" I had no intention of deceiving you, Sir Claude,
Till you deceived yourself. When you went to Canada
My sister found that she was to have a child:
That much is true.I also was expecting one.
That you did not know.It did not concern you.
As I have just said, my sister died
Before the child could be born.You were very far away;
I sent you a message, which never rearched you.
On your return, you came at once to see me;
And I found that I had to break the news to you.
You saw the child.You assumed that it was yours;
And you were so pleased, I shrank, at the moment,
From undeceiving you. And then I thought -why not?
My husband also had died. I was left very poor.
If I let you continue to think the child was yours,
My son was assured of a proper start in life-
That I knew. And it would make you so happy!
If I said the child was mine, what future could he have?
And then I was frightened by what I had done.
Though I had never said "this child is yours",
I feared you would ask for the birth certificate.
You never did. And so it went on."(The Conf. Clerk, pág. 120,21).

(2).- T.S. Eliot, The Confidential Clerk, pág. 118.

Colby es Ion, con toda la carga ejemplar y religiosa del mito griego, y a la vez sirve a los propósitos y a la situación contemporánea de los personajes de Eliot. Distante de la historia clásica sí, pero en su línea e inspiración.

Eggerson, el anciano consejero a cuyo derredor se mueven las demás personas de la obra como electrones en torno a su núcleo, es un personaje más cercano al mito que a la realidad contemporánea en la que se desarrolla el drama eliotiano. Es servidor e iniciador en los secretos, al modo de Hermes en la obra de Eurípides. Es el propio Apolo en su actuar. Y ya que esta obra carece de médico a quien recurrir en las dolencias del cuerpo y del alma, él hace las veces del viejo doctor familiar, conocedor de los más íntimos secretos de la casa.

Un predecesor de Eggerson fue Downing, el fiel chófer de Harry en The Family Reunion. Como él -aunque no tan fiel al mito- participa del vivir de dos mundos diferentes. El paso de uno a otro es imperceptible, pero se nota su doble existencia, siempre con un mayor dominio del poder visionario y profético que del simple discurrir humano y terreno.

En The Confidential Clerk, Eggerson hace de Hermes en todo el primer acto de la obra. El trae al muchacho de Teddington (-Hermes recogió al abandonado Ion del lugar en que lo dejó Creusa-) y le pone al servicio de su padre, como consejero particular del hombre de negocios, en los que le adistra, con la finalidad de que se encargue de ellos más tarde. Hermes, por orden de Apolo,lo lleva al santuario de Delfos para dedicarle al servicio de su padre en cuyos menesteres le inicia. A partir de este momento se convierte en el consejero indispensable, en el orientador de la existencia personal y familiar de los Mulhammer, hasta hacerse con la dirección en los problemas más íntimos como ocurre en el acto III en que actúa de Chairman en la identificación de Colby. Esta misma es la misión de Apolo en el Ion de Eurípides. Hay que hacer notar que la actuación como tal de Eggerson se circunscribe sóla y únicamente a la posición de Colby en la casa y relación afectiva de Sir Claude y Lady Elizabeth.

Aunque Eliot pretende dotarle de humanidad y realismo dentro de la clase alta inglesa, donde es factible la presencia de tal personaje, se le escapa de las manos y se convierte en el señor e inspirador del quehacer humano y espiritual de la familia. Como antes hicimos notar al hablar de Colby, Eliot conserva en él los rasgos del personaje mítico que encarna, su naturaleza extratemporal, al hacerle poseedor de un jardín y una afición a la música, que no son un escapismo, sino el símbolo del plano superior que procede y al que pertenece (1).Este personaje se conserva bastante fiel al patrón clásico en los puntos que hemos señalado.

Mrs. Guzzard, a la que hemos llamado la sibila de Teddington,encarna el papel de la sacerdotisa del templo de Delfos que acoge al niño que Hermes ha llevado hasta el altar del dios y lo educa y cría como si fuese hijo suyo. En tres momentos sobre todo, se encuentra inmensamente cercana al mito de Eurípides. En primer lugar cuando adopta la función de adivina y transmisora de los oráculos de los dioses y satisface como tal los deseos de los protagonistas.

Mrs. Guzzard:

"I have been asked here to answer strange questions-
And now it is my turn to ask them.
I should like to gratify everyone's wishes." (2).

A Lady Elizabeth:

"You wished for your son, and now you have your son." (3).

A Lucasta:

"Perhaps you are the wissest whisher here:
I shall not ask you whether you are satisfied
To be the wife of Barnabas Kaghan,
The daughter-in-law of Lady Elizabeth,
And the daughter of Sir Claude Mulhammer." (4).

---

(1).- "And I have my garden
To protect me against Mrs. E." (The Confidential Clerk, pág.24)

"Your music will certainly be a great asset
With Lady Elizabeth. I envy you that.
I've always sung in our voluntary choir
And at the coral service. But I wish I was musical". (pág. 17).

(2).- T.S. Eliot, The Confidential Clerk, pág. 116
(3).- T.S. Eliot, The Confidential Clerk, pág. 116
(4).- T.S. Eliot, The Confidential Clerk, pág. 117.

A Colby:

> "You shall have your wish. And when you have your wish
> You will have to come to terms with it.You shall have a father
> Dead, and unknown to you." (1).

En segundo lugar su aparición en escena como portadora de poderes superiores. C.M. Bowra en su estudio del teatro de Eurípides afirma que "éste termina siempre sus obras con una epifanía de un dios o una diosa, el llamado "Deus ex machina" que servía para destacar las conclusiones y moralejas que habían de sacarse de la acción. Esta epifanía no añadía nada nuevo a la acción, y su función primordial era la de servir de epílogo que revelase el futuro destino de los distintos personajes." (2).

En Ion vemos a Atenea aparecer en escena para confirmar la historia de Creusa como verdadera con la autoridad de Apolo, promete a Xuto y a su mujer hijos, y para Ion y sus descendientes el ser jefes de las primeras tribus de Atenas que es tanto como conceder una ascendencia divina a los atenienses. La misión de Mrs. Guzzard en "The Confidential Clerk es análoga. Ella descubre la identificación personal de aquellos hijos ilegítimos, hace nacer una corriente afectiva entre padres e hijos y sobre todo pone a Colby, tras el descubrimiento de su verdad y su deseo, en dirección a su futuro destino terreno: el sacerdocio.

Finalmente su situación de madre que cría y educa a esos hijos, como la diosa de Delfos hizo con Ion. Eliot introduce a este respecto una broma un tanto pesada y en la línea de Verrall al insinuar que Mrs. Guzzard dirigía "a baby farm" que nos lleva a pensar en el Brave New World de Huxley (3).

---

(1).- T.S. Eliot, The Confidential Clerk, pág. 118-119.
(2).- C.M. Bowra, Introducción a la literatura griega, pág. 213. Ed. Guadarrama. Madrid, 1968.
(3).- " ... I was only suggesting
That perhaps Mrs. Guzzard made a profession
Of ... looking after other people's children? (Eggerson)
-"You are suggesting that she ran a baby farm." (Sir Claude).
(The Confidential Clerk, pág. 90).

Por otra parte se aleja infinito del mito euripidiano, al revelar su historia personal, de la que resulta que Colby es hijo suyo y ha engañado durante 25 años a Sir Claude. Este final imprevisto se ajusta a la teoría de Verrall quien afirma que Ion es hijo de una de las mujeres del templo y quizá de la misma Sibila, y no de Creusa como afirmó con su poder absoluto Atenea. Y aunque la finalidad de engaño y mentira que pretende Verrall fue la idea de Eurípides al escribir su Ion y no afecte para nada a The Confidential Clerk, Eliot sigue a aquél porque su personaje le da más interés dramático y al mismo tiempo prepara mejor la decisión final de Colby.

Así pues tenemos un personaje que está tomado de Eurípides y distorsionado por Eliot con vistas a servir mejor la línea argumental y de interés de su obra.

Sir Claude y Lady Elizabeth encarnan la pareja mítica Xuto y Creusa. Como éstos, pertenecen a una distinguida sociedad. El es un hombre de negocios con éxito. Ella disfruta de los lujos del dinero con sus viajes y sus médicos en Suiza (1). Tampoco tienen hijos y los desean sinceramente, aunque el amor y la unión de esposos sean para ellos algo pasado. Viven en el resentimiento de la estirilidad y en formalista y vacío respeto mutuo. Quizá un hijo suyo o adoptado pueda romper la frialdad y el distanciamiento de sus vidas íntimas. Como la pareja mítica ambos han tenido sus amores antes del matrimonio. Ahí están, como espinas en su carne, Lucasta, Colby y B. Kaghan. Situación ésta calcada del mito euripidiano. En la tragedia griega el fruto de los amores de mortales y dioses parece centrarse en un mismo hijo,Ion. En el drama de Eliot abundan los hijos. Las dos parejas parecen guardar con sagrado secreto sus aventuras amorosas.

Partiendo de esta situación, análoga a la del mito, se desarrolla la historia del "foundling heroe". Eliot deja de lado la primera parte de la tragedia griega, la relación amorosa de Apolo y Creusa,

---

(1).- "Well, as I told you, she really is a lady,
Rather a "grande dame", as the French say
That's what Sir Claude admires about her."(The Confidential Clerk, pág. 24).

el abandono de Ion, y su hallazgo y dedicación al templo, así como el primer encuentro de Ion y Creusa que Eliot traspone en el segundo acto de su obra. La acción eliotiana arranca de la presencia de un muchacho que Sir Claude da por hijo suyo, fruto de unos amores juveniles en Canadá, y que responde al hijo que la Pitia otorga a Xuto y que éste cree suyo y de una doncella del templo. Este muchacho despertará la envidia y los celos de Creusa, para terminar en el descubrimiento de que es el hijo que tuvo con Apolo. No ocurre tal cosa en The Confidential Clerk aunque el proceso de identificación de la paternidad de Colby sea semejante. Sabemos que Sir Claude tiene una hija ilegítima, que Lady Elizabeth tuvo un hijo que da por perdido, y de cuyo padre sólo se nos dice que murió en Tanganica matado por un rinoceronte. El nuevo hijo puede solucionar el problema de ambos y unir las dos partes del proceso mítico de Ion en una simple búsqueda de identificación por parte de Colby, hecho que le fue negado al protagonista de Eurípides. De esta manera Eliot, partiendo de unos moldes prestados se centra en el descubrimiento de la verdad respecto al origen de Colby Simpkins. Hay momentos en que el discurrir de The Confidential Clerk se identifica con el mito griego, tales como el encuentro de Colby y Lady Elizabeth, piénsese en Ion y Creusa en las gradas del templo de Delfos y la piedad que surge de hijo a madre, en que reconoce su rostro como algo familiar. Eliot tratará de explicarnos esta intuición de madre por la teoría oriental de la reencarnación (1). O cuando al oir Lady Elizabeth el nombre de Mrs. Guzzard lo asocia a la Sibila que lo recogió y crió en Delfos-Teddington, y a su hijo

Lady Elizabeth:

> "It's the name I've been hunting for all these years-
> That, and the other name, Teddington." (2).

---

(1).- T.S. Eliot, The Confidential Clerk, pág. 66
"Do you believe in reincarnation?
I studied the doctrine,
But I was going to say, if I believe in it
I should have said that we had known each other
In some previous incarnation."

(2).- T.S. Eliot, The Confidential Clerk, pág. 73.

Lady Elizabeth:

"I've just made a startling discovery!
All through a name-and intuition.
But it shall be proved. The truth has come out.
It's Colby. Colby is my lost child!" (1).

O al negarse Colby a aceptar la idea de que los Mulhammer sean sus padres, por temor a que los auténticos le persigan como viejos "ghosts" despreciados. La alusión a Apolo y Creusa es patente (2). O cuando Lady Elizabeth, convencida, como Creusa al reconocer los "tokens" que le presenta Atenea, de que Colby es su hijo y de que Sir Claude está angañado, como lo fue Xuto por la primera intervención de la Pitía que le ordena reconocer como hijo al primer ser humano que encuentre. Se satisface de que ambos le acepten como hijo de los dos, Apolo pide a Ion que reconozca la paternidad de Xuto.En este punto Eliot sigue a Verral, quien afirma que Creusa acepta la solución, ya que es lo que ella pretende, pues sabe que Ion no es hijo suyo y que los "tokens" han sido preparados por la diosa.

Lady Elizabeth:

"Claude, that's not quite right. Let me explain.
I am convinced that Sir Claude is mistaken,
Or has been deceived, and that Colby is my son.
I feel sure he is. But I don't want to know:
I am perfectly content to leave things as they are,
So that we may regard him as our son." (3).

---

(1).- T.S. Eliot, The Confidential Clerk, pág. 73.
(2).- T.S. Eliot, The Confidential Clerk, pág. 79.
"But if I followed your suggestion.
I know,I know I should always be haunted
By the miserable ghosts of the other parents!
It's strange enough to have two parents-
But I should have four! What about those others?
I should have to live with those ghosts, one indignant
At being cheated of his -or her- parenthood,
The other indignant at the imputation
Or false parenthood. Both mocked at."
(3).- T.S. Eliot, The Confidential Clerk, pág. 89.

Al finalizar la obra y con la intervención de Mrs. Guzzard,Lady Elizabeth halla al hijo que buscaba yq ue resulta ser Barnabas Kaghan, a quien Sir Claude acepta como hijo a semejanza del mito euripidiano. Colby, y esto es sólo de Eliot, al saber que ha sido abandonado por unos padres que han renunciado a su cariño, y descubrir lo que es la relación padre-hijo decide consagrarse al servicio del padre que nunca abandona.

De esta manera Sir Claude y Lady Elizabeth, como la pareja clásica, descubren lo que un hijo representa en sus vidas, y aceptan, aunque no de buen gusto, la decisión de Colby como superior a su comprensión.

Sir Claude, tomado del Xuto euripidiano en su posición y en sus devaneos juveniles, es algo más para Eliot que un personaje mítico. Representa la postura de su padre frente a su vocación personal de poeta y religioso. G. Smith (1) dice a este respecto:

> " From Eliot's own background came the alternatives of art and business: his father, a prosperous brick manufacturer, would have preferred that his son devote himself to something less visionary than poetry and criticism. The expatriate Eliot, in his turn, must often have wondered whether he fulfilled even his own artistic ambition in becoming a part-time poet and whether he did not, after all, have a higher vocation to religion than he could satisfy as a committeeman and churchwarden."

Lady Elizabeth, aunque con la función de Creusa, está más cercana a Eliot y Verral que al mito de Ion. Siguiendo su costumbre introduce una vez más una extraña mujer del siglo XX, distinguida pero con un mucho de excéntrica, inteligente y mística, a cuestas siempre con su obsesión de maternidad. Es siempre ella quien introduce el elemento religioso en la conversación, quizá como contrapartida al absentismo en esta materia de su esposo, y por qué no, como cercana a la sacra

---

(1).- G. Smith, ob. cit., pág. 237.

lidad del mito (1).

Resumiendo todo lo dicho afirmamos que tanto la línea argumental de la historia como los personajes están tomados del mito de Ion.Eliot, por otra perte, leyó a Verrall y aplica sus conclusiones sobre dicho mito como le place. Sobre estas bases crea su drama del héroe abandonado en un ambiente moderno y con soluciones nuevas, alejándose de Eurípides, aunque de cuando en cuando se acerque a él de una manera descarada y sin ocultarlo.

La función del mito, como en los otros dramas y dentro del espíritu cristiano que domina esta parte de la vida de Eliot, es la de ser pauta y ejemplo. "La tragedia griega habla problemas universales, ajenos a las personalidades acusadas y las características menores de las idiosincrasias individuales, ayuda a comprender los problemas capitales de la vida y de la muerte, y la de enfrentarse a los problemas del destino humano en los contrastes del bien y del mal, de la prosperidad y del desastre." (2).

Esta base ejemplar, sagrada y eterna es la que Eliot toma como cimiento, estructura y camino a seguir para su drama moderno de búsqueda de la vocación personal y la felicidad en ella.

El viejo hombre de estado.-

The Elder Statesman fue el último de los dramas que escribió Eliot. No es, sin duda alguna, el más importante o de mayor fuerza dramática, pero sí el más directo, sincero y con un calor e intimidad que jamás manifestó en ninguna de sus obras. Lejano y frío siempre, quiso poner punto final a su obra literaria con la reconciliación de Lord Claverton, su propia reconciliación, con el mundo en que vivía por el amor. Amor dentro del marco familiar.

(1).- Ver páginas 30,69,65,73, etc., de The Confidential Clerk.
(2).- C.M. Bowra, ob. cit., pág. 179.

Hábil cirujano de la sociedad contemporánea, nos ha ido presentando en sus poemas y sobre todo en sus dramas de "drawingroom" el interior de la vida familiar de la clase aristocrática por nacimiento, conexión o asociación. Los Monchenseys, los Chamberlaynes, los Mulhammers, incluso Becket y sus sacerdotes de Canterbury forman unas familias sofisticadas, frías, que viven en un mundo elegante de "country houses", parties y siquiatras. Familias cuyos miembros viven ajenos al cariño y son simples piezas de un juego cuyo denominador común es su "family name".

En este marco de la familia y de sus problemas más cruciales, Eliot nos ha ido invitando a dejar un poco de lado los primeros caracteres suyos demasiado cerebrales, creaciones de su mente y movidos por sentimientos prestados, para que echemos una mirada profunda e íntima a la naturaleza humana y la razón de ser de la vida del hombre en el presente estado de cosas.

Dentro de estas familias divididas, existe siempre una persona con algo más de sensibilidad, con problemas comunitarios, extraños y lejanos muchas veces, que busca ofrecer alguna solución a tanto vacío y sinsentido. Este personaje un poco héroe trágico al estilo griego y un poco santo en el orden de la gracia, es el propio poeta buscando un camino, "su camino", a través de nuestro mundo yermo, formalista, dividido, sin amor y con una tremenda carga de materialismo. The Elder Statesman marca el final de este largo peregrinar humano y espiritual. Es como el epílogo a una obra y a una vida. La dedicatoria a su esposa, cálida y de una serena sencillez, señala el momento de unión, de acercamiento a la vida de familia, al amor de los esposos y de los hijos, donde hay que obrar la salvación personal y comunitaria. Años de soledad, de angustiosa búsqueda, de aislamiento de los seres con quienes convive iluminados al fin por la comprensión y el amor de esa compañera.

"To whom I owe the leaping delight
That quickens my senses in our wakingtime
And the rhythm that governs the repose of our sleepingtime,

The breating in unison
Of lovers ... " (1).

Halla al fin la paz de la mente y del alma, como el viejo Lord Claverton bajo la sombra del "Beech tree" de Badgley Court, en la comprensión del amor humano. Su sincera búsqueda de la verdad, pensemos en Colby Sinkins en The Confidential Clerk, la identificación de lo que el hombre y el amor son que marcan los hitos de su búsqueda terrena, hallan solución por el descubrimiento en The Elder Statesman del verdadero amor dentro del ámbito de la familia. La idea obsesionante en su obra y en su vida del "make-believe" se viene abajo por la iluminación del amor.

" ... I feel at peace now.
It is the peace that ensues upon contrition
When contrition ensues upon knowledge of the truth."

" I've only just now had the illumination
Of knowing what love is. We all think we know
But how few of us do! And now I feel happy-
In spite of everything, in defiance of reason,
I have been brushed by the wing of happiness." (2).

Amor, que como dice T.S. Pearce, "es humano y divino, sencillo e íntimo, amplio y de acogedores brazos donde todo y todos caben; amor que ha creado el "pattern" de la acción y del sufrimiento." (3).

Hemos insistido en el aspecto personal y biográfico de The Elder Statesman con el fin de poner de manifiesto la unidad interna de la obra eliotiana que finaliza y se corona con el hallazgo de la verdad bajo la iluminación del amor. Encuentro con la paz del alma por el dolor y la búsqueda humilde.

---

(1).- T.S. Eliot, The Elder Statesman, pág. 5. Faber and Faber, London, 1959. Todas las citas de esta obra están tomadas de la edición de 1959.
(2).- T.S. Eliot, The Elder Statesman, pág. 104-105.
(3).- T.S. Pearce, ob. cit., pág. 156. "The love which he is describing here is human and divine. It is small and intimate, and it is vast and all embracing. It is the love which has created the pattern of action and suffering."

Esta idea forma uno de los niveles que sirven de pauta para la mejor comprensión de la obra. Otro, el más sencillo, es la historia de Lord Claverton, ya en el final de sus días, que trata de ocultar un tremendo fracaso personal bajo las pompas del éxito público. Condenado a vivir a solas con sus "ghosts" -sus espíritus-, con su pasado, alentado por su hija Mónica y odiado o al menos despreciado por Michael, halla la paz bajo la sombra de un beech tree, gracias a la aceptación del sufrimiento, de los temores íntimos, de sus sombras.

Historia de hoy que tiene su inspiración y base en un mito clásico que le sirve de soporte y le ilumina íntimamente. Este mito es el de Edipo en Colono, el hombre atormentado que soportó múltiples sufrimientos para recibir a la postre la recompensa de ser transformado en una deidad tutelar de Atenas.

Edipo en Colono es un drama largo, lleno de lirismo, como un himno a la muerte que es medida de la vida. Se ha querido ver en él un eco de la vejez del propio Sófocles. Vejez que no debemos entender como senilidad sino como primavera del espíritu, renovación. Los personajes son: Edipo, anciano ciego, desterrado de su patria, fiado únicamente de los dioses y los hombres buenos; Antigona, hija suya, doncella y única compañera, dulce y delicada; Ismene, su otra hija, de carácter contrario al de Antigona, pero activa, generosa e impetuosa. Frente a este grupo, el Coro de ancianos consejeros de Colono, prudentes, ponderados, obedientes a la voluntad del rey y de los dioses; y el rey Teseo, encarnación ideal, imperecedera de la civilización de Atenas y defensor de los débiles. En la parte opuesta y en eficaz contraste los enemigos de Edipo que pasan a ser también los enemigos de Atenas: Creonte, hipócrita, y Polinices, indigno hijo de Edipo. El ambiente en que se desarrolla la acción, es el bosque consagrado a las Euménides en Colono, donde los ruiseñores cantan entre la hierba y crece el laurel y el olivo, y a lo lejos se divisan las murallas de Atenas. A este bosque llega Edipo sin más guía que su hija Antigona. Los de Colono quieren expulsarle de allí, horrorizados por su delito, mientras Ismene anuncia que sus hijos están a punto de llegar a las manos. Interviene Teseo, y ante él y Creonte, su acusador, el anciano Edipo

pronuncia su defensa: no él sino los dioses mismos han querido su parricidio y su incesto. Teseo le acoje bajo su protección y la de la ciudad. Por su parte Edipo como agradecimiento, profetiza a Atenas victorias eternas. En esto llega Polínices solicitando ayuda para su lucha contra su hermano, mas el anciano rey le rechaza maldiciendo la lucha fratricida. Un trueno repentino sacude al desterrado Edipo. Es el signo tan esperado de los dioses. Se levanta y después de confiar algunos secretos a Teseo, se dirige sólo al centro del bosque. Allí se decía estaba el umbral del reino inmortal, y desde ese lugar pasa en paz a otra vida, mediante una transfiguración.

Edipo busca asilo en Colono, pero no por eso terminan sus calamidades. Su destino parece ser el de sufrir hasta el final. Mas esas agonías postreras no son sino los preliminares de su transformación en un "daimon", en un espíritu.

The Elder Statesman narra la historia de Lord Claverton, un anciano y retirado político de gran talla que se prepara para ingresar en una casa de convalecientes buscando una cura de reposo. El final de su vida parece estar cercano como bien sabe su hija Mónica. Mientras está allí recibe la visita de dos personajes con quienes estuvo relacionado en su pasado. Un hombre a quien hizo amigo suyo y con cuya amistad le introdujo en un mundo de gustos y modales que su carácter no supo ni pudo contener, y que le llevaron a su fracaso en Inglaterra. Y una mujer a la que amó pero con la que no quiso casarse. Esta le demandó ante los tribunales por la rotura de su compromiso. Estas dos personas le fuerzan a un examen de su vida, en especial con relación a su hijo, un muchacho débil e incapaz. Cuando éste recurre a su padre en busca de ayuda para abandonar el país y empezar una nueva carrera, Lord Claverton no puede comprender la decisión del muchacho. Quiere retenerle bajo su control para evitar en él los errores de su propia juventud. Mas se da cuenta de su equivocada postura. Al final de la obra las dos personas que pertenecen al pasado de su padre le ofrecen la oportunidad de empezar un nuevo empleo en el extranjero. El anciano estadista se da cuenta que no puede ni debe retenerle. Finalmente descubre a su hija y a su futuro yerno la

misión de esas dos personas en su vida, y la soledad y el miedo que durante años ha sufrido con su presencia invisible y cercana. Son dos espíritus "ghosts", que le persiguen sin descanso por dos sucesos cuya responsabilidad pesa sobre su conciencia: el no haber parado su coche en una noche de juerga y mujeres, para atender al hombre sobre el que pasó en la carretera, y la falta de palabra para con la mujer a la que prometió matrimonio.

La hija le perdona y le ofrece su amor, el que jamás ha faltado a pesar de la falsa apariencia en que ha vivido su padre. El viejo estadista habiendo descubierto el amor y reconciliado con el pasado, por su aceptación y la confesión humilde, halla la paz y puede caminar seguro hacia la otra vida, adentrarse en el bosque para buscar la sombra del haya y descansar para siempre siendo un dios protector de su propia familia.

Hemos visto la historia que nos narra Eliot en The Elder Statesman y el mito de Edipo en Colono, nos resta ahora examinar el uso que el poeta ha hecho del mito para su drama.

No estamos de acuerdo con M.C. Bradbrook cuando afirma: "If a classical model is to be found for The Elder Statesman, Oedipus at Colonus would serve",(1). La servidumbre de Eliot a la obra y mito de Sófocles es demasiado clara y profunda como para echar por tierra la gratuíta afirmación de Bradbrook. Edipo en Colono es la base y cimiento sobre los que Eliot fundamentó su drama. Sigue la estructura de la obra clásica en dos puntos fundamentales: la elección y distribución de los personajes y la finalidad y organización del drama.

De los muchos personajes que hacen su aparición en la obra clásica, Eliot toma los tres más importantes: Edipo, Antigona y Polínices para su Lord Claverton, Mónica y Michael.

---

(1).- M.C. Bradbrook, ob. cit., pág. 47.

Mónica es una copia de Antigona. Como ésta es dulce, delicada, compañera única y amante de su anciano padre, y unida a su hermano a pesar de todo. A semejanza de la obra clásica el amor en el ambiente de la familia está patente. Aún más: Eliot presenta la continuación de esos lazos en la promesa de matrimonio de Mónica y Charles. Sólo en este punto la Mónica eliotiana se enriquece en relación a su modelo clásico.

La unión de padre e hija llega a extremos tales que Mónica llega a anteponerlo a su amor por Charles, su prometido, y hasta a su propia vida si fuera necesario.

Charles:

" ... for you belong to him
He seems so placidly to take it for granted
That you don't really care for any company but his!"
(1).

Monica:

" And you can take me out,if Father can spare me." (2).

Monica:

" Father! You know that I would give my life for you."
(3).

Antigona, en Edipo en Colono, hace extensivo su cariño hacia aquel hermano maldecido por el padre y condenado a ser rechazado por su patria y los suyos a no hallar unas manos que le den sepultura.Sabemos que Sófocles escribió otra tragedia para ensalzar el amor fraterno de Antígona que halla la muerte y la maldición de los dioses por oponerse a su designio y ofrecer al cuerpo de Polínices descanso y paz bajo el suelo de su patria. Mónica no llega a tales extremos de heroismo, pero sí ofrece sus brazos y su hogar para ese hermano, que si no maldecido por su padre, sí en franca oposición a él, va en busca de una nueva vida fuera de Inglaterra.

---

(1).- T.S. Eliot, The Elder Statesman, pág. 14.
(2).- T.S. Eliot, The Elder Statesman, pág. 18.
(3).- T.S. Eliot, The Elder Statesman, pág. 71.

Charles:

"We shall be ready to welcome him
And give all the aid we can." (1).

Michael está en la línea de Polínices dentro del triángulo familiar de amor y de odio. Esta distribución de compensación es la que ha tomado Eliot de Sófocles y que ha dado vida en The Elder Statesman a este personaje tan de nuestro tiempo. Vemos en él toda la oposición Edipo-Polínices, pero sin la maldición paterna y de los dioses. El drama eliotiano pertenece a una nueva era, la de gracia, y el odio y la maldición se tornan perdón y amor que conducirán a la situación de "daimon cristiano", a la salvación del nuevo Edipo.

Lord Claverton:

"And Michel-
I love him, even for rejecting me,
For the me he rejected, I reject also.
I've been freed from the self that pretends to be some
And in becoming no one, I begin to live. /one;
It is worth while dying, to find out what life is.
And now that I love Michael
I think, for the first time-remember, my dear,
I am only a beginner in the practice of loving." (2).

El tercer personaje, Lord Claverton, es el que más debe a la obra de Sófocles. Desde las primeras líneas de The Elder Statesman hasta sus páginas finales en que el viejo estadista se retira al bosque para descansar bajo la sombra protectora de la haya, sigue los mismos pasos o estadios de Edipo en Colono.

Ambos son hombres de estado, rey uno, político otro. Edipo fue un hombre sabio con pleno dominio de su pueblo y de sí mismo. Claverton gozó de la fama de ser un estadista de distinción que le había ganado el favor público. Edipo vive en la ignorancia de su verdadera situación de criatura aborrecida por los dioses, termina por cegarse

---

(1).- T.S. Eliot, The Elder Statesman, pág. 104.
(2).- T.S. Eliot, The Elder Statesman, pp. 105-106.

a sí mismo y abandona la ciudad. Claverton pretende ocultar los fracasos privados bajo el aparente éxito exterior, y vive en soledad con sus espíritus hasta que acaba el juego de "make-believe" y se enfrenta a su situación real de vacío, de fracaso, de oposición y repudio por parte de su propio hijo. Se aleja de su casa buscando el refugio de Badgley Court. Edipo es un hombre atormentado, ha matado a su padre y se ha casado con su madre, se ve condenado a llevar a espaldas su culpabilidad. También existe tormento por culpabilidad en el pasado de Lord Claverton. Una noche pasó con su coche por encima del cuerpo de un hombre caído en la carretera, sin detenerse; llevó con su influencia a Gómez a la falsificación de documentos con final en cárcel, y le faltó a la promesa hecha a Maisie Montjoy. Estos son espíritus que le persiguen en sus horas de soledad y silencio

Gomez:

"You'll be afraid of whispers,
The reflection in the mirror of the face behind you,
The ambiguous smile, the distant salutation,
The sudden silence when you enter the smoking-room.
Dont't forget Dick: "you didn't stop." (1).

En la defensa de Edipo ante Teseo y Creonte conocemos que no le son imputables los crímenes que cometió, sino que ha sido forzado totalmente a ellos por los dioses. Tampoco Claverton mató un hombre aquella noche, pero ha sido condenado a sufrir por ello. También tiene una defensa. Hela aquí:

Lord Claverton:

" I will tell you very briefly
And simply. As for Frederick Culverwell,
He re-enters my life to make himself a reminder
Of one occasion the memory of which
He knows very well, has always haunted me.
I was driving back to Oxford. We had two girls with us.
It was late at night. A secondary road.
I ran over an old man lying in the road
And did not stop. Then another man ran over him.
A lorry driver. He stopped and was arrested,
But was later discharged. It was definitely shown
That the old man had died a natural death
And had been run over after he was dead.
It was only a corpse that we had run over

(1).- T.S. Eliot, The Elder Statesman, pág. 40.

So neither of us killed him. But I dind't stop
And all my life I have heard, from time to time,
When I least expected, between waking and sleeping,
A voice that whispered, "you didn't stop!"
I knew the voice: it was Fred Culverwell's. " (1).

Tampoco le convenía el matrimonio con Maisie, a la que no amaba sinceramente, y con la que no podía congeniar. De lo que resulta que su rompimiento de la promesa dada, más que una falta o pecado a expiar, fue un beneficio para ambos.(2)

Edipo y Claverton participan de unos mismos temores. Temor a la soledad con la que ha compartido durante años sus "ghosts", su pasado. Edipo se llena de miedo cada vez que Antigona se aleja algunos pasos de él. Como ciego que es no le queda otro soporte físico y moral donde apoyarse. Como ser perseguido por el destino, apartado de los dioses y odiado por los hombres necesita el calor y la seguridad de Antigona para andar el poco trecho que le separa del lugar del descanso. Claverton se aferra avariciosamente a Mónica, siempre que lee sus libros preferidos o se entrega a sus periódicos de cada día necesita tener alguien cerca a quien poder hacer preguntas o simplemente sentir.

Temor a ser expuestos en público. Edipo se resiste a contar su historia de culpabilidad a los ancianos de Colono que la exigen como identificación. Se humilla y desnuda espiritualmente ante aquellos ojos acusadores y escandalizados con un dolor enorme. El anciano Dick Ferry guarda celosamente su "private self" hasta extremos que sus propios hijos llegan a dudar si realmente tiene alguno. La presencia de Gomez y Mrs. Carghill le llevan a la dolorosa prueba de la confesión

---

(1).- T.S. Eliot, The Elder Statesman, pág. 88
(2).- T.S. Eliot, The Elder Statesman, pág. 88,89.
Lord Claverton:
" I was her first lover.
I would have married her -but my father prevented that:
Made it worth while for her not to marry me-
That was his way of putting it- and of course
Made it worth while for me not to marry her.
In fact, we were wholly unsuited to each other
We should have been poor, we should certainly have quarrelled,
We should have been unhappy, might have come to divorce;
But she hasn't forgotten or forgive me."

pública, que le sirve de puerta de entrada a la visión del amor (1).

Claverton, como Edipo, desea morir para dejar de lado el vacío en que vive, al que teme y al que no se encuentra con fuerzas para llenar (2). Ambos desean escapar del pasado que les persigue sin descanso y al que abocan irremediablemente. Los ancianos en Colono hacen que Edipo vuelva a contarles su pasada suerte para refrescarle la memoria. Las andanzas de Michael y la presencia de Gomez y Maisie mantienen alerta el recuerdo de un ayer que los años son incapaces de borrar.

Lord Claverton:

" I've lived in terror of his running over somebody." (3).

Pues como dice el anciano estadista "aquellos que huyen de su pasado siempre pierden la carrera." (4).

Tanto Claverton como Edipo parecen tener fijados el tiempo y el lugar, que resultan ser los mismos, de la liberación. Los dioses llevaron al segundo hacia los bosques sagrados que rodean Atenas, y unos rayos sirvieron de aviso de que el momento de acercarse al umbral de la manifestación había llegado. Claverton es instado por sus hijos a

---

(1).- T.S. Eliot, The Elder Statesman, pág. 15,16.

Monica:

"First, his terror of being alone.
He needs to have someone else in the room with him."
"The second reason is:
It's fear of being exposed to strangers."

(2).- La imagen que utiliza para expresar su estado de ánimo no puede ser más realista, ni más inglesa. Veámosla:

Lord Claverton:

"It's just like sitting in an empty waiting room
In a railway station on a branch line,
After the last train, after all the other passengers
Have left, and the booking office is closed
And the porters have gone. What am I waiting for
In a cold and empty room before an empty grate?.", pág. 20

(3).- T.S. Eliot, The Elder Statesman, pág. 60

(4).- T.S. Eliot, The Elder Statesman, pág. 70

"Those who flee from their past will always lose the race."

huir de la presencia de Gomez y Mrs. Carghill y del retiro de Badgley Court, pero el presiente · que es la hora y el sitio propicio para ir al encuentro de la verdad. Se halla ya purificado por la humilde confesión y con el aliento de Mónica se enfrenta a su pasado que el conducirá a la salvación temporal en el amor de la familia (1).

Se alejará de los suyos y de su pasado, en la presencia de los personajes que lo mantienen vivo, para adentrarse, como el anciano rey, entre las hayas de Badgley Court.

Edipo será fuente de paz y bienestar para la tierra que reciba sus restos mortales según ha manifestado éste a Teseo. La ida de Claverton-Ferry es también origen del amor en su familia. Se convierte así en un daimon bueno y benéfico.

Al principio del acto tercero, pág. 84, define Eliot la actitud espiritual del viejo estadista con una frase feliz: "broken down actor". Actitud tomada de Sófocles y que refleja perfectamente el estado moral de Edipo en la parte final del drama griego. Ha sido un juguete de los dioses y de la suerte, que le han hecho una mala pasada. Ha representado como el anciano Lord un drama de "make-believe", y a la hora de la verdad se encuentra solo y vacío, abandonado de los suyos y odiado, como un actor venido a menos y caído en olvido.

Ante el hecho de la enorme acumulación de semejanzas podemos afirmar que Eliot ha seguido con exagerada fidelidad el personaje de Sófocles. Su desarrollo físico y humano así como la evolución espiritual de éste es un calco de Edipo en Colono. La historia eliotiana es de nuestros días, mas el espíritu que la vertebra y vivifica es el del mito griego.

Hasta aquí el examen de los tres caracteres fundamentales del mito y de la obra de Eliot. Pero como antes insinuábamos existe otro aspecto que prueba la deuda del poeta al dramaturgo clásico y es la fina

(1).- T.S. Eliot, The Elder Statesman, págs. 83 y 90.
"His love will save him",
"The place and time of liberation
Are, I think, determined. Let us say no more about it."

lidad y organización de ambas obras.

Respecto a la finalidad de Edipo en Colono y de The Elder Statesman podemos afirmar que es la misma: transfiguración (-salvación en términos cristianos-) de unos hombres por la aceptación humilde de su pasado. Pasado que es un tremendo fracaso personal que han intentado encubrir bajo la gloria del éxito público. Edipo lleva el peso de la culpabilidad de haber matado a su padre y haberse casado con su madre, y debe expiarlo mediante errante y pública confesión. Claverton fracasó con su mujer e hijos, rompió la promesa de matrimonio dada a Maisie y sobre todo pasó con su coche, sin parar, sobre el cuerpo de un hombre tendido en la carretera. Edipo llega a la epifanía del bosque sagrado de Colono tras una dolorosa y repetida confesión de sus crímenes pasados. Claverton tiene que convivir con los "ghosts" de unos nombres y unos hechos durante años, hasta la aceptación por el dolor y la confesión que le conducen a la paz y salvación. Eliot ha pasado el mensaje de la obra sofoclea a nuestros tiempos, y ha dado vida nueva, cristiana, a unos valores humanos eternos.

En cuanto a la organización de la obra, podemos afirmar que Eliot ha seguido a Sófocles muy cerca. El paralelismo de ambas acciones queda de manifiesto en una lectura simultánea de las dos obras. Para no hacer excesivamente extensa la comparación, veremos a grandes rasgos los puntos de mayor interés. En primer lugar tenemos un triángulo familiar sobre el que se centra la acción toda del drama. Los cinco personajes que forman la familia de Edipo en Sófocles: un padre, dos hijas y dos hijos quedan reducidos a tres en Eliot. Esta reducción tiene una sencilla explicación en el hecho de que las dos hijas tienden a simbolizar una misma unidad temática que es el amor al padre. Así como los hijos de Edipo manifiestan la oposición. Sobre este padre ciego y culpable, el amor de la hija y el odio del hijo creó Eliot a Claverton derrotado y vacío, Mónica cariñosa y devota de su anciano padre y a Michael, sin odio, pero con mucho desafecto y oposición. Como hemos examinado en páginas anteriores la semejanza de estos personajes, no insistimos en ello.

El pasado que atormenta y persigue es otro punto de interés en el examen comparativo y en la deuda eliotiana. Este pasado es actualizado en Sófocles mediante una constante repetición de los hechos por parte de Edipo, de sus hijos, de Creonte y de los ancianos de Colono. Eliot que nunca tuvo suerte con los espíritus y el uso de personajes míticos en sus obras dramáticas, recuérdese The Family Reunion y el problema que le planteó la presencia de las Eridmias en escena como hemos hecho mención en el mito de Orestes, personificó el pasado en dos seres humanos, parte integrante de esa misma acción. Su presencia física sirve para actualizarlo. De aquí la acompasada presencia de estos caracteres en los tres actos de la obra. Lo que es recuerdo repetido en Sófocles es presencia renovada en Eliot.

El bosque juega un papel importante en ambas obras. A él se acerca Edipo culpable, logra el perdón y es invitado a entrar por la llamada de los dioses al llegar el momento de la transformación. En él descansará su cuerpo como deidad protectora. Eliot ha tomado la temática del bosque y la hecho igualmente importante en The Elder Statesman. Claverton se acerca al bosque de hayas de Badgley Court fracasado y vacío, en busca de reposo. Allí se identifica, por el dolor, con su pasado; alcanza el perdón por su confesión humilde, para finalmente adentrarse en solitario bajo la sombra del "beech tree" transformado en el daimon benéfico. "Es, dice Charles, como si hubiese pasado por una puerta y nos hubiera dicho adiós." (1). Hasta el simple detalle que nos recuerda Charles está tomado de Sófocles. Para los griegos la transformación era un acercamiento a un umbral tras el cual se hallaba la participación y disfrute de la vida de los dioses. Este paso o trasposición, tremendo y deseado al mismo tiempo, era el estadio final de un peregrinar difícil de probación (2).

---

(1).- T.S. Eliot, The Elder Statesman, pág. 106
"It's as if he had passed through some door unseen by us
With a glance of farewell."

(2).- Bowra escribe sobre este punto:"En todas las piezas de Sófocles, la acción conduce a un momento crítico de descubrimiento en el que los protagonistas se ven obligados a ver las cosas tal como son. Prepara el camino,mostrando los diversos estados de ignorancia de sus personajes, hasta llegar, en el debido momento,a ese punto aterrador y sobrecogedor en el que todo queda claro y en el que se ha de pagar el precio debido." Obra citada, pág. 199.

En último término hacemos referencia al Coro de la obra de Sófocles. Este en Edipo en Colono lo usa al modo que es costumbre en la dramaturgia griega. Eliot que lo ha utilizado en todos sus dramas, aunque de una forma muy personal, prescinde de él en The Elder Statesman. Supresión solamente formal, ya que no existe este personaje como tal a semejanza de las otras obras. Sin embargo podemos detectar su presencia de una forma profunda pero inconfundible. Una de las características del Coro es su hablar lejano, solemne, admonitorio, visionario, con párrafos largos y sentenciosos. Eliot ha sabido dar este tono a casi todo el diálogo del drama, usando frases largas, profundas, llenas de honda sabiduría, apretadas, sobre todo en las intervenciones del anciano estadista. Unos bellísimos ejemplos de lo que decimos pueden verse en las páginas 70,79,82 y 83 de The Elder Statesman. Bástenos sólo estas líneas como prueba:

Lord Claverton:

"It's like telling a man he mustn't run for trains
When the last thing he wants is to take a train for anywhere
No, I've not the slightest longing for the life I've left-
Only fear of the emptiness before me.
If I had the energy to work myself to death
How gladly would I face death! But waiting, simply waiting,
With no desire to act, yet a loathing of inaction
A fear of the vacuum, and no desire to fill it." (1).

Resumiendo cuanto llevamos dicho podemos afirmar que Eliot ha usado el mito con exagerada fidelidad, sin dar jamás la menor cita o nombre que pudiera aclarar el tema o el personaje del que estaba hablando. Sin embargo forma la estructura toda sobre la que descansa The Elder Statesman, y a la vez le da sacralidad y sentido de eternidad. Ha dado, sencillamente, un ropaje nuevo, actual y apremiante al eterno problema humano encarnado en Edipo: la redención por la aceptación humilde y penitente del pasado.

Sabiendo, como sabemos, la enorme parte personal que hay en la obra, resulta más inteligente que nunca su uso del mito, por lo profun-

(1).- T.S. Eliot, The Elder Statesman, pág. 20.

do y sutil de su empleo. Tanto que ha llevado a autores como Bradbrook a reconocer su inspiración en Sófocles, sin llegar a pentrar en la copia total de personajes, finalidad y planteamiento de la acción que había hecho Eliot.

Nos falta por examinar un último tema: la función del mito clásico en The Elder Statesman. Eliot ha recorrido un largo camino desde sus primeros poemas hasta esta obra postrera. Camino de altibajos, influencias, sobre todo las religiosas que han dado un giro total a muchas de sus concepciones. Titulamos esta primera parte del trabajo como la Antigüedad o el mito como contraste, y hemos podido ver cómo esta idea central en la primera parte de su producción poética, necesitada de valores totales y permanentes encarnados en seres humanos, ha ido cediendo lugar poco a poco y bajo la influencia del cristianismo, para convertirse en modelos, cauces dispuestos generosamente para una avenida superior, la de la gracia. Este es el caso que se nos presenta en el drama que examinamos. Efectivamente el mito de Edipo aporta una pauta sagrada y ejemplar para una historia humana contemporánea, la de Lord Claverton y la de T.S. Eliot. Historia de unas almas que esperan la epifanía salvadora tras el largo peregrinar terreno en busca de la verdad que santifica y salva. Camino de incertidumbre y dudas que halla la paz final en la revelación del amor. Esa fue la lección de Edipo que ofrece Eliot como base y estructura de su drama sobre la que sabe verter el espíritu de una nueva fe que eleva y sobrenaturaliza la vieja concepción ejemplar clásica.

D.- OTROS MITOS.-

Existen otros mitos antiguos en la obra poética de T.S. Eliot que no se han incluído en los apartados estudiados anteriormente. La razón es que no están orientados a la renovación de conductas humanas, aunque sí ofrecen una exposición realista de la situación existente entonces y que es un reflejo de la de las almas de sus habitantes. Pode-

mos considerarlos como definidores del ambiente en que vive el protagonista eliotiano y desde el que debe iniciar la aventura humana del peregrinaje espiritual que hemos ido estudiando en páginas anteriores.

Caronte aparece en "The Hollow Men" cumpliendo una misión de condena hacia los hombres, vacíos y apáticos, que sin moneda que les dé acceso a un puesto en la barca y a un reposo para el espíritu, vagan por las playas de la existencia. La quimera aporta su fuerza destructora y su desarmonía en un grito que quiere ser desorden y falta de atención necesarios para iniciar el acercamiento a Dios. El mito de "The Waste Land", reflejo de la historia europea de la primera mitad del siglo XX, es la visión de un mundo seco y sin vitalidad por falta de gracia y fe. La Sibila de Cumas, encerrada en la jaula y condenada a marchitarse constantemente, sintetiza la epopeya de fracaso y muerte que dominan esta tierra yerma. Las Tres Hijas del Támesis reflejan la enfermedad, mortal ciertamente, que aqueja a esta pobre tierra. Examinémoslos detalladamente.

Caronte, el barquero del Stix.-

Caronte también está presente en el mundo mitológico de T.S. Eliot. Una sociedad de muertos ambulantes o de hastiados que piden sean recogidos como los cubos de basura de las calles londinenses, necesita la presencia de este fúnebre personaje, viejo y huesudo y con larga barba. El pasaba en su barca de una a otra orilla de la laguna las almas de los muertos por una moneda que tenían la obligación de entregarle. Dicen que se negaba a recibir en su barca las almas de los que no habían sido enterrados, y las dejaba vagando por las orillas, sin enternecerse por los ruegos que éstas le hacían para que las pasase. Era inflexible, como nos recuerda la negativa que dio a Orfeo para volver a penetrar en la región de las sombras donde quedaba Eurídice.

Eliot introduce el mito de Caronte en"The Hollow Men" como una llamada de alecta y una acusación. Es este un poema de vaciedad,frustración y fracaso. Vaciedad por la carencia de fe y religión, frustración del amor y fracaso de la voluntad en alcanzar sus metas. Caronte que supo de existencias vividas con intensidad y fruto, a eso hace relación la moneda requerida para poder ser pasados al otro de la laguna, parece dejar las almas de estos "hollow men" caminar a ciegas por la playa. No merece la pena llevarlas al otro lado, que es el lugar para espíritus fuertes al estilo de Kurtz o Guy Fawkes. Se acerca en su barca a las costas de su vivir y una vez más muestra su desdén e inflexibilidad como lo hizo con Orfeo. Estos hombres vacíos tampoco manifiestan gran interés por ser llevados. Parece que quieren seguir vagando, en silencio, por las playas de la indiferencia. Caronte no admite otra solución a sus vidas: la moneda -una vida llena-, o el eterno vagar.

" In this last of meeting places
We grope together
And avoid speech
Gathered on this beach of the tumid river." (1).

La referencia a Caronte viene dada por el recuerdo de la playa y del río, lugares donde el barquero mítico ejercía su oficio. Delicada llamada mitológica, que es suficiente para servir de aviso a los "Hollow men" de esta tierra baldía.

En "The wind sprang up at four o'clock" (2), donde el viento ha roto la campana en señal de muerte y desolación y todo queda en la irrealidad del sueño, vuelve a aparecer el río, el Stix, y el barquero que recuerda un tránsito, una ley histórica de la vida. Una vez más Tiresias se esconde tras el "I" y nos cuenta lo que ve a través del negro río: el fuego del campamento se estremece con los destellos

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 58 (v. 9-12).
(2).- Corto poema de 12 versos que aparece incluído en "Minor Poems".

de las espadas extranjeras. Son los jinetes tártaros que avanzan blandiendo sus espadas. Es la muerte que puede llegar en cualquier momento, como el viento que se levantó a las cuatro rompiendo campanas y vidas. El río es ahora negro, antes fue turgente y abundante en agua.

"When the surface of the blackened river
Is a face that sweats with tears?
I saw across the blackened river
The camp fire shake with alien spears.
Here across death's other river ..." (1).

En "little Gidding", el cuarto cuarteto de "The Four Quartets" que es un poema de fuego y de retorno ("home-coming"), Caronte aporta la memoria cristiana de la muerte como ayuda al proceso de ascensión del espíritu. Habla de tumbas y de recuerdos pasados que instan al regreso a lugares queridos, a la patria del espíritu donde será el eterno reposo, y aparece la referencia a Caronte y su función mítica de trasportar las almas en su barca al otro lado del río.

" There are other places
Which also are the world's end, some at the sea yaws,
Or over the dark lake." (2).

" When I left my body on a distant shore." (3).

A la laguna del Stix siempre la pensaban negra y abundante en agua: "the tumid river", "dark lake", "blankened river".

La presencia de Caronte no asusta ahora, como antes hizo con los "voiceless" (mudos) hombres del "Hollow men", con la amenaza de dejarles caminar a ciegas eternamente por la playa de la muerte dada su vaciedad espiritual. Ahora se han abierto al espíritu los caminos que trae la Anunciación y Pentecostés. El retorno a casa es esperado con ilusión. Caronte está ahí, orientado, ejerciendo una misión religiosa esperada. El mismo concepto mítico sirve funciones distintas, siempre de acuerdo con la situación espiritual del protagonista.

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 90-91 (v. 7-11).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 139 (v. 8-10)
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 141 (v. 29).

La desconsolada Quimera.-

El grito estentoreo de la Quimera en "Burnt Norton", poema de la danza y del ritmo, recuerda el desorden y las llamadas de los sentidos que turban la tranquilidad requerida para empalmar el vivir humano en ese movimiento circular que tiene por centro a Dios.

Su presencia en el poema ocurre al final del 5º movimiento, cuando todo parecía haber logrado el sosiego en la paz nirvánica de la perfección lograda por el ritmo reposado y perfecto. El camino que sube y el que baja -uno y el mismo en frase de Heráclito- han desembocado en la flor del loto, símbolo de la dicha que reside en el corazón de las cosas. Adonís se ha integrado en el ritmo circular, "pattern" que llama Eliot, de la vida y de la muerte allá entre las estrellas. El jarrón chino se llena de música y movimiento en la perfección de su inmovilidad. La mandala, con su centro y la partición perfecta de su superficie, muestra el logro de esa sucesión de imágenes, tranquilas y bellas, que marcan un camino reposado y seguro hacia la unión y la paz, en la mitología oriental. Pero como Cristo "The Word" en la paz del desierto recibió la visita molesta e inoportuna de las voces del tentador, y la danza funeraria se vió perturbada por una sombra que gritaba, la Quimera hace también oir su voz aguda de desorden.

Eliot introduce el mito con estas palabras:

> ... " The Word in the desert
> Is most attacked by voices of temptation,
> The crying shadow in the funeral dance,
> The loud lament of the disconsolate Chimera." (1).

Balerofonte, según la mitología clásica, combatió y dio muerte a la Quimera, hija de hombre y monstruo, cuya boca vomitaba llamas inmensas, y que inquietaba el vivir de los hombres en las tierras de Likia. Su fuerza destructora y su desarmonía han quedado plasmadas, según Eliot en un grito y un desconsuelo, tras los que quiere sintetizar la historia del monstruo y del héroe que le dio muerte.

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 122 (v. 2-5).

Su grito, memoria de una figura sin forma y sentido, viene ahora a perturbar, en el silencio de la contemplación, la magna obra de armonía que supone "Burnt Norton" y que definen los primeros versos del 5º movimiento, donde hace su presencia la Quimera.

" Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stillness." (1).

La misión del mito en el poema es de contraste y aviso. Al orden que presenta la acumulación de imágenes de la mitología oriental, opone deformación y destrucción. Con ello se alude a su forma externa y a su leyenda mítica. Pero más que nada es su presencia una llamada de atención, un grito que recuerda afectos pasados que pueden dar al traste con el estado alcanzado. El alma está a punto de iniciar el ascenso por esas diez escalas o peldaños que conducen a la unión mística. El estadio de preparación está ya logrado. Es entonces cuando aparece la prueba, la presencia del desorden como medio de superación y dominio personal. E. Drew (2) al comentar el "Burnt Norton" hace notar que el término "quimera" puede tener un doble sentido: como fantasía y como figura mítica, el monstruo informe que mató Belerofonte. Eliot la presenta melancólica y gritando viejos recuerdos. En ambos casos hace referencia al estado de comodidad y apatía, que la ascesis ha sometido a dolor y mutilación. Su presencia es, sin duda, un aviso. Ha habido muerte ciertamente, pero todavía se recuerdan aquellos tiempos.

Belerofonte sigue en "Burnt Norton" invitando a matar al monstruo y a cuanto impida la unión y la paz en el ritmo de la eterna danza y de la eterna quietud. La Quimera continuará gritando desorden y destrucción, con melancolía, mas el camino hacia la unión seguirá, como la danza fúnebre que intentó interrumpir la sombra, y el retiro de Cristo tras rechazar al tentador.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 121 (v. 20-24).
(2).- E. Drew, ob. cit., pág. 196: "Chimera is both an empty, meaningless fancy and the incongruously composed monster slain by Bellerophon."

El mito de "The Waste Land".-

Este mito (1) se adentra totalmente en el mundo germánico. Miss Weston en su libro From Ritual to Romance, en el que ha hecho una amplia investigación sobre el tema, afirma que los orígenes del mito se remontan a la leyenda del Santo Graal, con elementos paganos y cristianos. En la literatura medieval aparece infinidad de veces y bajo las más variadas formas. Pero siempre el elemento central es el mismo: una tierra que ha sido castigada por una maldición y que ha quedado estéril y sin agua para poder vivificar los pocos frutos que buscan fuerza en su seno. Nada crece allí, ni plantas, ni animales. Esta situación está ligada a la de su jefe, el Rey Pescador, quien a consecuencia de una enfermedad o quizá de una herida ha quedado sexualmente impotente. Sus tierras están desoladas y el poder de transmitir vida suspendido. La maldición sólo será revocada cuando aparezca el caballero y pregunte al rey por el Santo Graal y la Lanza. La sola pregunta cura al rey y salva a la tierra. La redención es lograda por el valor y el sacrificio del joven caballero, y el rito de enterrar en la primavera al dios de la vegetación. El agua caerá sobre esta tierra yerma y brotará vida.

Este mito, en su estructura fundamental, está prolongado a lo largo de casi cuatrocientos cuarenta versos. El desarrollo de la historia, a pesar de la riqueza de detalles con que nos es presentada, es oscuro y difícil de seguir. Momentos hay en que el protagonista adopta distintas personalidades, o mejor, él mismo viene a ser un crisol en que se funden caracteres diversos. Dado el sentido simbólico del Rey Pescador no es de extrañar esta constante transmutación de personalidades. El propio Eliot se dio cuenta de lo difícil y complicado que debía resultar su poema para el lector, aún el más inteligente, y a esto se debe su intento de arrojar un poco de luz sobre la interpretación, añadiendo al ya largo poema una serie de notas que lo dejan posiblemente más oscuro de lo que estaba.

---

(1).- Eliot ha dado este título a uno de sus mejores poemas, "The Waste Land", en el que desarrolla la leyenda germánica de una forma magistral. Ver The Complete Poems and Plays (1909-1950), pág. 37-55.

La narración se enriquece con mitos clásicos, muchos y variados en su temática, todos ellos presentando personajes trágicos y fracasados como si fuesen una simple prolongación del protagonista, a los que sin embargo justifica su postura como a todos los héroes de la antigüedad. A estos mitos clásicos hay que añadir los que hacen referencia a dioses y ritos de fertilidad que anuncian la llegada del agua y la posible salvación de la tierra y su rey (1). Esta orquestación de antiguos mitos es magnífica y hacen que la historia central gane fuerza e intensidad expositiva. Sus cinco partes -"The Burial of the Dead", "A game of chess", "The Fire Sermon", "Death by Water", "What the thunder said"- son otras tantas purificaciones o pruebas que llevan al Fisher King-Knight hasta la paz de la Capilla donde hallará el premio a su ansiosa y dura búsqueda.

La función que asigna Eliot al mito de "The Waste Land" es la de ser un reflejo de la historia contemporánea y sobre todo de las almas de sus hombres. Y mediante él presentar un contraste tremendamente fuerte. El Rey Pescador y el Caballero consiguen, uno llegar hasta la capilla peligrosa y el otro, sentado sobre las rocas de la costa de su moribundo reino, ve cercana el agua que anuncian infinidad de señales. Una gozosa esperanza aletea sobre los versos finales del poema. Cosa que no sucede al hombre del mundo eliotiano que continúa vacío, apático, navegando en un mar de desesperanza y sin una derrota que aboque a una solución salvadora. Y ahí está el contraste y la oposición del mito.

Ofrece Eliot es este poema-mito la visión de un mundo seco y sin vitalidad. Un mundo que sufre una crisis espantosa de valores, símbolo de la esterilidad espiritual de la vida moderna, seca por la falta de gracia y fe. De ahí la acumulación de ideas pesimistas que han lle-

---

(1).- No insistimos en detalles sobre estos dioses y héroes, sus nombres y sus historias, ya que han sido y serán estudiados ampliamente en este trabajo. Al presentar su leyenda y ver la función que tenían asignada en el poema, hemos hecho referencia al mito de "The Waste Land" en su conjunto, y a la parte representada por el mito individual en ese todo.

vado a hablar de este poema como de una epopeya al revés, de negación.

Vaciedad y aridez que conducirán a "Ash Wednesday", porque los gritos de esa infinidad de llamadas a la fecundidad y la presencia final del trueno -mensajero de la lluvia- lo están pidiendo angustiosamente.

¿Por qué lloras Sibila?.-

Se ha definido "The Waste Land" como "a yearning for death", un deseo ardiente de morir. Esta idea está tomada de las palabras que sirven de epígrafe al poema y que son la clave para su interpretación, a la vez que la idea medular de toda esta impresionante epopeya de fracaso y muerte. Las palabras de la Sibila de Cumas "deseo morir" son como una corriente subterránea que deja oir su triste canción en cada línea del poema.

Eliot colocó las siguientes frases, tomadas del Satiricon de Petronio, capítulo 48, como frontis y síntesis de "The Waste Land":

" Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: Σίβυλλα τί θέλεις respondebat illa: ἀποθανεῖν θέλω." (1).

Ella fue la más famosa de las profetisas, guardiana de la cueva sagrada desde donde transmitía los oráculos de los dioses y portera,

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 37, epígrafe. Frase que podemos traducir así: "Vi con mis propios ojos a la Sibila suspendida dentro de una botella de Cumas, y cuando los muchachos le decían, Sibila ¿qué te pasa? Ella respondía siempre: deseo morir".
El poeta D.G. Rossetti versificó el pasaje de esta manera:

"I saw the Silyl at Cumae
(one said) with mine own eye.
She hung in a cage, and read her rune
To all the passers-by.
Said the boys, "What wouldst thou, Silyl?"
She answered, "I would die."

como Pluto, de los infiernos según aparece en la Eneida (1). Apolo le prometió que mientras tuviese partículas de ceniza en su mano conservaría la vida. Mas se olvidó de pedir al dios una eterna juventud.

Eliot toma el mito como lazo de unión entre la leyenda medieval del Santo Graal y la mitología clásica, y nos presenta el proceso final de una vida condenada a seguir suspirando por la muerte sin conseguirla jamás. Sólo le interesa de la historia de la Sibila ese preciso momento en que manifiesta su deseo ante el requerimiento de sus pequeños acólitos. Nos lo trasmite sin comentario alguno o poetización personal, en el contexto latino donde tomó la referencia. Es uno de los pocos ejemplos que podemos hallar en sus poemas en que el mito llega, diríamos, puro y ajeno al poeta.

Encerrada en la jaula o botella y condenada a marchitarse constantemente, ya que ha sido preservada de la muerte, sintetiza el tema central del poema. Al no poder morir se le cierra el camino de la iniciación a la vida. De aquí que permanezca vieja e impotente, como Tiresias ciego y débil ante la fría violación del amor. Ella parece simbolizar muerte en la vida como reflejo de esa tierra que fallece día a día por culpa del rey, herido e incapaz de llevar a feliz término la búsqueda iniciada por el "quester". Eliot toma del mito la

---

(1).- El descenso de Eneas al infierno mediante la cueva que guardaba la Sibila, y a la que antes aludimos, se puede identificar como la prueba de iniciación a la que estaban sometidos todos los novicios en los cultos sagrados de los misterios. Las pruebas de iniciación espiritual incluían,al menos en las zonas influenciadas por la cultura cretense, un caminar a través de una cueva o laberinto natural o artificial.Los candidatos descendían y libraban un combate con la muerte;es decir, eran llevados a través de pasos intrincados y luego les era permitido regresar, como si hubieran nacido de nuevo, a la luz del día. Virgilio menciona precisamente un laberinto en la descripción que hace del Templo de Dédalo, que estaba fuera de la cueva de la Sibila.

Al emplear "The Waste Land" unas imágenes de muerte y renacimiento de acuerdo con la leyenda del Graal, la Sibila cumple una doble función: la de mostrar una postura definida ante la muerte y la vida, y con su misión de guardiana, orienta en el proceso de iniciación reservado a los principiantes en los misterios.

actitud de la Sibila como la postura ambiental del poema. Su fracaso fracaso en la iniciación aporta otra faceta interesante, que es la lucha de todos los personajes por lograr su salvación.

Además de ofrecer una postura que marca espiritualmente "The Waste Land", es un contraste para las mujeres de esta "Tierra Yerma." Desde Balladona con su frialdad y su afición por las situaciones, en el primer movimiento -"The Burial of the Dead"- pasando por la elegante e histérica señora de "A Game of Chess", la pobre y vacía Lil con sus pastillas y la negación a la vida, la mecanógrafa de manos automáticas de cuyo acto de amor con el "young man carbuncular" fue testigo presencial Tiresias, hasta las Tres Hijas del Támesis, vacías, indolentes y acomodaticias, o Mrs. Porter y Sweeney.

Ella había sido una mujer buena, resolvió los problemas de sus preocupados compatriotas, amó y se alegró en sus vidas; tuvo acceso directo al trato con los dioses y contó a los hombres los misterios del más allá. Así entre el cielo y la tierra, rezando y ayudando a los mortales pasó su vida. Ahora llora y quiere morir. Ve la soledad espantosa de esta tierra estéril, la frialdad de sus mujeres, hombres y amores, y sobre todo la negación a todo principio vital. Estos parecen no hacer caso a su gesto triste y angustiado que preocupó a los pequeños servidores de la diosa, y menos a su presencia anunciadora de otros mundos y de una iniciación necesaria para la salvación. Prefieren pasear sus tristes figuras -"headpiece filled with straw"- por esta tierra condenada a morir como su jefe y rey. Desolador espectáculo el de su tragedia sin sentido y sin pasión. Mientras tanto la Sibila seguirá en su postura y su anhelo de morir. Actitud -el ubris de la tragedia griega- en que yace su dimensión humana y heróica, y la posible solución para los problemas de los habitantes y las tierras del Fisher King.

Las Hijas del Támesis o la marcha de las ninfas.-

Estas ninfas forman la trama central de un mito germánico poetizado por Wagner en su ópera Gotterdammerung "Las hijas del Rin", y una leyenda narrada por Miss Weston en su libro From Ritual to Romance. Eliot en sus "Notes on the Waste Land" nos da la clave para el nombre y el origen de este mito, ya que del poema nada se puede deducir. Dice textualmente: "266. The song of the (three) Thames-daughters begins here.(III, i.: The Rhine-daughters): From line 292 to 306 inclusive, they speak in turn. V. Gotterdammerung, III,i: The Rhine-daughters" (1). Conociendo como conocía el libro de Miss Weston, al que dice deber no sólo el título, sino también el plan y mucho del simbolismo de "The Waste Land", no hace la menor referencia a esta leyenda, sino que explícitamente nos da el nombre de la obra alemana y la referencia del capítulo y verso. El contenido de ambas historias es semejante. La de Miss Weston más realista y más de acuerdo con la tónica general del poema. La de Wagner la aventaja en poesía, belleza y romanticismo, cualidades innatas a la mitología germánica.

From Ritual to Romance, el libro de la leyenda del Santo Graal, narra cómo en esta tierra baldía, ciertas doncellas de la corte del Fisher King son un día violadas en sus santuarios, y las copas de oro que poseían, sustraídas. Ellas, débiles y enfermizas como la tierra de la que son un reflejo, no protestan, sino que encajan la violación con terrible frialdad y resignación.

El Gotterdammerung cuenta la historia de tres ninfas que tenían confiada la custodia de los tesoros del Rin. Un día se dieron cuenta de que unas manos ladronas habían robado el oro confiado a ellas. Bajaron al fondo del cuace a llorar su pena. El río quedó triste y perdió la belleza de unas presencias amables. Las aguas se volvieron turbias y el olvido cayó sobre el Rin.

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 53.

Eliot toma el mito alemán, la violación del río, y la leyenda del Graal, la violación de las doncellas, y nos ofrece una historia nueva que él llama "La Canción de las Tres Hijas del Támesis" en la que cada una nos va narrando su triste suerte, su desolación, al tiempo que el río las va llevando aguas abajo hacia el mar, fin del viaje y de la vida. El proceso del descenso lo logra citando hitos fácilmente reconocibles para los ingleses como son Highbury, Richmond, Moorgate, Margate Sand en que el Támesis entrega sus aguas al océano.

El uso del mito de las "Hijas del Támesis" en "The Fire Sermon", es interesante. El poeta distorsiona la lógica externa con que Wagner describe la historia para adaptarla a su "historia", a su lógica interna, a su juego de "pictures" con vistas al impacto final de vaciedad y fracaso. De esta manera inicia el relato por el proceso final del mito del Gotterdammerung, por la violación de la belleza del río, al retirarse las ninfas al fondo de su cauce.

" The river sweats
oil and tar
The barges drift
With the turning tide
Red sails
Wide
To leeward, swing on the heavy spar.
The barges wash
Drifting logs
Down Greenwich reach
Past the Isle of Dogs.
Weialala leia
Wallala leialala." (1)

El tema del Rin es sólo un punto de arranque para que Eliot nos hable de otro río, de su río, el Támesis. Aparte las referencias a Greenwich y a la Isle of Dogs que definen el curso del río londinense, el poeta había preparado ya el acercamiento y la descripción del río de esta "Tierra Baldía" que es Londres, al invitarnos a seguir a Tire-

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 45 (v. 266-279).

sias, con el ritmo de la música que la mecanógrafa de manos automáticas ha puesto en su gramófono. La música parece servir de lazo de unión de dos violaciones presenciadas por el impotente y decrépito adivino tebano. Sus pasos nos llevan al río a lo largo de Strand, Queen Victoria Street, Lower Thames Street y la iglesia del mártir S.Magno.

" This music crept by me upon the waters." (1).

Violación del Rin al robarle la belleza de su oro y sus ninfas, violación del Támesis por la civilización moderna que lo ha llenado de aceite, petróleo y brea. Su discurrir es lento, como asqueado de existir; su superficie terrosa y sucia, sin el colorido, la gracia, música y brillantez que ofrecía en tiempos de Isabel I.

Este es el segundo paso atrás en el mito wagneriano, la belleza del río por la presencia de las ninfas y del oro. Eliot sólo toma esa gracia y la hace inglesa, como el río de su canción. Ningún momento histórico mejor para situar este hecho que el reinado de Isabel I, en que el río era un romance y un esparcimiento galante al que se asomaban los palacios y los templos. A Man for All Seasons de Robert Bolt, la versión cinematográfica sobre todo, ofrece una visión del Támesis del tiempo de Moro y Enrique VIII muy similar a la que Eliot hace del de Isabel y Leicester.

" Elizabeth and Leicester
Beating oars
The stern was formed
A gilded shell
Red and gold
The brisk swell
Rippled both shores
Southwest wind
Carried down stream
The peal of bells
White towers
Weialala leia
Wallala leialala." (2).

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 45 (v. 257).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 45 (v. 280-291).

Volvemos al punto inicial que desencadenó la ruina del río en el mito de las Hijas del Rin, que es el tercer y último paso en la historia que Eliot narra. De la leyenda original sólo toma la tristeza de las diosas y su ocultamiento, que les hizo sentir la vergüenza de una violación. Violación simbólica, pues de otra clase no existió. Sin embargo Eliot nos describe, con todo lujo de detalles, la violación física de cada una de esas Tres Hijas del Támesis. Es aquí donde sin duda alguna tomó prestada la leyenda de Miss Weston y la introduce en su historia como parte integrante del mito germánico que desencadenará la ruina del río.

Así relata una su desgracia:

" Trams and dusty trees.
Highbury bore me. Richmond and Kew
Undid me. By Richmond I raised my knees
Supine on the floor of a narrow canoe." (1).

Otra dice:

" My feet are at Moorgate, and my heart
Under my feet. After the event
He wept. He promised "a new start".
I made no comment. What should I resent?" (2).

Y la tercera:

" On Margate Sands
I can connect
Nothing with nothing.
The broken fingernails of dirty hands.
My people humble people who expect
Nothing."
la la." (3).

Vemos una vez más cómo el poeta opera con el mito. Tomando lo que le interesa para su narración, detalles muchas veces secundarios y ajenos, nos presenta "su mito". Pero eso sí con toda la carga religiosa

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 46 (v. 292-295)
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 46 (v. 296-299)
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 46 (v. 300-306)

y ejemplar de que el original es portador. Es pues una pauta sagrada y moral sobre la que construye una historia moderna de fracaso y desolación.

"The Fire Sermon" es un inmenso mosaico de violaciones, construído a base de deshechos de vidas arrojadas al desgaire,ofreciendo unidad de conjunto gracias a ese lazo que es la presencia de la música, del sonido. (1)

La última de ellas es la de estas Hijas del Támesis. El río ha perdido su belleza. La mecanización de la industria y de la vida le ha robado ese oro que en otro tiempo hizo alegre y hermoso su vivir. Bajo la forma de una fría violación, producto típico de esta "Tierra Yerma", las Tres Hijas del Támesis nos cuentan su triste historia. Cada una narra la pérdida de la castidad como algo inevitable, como algo íntimamente ligado a la naturaleza de "The Waste Land". Ni el río, ni el mar parecen tener fuerza purificadora. Todo es vaciedad y desolación como resultado de la falta de sentido que domina estas existencias. Es aquí donde la función del mito germánico toma toda su fuerza y sacralidad. Las bellas diosas del Rin oponen su gesto valiente de pasión, pena, resentimiento y vitalidad. Sus hermanas del Támesis carecen hasta de la vergüenza de silenciar las circunstancias de su consentida seducción. Sólo sobreabundan en indiferencia y vaciedad que abocan a una espantosa nada. "I made no comment. What should I resent". (2). No es de extrañar pues que el río vaya sucio y lento con su carga de "lusty actions".

---

(1).- La fealdad de Londres y su río se incorpora en la violación del amor de Mrs. Porter y su hija por el "sound of horns and motors." El canto de la golondrina y el ruiseñor Filomela y Prognea- une a Mrs. Porter, la contraposición de Diana con la violación por Tereo de las dos hermanas. El sonido del taxi introduce la violación de la mecanógrafa por el oficinista de una agencia. Y la música que éste pone en el gramófono hace continuar su situación en la violación del río Támesis y de sus tres hijas.

(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 46 (v. 229).

La referencia a San Agustín, y la síntesis de "The Fire Sermon" de Buda indican, como señala Maxwell, que el pecado de los protagonistas está en ese estéril arder de su lujuria. Buda lo anuncia de esta manera:

> " The eye,O Bikkhus,is burning:visible things are burning.
> With what fire is it burning?.
> I declare unto you that it is burning with the fire
> of lust." (1).

Bello recuerdo el del mito germánico y el de su mensaje. El gran río de "The Waste Land" y sus mujeres son reflejos de la enfermedad de muerte que aqueja a esta pobre tierra. Las hermosas ninfas se han marchado, como dice el poeta en las líneas iniciales de este movimiento, "The nymphs are departed", dejando el río sucio y triste.

(1).- D. Maxwell, ob. cit., pág. 111.

"La revelación cumplida en Cristo no es sólo la abolición del mito, sino también su redención, su plenitud e integración. El cristianismo se enriquece con la aportación mítica, al mismo tiempo que el mito halla su pleno desarrollo en el cristianismo".

Feiner,J.,Trutsch,J., Brockle,F., Panorama de la Teología Actual, pág. 34. Ed. Guadarrama. Madrid, 1962.

II.- EL CRISTIANISMO O LA SUPERACION DEL MITO.-

MITO Y CRISTIANISMO.-

No deja de parecer extraño el intento de unir bajo un mismo título estos dos términos, mito y cristianismo, máxime en un mundo donde la religión cristiana ha sido y sigue siendo la informadora de la totalidad de la vida. Se piensa siempre el mito como paganismo, como oposición a una conciencia religiosa. Sin embargo existe en ambos términos una amplia zona de contacto.

El mito hoy y siempre fue sacral, un acercamiento a Dios, una solución a problemas humanos de existencia que el Señor permitió en los estadios primeros de la humanidad. El dió al hombre la fuerza de su intelecto para hallar un camino que al declinar de la vida tuviese su fin en la divinidad. El hombre por su parte siempre buscó a Dios, no importa el nombre que le diera o el concepto que de él se formase, porque le necesitaba. Pensar que Dios jugase a engañar a los hombres o a permitir desviaciones que representasen el desmoronamiento de su obra, parece blasfemo. Este campo de religiosidad que subyace en el mito, y esta forma significativa y ejemplar que encierra y en la que se ha apoyado su pervivencia a través de los siglos, hallan amplio eco en el cristianismo.

Debemos considerar en el cristianismo dos principios fundamentales: su contenido doctrinal revelado, y la exposición y transmisión de esa revelación.

Referente a la primera proposición, la escuela teológica alemana ha sacado a primer plano de controversia el problema "mito y revelación". La solución ha sido unánime: el cristianismo como revelación se opone al mito. Más, Karl Barth subraya con energía, que Dios que se revela y obra en Cristo, es el "absolutamente otro", y que todo lo que está fuera o al lado de este Dios que así mismo se revela, se encuentra bajo el signo del pecado, de la maldición y del juicio (1).

(1).- Presenta su teoría en la obra Prolegómenos a la doctrina de la Iglesia.

G. Stählin afirma que el mito es un cuerpo extraño al Nuevo Testamento."El mito es herejía e historia inventada, desnuda de verdad. El Evangelio, en cambio, trata de los grandes hechos de Dios en la historia. Se está al lado del mito o de la verdad del Nuevo Testamento". (1). Extraña la radicalidad de estas afirmaciones, mas si se tiene en cuenta el problema grave que tienen los teólogos entre manos y el peligro de mitologizar una revelación, que significaría su destrucción, se comprende su postura.

Karl Prumm, una de las mentes más poderosas de la teología alemana, dice que la diferencia, más aún la contraposición entre uno y otro consiste en que la revelación tiene carácter de autoridad soberana,de obligatoriedad para todos, así como una vinculación a la historia. El mito, en cambio, es algo no obligatorio y se desinteresa de la certeza histórica.

El mito como fe, como religión, como historia de los dioses está expresamente rechazado por la revelación bíblica. El mensaje del Nuevo Testamento es consciente de que se enfrenta a los mitos que viven en su contorno. "Porque no fue siguiendo artificiosas fábulas como os dimos a conocer el poder y la venida de Nuestro Señor Jesucristo, sino como quienes han sido testigos de su majestad." (2).Los apologetas siguieron esta línea: mantener una clara distinción frente al mito; y frecuentemente en apasionada polémica defienden la fe cristiana atacando a los mitos y poniendo de relieve, en contraste con ellos, la singularidad de la revelación cumplida en Cristo.

Esta revelación al pasar a la esfera de la transmisión adopta todo el caudal significativo mítico que estaba en la conciencia de los hombres.

---

(1).- Citado por Feiner,Trutsch,Brockle, ob. cit., pág. 31.
(2).- 2 Pedro, 1-16.

Cristo precisó hacerse entender por sus compatriotas y les habló en parábolas e imágenes que todos entendían. Su doctrina, el reino que vino a anunciar, el establecimiento de la Iglesia, se hicieron familiares para aquellos aldeanos y pescadores: "El reino de los cielos es semejante a...", si el grano de trigo no muere ...", "Yo soy el buen pastor ...", "Es preciso renacer por el agua y el espíritu". Sus apóstoles se lanzan a los cuatro vientos a predicar esta "Buena Nueva" y deben contar con la conciencia mítica de sus oyentes. Los cristianos venidos del mundo griego, sobre todo los que proceden de las religiones mistéricas, y que se hacen luego predicadores de esa fe recibida a los hombres de su mundo, usan sus propias imágenes y conceptos míticos para anunciar el Evangelio. No pueden pensar que el mundo del que proceden y en el que han vivido sea pura impiedad y tinieblas y que hubiesen estado apartados de Dios. Sienten, por el contrario que "los misterios que se fundan en los mitos y que celebran sus cultos son luz de la verdadera Luz; que también en ellos reinó el Logos y, consiguientemente, Cristo; que los mitos y los misterios -igual que la filosofía griega y el Antiguo Testamento, "teste David cum sibylla"- se refieren a Cristo, son una "preparatio evangelica", y tienen consiguientemente rasgos "adventicios" (1). "Todas las lámparas de Grecia lucen para el sol Cristo", afirma H. Rahner (2).

Rudolf Bultmann dice que la imagen y el concepto que del mundo tiene la Biblia y sobre todo el Nuevo Testamento, son míticos. Así la división del mundo en tres compartimientos: tierra, sobre ella el cielo y debajo el inframundo. Dios mora en el cielo, los infiernos son para los demonios, lugar de tormento, la tierra lugar de los acontecimientos naturales y cotidianos y el escenario de la acción de los poderes sobrenaturales. La historia no sigue su curso constante y sujeto a leyes, sino que recibe su movimiento y dirección de los poderes superiores. Camina a su fin, que llegará pronto, y que constituirá una ca-

---

(1).- Freiner,Trutsch,Brockle, ob. cit., pág. 49
(2).- H. Rahner, Mitos griegos en su interpretación cristiana,pág. 12.

tástrofe cósmica. Pronto van a venir los "dolores de parto", del fin de los tiempos, pronto va a llegar el Juez celeste, la resurrección de los muertos y el juicio de salvación o condenación. Imágenes bíblicas existentes en todas las mitologías conocidas.

A la imagen mítica del mundo corresponde su exposición del "acontecimiento redentor" que constituye el verdadero contenido de la predicación del Nuevo Testamento. Esta predicación habla un lenguaje mitológico. Dice así: "Ahora ha llegado el fin de los tiempos. Cuando se cumpla el tiempo, Dios enviará a su Hijo. Este, que es un ser divino preexistente, aparece en la tierra como un hombre"...

De estas explicaciones resulta claro hasta qué punto, según Bultmann, está la revelación de Dios en Cristo bajo el signo del mito en todas sus formas: como concepción del mundo y como experiencia de la existencia, y también como forma, lenguaje y categoría mitológicas.

Sin embargo en el Nuevo Testamento lo mítico está ligado con lo histórico. El "acontecimiento redentor" imaginado míticamente, está unido a la persona histórica de Jesús de Nazaret. Esta es la diferencia existente entre el mito del Nuevo Testamento y los antiguos cultos míticos; mas esta diferencia no elimina lo mítico como tal, sino que lo convierte en problema (1).

---

(1).- Vid. Feiner,Trutsch,Brockle, ob. cit., pág. 33 y ss.
Esta línea de exégesis y de teología de Bultman ha sido continuada, primero por Friedrich Gogarten y luego por los teólogos de la escuela de Berna, señaladamente por Fritz Buri y Ulrich Nenenschwander.

Los teólogos de Berna afirman, con más fuerza que Bultmann, la existencia de mitos, de ideas y categorías míticas en la Biblia del "Antiguo" y del "Nuevo Testamento". Hablan de mitos originarios, mitos escatológicos y mitos mesiánicos. Sin embargo, según ellos, en el ámbito de la Biblia el mito está bastante atenuado, pues la Biblia no crea mitos, sino sólo los toma de otras partes, y además los aplica a personas y acontecimientos históricos, y de esta manera los historifica. Pero en todo subsiste la dimensión mítica, expresada con predicados míticos.

"La revelación cumplida en Cristo no es pues sólo la abolición del mito, sino también su redención, su plenitud e integración. El cristianismo se enriquece con la aportación mítica, al mismo tiempo que el mito halla su pleno desarrollo en el cristianismo" (1). Como insinúa Díez del Corral, las nuevas formas que se introdujeron en los últimos siglos de la antigüedad clásica para renovar la casi inoperante religiosidad, tendían a romper las fronteras de la mentalidad mítica en que estaban encerradas, y que a veces parece picotear, rompiendo el cascarón, el organismo unitario y vivo de una nueva especie de religiosidad (2). "Apenas hay un sólo rasgo, afirma Cassier, en el mundo de las creencias y representaciones cristianas, una alegoría o símbolo, al que no se le pueda encontrar un paralelo mítico-pagano." (3).

San Clemente de Alejandría decía a sus cristianos: "Voy a explicaros los misterios del Logos con las palabras que os son familiares".

El arte cristiano primitivo supo plasmar la nueva ideología religiosa en los mismos moldes y con el mismo significado que tuvieron las estatuas y representaciones míticas a las que estaban habituados. No tuvieron reparo en esculpir a Cristo con la figura de Hermes, Orfeo o Ulises, y no tenían por qué temer se le entendiera o interpretara mal. Era la expresión de la revelación natural que no queda eliminada, sino vencida, cumplida y realizada en Cristo. El es, pues, el término y la plenitud del mito. El mito servirá para dar expresión a lo que la fe conoce, es decir, a la profundidad de la Redención, al elemento sobrenatural y suprahistórico de la revelación. Así la teología heráclea, el caudal significativo que aporta el culto de Orfeo, los préstamos de Homero (el mástil de Ulises, la pradera de los muertos, la planta Moly), el mito de Mitra con su ascensión a los cielos, Eros mensajero entre dioses y hombres, el significado del soma de Agni como portador de vida -comunión-, el sentido de los héroes viajeros como imagen del deseo nunca satisfecho, la lucha del héroe por vencer al dragón de la muerte,

---

(1).- Feiner, Trutsch, Brockle, ob. cit., pág. 34.
(2).- Díez del Corral, ob. cit., pág. 59.
(3).- E. Cassier, Filosofía de las Formas Simbólicas, pág. 203.

la misión del espíritu y del agua como arquetipo del renacer, la aportación religiosa del árbol como principio de vida, y todo el enorme caudal religioso mítico de la antigüedad vierte en el cristianismo la potencialidad que encierra. Más aún, como insinúa Romano Guardini: "quien sabe si a tales figuras míticas no les corresponde una cierta función de contrapeso contra el peligro que amenaza a la idea cristiana de Dios consistente en que acabe perdiendo la concreta relación en que se encuentra con las cosas." (1)

La total cristianización de la sociedad occidental y de sus formas de expresión no produjo el olvido de los mitos, ni el de su significado religioso. El mayor poeta cristiano medieval, Dante, les prestó adhesión de creencia. Desde él, todas las épocas han sabido aprovechar la riqueza simbólica antigua para sus concepciones cristianas de la literatura, del arte y de su ideología.

Los "Autos Sacramentales" españoles, expresión de la religiosidad y hondura teológica de una época, muestran la superación del mito al incardinarse en el cristianismo. Así nos hablan del "Laberinto de Creta" (Tirso de Molina), "El divino Orfeo", "Andrómeda y Perseo", "El divino Jasón", "Psiquis y Cupido", "El verdadero dios Pan" (Calderón de la Barca), "Polifemo" (Montalbán), "La navegación de Ulises" (J.Luis de Acedo), "El divino Narciso" (Sor Juana Inés de la Cruz), etc.

El cristianismo es, pues, el horizonte dentro del cual encuentra el mito su verdadero puesto y adquiere su auténtica significación.

El Padre William F.Lynch, S.J. profundo conferenciante sobre las relaciones entre la filosofía y la imaginación literaria en el "Honors Program" de la Universidad de Georgetown (USA), estudia en su libro "Christ and Apollo, the dimensions of the literary imagination" el proceso de los hombres más representativos del teatro y la poesía por el

(1).- Citado por Díez del Corral, ob. cit., pág. 64.

que éstos partiendo de la mitología como fuente ejemplar y religiosa para su obra, desembocan en el cristianismo llevados de la necesidad de buscar soluciones más humanas y profundas a los problemas que plantean. Dice:"En cuanto al título, Cristo y Apolo, afirma, Nietzsche y Spengler nos han acostumbrado a la oposición y emparejamiento a la vez, de Dionisos y Apolo: energía y forma, indefinido y preciso, entusiasmo y control, romántico y clásico. Porque creo que en nuestro tiempo necesitamos un nuevo movimiento hacia lo definido que nos aleje del sueño, de lo irreal, tomo el símbolo de Apolo como una especie de sueño indefinido, como contraposición a Cristo que siempre estuvo lleno de precisión y actualidad, y a esto se debe que los sistemas gnósticos lo hayan rechazado siempre aún en nuestros días. Por otra parte Cristo representa para mí la imagen de lo completamente real y preciso, el Hombre que al tomar nuestra naturaleza humana (como debe hacer el artista) cargó sobre sus espaldas hasta la más mínima partícula de ella (salvo el pecado) con toda su intensidad. Lo tomo como modelo y fuente de la energía y valor que necesitamos, cada vez más, para entrar en el círculo de lo definido, como la única fuente creadora y engendradora de belleza." (1).

La primera parte de la obra poética de Eliot, como hemos podido ver, está inmersa en la mitología clásica. De ella toma la ejemplaridad humana que necesitan sus hombres, o él mismo, para su actuación terrena sumida en el desconcierto y en la vaciedad. Hay que redimir la existencia materialista y mecánica del mundo en que viven y para ello recurre a los mitos clásicos, portadores de un fuerte impulso vital capaz de sacudir la apatía de los hombres y mujeres que llenan su

---

(1).- Vid. W.F. Lynch, S.J., ob. cit., pág. XIV.
Sobre este mismo tema, Mito y Cristianismo, se pueden ver los estudios de M. Eliade, ob. cit., pp. 182-211, y Díez del Corral, ob. cit., pág. 58 y ss.

mundo poético (1). Para este estadio primero buscó unas soluciones humanas radicales, pero de mera ejemplaridad terrena.

Su conversión al anglicalismo (2) significa la presencia de una fe y la aportación del cristianismo como solución a los problemas de sus hombres y a los suyos propios.

---

(1).- Se ha afirmado que Eliot supo pintar magistralmente la sociedad europea en que le tocó vivir, y que sus poemas son un preciso reflejo de este período histórico. Nosotros añadiríamos algo más: Sin duda sus poemas reflejan la situación humana e histórica de entreguerras, mas conociendo a fondo la totalidad de la obra y sus manifestaciones religiosas, podemos afirmar que lo que en ellos refleja es su historia espiritual, con todas las virtudes y defectos de cuantos con él convivían esos años difíciles.

(2).- "En una frase de un prólogo a una pequeña colección de ensayos titulados For Lancelot Andrews decía yo que era clásico en literatura, monárquico en política y anglocatólico en religión (el traductor de la obra al castellano aclara el término "anglocatólico" de la siguiente manera: "Es decir, no católico, sino adepto al movimiento que, dentro de la iglesia anglicana, postula las tradiciones dogmáticas y litúrgicas católicas. Eliot explicó en alguna ocasión que los católicos le consideraban como protestante y los protestantes como católico", Criticar al Crítico, pág.253). Debí prever que frase tan propicia para ser citada iba a perseguirme durante toda la vida, como Shelley nos dice que sus pensamientos le perseguían.

La frase en cuestión tuvo como origen un contacto personal. Irving Babbitt, que fue mi profesor y guía y al que tanto debo, se había detenido en Londres, de regreso a Harvard, después de haber estado en París, donde había pronunciado unas conferencias.

Su esposa y él cenaron conmigo. No había visto yo a Babbitt desde hacía algunos años, y me creí obligado a darle a conocer un hecho, desconocido aún para mi pequeño círculo de lectores (ocurrió esto creo que hacia el año 1927): el hecho de que me había bautizado y confirmado recientemente en la Iglesia Anglicana. Sabía yo que para él sería una sacudida enterarse de que un discípulo suyo había vuelto así la casaca, aunque había sufrido ya lo que para él tuvo que ser un golpe mucho más duro cuando su íntimo amigo y aliado Paul Elmer More desertó del Humanismo para pasarse al Cristianismo.Pero todo lo que dijo Babbitt fue:"Creo que debería usted decirlo públicamente." Tal vez me sintiera un poco aguijonado por esta observación; la frase citada en el prólogo a un libro de ensayos que estaba preparando:se puso en órbita y desde entonces ha estado girando en torno a mi pequeño mundo.Pues bien mis tendencias religiosas no han cambiado." (Criticar al Crítico y otros ensayos, pág. 14-15. Alianza Editorial. Madrid, 1967).

Con respecto a esta fe y estos principios cristianos podemos decir lo mismo que afirmamos al hablar de los mitos antiguos, no se identifica con ellos. Los ofrece como soluciones a las distintas situaciones espirituales por las que van atravesando sus hombres, pero él personalmente se mantiene ajeno y apartado. Le falta calor de los escritores cristianos europeos respecto a una creencia profesada. Es su manera peculiar de comportarse frente a todos los mitos que aprecen en su obra.

Recuerdo mis conversaciones con Professor Smith (Jefe del Departamento de Inglés de Queen's University de Belfast, apartado de su cátedra por una rápida y grave enfermedad que le llevó a la tumba en 1968 cuando aún no tenía 40 años) sobre "el cristianismo como mito de Eliot" durante los Tutorials que mantuvimos con miras a la presente tesis. Conocía personalmente al poeta, le había visto en actuaciones públicas religiosas y afirmaba su cristianismo sentido. Nunca he dudado de ello, pero sigo insistiendo en que apenas aparece en su obra esta fe profunda que domina y da sentido a todo el actuar de una persona y que como lógica consecuencia se refleja en el pensamiento y en la obra escrita. El mismo Eliot ha afirmado: "I cannot in practice, wholly separate my poetic appreciation from my personal beliefs". Su cristianismo se muestra, cuando lo hace, lejano y frío, de un intelectualismo elevado.

Todavía conservo los apuntes tomados en las clases de Literatura Inglesa del Profesor Esteban Pujals, de la Universidad de Madrid, que copio textualmente: "Eliot es anglicano de la High Church. Su conversión ha sido cultural más que mística. No es la religión la que más le atrae, sino que se da cuenta de que el cristianismo es necesario para la renovación cultural de Europa. Eliot abraza este cristianismo como religión salvadora y redentora." Creo que la afirmación del Profesor Pujals describe con certeza la realidad del cristinismo que se manifiesta en la obra poética de Eliot. Es cierto que existen momentos en que aflora una fe sentida -abundan las oraciones sinceras- pero son los menos y yo diría que prestados. El cristianismo como vida y como solución para el desarrollo espiritual de sus hombres se debate en un

terreno puramente intelectual. De aquí que la imagen de Cristo o la Virgen que nos presenta como arquetipos míticos ejemplares estén tan distantes e intangibles como lo fueron Isis, Filomela, Tereo, Tiresias o Phlebas. Puros gritos teológicos más que religiosos, capaces de satisfacer a una mente más que impulsar el corazón.

Nevill Coghill en la introducción a Murder in the Cathedral de la edición de Faber and Faber, 1965, hace un breve estudio del desarrollo espiritual de Eliot desde su agnosticismo inicial al cristianismo (from sad, liberal agnosticism into positive grief-in-joy and joy-in grief of Christianity, ob.cit., pág. 10). Nosotros lo sintetizamos así: Este camino se inicia con "The love song of J.Alfred Prufrock" (1917) y "The Waste Land" (1922). Ambas obras se plantean el problema del sentido de la vida y comienzan a dar una solución a la profunda desolación de un mundo que cae en el materialismo. En el último de los poemas aparece la figura de Cristo, como en un nuevo Emaús, para proponer un camino, semejante al que Buda aconseja a sus fieles discípulos, que conducirá a la unión con Dios. A partir de este momento las insinuaciones al cristianismo se multiplican y se hacen patentes de poema en poema. "The Hollow Men" trae las citas repetidas del padrenuestro. "Ash Wednesday" sigue y conduce a la famosa frase de Dante: "E'n la sua volontate è nostra pace", que Eliot transforma en "our peace is in His will". El poema termina con una oración. Los "Ariel Poems" se llenan de esperanza en un renacimiento a través de Cristo hecho niño en Belén. "The Four Quartets" muestran la culminación del proceso religioso del renacer en la venida del Espíritu Santo en un nuevo pentecostés espiritual. La abrumadora pregunta de Sweeney va encontrando respuesta. Respuesta que toma forma cristiana en "The Rock" que tiene la configuración de un juicio a la manera de Murder in the Cathedral. Sus obras dramáticas, fundamentadas todas ellas en mitos griegos y con elementos rituales del teatro popular clásico, llenos de ese elemento mágico que traía la primavera a la tierra una vez más, van precisando la respuesta buscada por todos los moradores del mundo eliotiano: "los caminos del santo". Caminos de renuncia y desapego, caminos de afirmación y unión con Dios. La fe cristiana llena de esperanza y sentido esos interminables círculos del tiempo, la

rueda de la vida que gira y gira sin sentido y sin esperanza (1).

Se le ha llamado moralista religioso y poeta de la historia del hombre en relación con Dios y la religión. "In the majority of the poems he is, equally a moralist, now unequivocally a Christian moralist" (2). Para el Padre W.F. Lynch, Eliot es un poeta religioso. Charles D. Ley en el prólogo a "Los poemas de T.S. Eliot" llega a afirmar que "es actualmente el mayor poeta religioso inglés de este siglo" (3). Creo que es mucho más exacto Vicente Gaos cuando dice que "Eliot no es propiamente un poeta religioso, pero sí un poeta teológico" (4).

No deja de extrañar la afirmación de Elizabeth Drew: "La Iglesia Anglicana, a la que pertenece, tiene sus propios arquetipos históricos y rituales, conteniendo en ellos mismos un orden del tema completo y simbólico, y abstractamente en teología, el orden conceptual total del material síquico a que alude, (hace referencia al pattern de muerte-renacimiento). Pero Eliot no usa en su poesía a menudo el simbolismo católico tradicional. Sus "transformaciones" son algo suyo en su revitalización de la realidad más íntima del mito. El carácter primero de muchos de sus símbolos dominantes puede ser hallado fácilmente en su saturación de citas y lecturas de la tradición literaria"(5). Estoy de acuerdo con E. Drew en cuanto a la saturación literaria se refiere, pero lo que es a todas luces innegable es la presencia del simbolismo católico tradicional. Cabría preguntar a E.Drew qué significa para ella la tradicionalidad del simbolismo católico, que parece no ver en la poesía de Eliot. El cristianismo le ofrece nuevas facetas a su viejo "pattern" mítico y las toma sin la menor duda, sin pensar de donde procede, pero con plena conciencia de lo que persigue.Sabe que en la parte final de su obra, destinada a la salvación espiritual de sus protagonistas, los mitos clásicos de muerte resurrección

(1).- Vid.Nevill Coghill,Murder in the Cathedral, pág. 9-20.
(2).- D.E. Maxwell, ob. cit.,pág.117.
(3).- Poemas de T.S. Eliot, pág. 12. Col. Adonais. Madrid,1951.
(4).- V. Gaos, ob. cit., pág. 29.
(5).- E. Drew, ob. cit., pág. 33.

no operan, de aquí que tome del fondo mítico-simbólico cristiano del Nuevo Testamento. El que muchos de ellos estén en la tradición literaria no significa que no pertenezcan al fondo cristiano católico tradicional. Sigo creyendo que Eliot tomó sus símbolos religiosos de la propia Biblia sin necesidad de recurrir a la saturación de citas y lecturas de que habla Elizabeth Drew. Al fin y al cabo la Biblia es la fuente de todas ellas.

Eliot utiliza el caudal simbólico y ordenador del cristianismo con la misma finalidad que antes empleó el mito clásico y que luego veremos hará con la mitología oriental. Sus poemas discurren ahora por las vías del espíritu y precisa un mensaje superior, un camino y un arquetipo que supere las limitaciones de la clasicidad, a la par que oriente a la unión con Dios.

Nunca utiliza el cristianismo como cuerpo doctrinal revelado, como fe, sino sus imágenes y el simbolismo a través del cual aquel se manifiesta. Esa amplia zona de contacto que antes establecimos entre mito y cristianismo será la fuente de donde Eliot tome su mensaje. Cristianismo como superación del mito que va a servir de atmósfera vital para el desarrollo religioso de unos hombres embarcados en la empresa de salvarse.

Cristo, la luz.-

Bajo este título vamos a examinar la presencia mítica, arquetípica, de Cristo en la obra de Eliot correspondiente a los gritos teológico-religiosos, plegaria y pauta, que aparecen en sus poemas.

Antes de seguir adelante en el estudio debemos afirmar dos grandes principios que forman el legado espiritual sobre el que se asienta la religiosidad poética eliotiana, su religión particular, y que aclaran cuanto vamos a decir. Uno es el "pattern" muerte-renacimiento, tema constante e insistente en la obra de Eliot, y el otro la presencia de estos mitos como solución, bien sea como contraste o ca

mino a seguir, a las situaciones humanas y espirituales de los hombres de su mundo frente a los problemas e interrogantes que la vida les va presentando en su actuar.

Así pues, del contenido simbólico cristiano tomará aquellos momentos y verdades que responden al citado "pattern", ahora orientado a la salvación del espíritu, y unas presencias mítico-históricas portadoras de unas soluciones superiores y violentas la mayoría de las veces.

La manera de emplear estos mitos es análoga a la que hemos reseñado al estudiar y comentar los pertenecientes a la religiosidad clásica: una simple referencia, un nombre, un grito o una súplica, con un contexto religioso que da a esas palabras una dimensión nueva. Eliot nos da por conocedores de estas referencias bíblicas, sobre las que no hace la menor aclaración, ya que daría al traste con la agilidad y lógica interna que rigen y dan forma a las distintas composiciones poéticas. El paso del clasicismo al cristianismo apenas si se nota. Las técnicas siguen siendo las mismas, sólo cambia la finalidad que persigue y el elemento ejemplar utilizado.

Aunque el espíritu cristiano informa casi todos los poemas a partir de "Ash Wednesday", la presencia real y mítica de éste no es grande. Más bien diríamos que es reducida si la comparamos con la de la antigüedad clásica, y siempre en torno a una gran verdad urgente y necesaria: el renacimiento espiritual.

De igual modo que en la primera parte de este trabajo examinábamos las presencias míticas masculinas y femeninas en el mundo poético de Eliot, vamos a estudiar ahora por un lado a Cristo como mito, por otro la presencia de María, la Virgen, como perfección de la mujer (sobre el modelo de Beatriz de Dante en la Divina Comedia, más que la que nos presenta el Nuevo Testamento) y finalmente la respuesta cristiana a los mitos de fertilidad.

No podemos afirmar que Eliot piense a Cristo en monosílabos, pero sí que a eso queda reducida su presencia en los poemas. La lógica personal e interna, así como el sentimiento que pueda existir en la mente y en el corazón del poeta, ambos sin materialización física, son los que hacen avanzar y dan sentido a estos monosílabos grávidos de hondura teológica y ejemplar. Cuando se oyen los cantos eclesiásticos con reminiscencia a Edad Media en los que participaba todo el pueblo, se siente el mismo efecto que al leer los poemas religiosos de Eliot. Son oraciones simples, frías, teológicas, guerreras. Son gritos del espíritu, y como ellos, intensos, secos y visionarios. El aliento que intenta infundir en los "Hollow Men" de esta "Tierra Yerma" tiene que ser vigoroso, casi violento como el cristianismo primitivo.

El grito "Christ, the Light" que hemos puesto como encabezamiento a este estudio viene a resolver la primera necesidad del hombre eliotiano. El caos, la vaciedad en que vive necesita la luminosidad de alguien que marque un camino, camino definitivo y seguro. Alguien que dé una respuesta a la pregunta de Sweeney, una orientación a esas "damp souls of housemaids" de "Morning at the Window" (1), una solución al desconcierto y asco de la vida que reflejan "The Preludes" y "Rhapsody on a Windy Night" (2) con fondo de malos olores y basura por todas partes, y un alma hecha de sórdidas imágenes (3); un poco de reposo y calma a los protagonistas de "Hysteria" (4), hondura a los "Hollow Men" y el agua que salve a "The Waste Land".

Esta luz aparece siempre asociada por Eliot con el centro espiritual de la vida, con Cristo como Luz del mundo.

De las cuatro veces que hace referencia a "Christ, the Light", tres pertenecen a la composición dramática titulada "The Rock". En

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 16
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 12,13 y 14-16
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 12
(4).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 19

ella encontramos uno de los más bellos y delicados cantos a la luz. A esa Luz que se refleja en los mil detalles de la vida que recuerdan, como a Juan de la Cruz, la presencia de Cristo.

"Light
Light
The visible reminder of the Invisible Light.

O Light Invisible, we praise Thee!
Too bright for mortal vision.

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

We thank Thee for the lights that we have kindle,
The light of altar and of sanctuary;
Small lights of those who meditate at midnight
And lights directed through the coloured panes of windows
And light reflected from the polished stone,

The gilded carven wood, the coloured fresco.
Our gaze is submarine, our eyes look upward
And see the light that fractures through unquiet water.
We see the light but see not whence it comes.
O Light Invisible, we glorify Thee.
And when we have built an altar no the Invisible Light, we may
Set thereon the little lights for which our bodily vision is made.
And we thank Thee that darkness reminds us of light.
O Light Invisible, we give Thee thanks for Thy great glory."
(1).

La otra en forma de plegaria está en el poema "Triumphal March" y dice:

" Please, will you
Give us a light?
Light
Light." (2)

El templo hacia el que se dirigen hombres, bandas de música y estandartes es el templo de Vesta, el templo de la eterna luz, donde las vírgenes ofrecen un sacrificio y retornan con las cenizas en las urnas.

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 112,113,114.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 87.

"Dust,dust,dust of dust", es lo que ha quedado del triunfo y la vanagloria. De aquí que el hombre del mundo eliotiano busque con avidez la salvación en la Luz que no se apaga y habla siempre de verdad y permanencia.

El uso del simbolismo es directo. Los términos bíblicos empleados aluden a Cristo de una manera que no da lugar a dudas. La forma de plegaria hace más sencilla la referencia. Hay que hacer notar también el empleo de las formas "Thee" y "Thy" utilizadas casi en exclusiva por la Biblia y las oraciones de la Iglesia a Dios, y que Eliot usa con deliberada intención. Como complemento al grito-plegaria "Christ, the Light", "The Rock" llama la atención sobre diferentes cualidades de esa Luz: "Invisible Light", "Greater Light", "Light Invisible". Todas estas expresiones están respaldadas por un concepto teológico del Nuevo Testamento, que aluden a Cristo como centro de la vida.

Antes hicimos referencia a San Juan de la Cruz, y efectivamente el pasaje tomado de "The Rock" es una copia, en términos poéticos del siglo XX, de la búsqueda del Amado por la amada en su Noche Oscura, una experiencia mística. A este respecto el propio Eliot dice en Selected Essays al comentar la idea de Dante sobre la visión de Dios:

> "Nowhere in poetry has experience so remote from ordinary experience been expressed so concretely, by a masterly use of that imagery of "Light" which is the form of certain types of mystical experience." (1).

La función de Cristo como Luz en "Choruses from the Rock" es la de ofrecer una pauta y una solución al desconcierto y oscuridad en que se mueven los hombres alejados de Dios y de la Iglesia, en franca oposición a su misión humana de edificar, de obrar su salvación (2).

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 227
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 99 "If men do not build
How shall they live?."

como lo hacen el río, las estaciones, el gorrión y el estornino que no pierden un minuto de su tiempo. Este hombre eliotiano sin Dios,está ciego y es como semilla llevada por el viento que no halla lugar para el reposo y el germinar. Esta es la razón de la plegaria implorando luz para hallar el verdadero camino de la salvación.

Cristo, "Palabra", "Voz"."The Word, the Voice." Esta es la segunda necesidad urgente para los hombres del mundo poético de Eliot: una "Palabra" que es vida y amor, con energía más que suficiente para llenar y dar sentido a las conversaciones vacías y estériles que cierran los caminos a la amistad y a la simpatía. "Palabra" que transforme la vida personal y comunitaria, capaz de romper la incomunicación entre los hombres, y del alma con Dios. "Palabra", en fin, que ofrezca soluciones a tantas preguntas como han quedado sin respuesta por apatía o por indecisión.

Nueve veces hace Eliot referencia a Cristo bajo este símbolo mítico de "Palabra". Las circunstancias son diversas, la finalidad que persigue en todas es la misma.

En el poema "Mr.Eliot's Sunday Morning Service", anterior a "Ash Wednesday" y dominado por la presencia de Sweeney, aparece la primera referencia a Cristo como "Palabra".

"Polyphiloprogenitive
The sapient sutlers of the Lord
Drift across the window-panes.
In the beginning was the Word.

In the beginning was the Word
Superfetation of τὸ ἓν,
And at the mensual turn of time
Produced enervate Origin." (1).

Este poema es una dura sátira de la Iglesia. Sátira que se acentúa por la indiferencia de Sweeney. Las sutiles disquisiciones teológicas han debilitado la fe que aboca a un vulgar materialismo, lo mis-

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pp. 33-34.

mo que el profundo significado de la "Palabra" ha sido difuminado y debilitado en los paneles que forman el mural de la Iglesia. Mas sobre todo se hace visible y domina el sentido primitivo de la "Palabra" como principio de vida, según la narración evangélica de S.Juan. Eliot toma de él los versículos iniciales de su evangelio del Verbo. En ellos quiere sintetizar el misterio religioso de que aquél es portador. Nada ni nadie pueden ensombrecer su fuerza creadora y salvadora, ni las disquisiciones de escuelas, ni la intencionada división del pintor, ni la indiferencia de Sweeney. Se ofrece en medio del desconcierto general como única fuente de vida espiritual.

El quinto movimiento de "Ash Wednesday" trae el recuerdo del "Verbo" como solución a todo lo perdido y como centro de nueva vida en torno al cual debe girar el mundo en su camino hacia la salvación. El ambiente es de súplica humilde, lo preside María como mediadora en el penoso ascenso ascético, que dará pie a la renovación que anuncian la fuente y el pájaro. Es entonces cuando aparece el "Verbo" con su muda elocuencia, llenando todo con la fuerza de su mensaje, las tinieblas con su luz y constituyéndose en pivote silencioso del mundo.

> "Still is the unspoken word, the Word unheard,
> The Word without a word, the Word within
> The world and for the world;
> And the light shone in darkness and
> Against the Word the unstilled world still whirled
> About the centre of the silent Word." (1).

Una vez más Eliot recurre al evangelio de S. Juan para aportar el término "Word" con su contexto teológico. Insiste en el silencio en el que habla y el que necesita para hacerse oir. Todos los mensajeros de la salvación aparecen en "Ash Wednesday" en silencio. El hombre eliotiano reconoce la necesidad de ese "Verbo", el ruído en el que camina y el peligro de desoir la "Voz" y oponerse a la regeneración espiritual que ésta anuncia con su presencia.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 65.

"A Song for Simon" trae también la presencia de la "Palabra" como principio de vida nueva que destruye el viejo "pattern" religioso existente. Un bello canto de esperanza basado en el evangelio según San Lucas (1), concebido como plegaria y meditación del anciano antes de ver a ese Infante que salvará el mundo.

" Before the certain hour of material sorrow,
Now at this birth season of decease,
Let the Infant, the still unspeaking and unspoken Word
Grant Israel's consolation
To one who has eighty years and no to-morrow." (2).

Cuatro veces aparece "The Word" en "Choruses from the Rock". Todas ellas aluden a una ignorancia y un abandono por parte de los hombres que puede ser fatal en su devenir religioso y comunitario. La queja viene del propio Cristo, quien asumiendo la voz y la forma de Coro de la tragedia griega recuerda a los ingleses los desvíos de su conciencia histórica

" The British race assured of a mission
Performed it, but left much at home unsure.
Knowledge of words, and ignorance of the Word.
For every ill deed in the past we suffer the consequen-
For sloth, for avarice, gluttony, /ces:
Neglect of the Word of God." (3).

y el estado de materialismo al que la vida moderna les ha llevado y que es la causa de la situación espiritual existente, de la que sólo puede sacarles un retorno al "Verbo" como principio vivificador.

En esta sociedad creada por el hombre, en la que va malgastando los dones que Dios le dio, donde ya no se habla de El y en la que domina como único monumento el safalto (4), se deja oir la voz de ese Dios que, en la recriminación, les muestra el camino del retorno

(1).- S.L. Capítulo 2 v.25-35
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 70
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 101
(4).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 103
"The wind shall say: Here were decent godless people:
Their only monument asphalt road
And a thousand lost golf balls."

" The Word of the Lord came unto me, saying:
O miserable cities of designing men,
O wretched generation of enlightened men
Betrayed in the mazes of your ingenuities,
Sold by the proceeds of your proper inventions:
Much is your reading, but not the Word of God
Much is your building, but not the House of God." (1).

Mas este grito que viene de los cuatro puntos cardinales queda ahogado en el trajín de la vida moderna, el ruido de los coches y las fábricas, de aquí que la "Palabra" no pueda ser hablada por falta de oídos preparados para recibirla.

El hombre ha dejado a Dios, no por otros dioses, sino por el dinero, la razón y el poder. Opuesto a la revelaciónm animal como siempre, egoista, carnal, tiene que seguir un camino, camino iluminado por la "Voz del Verbo", a pesar de su negativa a la religión.

" If seemed as if men must proceed from light to light
in the light of the Word,
Through the Passion and Sacrifice saved in spite of
their negative being." (2).

"Burnt Norton" en su último movimiento trae el recuerdo del "Verbo" como modelo a seguir en el proceso iniciado. La búsqueda de norma y perfección que ofrece el estado de Nirvana, puede dar lugar al engaño de la propia complacencia. Lo importante es seguir en la tarea comenzada. A esto se debe la presencia de Cristo que aporta su situación en los cuarenta días de retiro en el desierto como pauta a seguir.

" The Word in the desert
Is most attacked by voices of temptation." (3)

Eliot utiliza pues el término "The Word" aplicado a Cristo con el contexto bíblico-mítico de principio de vida, del espíritu por supuesto, como vehículo a la comprensión humana, a la amistad y al amor.

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 102
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 108
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 122

"Christ,the Tiger". Cristo el Tigre. Otra necesidad apremiante del mundo eliotiano es la de revitalizarse. El nacimiento de Cristo anuncia una nueva era que acabará con el secularismo y la falta de sentido de la vida moderna. La presencia del tigre es una invitación a ello.

Este bello símbolo de Cristo como tigre nos recuerda la imagen bíblica del león de Judá. Sin duda alguna Eliot tomó la imagen de Blake que ve en este animal la corporeización "of creative fire and light in animal form, the symbol of the union of creator and his creation" (1). Tigre que es símbolo de la ira divina y del poder de la vida dentro del hombre, del nacer del sexo que "mata y crea".

El cuadro de la sociedad contemporánea, vacía y carente de sentido, que describe "Gerontion" como una "decayed house", precisa la presencia violenta de una fuerza que dé al traste con este desesperante estado de apatía.

> "Sings are taken for wonders."We would see a sign!"
> The word within a word,unable to speak a word,
> Swaddled with darkness.In the juvescence of the year
> Came Christ the tiger." (2).

> "The tiger springs in the new year. Us he devours". (3).

El recuerdo al año nuevo hace relación al nacimiento de Cristo y a la nueva era que tiene su inicio con la revelación por El traída. Esta señal (4) a la que hace relación el verso indica la forma en que

---

(1).- E. Drew, ob. cit., pág. 70
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 21
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 22
(4).- Dice Eliot en su ensayo sobre Lancelot Andrews al comentar el sermón de la Natividad: "Signs are taken for wonders."Master, we would fain see a sign", that is a miracle. And in this sense it is a sign to wonder at. Indeed, every word here is a wonder ...Verbum Infant, the Word without a word; the eternal Word not able to speak a word; a wonder sure. And ... swaddled, a wonder too. He that takes the sea "and rolls it about with the swaddling bands of darkness". He too comes thus into clouts,Himself!" Sermons on the Nativity. pp. 200-201. London.

Cristo aparecerá en la tierra, como un niño indefenso y sin palabra, envuelto en tinieblas. No obstante su misión es de fuego y de luz, destructura como principio de renovación. En su destrucción arrasará cuanto de viejo y decrépito encuentre a su paso como son Gerontion y su mundo -la sociedad europea contemporánea- faltos de vitalidad espiritual y física.

El uso del mito es directo y cortante. Su función clara: destruye y aporta vida, eslabones necesarios en todo proceso de renovación.

"Christ,the Face".Cristo, el Rostro. Este es otro hermoso símbolo mítico de Cristo cuya presencia se hace necesaria al hombre del mundo poético de Eliot. La Sagrada Escritura nos habla de Cristo como el más bello de los hijos de los hombres, con un poder de atracción extraordinario. Cuantos pudieron, o han podido ver ese "Rostro", se llevaron un recuerdo imborrable de bondad, de paz y de vida. En la devoción cristiana, así como en la literatura religiosa, la "Santa Faz" sintetiza el símbolo a que hemos hecho referencia. "Santa Faz" siempre unida a la pasión y el sufrimiento por el que Cristo redimió a la humanidad. Bajo ambos conceptos este "Rostro" es camino de verdad y de renovación, a la vez que recuerdo de redención. Eliot emplea ambas acepciones en las dos veces que utiliza el símbolo "Face". En "Ash Wednesday" se refiere al "Rostro" como principio de renovación, ya que niega la paz en la tierra a los que le evitan o huyen de él. Esta idea viene avalada por el evangelio al hablar Cristo de los que se condenan y que El no reconocerá ante el Padre porque no supieron verle en sus disfraces humanos, en los hombres.

"No place of grace for those who avoid the Face" (1).

En "Marina" alude al concepto vivificador producido por la presencia de Cristo en el alma. Habla de un renacimiento espiritual igual al que sintió el anciano padre al estrechar entre sus brazos a la hija que daba por perdida. El sentido de unión mística que llena todo el poema se comunica a través de estos versos que hacen relación

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 65

al rostro de Cristo.

" What is this face, less clear and clear
The pulse in the arm, less strong and stronger-
Given or lent?" (1).

El uso del mito en estos versos es indirecto y oculto. Precisamos del conocimiento de la obra shakesperiana, del contexto bíblico y de ciertas nociones de mística. De todo ello nos da Eliot por sabedores. La función que persigue es ser pauta y atración. Pauta en el acercamiento a Dios. Atracción por sus virtudes y personalidad, capaces de renovar a cuantos le rodearon, y de las que tanto se resiente el protagonista eliotiano.

En los coros iniciales de "The Rock" aparece otra invocación cristiana llena de esperanza, "Christ, the Life", ofrecida como solución a los "Hollow Men". El mismo Cristo lo aseguró durante su existencia terrena "Yo soy el camino, la verdad y la vida". Los habitantes del mundo moderno están malgastando la vida viviéndola en vaciedad. Los mitos de fertilidad parecen que no son los suficientemente poderosos como para sacudir esa indiferencia y detener la ruina a la que abocan irremediablemente. Eliot en este poema de acusaciones violentas en las que va intentando responder a las preguntas insinuadas por Sweeney y Gerontion hace volver los ojos a esta "Vida" total y poderosa que es Cristo, y que necesitan inyectar en sus existencias para renovarse.

" Where is the Life we have lost in living?" (2).

También en "Choruses from the Rock" aparece una de las figuras míticas de Cristo de mayor energía y profundo sentido escatológico: Cristo, "la Roca". Los hombres de la city no quieren la Iglesia ("men do not need the Church / in city we need no bells"), en los suburbios

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 72
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 96

prefieren divertirse los domingos ("we must motor"), las iglesias existentes en la city sólo son para importantes ceremonias matrimoniales ("only for important weddings") no para el desarrollo religioso de una comunidad. En este ambiente Eliot presenta a Cristo como "Roca", "The Rock", sobre la que es preciso contar y apoyarse para toda edificación duradera, máxime conociendo la contextura interna de sus hombres, definidos certeramente como "filled with straw".

La vida del hombre es un permanente edificar.

" If men do not build
How shall they live?" (1).

Mas en vano edifica si Dios no está con él, si El no se constituye en piedra maestra del edificio. Cristo al lado del hombre para levantar esa iglesia eterna, y su propia espiritualidad. Esta es la idea que persigue Eliot: incrustar en las vidas -como seres comunitarios e individuales- la presencia de Cristo, base sobre la que levantar el templo visible de Dios del que cada uno de los hombres es una piedra importante. En este momento histórico de abandono de la religiosidad, el poeta hace gravitar toda la existencia humana sobre esta "Roca", sin la cual peligra la santificación. Símbolo este de profunda raigambre evangélica, que Eliot toma como personaje central de la representación, en cuya boca va poniendo la solución a los problemas espirituales de la sociedad moderna.

La liturgia del Corpus Christi presenta otro sentido, profundo y humano, de esta "Roca". Dice así el introito de la misa: "y los sació con la miel que mana de la roca" ("et de petra, melle saturavit eos"). Expresión que recuerda el pasaje bíblico en el que el pueblo escogido sació su sed de una roca durante su penoso peregrinar hacia la tierra de promisión. Bajo ambos conceptos -cimiento y alimento de vida espiritual- presenta Eliot a Cristo al llamarle "The Rock".

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 99.

Chorus leader:

"Silence! and preserve respectful distance
For I perceive approaching
The Rock. Who will perhaps answer our doubtings.
The Rock." (1)

"Christ Jesus Himself the chief cornerstone." (2)

Efectivamente, esa "Roca" viene a darnos la clave para el establecimiento permanente de la Iglesia y la santificación personal, orquestada su voz por la de los trabajadores en paro y con deseo de dar un empleo a sus manos y una alegría a sus rostros humillados por la injusticia, y así cantar con voz recia

" A Church for all
And a job for each
Each man to his work " (3).

Otras de las figuras míticas a que antes aludimos y que presenta Eliot en este mismo poema son: "Christ, the Critic", "The Witness", "The Watcher", "The Stranger". Las tres primeras hacen referencia a una función de Cristo de base evangélica: la de ser juez y testigo de la existencia histórica y personal de la humanidad. Como es costumbre en él nos presenta estos símbolos sin la menor referencia o contexto. Son simples gritos religiosos y admonitorios, con un mucho de inquietud y más de intencionalidad teológica.

Dice así el líder del coro al presentar a Cristo encarnado como "Roca":

" The Rock. The Watcher. The Stranger.
He who has seen what has happened.
And who sees what is to happen.
The Witness. The Critic. The Stranger." (4)

Estas figuras simbólicas nos traen a la mente otra expresión de Eliot en "Prufrock" que hace también referencia a Cristo como testigo

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 97.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 100.
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 99 (ver pp. 97-98 y ss.).
(4).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 97.

y juez, "Eternal Footman". Hacia quien la trágica caricatura de hombre que es Prufrock, derrotado en su idealismo, torturado pos sus deseos, incapaz de cualquier acción que le saque de su estado de pasividad, siente un enorme temor a ser rechazado debido a su fracaso e inferioridad. Sin embargo la expresión tiene un lado esperanzador y es el de la compañía permanente y amiga de Cristo con la que no contaba Prufrock.

" I have seen the moment of my greatness fliker,
And I have seen the eternal Footman hold my coat
And in short, I was afraid." (1)

El profundo sentido religioso que se esconde tras estas palabras es demasiado patente para el hombre familiarizado con la Biblia. La finalidad perseguida por Eliot queda clara al pedir el Coro silencio y respeto para una presencia sobre la que se debe fundamentar el renacimiento espiritual del mundo contemporáneo, que a la vez será testigo y crítico de ese obrar espiritual a la manera del viejo Tiresias en "The Waste Land".

"The Stranger", también de origen evangélico, se repite más veces en los poemas de Eliot, y sin duda hace referencia al abandono espiritual de la sociedad y del hombre moderno, manifestado con fuertes trazos en "Choruses from the Rock".

En "A song for Simon" vimos la esperanza del anciano ante el momento de la llamada. Sus manos estaban llenas y en sus "bowls" habían crecido los jacintos. Estos "hollow men" eliotianos han llenado la vaciedad de sus vidas con paja, ¿cómo verán la llegada de ese Stranger?. Eliot anima a la reconstrucción espiritual y comunitaria, "A Church for all" que será un hogar para todos. Allí no se temerá la llamada inoportuna a la puerta, ni nadie será un extraño.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 6.

The wounded surgeon.-

Esta expresión de "The Four Quartets" servirá de título para estudiar la presencia de Cristo en los poemas de Eliot como médico de almas.

Todas las mitologías conocidas, como han probado los trabajos de eminentes mitólogos, tienen un personaje que es fundamental en el desarrollo y pervivencia de las distintas religiosidades. Personaje que se ha dado en llamar el "medicine man", mago o hechicero. Hombre que cura los cuerpos y trasmite los deseos de las divinidades. Hombre cuya función social en la tribu le coloca en un plano intermedio entre los humanos y los dioses. Su misión médica se confunde con la sacral. De aquí que sus curas afecten igualmente a las almas, y su actuar sea considerado como una prolongación de los poderes divinos.

No pensemos que este personaje sea sólo herencia de pueblos primitivos y atrasados. La mitología hindú, como veremos más adelante, presenta a Buda como rey de los médicos, portador de un mensaje nuevo, de una medicina especial que cura las almas. Este mismo símbolo mítico lo hallamos en el evangelio, que nos presenta a Cristo como médico de cuerpos y almas, mensajero de una medicina nueva para los espíritus. Su actuar terreno así como su doctrina responden perfectamente a esta idea.

La tradición cristiana y los escritores de temas espirituales han dado amplio eco a esta función de Cristo. Al sacerdote, su representante terreno, le llamamos "cura". Su función espiritual en la Iglesia no es otra que "curar las almas". Ahí tenemos, pues, la pervivencia del "medicine man" mítico que aporta a la simbología cristiana empleada por Eliot una superación de tal concepto al presentar a Cristo como rey de todos los médicos de almas.

Examinemos la presencia de Cristo bajo este símbolo mítico en la obra de Eliot. La primera de las apariciones es en "East Coker". Este poema se ha definido como el poema de la tierra. Tierra que es"nuestro hospital", triste herencia de "un millonario arruinado" que fue Adán,

en palabras del propio Eliot. A tal imagen corresponde la presencia de un cirujano responsable de velar por la salud de sus habitantes. El único capaz de redimir el estado de desilusión y desengaño que ofrecen la vida y el mundo. La interpretación religiosa que se da a este cuarteto define la idea clave de "East Coker" como la presencia de Dios Hijo, Redentor. Efectivamente El es quien redime la situación espiritual existente mediante una operación en la que actúa personalmente como cirujano.

" The wounded surgeon plies the steel
That questions the ditempered part;
Beneath the bleeding hands we feel
The sharp compassion of the healer's art
Resolving the enigma of the fever chart." (1)

El uso del símbolo esconde un viejo concepto mitológico que precisamos conocer y al que hemos hecho alusión antes, el "medice man". La presencia de la sangre hace referencia al proceso marcado por el propio cirujano de redimir a través del dolor y la muerte. Las palabras que hacen relación al Friday Good, unas líneas más abajo, son una insistencia sobre el tema. Viernes Santo e Institución de la Eucaristía que preceden a la Pascua.

" The dripping blood our only drink
The bloody flesh our only food." (2)

que llevan a una comunión en el sufrimiento como principio vivificador.

La función de este símbolo mítico del "medicine man" es la de marcar un camino en la actual dispensación de la gracia. Sólo es posible la renovación espiritual del mundo mediante el proceso doloroso y sangriento de la operación. Esta abocará a buen término ya que las manos que actúan son las de Cristo y conocen perfectamente este arte.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 127.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 128.

Las otras presencias de Cristo como médico se dan en las obras de teatro. Cinco dramas componen la producción eliotiana. Dejando de lado Murder in the Cathedral, estudio del proceso espiritual de Becket que le llevará al martirio, tres disponen de un personaje al que oficialmente se le titula médico y al que se recurre como apoyo y consuelo en los problemas que la vida va presentando y que parecen insolubles para los demás humanos. La última de sus obras, The Elder Statesman, no tiene médico, pero se da la coincidencia de que su desarrollo se lleva a cabo en un centro médico.

Estos doctores que al iniciarse la obra cumplen la misión oficial de médicos de cuerpos, van dejando poco a poco de lado esta función a medida que avanza la acción dramática, para pasar a un plano superior y acabar siendo directores del devenir religioso de los protagonistas, asumiendo así una dirección de almas semejante a la del cura en el cristianismo. Creo que este proceso sublimador de la misión del médico es intencional en Eliot. Y que la función de Cristo le sirve de molde para su Warburton, Reilly o Rebmann. La presencia de estos personajes así como su misión superior, está dosificada en las distintas obras. De esta manera podemos asegurar que Warburton se encuentra más cercano a Buda y al concepto general del "medicine man" que a Cristo (más adelante veremos y compararemos la función religiosa de estos dos personajes), Rebmann no aparece físicamente en The Confidential Clerk siendo como es el consultor de Lady Elizabeth Mulhammer en sus problemas del espíritu y de los nervios; Reilly es algo fundido en el crisol de Cristo como médico de almas.

Estando estas obras orientadas a la salvación del protagonista, se comprende la presencia de estos hombres que cumplen funciones superiores a las que su mera titulación académica les confiere. Por otra parte el título de doctor ayuda a que el espectador no se ponga en guardia contra la injerencia de un representante oficial de la religión. De esta manera el paso de una facultad a otra se hace tan natural que nadie se extraña de su presencia ni de su actuar, ni se sienten molestos, aunque se note algo raro en su actuación, ya que, lo que empezó siendo un problema de familia más o menos complicado

acaba en los terrenos más insospechados y profundos del alma. Esta doble función que cumplen los médicos en la dramaturgia de Eliot responde al concepto mítico que hemos comentado y que halla en Cristo su perfección y culminación.

Al estudiar el mito de Alceste en The Cocktail Party hicimos alusión a una novela española "Mujer,levántate y anda" de José María Gironella, que presenta un desarrollo, en sus líneas generales, semejante al presentado por Eliot. Un siquiatra llamado Enmanuel empieza actuando como tal para finalizar dirigiendo el alma de la protagonista por las duras pruebas a que se ve sometida hacia la paz de la confesión y la fe en Dios. De cuando en cuando Gironella hace que el doctor Enmanuel salga de sus términos humanos y actúe como auténtico Cristo, interesado sólo en salvar ese alma más que en curar el estado de nervios de la pobre mujer. La presencia y función de Cristo en "Mujer, levántate y anda", son tan claras para el lector que éste no se extraña del desenlace de la obra. Nunca ocurre tal cosa en Eliot, aunque el fin perseguido así como el planteamiento del drama sean similares.

El Dr. Warburton de The Family Reunion está moldeado sobre el concepto que hemos dado del "medicine man". Es médico de cabecera de la familia y a la vez conocedor del más allá, y cuando la situación se presenta, orientador de la vocación de Harry. Esta obra está demasiado cercana a la mitología clásica, como hemos señalado ya en la primera parte de este trabajo, y los personajes se encuentran un tanto envarados en sus modelos clásicos. De aquí que la misión espiritual del doctor quede desdibujada, aunque se puede apreciar cómo los distintos personajes, principalmente el protagonista, se dan cuenta de esta doble vida que lleva y no temen recurrir a él para descifrar el misterio no sólo de su pasado, sino también para huir de las Furias que le persiguen hasta Wishwood. Aunque un poco lejano al mito de Cristo, no dudo que éste está en la mente de Eliot ya que la finalidad que persigue es orientar a Harry mediante la expiación de un pasado a la vocación mi-

sionera. Dr. Warburton representa pues la función de Cristo y de su medicina salvadora. (1)

Dr. Reilly en The Cocktail Party representa la superación de esta idea mítica del "medicine man", que aparece embrionaria en The Family Reunion. The Cocktail Party, aunque fundamentado en la mitología y religiosidad clásica, no se siente atado a ellas en la configuración y desarrollo espiritual de sus personajes. La finalidad religiosa de la obra se hace pronto clara para el expectador, y la función Reilly-Cristo queda establecida inmediatamente. Aparte de esto tiene el drama una orquestación simbólica cristiana impresionante. Podemos afirmar que la obra es completamente religiosa. Como en los demás dramas de Eliot se busca para el protagonista una solución mediante el martirio o la vocación a la santidad más elavada. Los " Gardians", extraños personajes en una sociedad moderna y egoísta como la nuestra, son la encarnación de los ángeles guardianes o custodios a quienes se ha confiado la guardia de las almas. Julia y Alex tienen por misión velar por el matrimonio que forman Edward y Lavinia y guiarles a través de una insoportable soledad, insatisfación y vida sin amor a la salvación, haciendo soportable la rutina de vivir juntos.

Eliot afirmó en uno de sus ensayos: "The consummation of the drama is to be found in the ceremony of the Mass". Y efectivamente podemos decir que la mayor parte de los rituales sacros que aparecen en The Cocktail Party están tomados de la misa. Veamos un ejemplo. Al final del acto segundo, encauzados ya los personajes hacia su salvación, se reunen los "Gardians" con el Dr. Reilly para brindar por su éxito. El poder mágico de las palabras así como el sentido profundo de oración y rito religioso están patentes:

---

(1).- Ver las páginas 258,259,260,261 y sobre todo la 255 y 262 de la obra citada de Eliot en las que la actuación del doctor responde a esta función sacral.

(Nurse-secretary enters with a tray, a decanter and three glasses, and exit. Reilly pours drinks).

REILLY:

"And now we are ready to proceed to the libation

ALEX:

The words for the building of the hearth.
(They raise their glasses)

REILLY:

Let them place a chair each side of it

JULIA:

May the holy ones watch over the roof,
May the Moon herself influence the bed
(they drink)

ALEX:

The words for those who go upon a journey.

REILLY:

Protector of travellers
Bless the road

ALEX:

Watch over her in the desert.
Watch over in the mountain.
Watch over her in the labyrinth.
Watch over her by the quicksand.

JULIA:

Protect her from the Voices
Protect her from the Visions
Protect her in the tumult
Protect her in the silence.
(they drink)." (1)

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 368-369.

Hay otro pasaje que ha llevado a los comentaristas a llamar la atención sobre otra ceremonia de la misa, es el momento en que el sacerdote mezcla el agua con el vino antes de hacer el ofrecimiento de lo que será materia del sacrificio y la transubstanciación. Al quedar solos Edward y el "Unidentified Guest", y antes de dar el paso a la confidencia, el anfitrión ofrece una bebida -el que sea whisky o ginebra es lo de menos- a la que añade un poco de agua.

Edward: Would you rather have a whisky?
U.Guest:Gin
Edward: Anything in it?
U.Guest:A drop of water." (1)

Edward :Whisky?
U.Guest:Gin
Edward :Anything in it?
U.Guest:Nothing but water." (2)

¿Pensó Eliot en este detalle como parte de su simbolismo religioso cristiano? Ciertamente que sí. A semejanza de la misa este pasaje inicia o da paso a la actuación del médico-sacerdote y a un sacrificio, la salvación de Edward y Lavinia, al que seguirá el martirio de Celia Coplestone.

Pongamos punto final a la orquestación religiosa de The Cocktail Party para centrarnos en la función de Reilly-Cristo-cura de almas. Dejando de lado a ciertas estridencias en el comportarse de Reilly, que son esporádicas y que responden al residuo de loco y borracho que representa Hércules en el mito de Alceste que sirve de fundamento a esta obra, el "Unidentified Guest" encarna el papel de Cristo en la nueva dispensación de la gracia. Desde las primeras escenas en que centra en él la atención de todos "como objeto de curiosidad" (recordemos las palabras de Eliot "there is nothing more dramatic than a ghost") se siente algo misterioso en ese hombre que está muy por encima de su simple actuar. Luego trasciende su función espiritual y deja de ser el si

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 303
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 304

lencioso invitado, con aficiones a la bebida y al canto, para actuar como Cristo sacerdote. Más tarde sabemos que es siquiatra, pero esto es un mero accidente en la función iniciada con Edward.

En Reilly-Cristo encontramos todas las cualidades del mito del "medicine man" cristiano: Es médico que cura los cuerpos. Tiene un consultorio y un título oficial de siquiatra (1). Posee la facultad de preveer el futuro y leer en lo más profundo de las conciencias, a la vez que trasmite las directrices del más allá. En las primeras escenas de la obra da a entender que conoce a todos los asistentes al party y sus respectivos problemas del espíritu con un conocimiento anterior ("I know you as well as I know your wife", pág. 306). De sus dotes de visionario, participación del conocimiento divino, dan fe las palabras que pronuncia en los momentos finales de la obra ante el asombro de todos los asistentes

Reilly:

" When I first met Miss Coplestone, in this room,
I saw the image, standing behind her chair,
Of a Celia Coplestone whose face showed the astonishment
Of the first five minutes after a violent death.
If this strains your credulity, Mrs. Chamberlayne,
I ask you only to entertain the suggestion
That a sudden intuition, in certain minds,
May tend to express itself at once in a picture.
That happens to me, sometimes. So it was obvious
That there was a woman under sentence of death.
That was her destiny." (2).

Como superación a estas cualidades generales del "medicine man", y con las aportadas por Cristo (culminación del mito), Reilly se halla investido de estas otras: Interés exclusivo en el devenir espiritual de los protagonistas, dirige personalmente las almas en el camino de su salvación. Edward y Lavinia, demasiado cobardes para una vocación superior, son guiados a la curación de su espíritu mediante el sufrimiento de aceptar los límites de la condición humana haciendo soportable la rutina de vivir juntos. Peter Kilpe debe salvarse por su

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 344 y ss.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 384.

trabajo. Para Celia reserva la mejor vida, por ella solicitada, y a través de la fe, el sufrimiento y la muerte, llega al martirio y la santidad. Para este trabajo del espíritu dispone de un "sanatorium", su sanatorio, en el que ejerce su medicina especial. Sanatorio que podemos definir como peregrinación a la santidad mediante el dolor.

Reilly:

" When you find, Mr. Chamberlayne,
The best of a bad job is all any of us make of it-
Except of course, the saints -such as those who go
To the sanatorium-." (1).

Como el sacerdote católico tiene el poder de liberar de los pecados, de perdonarlos. Misión ésta divina, y de la que es consciente Dr. Reilly.

Reilly:

" It is just because you are not free,Mr.Chamberlayne
That you have come to me.It is for me to give you that-
Your freedom. That is my affair." (2).

Existe un detalle interesante que avala esta misión superior.Siempre que el doctor despide a los protagonistas, después de la confesión de su situación espiritual, lo hace con las palabras con las que el sacerdote finaliza su función en el confesionario. Dice a los Chamberlaynes:

"Go in peace. And work out your salvation with diligence."

Y a Celia: (3).

"Go in peace, my daughter
Work out your salvation with diligence." (4).

Grover Smith dice refiriéndose al Dr. Reilly: "Sir Henry is a craftsman, a "masked-actor", he cloaks the power of the spiritual surgeon (Christ)." (5)

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 356.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 350-351.
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 357.
(4).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 366.
(5).- G. Smith, ob. cit., pág. 220.

Dando un ambiente sagrado a todo el actuar del doctor tenemos el sentido y la forma rituales que dominan el desarrollo del drama, inyectándole una finalidad de sacrificio a semejanza de la misa.

Este es el uso que del mito, del "medice man" renovado y santificado por Cristo hace Eliot.

La función de esta presencia es dar a la misión y actuar del personaje un carácter sagrado, religioso, a la vez que manifestar la finalidad sobrenatural que persigue con el drama.

The Hanged Man.-

El primer movimiento del poema "The Waste Land", con su intencionado título "The Burial of the Dead" gira en torno al constante "pattern" muerte-renacimiento, insistiendo aquí más sobre el primero de los dos elementos del binomio sin lo cual el segundo no es factible. La famosa adivina Madame Sosostris baraja sus cartas en el intento de hallar una que aclare y dé solución al problema que sufre el desdichado Fisher King. Aparece una con una figura cuya función no le está permitido ver y busca otra que no logra hallar. Ambas son la clave de la consulta que se le ha hecho sobre "Tierra Baldía".

> " Here is the man with three staves, and here the Wheel,
> And here is the one-eyed merchant, and this card,
> Which is blank, is something he carries on his back,
> Which I am forbidden to see. I do not find
> The Hanged Man. Fear death by water." (1).

El propio Eliot nos ha dado una explicación sobre este "Hanged Man", y dice en sus "Notes on the Waste Land": "I am not familiar with the exact constitution of the Tarot pack of cards, from which I have obviously departed to suit my own convenience. The Hanged Man, a member of the traditional pack, fits my purpose in two ways: because he is associated in my mind with the Hanged God of Frazer, and because

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 38-39 (v. 51-55).

I associate him with the hooded figure in the passage of the disciples to Emmaus in part V... The Man with three staves (an authentic member of the Tarot pack) I associate, quite arbitrarily with the Fisher King himself." (1)

Según las palabras de Eliot el "Hanged Man" del juego de cartas es una deidad tradicional que le trae a la memoria a Cristo y al "Hanged God" de Frazer. Ambos son parte de un antiguo mito: el dios que muere y resucita (2), existente en todas las culturas y con la finalidad de renovación, de fecundidad. Cristo es presentado por Eliot como la superación de ese mito. Donde todos parecen fracasar, como da a entender el poema, El sólo puede aportar la vitalidad de una nueva gracia capaz de salvar esta desolada tierra. A ello se debe que la más famosa adivina de Europa no halle su carta. La adivinación no tiene cabida en el marco de la nueva fe.

La conexión del "Hanged Man" con el "Man with three staves" no deja de ser intencionada. Aunque Eliot insista en que era una de las figuras de las cartas de Tarot, su función va más allá de ser un recuerdo en el recuento de dioses y fuerzas superiores. La simbología cristiana representa a Cristo crucificado con tres agujeros o heridas, producidas por los clavos con que fue sujetado a la cruz. Con frecuencia las heridas son usadas para definir al hombre que sufrió la muerte.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 51 (v. 46). Sin quererlo, Eliot nos ha dado la clave para su uso del mito. Una referencia, lejana casi siempre, a una realidad mítica y que en su mente alcanza relaciones insospechadas y conclusiones aparentemente **ilógicas**, sirviendo siempre a sus propios intereses y a la finalidad que persigue con el poema.

(2).- Las formas de esta muerte del dios varían según las distintas culturas y mitologías. Para una es un entierro en el suelo, para otra es ahogado en el mar, otras lo consideran como descuartizado miembro a miembro. Frazer nos habla del dios que es crucificado, Cristo sigue la misma línea del anterior. Con esta muerte anuncian una resurrección propia o en la naturaleza, como es la llegada de la primavera, de la lluvia fertilizante, de las estaciones, del sexo. Creo que Eliot nos ha ido presentando a los distintos dioses cuya muerte hemos detallado. Recordemos a Osiris, Donisos, Phlebas, el anciano sacerdote de Nemi, etc.

Y es aquí donde la referencia de Eliot toma sentido cristiano.Grover Smith dice que el "Man with three staves" es Cristo, quien son sus heridas, su pasión, asegurará la venida de la lluvia, de la gracia, que salvará la tierra (1) y a los habitantes del reino del Fisher King.

Nos encontramos ante un uso del mito directo, pero complicado, ya que el mismo símbolo sirve a las más diversas mitologías. Eliot en sus "Notes on the Waste Land" nos da pistas para la interpretación cristiana. Como siempre, el contexto mítico y su relación en el poema es algo que está en la mente del poeta, y de ambas nos da por sabedores. Existen detalles por otra parte, en este primer movimiento, que preparan la presencia de Cristo y su misión salvadora.

La función de este mito-símbolo cristiano es la de contraponer religión frente a adivinación, fertilidad a esterilidad, salvación al estado de vaciedad y desesperación del hombre moderno. Como culminación de un mito tradicional opone vida nueva y superior a la natural ofrecida por los mitos de fertilidad, y que no es suficnte para el presente estado de cosas.

Una consecuencia lógica de esta muerte del dios, de Cristo, es el derramamiento de sangre que será el principio fertilizante de la tierra y de las almas. A esto se debe que unamos en este símbolo mítico del "Hanged Man" otras referencias a la sangre de Cristo como principio de vida y renovación. El contexto religioso es demasiado claro y conocido para que insistamos en él. La base sobre la que se fundamenta esta presencia es el "pattern" muerte-renacimiento.

En "The Hippopotamus" dice:

" Blood of the Lamb shall wash him cleam." (2).

La sangre del cordero, Cristo, le dejará limpio de todo pecado. Su

(1).-G.Smith,ob.cit.,pág.152. Ver también E.Drew,ob.cit., pág. 98
(2).-T.S. Eliot, ob.cit., pág. 31.

muerte será el principio de la salvación.

"Sweeney Agonistes" presenta una referencia a la Eucaristía como principio de vida, como alimento que mantiene el alma en su camino hacia Dios. La imagen es sumamente curiosa para una mentalidad no sajona, pero no exenta de intencionalidad.

Sweeney: " I'll carry you off
To a cannibal isle.
Doris: You'll be the cannibal!
Sweeney: You'll be the missionary!
You'll be my little seven stone missionary!
I'll gobble you up. I'll be the cannibal.
Doris: You'll carry me off? To a cannibal isle?
Sweeney: I'll be the cannibal
Doris: I'll be the missionary.
I'll convert you!
Sweeney: I'll covert you!
Into a stew.
A nice little, white little, missionary stew." (1).

Como señala E.Drew esta isla de caníbales no es el paraiso de Gaugin, ni el remanso de paz de Thoreau, sino la materialización de una sed tremenda por una pureza espiritual. El protagonista ha sufrido la prueba de la desilusión de cuanto esta vida ofrece como auténtico para quedar en mero polvo y humo. Ahora está preparándose para la unión con Dios como parece dar a entender el epígrafe de San Juan de la Cruz puesto como encabezamiento a "Sweeney Agonistes":

" Hence the soul cannot be possessed of the divine union,
until it has divested itself of the love of created beings."
((2).

Así propone comerse el cuerpo y la sangre de Doris, transubstanciada por un ritual salvaje en "missionary stew". A la manera que el misionero que convirtió a aquellos caníbales pensó en alimentar sus almas con un cuerpo sagrado, el cuerpo de Cristo hecho alimento en la Eucaristía, Sweeney cree poder llegar a esa unión que le redimirá me-

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 79-80
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 74.

diante la comida del cuerpo de Doris que simboliza la Eucaristía.Como antes indicábamos, el cuerpo y la sangre de Cristo son una vez más principio de renovación y de vida.

El tercer poema de los "Five-finger Exercises", titulado "Lines to a Duck in the park", aporta otro recuerdo a la Eucaristía como origen de vida permanente.

" I have seen the morning shine,
I have had the Bread and Wine,
Let the feathered mortals take
That which is their mortal due." (1)

Dentro de la ligereza aparente de todo el poema, que acaba en tristes recuerdos de muerte, descomposición y polvo, la Eucaristía se ofrece como alimento de inmortalidad.

La última referencia al cuerpo y sangre de Cristo como símbolo mítico de renovación y vida, aparece en "The Four Quartets", precisamente en el segundo, "East Coker".

" The dripping blood our only drink
The bloody flesh our only food." (2).

La presenta Eliot como recurso último para la unión con Dios.Esta sangre y esa carne tienen su origen en un Viernes Santo. El hombre que aspire a la comunión con ellas, como paso previo a la comunión final, debe pasar por el hospital y las manos del cirujano ensangrentadas, que serán el origen de la vitalidad del mundo.

El Dios de los Four Quartets.-

Como conclusión a la presencia mítico-simbólica de Cristo en la obra de Eliot, hacemos un examen de "The Four Quartets" y la idea de

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 92.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 128.

Dios presente en ellos, que servirá para reforzar algunas ideas expresadas en páginas anteriores.

"The Four Quartets" son una tentación para todos los comentaristas de Eliot.Siendo un poema de ideas, filosófico, abierto a todas las espiritualidades, complicado, difícil, a la vez que personal y biográfico, ofrece un terreno preparado para las más diversas interpretaciones (1). Nuestro intento es examinar el elemento religioso de estos poemas, de aquí que dejemos de lado todo comentario que nos aparte de este tema.

Elizabeth Drew tiene unas palabras referentes al elemento cristiano en "The Four Quartets" que me parecen certeras y básicas para todo estudio sobre este tema: "Steps in the historical growth of his process of revelation are hinted at in the quotations from Heraclitus and the Bhagavad-gita, but what to Eliot is the ultimate revelation is never presented directly. It appears in allusion and quotation from Dante, from moedieval English mystics, from St. John of the Cross, and in connecting the poems with events in Church calendar, but never by direct quotation of the familiar, smooth-worn words of the Gospels.It is only by implication that we continually hear the old words in a new voice, and particularly those telling of the way, the truth and the life. Nor is anything ever presented as the dogma of a Church. The full illumination of the Christian concept is not the starting point but what is arrived at." (2).

Dos ideas fundamentales podemos sacar en conclusión de estas palabras de E.Drew: que lo que persigue Eliot como revelación última no es presentado nunca de una forma directa y clara; y que el concepto cristiano que preside y da sentido a cada uno de los poemas no es jamás el

(1).- Ver el capítulo que dedican a "The Four Quartets", Maxwell, E. Drew, Friar and Brinnin, Anon, Allec Brown, E.M. Fry, H.Gardner, V.Gaos, Mary Gerard, H. Kenner, F.O. Mathienssen, H.Williamson, F.Wilson, et., cuyas obras aparecen citadas en la bibliografía de este trabajo.
(2).- E. Drew, ob. cit., pág. 179.

punto de arranque, sino la feliz conclusión.

La idea de Dios presente en "The Four Quartets" es esencialmente impersonal, un dios-idea al estilo del que nos presentan los filósofos o el neoplatismo, nunca el Dios hecho carne, hombre como nosotros que constituye el centro de la mística de San Juan de la Cruz, usada por Eliot en los cuartetos (1), sobre todo su imagen de los diez peldaños por medio de los cuales el alma sube hasta Dios, centro del éxtasis místico (2).

La mitología oriental juega un papel muy importante en la espiritualidad de estos cuartetos, como veremos más adelante, ofreciendo soluciones a medio camino que serán superadas siempre por el cristianismo en sus momentos finales. Sin duda Eliot pensó en ella como la más alta espiritualidad en la consecución de su idea de orden y dominio personal para el logro del primer estadio místico. Luego opondrá su estado negativo al impulso vivificador aportado por el cristianismo y el que de verdad hace avanzar el espíritu en la ascensión hacia la unión última con Dios.

Finalmente podemos afirmar que la presencia cristiana en "The Four Quartets" responde a la única verdad de fe en la religión personal y poética de Eliot: el "pattern" de muerte renacimiento. Han sido

---

(1).- Ver el artículo de Mary Gerard publicado en la revista "Atlántico", nº 14, 1960 y que lleva por título "Eliot del Círculo y Juan de la Cruz".

(2).- El plan de "The Four Quartets" podemos considerarlo como basado en la idea de San Juan de la Cruz en su Noche Oscura.Base, como siempre ocurre en Eliot, muy lejana, pero real. El alma busca al Esposo que va dejando sus prendas reflejadas en la naturaleza. Por esto cada uno de los cuartetos tiene como tema central uno de los elementos de la propia naturaleza: el aire, la tierra, el agua y el fuego, a través de los cuales descubre la presencia que va buscando con ansia. Miss Stephenson, según citan Friar y Brinning, tuvo una discusión con Eliot sobre este particular. El poeta le aclaró que "la imagen de los diez grados de la escalera se refiere a la Esposa como símbolo del alma en su movimiento ascendente hacia Dios. La escala y pasos (stairs) a que se refiere S. Juan de la Cruz y que el Sr.Eliot utiliza en poesía más eufóricamente como stairs,significa Amor y Fe."

superados los estadios primeros de vaciedad, insatisfacción, materialismo en que los mitos de fertilidad cumplían en un plano meramente terreno de conducta. Ahora empeñados en la consecución de religiosidad superior, el cristianismo ofrecerá los modelos a seguir, mas siempre sobre el mismo concepto de morir para renacer.

Podemos sintetizar los temas cristianos que vertebran cada uno de los cuartetos de la siguiente manera: "Burnt Norton" o Dios Padre, motor de todo cuanto se mueve; "East Coker" o Dios Hijo, Redentor; "The Dry Salvages" o María, la Virgen, mediadora, y "Little Gidding" o Dios Espíritu Santo, palabra y poder de amor.

"Burnt Norton" (1) es el único Cuarteto en el que el momento de la revelación no está ligado a un símbolo cristiano. La imagen de la rueda que gira, domina los cinco movimientos que componen el poema,

---

(1).- Siendo "Burnt Norton" el primero de "The Four Quartets" vamos a dar algunas explicaciones sobre términos que hemos empleado y emplearemos al referirnos a ellos. Primeramente el de "movimiento", con que se define cada una de las partes del cuarteto. Esto se debe a que realmente tienen la forma musical de una sonata, con cinco movimientos que pueden definirse como allegro, andante, minueto, scherzo y rondo. No se ha logrado descubrir el modelo musical que le sirvió de pauta para "The Four Quartets", pero es creencia común que intentó una analogía con los últimos "Cuartetos" de Boethoven, Op. 127, 130-32, 135. (Ver G. Smith, ob.cit., pág. 203).

El otro es la relación personal o autobiográfica. El título de cada uno de los Cuartetos eliotianos lleva consigo una asociación a Eliot o a su familia. Así "Burnt Norton" es el hombre de una casa solariega en Ebrington a donde asistió invitado durante el verano de 1943. "East Coker" es la aldea desde la que la familia de Eliot emigró a América. "The Dry Salvages" traen a la memoria las costas de Cape Ann, en Massachusetts, donde pasó algunas de sus vacaciones de verano. "Little Gindding" fue el lugar de residencia de una comunidad religiosa anglicana, fundada por Nicolás Ferrar, visitada por Eliot en la primavera de 1936.

Aún más. Las creencias y el devenir personal del poeta están suficientemente evidentes en el contenido de "The Four Quartets". La prueba de que Eliot pensó en hacer este hecho aún más claro es que durante cierto tiempo planeó los poemas con el título "The South Kensington Quartets", tomado de la residencia en que vivió parte de su vida.

arrastrando consigo mitos de todas las religiosidades como una insistencia en el proceso de perfección y control. Así tenemos la presencia de la flor del loto con Buda en su centro, la rueda de la fortuna, Adonís y Diana, el vaso chino y la Quimera. La naturaleza y el hombre parecen constituir el "pattern" de Burnt Norton". Sólo existe una referencia cristiana que alude a Cristo como Palabra

" The Word in the desert
Is most attacked by voices of temptation." (1).

La espiritualidad hindú constituye el gran tema a lo largo y ancho del poema, su solución mística parece darse como válida. Sin embargo la intención de Eliot es más profunda: busca un contraste. Enfrentar el misticismo racionalista del oriente, con su secuela de oscuridad, soledad, inactividad y negación al misticismo cristiano, sobre el "pattern" trazado por San Juan de la Cruz a quien hace referencia cuando dice:

" The detail of the pattern is movement,
As in the figure of the ten stairs." (2).

Hay una idea que no aparece materializada en el poema y que sin embargo constituye el tema central de todo él y a la que tienden cuantos símbolos aparecen, es la del Primer Motor, inmovible y puro movimiento que es Dios Padre, Creador. No se habla de El y sin embargo es la razón de la existencia de cuantos movimientos tienen lugar en el poema y en la vida. Así pues este Dios cristiano a que tiende el primero de los Cuartetos es totalmente impersonal, una razón de cuanto se mueve y alienta, principio de la vida, que ofrece el camino a la salvación por el orden y la perfección de un estado al que se llega con el dominio y la muerte de cuanto ata a la tierra y a las pasiones.

"East Coker" es otra insistencia en el proceso reversible morir-nacer, en el que la mitología hindú también juega un papel importante con la presencia del Kalpa. El mito de Gelmelshausen ofrece una varian

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 122.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 122.

te de este proceso de la naturaleza y de la vida huamana. Todas estas presencias no hacen sino preparar el camino a la aparición de Cristo, Dios Hijo, como médico de almas y redentor del estado de vaciedad, desilusión y desengaño del hombre actual (1).

Cristo es presentado como "wounded surgeon". Ya hemos hecho relación a este símbolo mítico-cristiano en páginas anteriores, no insistimos,pues, más sobre él. La presencia de este Dios es más humana y cercana a nosotros. Es más, se presenta en este nuestro hospital con sus manos ensangrentadas, herido, ofreciendo un camino, el de Viernes Santo, que dará sentido a los momentos de dolor y agonía como principio regenerador, de unión con Dios por la participación del misterio de su muerte.

Como dijimos antes de "Burnt Norton", la idea cristiana que informa todo el poema sólo aparece en los momentos finales, y no de una forma directa sino bajo símbolos que ocultan una función divina. Es como si quisiera de esta manera presentar el cristianismo como la culminación de un proceso ejemplar mítico. Además del "wounded surgeon", hace referencia a una "dying nurse" a la que debemos obediencia y que es la Iglesia, y a un "ruined millionaire", Adán, que hace permanente el estado de pecado original. La imagen de la tierra como un inmenso hospital recuerda la situación de dolor y muerte de cuantos aspiran a una vida superior.

En "The Dry Salvages", la promesa de renacimiento está centrada en la Anunciación. Promesa que se repite insistente en forma de plegaria como marcando un camino y dando sentido a esta aventura de vivir que no otra cosa es el eterno peregrinar del hombre sobre la tierra. Caminar del río, viejo símbolo del movimiento consciente en el tiempo, viaje de Krishna y vida marinera del hombre que cobran nueva vida con la presencia de esa Lady convertida en modelo y mediadora del pasado y del futuro que tienen su centro en el momento de la Encarnación.

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 126.
"And you see behind every face the mental emptiness deepen
Leaving only the growing terror of nothing to think about."

"No hay otro fin a la tragedia de nuestras vidas sino aquél, casi inhumano en su lejanía e inaccesible en su dificultad, de la aceptación religiosa".

" Only the hardly barely prayable
Prayer of the one Annunciation." (1).

Esta es la primera referencia clara a los misterios de la doctrina cristiana como única redención posible del proceso temporal", dice D.Traversi (2).

María al pronunciar las palabras "hágase en mi según tu palabra" a la propuesta del ángel marca una pauta para todo renacimiento espiritual. La presencia de esta Virgen que muestra un camino y es mediadora en la primera Encarnación y en todas las demás, las personales de cada uno de nosotros, es también impersonal y lejana. La misma invocación es fría y prestada. Pretende ofrecer un camino al espíritu y lo consigue por medios totalmente intelectuales.

En "The Dry Salvages" aparece también María como intermediaria, a la manera de una vieja deidad de la antigüedad clásica. Sobre esta misión de mediadora insistiremos más adelante.

"Little Gidding" expresa la realización de la promesa de renacimiento aparecida en "The Dry Salvages" y que está simbolizada en el bautismo por el espíritu y el fuego en la fiesta cristiana de Pentecostés.

El tema que vertebra todo el Cuarteto es el de la redención del hombre y de los pueblos del fuego del infierno mediante el fuego de la purgación y de éste a través del fuego del amor. A esto se debe que el fuego de amor de Pentecostés surja en cada línea del poema para acabar en un apoteosis de llamas que absorve toda otra consideración. En efecto los cinco movimientos traen el recuerdo de la Venida

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 132.
(2).- D. Traversi, Filología Moderna, nº 1,pág. 26. Universidad de Madrid.

del Espíritu Santo bajo la forma de una Paloma y fuego.

" And glow more intense than blaze of branch,or brazier,
Stirs the dumb spirit: no wind, but pentecostal fire
In the dark time of the year." (1).

se lee en las primeras lineas del Cuarteto. El cuarto movimiento nos trae la imagen del bautismo de Cristo en el que aprece el Espíritu Santo en forma de Paloma, como símbolo de amor.

" The dove descending breaks the air
With flame of incandescent terror
Of which the tongues declare
The one discharge from sin and error.
The only hope, or else despair
Lies in the choice of pyre or pyre-
To be redeemed from fire by fire." (2).

Este fuego que redime el fuego del pecado y prepara para la unión es el del amor, como nos lo expresa Eliot bajo el mito de Hércules y Neso. A este respecto dice D. Traversi: "Este fuego está asociado,como ya hemos notado, con la venida del Espíritu Santo; pero igual de significativo es el hecho de que sea penitencial y purificador antes de convertirse en el fuego iluminador de Pentecostés. Esta purificación a través de la aceptada amargura de la experiencia mortal en el tiempo precede a la iluminación que se produce al introducir la idea de la Encarnación como solución del problema planteado por el tiempo. Como la sección 4a de "Little Gidding" lo expresa, el fin de nuestra situación temporal es: ser redimidos del fuego por el fuego." (3).

El Cuarteto termina con la bajada impetuosa del Espíritu Santo el día de Pentecostés transformado todo por la acción del amor.

" And all shall be well and
All manner of thing shall be well
When the tongues of flame are in-folded
Into the crowned knot of fire
And the fire and the rose are one." (4)

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 138
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 143-144
(3).- D. Traversi, Filología Moderna, nº 1, pág. 33
(4).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 145.

El camino de redención cristiana latente a lo largo de "The Four Quartets" halla su feliz culminación en estas palabras finales de "Little Gidding". Es como si se cerrase un proceso humano y espiritual según la teología cristiana. Es la culminación del deseo por la purificación, el renacimiento y la unión que ha ido buscando insistentemente el hombre eliotiano, y el propio poeta, como solución definitiva a los problemas planteados por la existencia y que han ido hallando solución en el cristianismo.

Una vez más insistimos en que el dios que aparece en "The Little Gidding" es tan impersonal como el de los demás Cuartetos. Es una idea capaz de satisfacer la mente más poderosa y exigente, pero nada más.

En definitiva, podemos afirmar que el cristianismo sirve de soporte, con su ideología de redención, a todo el poema. Como muy bien dice E.Drew sin ser el punto de arranque para esta ideología es un feliz término a todo el quehacer espiritual y salvador. El Dios cristiano que sirve de base y es final del proceso de recuperación (elevación, redención y purificación) está presente en los Cuatro Cuartetos como una idea medular y necesaria, fría y lejana, pura disquisición platónica que produce gozo a la mente, pero deja el corazón quieto y frío.

The Lady.-

Este título nos servirá para estudiar la presencia mítico-simbólica de María, la Virgen, en la obra poética de T.S. Eliot. "Ladies" llama el poeta a las mujeres que aparecen en sus versos haciendo uso, sin duda, de su caballerosidad, ya que ellas presentan la negación de lo que debe ser una señora en la total acepción de la palabra. María es la Lady con mayúscula, que ofrece el arquetipo total y fecundo para renovar la vida que las otras están negando. Frente a la oposición de las primeras al amor y al destino de Mujer, Nuestra Señora será Lady, la madre, la hermana, la estrella, el jardín, el espíritu vivificador del río, del mar y sobre todo del alma. Ella viene a aportar con su sencilla, a la vez que divina, historia humana cuantas solucio

nes necesitan las mujeres de "Tierra Baldía", y que con tanto realismo ha descrito Eliot en "Portrait of a Lady"; a poner con su hondura femenina el remedio a esas enormes grietas que amenazan el edificio de santificación personal. En ella se sintetizan la pasión y la vehemencia de las figuras femeninas clásicas y la humanidad y el calor que aporta el cristianismo, aunque para Eliot esta Lady sea también algo lejano, impersonal y frío.

El poeta la piensa en monosílabos, como antes hizo con Cristo, en los que quiere sintetizar un largo proceso de reflexión. Estos monosílabos teológicos y marianos quieren dejar traslucir un cierto aire de ternura que no es propio de la poesía cerebral de Eliot.

De igual modo que al hablar de Cristo buscamos en la Biblia el origen de las expresiones que usa Eliot, ahora tenemos que recurrir a otras dos fuentes de las que tomó la inspiración para su Lady. Estas son: la poesía medieval caballeresca, y sobre todo Dante. De la primera aprendió la adoración del caballero por la mujer ideal, como símbolo del amor que servirá de atracción hacia el otro Amor, hacia Dios. De Dante tomó a Beatriz como arquetipo para su Lady, junto con el bagaje mariano de que éste es portador como "máximo poeta religioso", en frase de T.S. Eliot (1).

La aportación de Dante a "Ash Wednesday" es enorme, podemos afirmar que todo el ambiente mariano que llena el poema es suyo. "Ash Wednesday" se publicó, como aparece en la actualidad, en 1930. Mas antes fueron apareciendo por separado las distintas partes de que se compone con unos títulos en italiano que acercaban más a la fuente de inspiración: Divina Comedia y Vita Nuova. La parte 1ª llevaba por título "Perch io non spero" (1928), la segunda "Salutation" (1927) y la tercera "Al som de l'escalina" (1929). No deja de ser interesante que la edición de 1930 llevase una dedicatoria a su esposa, que no ha vuelto a aparecer en sucesivas ediciones. Algo así como si hubiese querido exteriorizar en "Ash Wednesday" el descubrimiento de una fe y un amor

(1).- T.S. Eliot, Criticar al Crítico, pág. 177.

nuevos presididos por la Lady y ofrecidos a su esposa.

Sobre la influencia de Dante en Eliot remitimos a su ensayo "Lo que Dante significa para mí", que aparece en el libro Criticar al Crítico y Otros Ensayos (1).

Charles David Ley en el prólogo a los "Poemas de T.S. Eliot afirma que "Ash Wednesday" parece un sueño de Dante que aspira a elevarse desde la angustia de la carne a la Virgen" (2). Eliot ha hecho suyos todos los elementos de ese sueño para intentar redimir la triste situación de los hombres en su mundo poético y llevarles hacia Dios con la guía e intercesión de esta Lady.

---

(1).- Citamos algunos de los párrafos más interesantes: "Leí a Dante con una traducción en prosa junto al texto. Hace cuarenta años empecé a descifrar la Divina Comedia de esta manera, cuando creía haber comprendido el significado de algún pasaje que me gustaba especialmente, lo aprendía de memoria; de este modo, durante algunos años, podía recitar para mí una gran parte de alguno de los cantos, echado en la cama o en un viaje por ferrocarril." (pág. 166).

"Al cabo de cuarenta años sigo considerando su poesía como la influencia más persistente y profunda de mis versos."(pág. 166).

"Es cierto que tomé versos suyos en un intento de reproducir o mejor dicho de despertar en la mente del lector el recuerdo de alguna escena dantesca, y establecer así una relación entre el infierno y la vida moderna.Y daba las referencias en mis notas, con el fin de que el lector reconociera la alusión y supiese que yo quería que la reconociera, y también que no había entendido bien sino había reconocido esas alusiones." (pág. 169).

"A mi parecer, Shelley confirma también mi impresión de que la influencia de Dante, cuando es realmente vigorosa, es una influencia "acumulativa", es decir, que su dominio va haciéndose más fuerte cuantos años va uno teniendo." (pág.172).

"Tampoco quiero hablar ahora de cualquier deuda que pudiera referirse al pensamiento de Dante, su opinión de la vida, o a la filosofía y teología que dió forma y contenido en la Divina Comedia" (pág. 175).

"Y Dante, precisamente porque podía hacerlo, es el máximo " poeta religioso" aunque llamarle "poeta religioso" sería aminorar su universalidad. La Divina Comedia expresa todo lo que, como emoción -desde la desesperación de la depravación a la visión beatífica- es capaz de experiementar el hombre" (pág. 177).

(2).- Charles D. Ley, ob. cit., pág. 19.

Antes indicamos que la Lady está tomada de la figura y función de Beatriz en la Divina Comedia. Jung interpreta a ambas como ejemplos de "Anima archetype". Imagen femenina que según sus teorías aparece siempre en todo proceso inicial de transformación (1). Esta "anima archetype" de Jung, junto con la presencia-símbolo de Beatriz y la imagen de la Gran Madre mirando hacia el mediterraneo en los tiempos prehistóricos configuran el caudal religioso mítico y arquetípico de María en los poemas de T.S. Eliot.

La presencia de María, la Lady, está casi reducida a "Ash Wednesday". La referencia a ella en "Little Gidding" es algo así como la prolongación de los símbolos aparecidos en aquél, y usados con la misma finalidad y bajo el mismo arquetipo.

Lo que antes afirmamos al introducir la presencia de Cristo como símbolo mítico en los poemas de T.S. Eliot, volvemos a reiterarlo ahora respecto a María. Ambos responden al esquema muerte-renacimiento, espiritual en nuestro caso, donde sus presencias cobran una dimensión nueva.

"Ash Wednesday" está escrito en un sistema de Flashes cinematográficos en los que van apareciendo una serie de estados de sentimiento que responden a situaciones anteriores y de las que no se da cuenta en el poema. Situaciones que están condicionadas a la presencia o ausencia de la Lady.

Tres son las funciones de esta Lady arquetípica en "Ash Wednesday": ser símbolo de amor, guía y mediadora en el proceso de renacimiento a la vida de la fe y de la gracia. La primera de ellas constituye la idea central de la sección primera del poema. Visión de una renovación espiritual gracias a la Lady que ha hecho posible la muerte de bajas pasiones y ataduras carnales. El verso inicial de "Ash Wednesday" "Because I do not hope to turn again" está tomado de Cavalcanti.Este poeta, moribundo y exilado, dirige su pensamiento de adora

(1).- Citado por E.Drew,pág. 130.

ción a su Señora, idealización caballeresca de la mujer, que hace desaparecer todo resto de cansancio y desesperación, llenando todo con su presencia bienhechora. "En el código amoroso de los poetas líricos provenzales, dice E.Drew, la señora representaba un objeto que estaba fuera de los límites del amor sexual. Mientras era reverenciada como ser humano, se la contemplaba y admiraba como fuente de aspiración e inspiración en el nivel espiritual más alto." (1).

La Vita Nuova de Dante nos presenta a la Señora como símbolo de amor más elevado, como atracción hacia el amor de Dios. Esta sublimación de la mujer es la que Eliot nos ofrece en los primeros versos del poema, y que halla en María su plena realización. Las palabras del Avemaría que dan por finalizada la visión esperanzadora de renacimiento, reemplaza la perdida visión inicial de la "blessed face and voice", por los pensamientos de esta otra Lady religiosa y salvadora. De esta manera María, encarnando, a la vez que eleva a su perfección el símbolo de mujer ideal, el amor perfecto y atracción hacia Dios, se convierte en la visión que renueva y salva.

La segunda de las misiones de la Lady en "Ash Wednesday" es la de ser guía en el proceso de renovación espiritual, que marca el Miércoles de Ceniza en la liturgia cristiana. La sublimación alcanzada en el estadio anterior le confiere el privilegio de orientar, de presidir todo acto de fecundidad. No cabe la menor duda de que Eliot se ha servido para este símbolo, de la misión de Beatriz en la Divina Comedia. Símbolo que sublima María, aunque con idénticas funciones.María, la Virgen, se hace guía y fuente de toda vitalidad espiritual que llevará a cuantos buscan la salvación hacia la Encarnación. El poeta ve a la Virgen adornada de las más bellas cualidades que hacen pensar en la síntesis religiosa ofrecida por la Letanía Lauretana con la que la Iglesia exalta sus virtudes y dones.Sin embargo podemos considerar estas invocaciones o exaltaciones como una variante personal y simbólica de Eliot en torno al mito central de María que se hace silencio, rosa,jardín,madre,hermana,fuente,espíritu del mar y del río.

(1).- E.Drew, ob. cit., pág. 133.

" Lady of silences
Calm and distressed
Torn and most whole
Rose of memory
Rose of forgetfulness
Exhausted and life-giving
Worried reposeful
The sigle Rose
Is now the Garden
Where all loves end
Terminate torment
Of love unsatisfied
The greater torment
Of love satisfied
End of the endless
Journey to no end
Conclusion of all that
Is inconclusible
Speech without word and
Word of no speech
Grace to the Mother
For the Garden
Where all love ends." (1).

El primero de estos atributos es el de "Rosa". Resulta fácil hallar un contexto religioso en la liturgia cristiana y en los escritores espirituales para María como Rosa. Dante en el "Paraiso" de la Divina Comedia (2) hace esta oración a la Virgen como Rosa, que es sin duda la fuente más cercana para este símbolo de Eliot. Dice así: "En tu seno se encendió el amor una vez más, bajo cuyo calor, en la eterna paz, se abrió esta Flor". Esta finalidad redentora de María como rosa de la que surgió Cristo es la que mejor va con la idea perseguida por Eliot (María centro de la renovación de la vida) en "Ash Wednesday". Ella, en efecto, es la Rosa única, la rosa de los bellos recuerdos y de los perdones, la rosa del amor. Las palabras de Maxwell vienen a insistir sobre la misma idea: "Eliot is indebted to Dante's exaltation of the Virgin for the imagery associated with Mary in Ash Wednesday.To Dante she was the Rose, as to Chaucer a "freshe flour" and to the Church generally the Rosa Mystica. In Ash Wednesday she has for Eliot the same significance exactly that she had for the two earlier

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 62.
(2).- Dante, Paraiso, 33 (v. 70-71).

poets. She is "exhausted and life-giving". The conception is of Mary's saving grace, and it is in her power that the hope of salvation is seen in Ash Wednesday." (1).

En "The Hollow Men" aparece el mismo símbolo de María como Rosa.

" As the perpetual star
Multifoliate rose
The only hope
Of empty men." (2).

Una vez más hay que recurrir a la Divina Comedia para hallar el contexto religioso y salvador de esta rosa, en que están fijos los ojos de los hombres como en su única esperanza (3).

El último de "The Four Quartets", "Little Gidding" trae también el recuerdo de esta rosa mística, como centro de la vida y del amor del que surgirá una redención bajo la presencia del Espíritu Santo.

" And all shall be well and
All manner of thing shall be well
When the tongues of flame are in-folded
Into the crowned knot of fire
And the fire and the rose are one." (4).

Las palabras de Dante que antes citamos hacen relación al nacimiento de Cristo, de María, rosa mística, por la acción del fuego, del amor.

"Burnt Norton" aporta una interesante imagen de Cristo y María como centros de vida a los que se recurre en súplica, bajo el simbolismo de dos flores tradicionalmente relacionadas con el Hijo y la Virgen, el girasol y la climátide.

" Will the sunflower turn to us, will the clematis
Stray down, bend to us?" (5).

(1).- Maxwell, ob. cit., pág. 137
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 58
(3).- Dante, Ver Paraiso, 33 (39-41), 32 (v. 10-13)
(4).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 145
(5).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 121

"Jardín" es el segundo de estos atributos marianos con que Eliot ve adornada a la Virgen. La atribución a María de este símbolo tiene hondas raíces bíblicas. Los himnos religiosos medievales presentaban el seno de la Virgen como una rosa y un jardín donde vivió Dios semejanza del paraiso terrenal por el que el Señor se recreaba. Dante le llama paraiso terreno de Cristo. Son innumerables los poemas alegóricos que hablan de María como jardín frondoso, donde creció la rosa única que fue Cristo, y como fuente de todo crecimiento en el espíritu. Una vez más este bello atributo de María, mítico-simbólico, nos trae a la memoria el viejo "pattern" de renacimiento.

"Lady of silences" le llama en otra parte, como queriendo plasmar en imágenes las palabras bíblicas que hablan de la interioridad de la belleza de la hija del rey. A ello se debe que todas sus apariciones en "Ash Wednesday" sean en silencio.

" Speech without word and
Word of no speech." (1).

Parece querer indicar que el camino a la redención aportada por Cristo, requiere el silencio y opera en silencio. Hay que hacer notar que cuantos agentes del amor divino aparecen en "Ash Wednesday", lo hacen en silencio. Elizabeth Drew (2) piensa que este silencio puede ser un recuerdo del "amor cortesano". "Bend her head and signed but spoke no word" dice Eliot. Este es, según la tradición, el gesto de la dama hacia su amado. En términos cristianos podemos decir que significa la conformidad de la Virgen a la postura humilde del hombre que ha aceptado el misterio de la redención susurrado en su gesto silencioso. La respuesta de este renacimiento no se hace esperar. Los "yew trees" se llenan de los mil sonidos que el viento ha arrancado a sus ramas, la fuente brota con fuerza y el pájaro grita la redención portada por la palabra "unheard, unspoken". También los blancos huesos que supieron de la muerte se llenan de canciones agudas, de vida, debido al viento que se ha hecho profecía de fertilidad.Y todo gracias a esta "Lady of

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 62.
(2).- E.Drew, ob. cit., pág. 142.

silences."

" Because of the goodness of this Lady
And because of her loveliness
We shine with brightness." (1).

Su misión de guía espiritual aparece una vez más en su silenciosa actuación ante Priapo, el dios del jardín, quien con su flauta está encantando los días de mayo con viejos sonidos de distración. María, ahora como hermana silenciosa, vestida de blanco y azul, hace con su sola presencia que enmudezca la flauta para que la palabra de la salvación sea oída.

" The silent sister, veiled in white and blue
Between the yews, behind the garden god,
Whose flute is breathless, bent her head and
signed but spoke no word." (2).

Maxwell al comentar este pasaje trae el recuerdo del santo de Mallarmé que se transforma en "músico de silencio". Según aquél (3) el silencio es más hermoso que la música. Eliot toma esta idea y nos sugiere con la presencia de María un silencio tan bello y elocuente que hace callar la música terrena más delicioca y suave. El símbolo de esta "silent sister" aporta una nueva insistencia en el tema de la redención.

El atributo de "madre" y "hermana" hacen aún más encantadora la presencia de la Lady y su misión de guía. Hermana silenciosa, recogida y santa,

" Silent sister
Veiled sister (tres veces)
Blessèd sister
Sister."

que trae algo nuevo a las mujeres del mundo eliotiano: familia, comunidad, amor, belleza, atenciones. Hasta ahora sólo conocíamos las palabras frialdad e indiferencia, bajo comercio con el amor y la amistad. El cristianismo nos da una hermana, alguien que participa de nuestra

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 61
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 64.
(3).- Maxwell, ob. cit., pág. 144.

naturaleza y de nuestros problemas, que puede, por familiar y cercano, llevarnos más fácilmente hacia Dios. Eliot no duda en utilizar esta cualidad de hermana atribuída a María por el cristianismo y Dante, para llenar "Ash Wednesday" de mitos y símbolos de renovación y fecundidad.

El título de madre aparece en el poema bajo dos acepciones distintas. Una alude a su maternidad divina (Grace to the Mother), la otra a su maternidad espiritual como madre de todos los hombres en la vida del alma. Bajo ambos conceptos sobresale su función de "life-giving", engendradora de vida. ¿Quién mejor que ella para orientar y guiar hacia Dios?.

Insistiendo en el mismo principio están las expresiones que utiliza Eliot "spirit of the fountain", "spirit of the garden", "Spirit of the river","spirit of the sea" como queriendo atribuirle el origen de toda fertilidad en la naturaleza así como en el terreno de la gracia. Parece como si Eliot participase del entusiasmo mariano de Dante y concediese a María unas funciones divinas, algo propiedad en exclusiva de Dios. Mas no olvidemos el punto del que hemos partido al hablar de María como "anima arquetype", como belleza suprema que conduce naturalmente a Dios como razón última de su ser y existir. En la actual dispensación de la gracia esta misión de María en la teología está querida por Dios. Es un eslabón humano y divino con enormes posibilidades de atracción dada su proximidad y participación de nuestra naturaleza humana.

Hemos visto la presencia de María en "Ash Wednesday" bajo el símbolo mítico-religioso de guía, con unas cualidades que hacen esta misión más hermosa y efectiva. Dominando todo su actuar, el ser principio de vida y fecundidad para el espíritu.

La tercer misión de la Lady es la de ser "mediadora". Función religiosa ésta que le da plenitud y a la vez es lógica consecuencia de la de ser guía y arquetipo. Para esta función Eliot escogió una vez más la imagen de Beatriz en la Divina Comedia. Sobre su actuar

fraguó la presencia de María como culminación de una misión terrena y sobrenatural. María se convierte en la intercesora celestial por la unión en ella de lo divino y lo humano. De esta manera las oraciones de los hombres que desean volver de este mundo hacia Dios van dirigidas a la Lady. "Ash Wednesday" se llena de plegarias marianas.

" And pray to God to have mercy upon us"
" Pray for us sinners now and at the hour of our death
Pray for us now and at the hour of our death."

" And after this our exile."

" Will the veiled sister pray for
Those who walk in darkness, who chose thee and oppose thee,
Those who are torn on the horn between season and season,
time and time, between
Hour and hour, word and word, power and power, those who wait
In darkness? Will the veiled sister pray
For children at the gate
Who will not go away and cannot pray:
Pray for those who chose and oppose
Will the veiled sister between the slender
Yew trees pray for those who offend her." (1).

Aparte estas plegarias definidas, podemos afirmar que todo el poema es una humilde oración. La invocación en forma de letanía lauretana no es más que una súplica llena de teología y símbolos litúrgicos.

El tercero de "The Four Quartets","The Dry Salvages" tiene como idea central la redención por medio de María, una renovación de la Anunciación primera como camino a seguir para posteriores redenciones. El cuarto movimiento trae la bellísima imagen de María como Estrella de la Mar, Stella Maris.

" Lady, whose shrine stands on the promontory,
Pray for all those who are in ships, those
Whose business has to do with fish, and
Those concerned with every lawful traffic
And those who conduct them.

Repeat a Prayer also on behalf of
Women who have seen their sons and husbands
Setting forth, and not returning:

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., págs. 61,64,65.

Figlia del tuo figlio,
Queen of Heaven.

Also pray for those who were in ships, and
Ended their voyage on the sand, in the sea's lips
Or in the dark throat which will not reject them
Or wherever cannot reach them the sound of the sea bell's
Perpetual angelus." (1).

Anon en su libro On the Four Quartets of T.S. Eliot sugiere un antiguo mito griego para explicar la presencia de esta "Lady of the promontory", el de la Gran Madre que mira hacia el mediterraneo. Para él esta Gran Madre es una vieja deidad adorada en un lugar medio olvidado de la Grecia prehistórica, emplazada sobre un montículo frente al mar. Las mujeres subían hasta allí para pedir por sus maridos que estaban en el mar, y la bendición para sus pequeños (2). No es necesario ir tan lejos para encontrar una fuente de inspiración para estos versos de Eliot. Los paises europeos cristianos que viven de cara al mar suelen colocar en los promontorios cercanos a la costa imágenes de María, estrella de los mares, para que sirva de guía a los que buscan su existencia en el océano. Son enormes estatuas con los brazos abiertos hacia la inmensidad, con el fin de acoger con ellos a cuantos vuelven hacia ella su mirada suplicante. Los hombres han eternizado este gesto en esas moles de piedra que son faro y centro de peregrinación. La devoción cristiana ha representado así a María en su función de mediadora entre Dios y los hombres. Eliot ha tomado el mito de la Gran Madre y de la Stella Maris y lo ha plasmado en la hermosa imagen de la "Lady en the promontory". El contexto citado por Anon y el del cristianismo hace relación a ambas. Se habla de las mujeres que llegaban hasta la Gran Madre con una doble intención hecha plegaria, se habla del destino viajero del hombre y entre una y otra las palabras tomadas de Dante que centran el simbolismo en María: "Figlia del tuo figlio / Queen of Heaven", "Perpetual angelus" (3).

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 135.
(2).- Anon, ob. cit., pág. 46.
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 135.

Resumiendo: Las tres funciones de la Lady en la poesía de Eliot, calcadas sobre la imagen de Beatriz en la Divina Comedia, aparecen en una relación mítico-simbólica que supera y perfecciona, por su misión sobrenatural, los moldes religiosos que le han servido de base.

Todas las actuaciones están dirigidas hacia el proceso de renovación espiritual que busca el poeta y siempre según el "pattern" de muerte-renacimiento. Aunque se nota un cierto aire de sentimiento en las plegarias e invocaciones marianas, éstan son debidas a su inspiración antigua, medieval y caballeresca, así como la influencia y devoción de Dante de quien proceden casi todas.

El uso de este símbolo-mito es siempre indirecto con un apoyo bíblico profundo que requiere del lector la inteligencia religiosa suficiente para relacionar las imágenes y lo que estuvo en la mente del poeta al pensarlas.

Finalmente la función de estas presencias es la de ofrecer un camino seguro en el auténtico ascenso espiritual hacia Dios. Un camino atractivo dentro de los tintes amargos y fuertes del hombre eliotiano, ya que ese camino está mostrado por la Lady, sublimación de una belleza espiritual y humana, guía cercana y amable, por madre y hermana, y mediadora entre el hombre y Dios, fuente de fertilidad para el espíritu, jardín y rosa, espíritu del río, del mar y de los manantiales.

Otros símbolos cristianos respuesta también a mitos de fertilidad.-

Hemos examinado la presencia de Cristo y María como superación de los mitos de renacimiento en los poemas de Eliot. Su inclusión en ellos obedece a las mismas normas que rigieron la presencia de los dioses clásicos y regirán la mitología oriental, según veremos luego.

Además de estos dos grandes arquetipos míticos, Eliot toma prestado del cristianismo otros símbolos menores, pero con la misma fina-

lidad fecundante. Así habla del bautismo, primer paso hacia la vida del espíritu, que significando muerte a un pecado regenera y hace hijos de Dios; de la "violet hour", hora del arrepentimiento y del renacer, como lo manifiesta el "violet colour" con que la Iglesia se viste en época de penitencia y preparación a a Pascua; del "missionary stew",comida divina, comunión del Cuerpo y Sangre de Cristo bajo las formas de pan y vino ofrecido por la Iglesia a los hombres como alimento del espíritu. Recuerda la Encarnación como principio de la nueva era de la gracia, largo proceso de humillación de un Dios como medio de salvar a la humanidad y llevarla al Padre. Trae el recuerdo del Gólgota con los tres árboles dominando el cielo y recordando una obra salvadora que debe quedar como paisaje humano para cuantos aspiran a la más alta renovación espiritual. Habla de la gracia, el agua fecundante de la tierra yerma humana, que regenera y salva; del purgatorio, obligado paso cristiano para cuantos no están preparados para la última y definitiva unión con Dios en el cielo; del viático,alimento de vida para el momento de iniciar el postrer viaje. Recuerda la oración, como paso inicial a la gracia que regenera. A este respecto podemos afirmar que los poemas religiosos de Eliot se llenan de oraciones y se hacen oración ellos mismos. Tenemos citas del Padrenuestro en "The Hollow Men", del Avemaría en "Ash Wednesday" y "Animula", de la Salve en "Ash Wednesday", de la oración de la comunión en el mismo poema, del Te Deum en Murder in the Cathedral. Los dramas eliotianos están llenos del rito sacrificial de la misa y suelen acabar como ésta en plegaria comunitaria. Aparece la recitación de los salmos como oración en los "Ariel Poems" y en "The Rock". Nos trae la presencia de la Anunciación como preludio de la promesa de renacer en el espíritu. En tres o cuatro ocasiones aparece la imagen del acto de la confesión, síntesis del "pattern" de muerte-renacimiento en el cristianismo, como regeneración a la gracia perdida. De este acto sólo aparecen las palabras de despedida del sacerdote, y el acto de humillación al acercarse al sacramento.

" Bless me father"
" Go in peace my child
And work out your salvation with diligence." (1).

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., págs. 357 y 366.

La venida del Espíritu Santo bajo la forma de paloma y de fuego, que recuerda el bautismo de Cristo y la fiesta de Pentecostés, son otra respuesta a los mitos de fertilidad. Regeneración por el fuego del amor y el agua que transforma y purifica como la camisa de llama insufrible a Hércules.

Como culminación de este proceso de renovación, el cristianismo tiene a la Iglesia, prolongación visible de Cristo, que continúa su obra de regeneración espiritual con los mismos medios de santificación que Este le otorgó. A ella nos remite Eliot en varias ocasiones como a fuente de salvación. En su doctrina y en su enseñanza sigue permanente el espíritu que ha vivificado los viejos mitos de fertilidad y que se hace indispensable en el actual estado de gracia.

Cristo mismo nos marcó el "pattern": "Si el grano de trigo no muere ...", que le llevó al Viernes Santo, a la Eucaristía y a Pascua de resurrección. Eliot sabe que no hay otro camino en la regeneración que busca para sus hombres y por eso toma del cristianismo estos símbolos que pone codo con codo en el actuar humano de sus personajes para sacudir sus vidas cansadas y apáticas, e impulsarles hacia la salvación. El uso que hace de ellos es de simple referencia, tras la que esconde un concepto teológico que todo cristiano debe conocer. La función perseguida es la misma de siempre: renovar, salvar, mediante un proceso de purificación y dolor.

III.- ORIENTE O LA UNIVERSALIZACION EJEMPLAR DEL MITO.-

Hemos podido ver en las dos primeras partes de este estudio la personal actitud de Eliot frente a los mitos. Esta última sección nos va a ofrecer algo nuevo en la temática de un escritor europeo como fue Eliot por adopción y ascendencia.

Es constante en la literatura de la vieja Europa el aferramiento de sus escritores y artistas a la tierra y a las tradiciones que dan sacralidad y perennidad al devenir histórico de sus hombres y pueblos. Así podemos afirmar que los mitos que usan son los clásicos, y los propios del pueblo de origen, pero sin salirse nunca de estas definidas fronteras ejemplares.

Eliot, nacido en América, abierto a todas las influencias, ha dado paso en su mundo poético a toda ejemplaridad mítica sin ese encerrarse exclusivista a los clásicos. El mundo mediterráneo y las altas tierras sajonas, el cristianismo y el oriente lejano, todos tienen amplias resonancias en su obra. El Oriente con su misticismo sencillo, austero e indefinido aporta al mito utilizado por Eliot la universalización ejemplar. Su presencia es relativamente pequeña, pero constante. Aflora allí donde el clasicismo no puede llegar o el cristianismo resulta demasiado difícil y comprometido para la mente del poeta, todavía lejana al calor de una fe sentida, o como solución más cómoda a problemas filosóficos que el sentido providencialista cristiano radicaliza.

La temática central de los mitos y religiosidad oriental usados por Eliot es la misma que ha aparecido y hemos estudiado al hablar del clasicismo y el cristianismo: un proceso de renacimiento a través del dolor y la presencia de una figura fuerte y atractiva que lleve al encuentro de la verdad, al mejoramiento y elevación de la condición humana, a la unión con Dios.

Debido a la sacralidad de que toda mitología es portadora y a la unidad de temas empleados, existen numerosos puntos de contacto en que el mito es mero recipiente de ejemplaridad al que basta cambiar de etiqueta para poder cabalgar a través de siglos y espiritualidades y llamarle Phlebas, Cristo o Buda; Fisher King, Cristo o el Pescador del Ganges; Isis, el grano de trigo que se entierra y muere o el proceso hin-

dú del río y el mar (1).

---

(1).- Como dato interesante y confirmación de lo dicho veamos un caso y sus posibles aplicaciones.Existe un pasaje en "The Waste Land", último movimiento "What the Thunder Said", que según el propio Eliot hace referencia a la cita evangélica que relata la aparición de Cristo a los discípulos en el camino de Emaús. ("In the first part of Part V three themes are employed:the journey to Emmaus ..."(Notes on the Waste Land,ob.cit., pág.53) Dice así:

"Who is the third who walks always beside me?
When I count, there are only you and I together
But when I look ahead up the white road
There is always another one walking beside you
I do not know whether a man or a woman
-But who is that on the other side of you?(Ob.cit.,pág.48).

El propio poeta en la siguiente página de sus "Notes on The Waste Land" al ampliar la referencia y origen de dichas líneas dice textualmente: "360.The following lines were stimulated by the account of one of the Shackleton's):it was related that the party of explorers,at the extremity of their strength,had the constant delusion that there was one more member than could actually be counted." (Ob.cit., pág. 54). Este hecho fruto de sus lecturas estimuló un tema, el de los discípulos de Cristo que en su desaliento y dudas sienten la presencia de una persona que camina junto a ellos fortaleciendo su fe. Y esto no es todo. "G.Smith aporta un detalle tomado del libro d H.C. Warren Buddhism in translation que nos lleva a hacernos unas preguntas: ¿Los versos que hemos citado hacen relación a Cristo y Emaús (Eliot así lo afirma) o narran la situación de los exploradores a la Antárdida (Eliot insiste en que éste fue el origen de los versos) o transcriben la leyenda budista que relata Warren y que Eliot conoce perfectamente ya que le cita en varias de sus notas (ver "The Fire Sermon")?.Todas las preguntas pueden tener una respuesta afirmativa. Hay en los citados versos detalles más que suficientes para poder defenderlas. La leyenda cuenta cómo un día, un sabio caminaba por una carretera y de pronto se encontró con una mujer. Le pidió una limosna, mas ella se limitó a reirse del pobre caminante. Desde este momento,siempre que reía enseñaba todos sus feos dientes.Por su parte el hombre pudo conseguir la santidad a través del desprecio y la burla de la mujer cuyos desnudos dientes había visto. Tiempo después se encontró con el marido de ella que iba en su búsqueda. El santo le respondió a su pregunta:

"Was a woman, or a man
That passed this way? I cannot tell.
But this I know, a set of bones.
Is travelling on upon this road."(H.C.Warren,ob.cit.,p.297).

Eliot dice textualmente en el verso 365 de "The Waste Land" "I do not know whether a man or a woman" es ese otro que camina a tu lado.Sea lo que fuere,los tres personajes presentan una situación de derrota,de total fracaso de las fuerzas personales,a las que por una acción exterior a uno mismo se logra la fe de unos,el triunfo en otros,y en el anciano caminante la santidad.Tres versiones de un mismo tema y una misma lección ejemplar.A ello se debe el que hayamos hablado de ese recipiente de ejemplaridad mítica con capacidad para ser encontrado en las más diversas mitologías.

El primer acercamiento de Eliot a la espiritualidad y mitología oriental, según nos cuenta G.Smith (1), ocurrió cuando tenía 14 años y se entregó a la lectura del Rubaiyat que le atrajo poderosamente. Atracción que perdurará en él durante mucho tiempo y que le llevará al estudio del sánscrito para poder adentrarse en la filosofía y sentir de unos hombres con soluciones que él buscaba para su vida personal y para librarse de la encerrona a que había llegado con sus estudios e investigación filosóficas. Asistió luego en Harvard a un curso de dos años sobre sánscrito que dirigió Charles Lanman, al que siguió otro que él calificó como "sumido en los laberintos de la metafísica de Patanjalí" (2) y que dictó James Wood. La experiencia que le dejó en un estado de "enlightened mystification" quedó plasmada en "The Hollow Men". La trinidad hindú -Silva,Brahma y Visnú- le sirvió de modelo para las tres ideas centrales del poema. Siva representa la fuerza del sexo en el eterno ciclo de la muerte y el renacimiento.Brahma, dios creador del mundo, representa el poder de la inteligencia.Visnú, encarnado como salvador, el poder del espíritu que desciende a la tierra para preservar a los hombres del mal (3).

En la dramaturgia eliotiana, la presencia de la mística oriental es algo que aflora con regularidad, como solución siempre a ciertos problemas que se presentan oscuros o cuyo reconocimiento exige demasiado al poeta. La reencarnación hindú es otro de los temas constantemente repetidos en los dramas en circunstancias en que la sacralidad mítica que sostiene a los personajes o la vocación a la santidad cristiana de alguno de ellos son respuestas más viables y simples que las que puede ofrecer la mitología hindú. Así tenemos a Colby y Lady Elizabeth (Ion y Creusa o el aspirante a la santidad y la persona encargada de introducir el mundo del espíritu en The Confidential Clerk) llegan al punto crucial de descorrer el velo de la verdad de sus existencias: son o creen ser madre e hijo. Y es en este preciso momento en

(1).- G. Smith, ob. cit., pág. 28.
(2).- Ver G.Smith, ob. cit., pág. 188.
(3).- Se dice que Visnú padeció nueve reencarnaciones para liberar a la humanidad, y que en la décima y última reencarnación vino a destruir la tierra como un blanco caballo.

que Eliot deja de lado la historia mítica y la providencia cristiana que trae al hijo perdido durante tantos años a la madre, y prefiere recurrir a la reencarnación budista como solución más cómoda.

Lady Elizabeth:

"(She sits down, holding the portrait)
What was I going to say? Oh, I know.
Do you believe in reincarnation?

Colby:

No, I don't. I mean, I've never thought about it.

Lady Elizabeth:

I can't say that I believe in it.
I did, for a time. I studied the doctrine.
But I was going to say, if I believe in it
I should have said that we had known each other
In some previous incarnation.-Is this your mother?" (1).

O las líneas finales de "The Dry Salvages" que da un lejano toque al misterio de la reencarnación.

De igual modo podríamos citar otros pasajes de las obras de Eliot. Como él bien dice en el texto transcrito líneas arriba, conoce la doctrina, porque la ha estudiado y se ha entregado a descubrir su complicación y sencillo misticismo.

El uso de la mitología oriental queda reducido a un número muy limitado de poemas: "The Hollow Men", "The Waste Land", y sobre todo "The Four Quartets" en el que la influencia del Oriente domina sobre toda otra ejemplaridad, hasta el punto de ir pareja en soluciones a la Anunciación, Redención por Cristo y Pentecostés. En los dramas elio_tianos es fácil ver una presencia lejana, pero no por ello menos sentida y real, de la espiritualidad budista, aunque estén estructurados sobre mitos clásicos y orientados a soluciones cristianas violentas.

---

(1).- T.S. Eliot, The Confidential Clerk, pág. 66.

Podemos reunir los mitos orientales que aparecen en la obra poética de T.S. Eliot bajo dos ideas centrales. Una está plasmada en la presencia humana de Buda como "Fisherman" y "medicine man", la otra vertebra los cinco restantes mitos y es la renovación espiritual mediante la cual se logra el acercamiento a la divinidad según el "pattern" muerte-renacimiento.

"El río y el mar" marcan una pauta en el proceso "death-birth" sobre el que debe ser fundamentada la renovación del espíritu. "La flor del loto" señala el logro de la paz nirvánica, fruto de una norma, de un orden y un dominio personal. "El viaje de Krishna" semeja la aventura humana del vivir hacia Dios mediante el sufrimiento que llevará a una renovación. "El Kalpa" señala el estadio sobre el que debe asentarse todo renacimiento espiritual. "El Trueno" viene a culminar el estado de espera, sufrimiento y deseo de comunión que han marcado el río y el mar, el loto, el viaje del héroe y la visión de kalpa, con la presencia del agua que es aceptación del dios y símbolo de fecundidad y regeneración.

Buda, médico y pescador de almas.-

La imagen de Buda aparece en la obra de Eliot bajo dos aspectos ejemplares que encarnan un fondo mítico universal. Tales son el de "Fisherman" y el de "medicine man".

"The Fire Sermon", tercer movimiento de "The Waste Land", nos presenta a Buda como el auténtico "Fisherman" del drama de Tierra Baldía. Los versos finales tomados de su Sermon del Fuego (1) ofrecen la contrapartida a la negación de la fertilidad que han prestado todos los personajes aparecidos en el poema.

(1).- En "Notes on The Waste Land" dice Eliot a propósito del verso 308:"The complete text of the Buddhas's Fire Sermon (Which correspondence in importance to the Sermon of the Mount) from which these words are taken,will be found translated in the late Henry Clarke Warren' Buddhism in translation.Mr.Warren was one of the great pioneers of Buddhism studies in the Occident)".Ob,cit., pág. 53.

En lugar del canto que conduce a Fernando hacia Miranda o el de los cuernos de caza que atraen a Acteón hacia Diana, son las bocinas de los coches las que anuncian los amores de Sweeney y Mrs Porter.La llegada a casa del oficinista que viene a hacer el amor a la mecanógrafa de manos autómatas, está anunciando con las mismas palabras con que Safo se dirige y sueña con la estrella de la noche. Todos forman parte de una vulgar parodia de los ritos de fertilidad. De igual manera que el canto triste de la golondrina y el ruiseñor -Filomela y Progne violadas por Tereo- o el paso lento y sucio del río debido a la marcha de las ninfas y al consentido y frío comercio carnal de sus Tres Hijas, son una negación a la vida y una violación del amor,principio de vitalidad y renovación.

Como tabla de salvación en medio del triste espectáculo ofrecido por "The Fire Sermon", se oyen las palabras finales de Buda que se presenta como el único y auténtico "Fisherman" del devastado reino.

"Burning burning burning burning" (1).

La ceremonia de la pesca está relacionada en la mitología india con los ritos de fertilidad. En los libros de Mahayana se presenta a Buda como el Pescador que saca peces del océano de Samsara, a la luz de la salvación. Así suele aparecer, según señala Miss Weston, en cuadros e ilustraciones de libros.El pez era una cosa sagrada,dice Maxwell (2), para aquellas divinidades que se suponía tenían por misión llevar a los hombres desde las sombras de la muerte a la vida. La alusión a Buda en los versos finales de este tercer movimiento es intencional. Eliot quiere decirnos que la acción de pescar está en manos erróneas. El Fisher King de la leyenda es incapaz de orientar en el camino de la salvación a unos hombres y mujeres que se niegan al amor y a la vida. Buda, el pescador de Samsara ofrece el camino recto en su sermón a los sacerdotes reunidos en asamblea. "Todas las cosas, les dice, están ardiendo, todas las cosas recibidas como sensaciones a través de

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 46 (v. 308).
(2).- D. Maxwell, ob. cit., pág. 108.

los sentidos o de la mente.¿ Ycon qué están ardiendo? preguntan los sacerdotes. Replica el Santo: Con el fuego de la pasión, con el fuego del odio, con el fuego del orgullo, con el del nacimiento, la anciani dad, la muerte, la tristeza, las lamentaciones, la miseria, el dolor y la desesperación. El camino del discípulo es dar la espalda al mundo para hacerse libre, por desapego a cuanto ata acá abajo." (1).

Eliot utiliza el mito del pescador de una manera indirecta y sutil. El mismo nos ha tenido que citar la fuente de donde está tomado el verso y que sirve de clave para su interpretación. Son del sermon de Buda. "Sermón del Fuego" que alcanza dentro del budismo la misma importancia que el "Sermón del Monte" en la religiosidad cristiana. En él se nos presenta a Buda como guía de los hombres, sus discípulos, en el camino de la salvación mediante el seguimiento de su doctrina. Misión que nos lleva a la concepción del Mahayana del Pescador que con duce los hombres a la luz de la nueva vida.

La función que aporta el mito del Pescador de almas es de oposición y contrapartida a la negación de la fertilidad. Hemos insistido en el cuadro de violaciones y farsa de ritos de renovación que ofrece "The Fire Sermon". Las palabras de Buda encarnan una misión redentora, un rito de fecundidad, que llevará mediante la purificación por el fuego de todo cuanto signifique muerte, a una vida nueva y joven que devolverá el poder vitalizador a la tierra yerma del Fisher King.

El otro aspecto ejemplar y mítico de Buda es el de médico.Insistimos al hablar de Cristo en esta misma faceta de médico de almas. El Evangelio nos ofrece múltiples ocasiones en que Cristo se presenta como médico que cura las almas y los cuerpos. Dijimos también en que este es un concepto que responde a un personaje clave en todas la mitologías conocidas. Mircea Eliade hace un estudio profundo y extenso en sus libros sobre Mitos y Revelación acerca de la presencia de unos hombres, "the medicine men", que jamás faltan en la religiosidad de los

---

(1).- H.C. Warren, ob. cit., pág. 143.

pueblos por primitivos que éstos sean. Hombres que curan los cuerpos y son mediadores de las divinidades. Hombres que son considerados como pertenecientes a un plano superior y con una función sobrenatural. Hombres en fin, mito. El mismo Eliade hace incapié en la misión de Buda en la mitología oriental: es el rey de los médicos con un mensaje específico, una medicina nueva que cura las almas y las lleva a la paz y serenidad del Nirvana, en cuyo centro está la flor del loto(1).

De las cinco obras que componen la producción dramática de Eliot, tres de ellas tienen un personaje con el título oficial de médico, pero que cumple funciones muy superiores a las que éste le capacita. La última, The Elder Statesman, carece de doctor, mas la acción toda se desarrolla en un centro clínico.

Estas obras pertenecen a un estadio de madurez del autor y dentro de sus nuevas directrices cristianas. Más, la finalidad intrínseca de la obra, a parte la sacralidad mítica que tiene como base y fundamento, está orientada a la salvación del protagonista por caminos difíciles y violentos. Llegados a este punto se hace imperiosa la pregunta: ¿Es Cristo o Buda el arquetipo de médico que tomó Eliot para su Warburton, Reilly o Rebmann?. La respuesta no puede ser exclusivista. Tanto Cristo como Buda encarnan el papel del "medicine man" del que habla Eliade. Los dos llenan el recipiente mítico a que hemos hecho alusión en la introducción a la mitología oriental en la obra de Eliot, y le dan una espiritualidad nueva, una fuerza sobrenatural superior, pero idéntica. La función de ambos como prototipo mítico ejemplar es totalmente semejante. Los dos son reyes de médicos en la medicina nueva de las almas. Así lo consideran sus respectivas religiones.

---

(1).- "Flor, que dice E.Drew (ob.cit., pág.142), simboliza la pureza del estado de Nirvana, la beatitud que reside en el corazón de las cosas, y sobre la que aparece, en las formas artísticas la figura de Buda." En formas artísticas conscientemente religiosas de Occidente y Oriente, el centro tendrá una figura de Cristo o Buda (generalmente con el dibujo del loto), el inconsciente secular parece producir de ordinario algún emblema simbólico natural, como la flor, el sol, las estrellas o el estanque." E.Drew, ob. cit., pág. 143.

Leyendo la obra dramática de Eliot se siente uno inclinado a pensar que este médico -ser sobrenatural- es Buda. A ello contribuye la profunda y primera formación de Eliot basada en el estudio y lectura de la filosofía hindú. La proximidad de producción de "The Four Quartets" con las obras dramáticas son otro punto a su favor. El dominio constante de la religiosidad oriental en dichos cuartetos pudo extenderse a los dramas. La casi desaparición de este personaje en las dos últimas obras, en las que la influencia cristiana es total, inclinan la balanza a favor de Buda y la mitología hindú en la representación de médico de almas.

Ya hemos examinado la parte que tiene Cristo en la configuración de este prototipo y no insistimos en ello. Tanto Buda como Cristo, en cuanto modelos del "medicine man" de almas, no se excluyen, sino que se complementan perfectamente. Los dos son producto de una misma idea inserta en lo más íntimo de la naturaleza humana. Allí donde Buda acaba, continúa Cristo como perfección final de todo lo creado.

Así pues, la idea de la mitología hindú de Buda como médico, rey de los médicos, portador de un mensaje de renovación con su medicina de almas está perfectamente encarnado en el médico eliotiano de The Family Reunion y The Cocktail Party. Sobre todo en el segundo, que muestra un proceso de salvación consecuente con el mito oriental. Warburton en The Family Reunion se muestra más cercano a la idea del "medicine man", que cura cuerpos y es conocedor de los deseos de los dioses. Aquí conoce o participa de la sabiduría del más allá, a la vez que se preocupa de la salud de los habitantes de Wishwood. Harry Monchensey piensa que el Dr. Warburton puede ayudarle, por su conocimiento del pasado y del futuro, a burlar la presencia acusatoria de las Furias.

Harry:

> "I have a private puzzle. Were they simply outside,
> I might escape somewhere, perhaps. Were they simply inside
> I could cheat them perhaps with the aid of Dr. Warburton-
> Or any other doctor, who would be another Warburton,
> If you decided to set another doctor on me." (1).

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 269.

Dr. Reilly en The Cocktail Party se adapta más a la misión ejemplar de Buda, aunque tiene su mucho de resíduo de Hércules en el mito de Alceste. El invitado desconocido al party de los Chamberlaynes pasa a ser el confidente y director del devenir espiritual del mal avenido matrimonio, y sobre todo orienta la vocación a la santidad de Celia Coplestone y de Peter Quilpe.

Reilly:

"So all that I could do
Was to direct her in the way of preparation.
That way which she accepted, led to this death." (1).

"But from what we know of local practices
It would seem that she must have been crucified
Very near an ant-hill." (2).

Como vimos al examinar el papel de Reilly-Cristo existen detalles: la presencia de los "gardians", el gin con agua, el acentuado signo litúrgico de todos los brindis que nos llevan hacia el lado cristiano -Cristo médico de almas- más que al mito de Buda. No obstante la misión de ambos es común en este estadio. Se ha pensado que el marcado ambiente ascético de purificación que rebosa toda la obra puede venir del ascetismo oriental. Pero esto no es cierto ya que el héroe eliotiano - o el propio T.S. Eliot- se debate siempre en este estadio primero del proceso mítico cristiano del dominio personal, que resulta coincidente con el estadio que prepara al Nirvana en el budismo. A esto se debe que siempre que desee dar el salto a la unión mística, flaquee su cristianismo y halle vía abierta en las soluciones de la religiosidad hindú, terreno que le es, por otra parte, familiar para sus respuestas de paso.

Resumiendo: Eliot utiliza el ejemplar mítico oriental de Buda bajo la faceta de médico de almas, que encarna en las personas de Dr. Warburton y Reilly, a quienes dota con las cualidades primarias del

---

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 384.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 381.

"medicine man", con la nueva faceta aportada por Buda y superada por Cristo: el cuidado y salvación de los hombres.

La función de esta presencia es dar un carácter sagrado, espiritual, a la misión de estos personajes a la vez que manifestar, en cuanto esto es posible, la finalidad sobrenatural que se persigue con la acción dramática.

El río y el mar.-

El tercero de "The Four Quartets", The Dry Salvages", ha sido llamado el poema del agua. Agua que recorre todo el cuarteto llena de voces y de dioses, llevando el mensaje de una promesa de renacimiento que tiene su centro en el momento de la Anunciación.

La orquestación incial del poema insiste sobre dos temas: el río y el mar, que se suceden en la rueda del tiempo del que son medida. Sabemos que el punto de arranque de "The Dry Salvages" es autobiográfico. Eliot conocía el mar y las costas que describe y que perviven en su memoria como fruto de un fuerte impacto en su sensibilidad:"The Dry Salvages -presumably les trois suavages- is a small group of rocks, with a beacon, off the N.E. coast of Cape Ann, Massachusetts" (1).Las referencias al río están tomadas del Missouri-Mississippi de los que conserva un vivo recuerdo. Pasan por su ciudad nativa. En 1930, tres años antes de hacerse súbdito británico escribió: "Of course my people are northerners and New Englanders, and of course I have spent many years out of America altogether; but Missouri and Mississippi have made a deeper impression on me than any other part of the world." (2).

Lo que no es tan conocido es la base sobre la que fundamenta esta introducción y que resulta ser un mito hindú que Eliot conoce y del que se ha servido para organizar este cuarteto.

---

(1).-T.S.Eliot,ob.cit.,pág.130. Ver poema titulado "Cape Ann" ob.cit., pág. 95.
(2).-Citado por A.Thwaite,Contemporary English Poetry,pág.87.London, 1964.

La carencia de unas notas explicativas a "The Four Quartets" hace que sea muy difícil dar con el origen de los símbolos, mitos y leyendas que hay en ellos.

El mito que nos ocupa -el río y el mar- es de fertilidad. Carece del acompañamiento ritual que tienen por ejemplo el de Isis, o el del grano de trigo que se entierra para que dé fruto, pero entraña la misma lección ejemplar.

La narración oriental es sencilla: El agua que ha venido al mar a morir, se alza en vapor desde el propio mar y es depositada en forma de lluvia sobre las cumbres del Himalaya, de donde baja al Ganges, su río sagrado, quien las conducirá de nuevo al mar, donde iniciarán una vez más el ciclo de la muerte y de la vida con promesa de esperanza, de renovación.

Eliot magnifica la leyenda y así encarna al río y al mar en unos personajes tremendos, pero sin perder la idea original de ciclo de vida-muerte que traen de la filosofía oriental. El río se convierte en un fuerte dios moreno, indomable, que es frontera, mensajero del comercio, destructor y recuerdo de cuanto los hombres desean olvidar.El río es la medida y el tiempo del hombre, por eso está dentro de nosotros, espiando y marcando su ritmo en nuestra habitación, en la llegada de la primavera, en el olor de las uvas sobre la mesa otoñal y en círculo de luz que proyecta la farola en invierno.

El mar está fuera de nosotros, marca la dimensión del tiempo del mundo con su ritmo de eternidad y como testigo de una creación primera conserva "many gods and many voices". En él se centran todos los símbolos de la muerte, con su "tolling bell" que anuncia un nuevo proceso de vida, la evaporación, la lluvia sobre el Himalaya y el Ganges cerrando el ciclo. El flujo de los ríos, las vidas de los hombres,son las que tejen la historia (1).

---

(1).- Vid. T.S. Eliot, ob. cit., pág. 130-131.

El uso del mito, como antes dijimos, está tomado como una muy lejana, pero no por ello menos real, base para la expresión de este ciclo del nacer y el morir. Sobre esta base Eliot ha dado vida a dos personajes muy próximos a él, el río de su Saint Louis natal del que toma las primeras impresiones magnificadas de sus años jóvenes, y el mar de cuya cercanía nunca pierde el recuerdo. Memorias y filosofía que dan ropaje y peso al sencillo mito oriental, cuya ejemplaridad conserva.

Su función también es sencilla, como la leyenda y el uso del mismo. Ofrece un ejemplo más del proceso "death-birth" sobre cuyo "pattern" se debe fundamentar la renovación espiritual. Los cinco movimientos de que se compone el tercer cuarteto presentan cinco estados de un mismo proceso de renacimiento que culmina en la Encarnación. Todos llevan como fondo y lazo de unión la presencia del agua, del río y el mar que marcan la pauta de esta aventura, de este permanente estado viajero del hombre, y de su deseo de salvación.

Y en el centro estaba la flor del loto.-

"Burnt Norton" es el poema del tiempo. Una búsqueda del significado de los momentos dentro y fuera del tiempo.

La imagen de la rueda que gira sobre un punto inmóvil domina todo el poema, e imprime el ritmo pausado de la danza como medio de obtener un orden. Eliot busca la norma para huir de este "lugar de desafecto" en que vive donde sólo priva el movimiento caótico. Quizá sea la suficiencia del movimiento circular lo que le lleve a la idea de perfección, norma, disciplina. Este deseo de orden en el mundo material es también un deseo de controlar el significado de la vida. La mitología hindú le proporciona una bella imagen para su idea de orden: el dios-sol, con la autosuficiencia geométrica de la perfección, y con la flor de loto en el centro. Aportación mitológica ésta que impone orden y calma en el primer movimiento de "Burnt Norton". Recuerdos dispersos e inquietudes que entrarán en la danza y el movimiento circular que les llevarán a la quietud de la piscina, con el loto en su centro y brillando con el corazón de la luz.

El loto fue la flor sagrada por excelencia en el antiguo Egipto, y hoy lo es en la India, China y Japón. Es emblema del agua y de la luz. En India su simbolismo se basa en su significación solar, personifica a Visnú, Brahma y Buda. Creuzer dice que el loto era sagrado para los egipcios, porque ocultaba el secreto de los dioses. Era símbolo de la vida naciente y de toda su evolución. Se llamaba esta flor "la esposa del Nilo", porque en las crecidas de éste aparecían en la superficie gran número de lotos. En las tumbas egipcias se ha encontrado el loto en las partes sexuales de las momias femeninas, lo que parece indicar una significación simbólica de regeneración. Según Homero, el loto hace olvidar la vida y sus penas. Era para los griegos un símbolo de belleza y elocuencia. El occidente viene a tener la significación de la Rosa, ya que durante la Edad Media, se equipara al cen centro místico y consiguientemente al corazón. En el arte cristiano el loto ha sido sustituído por la flor de lis.

Eliot ha tomado el simbolismo del loto de la mitología hindú. Y dice:

"So we moved, and they, in a formal pattern,
Along the empty alley, into the box circle,
To look down into the drained pool.
Dry the pool, dry concrete, brown edged,
And the pool was filled with water out of sunlight,
And the lotos rose, quietly, quietly,
The surface glittered out of the heart of light." (1).

Con la imagen del jardín se inicia el ritmo. Las rosas se mueven en forma solemne. Todo se encauza por la alameda desierta hacia la rotonda, donde crecen los bojes. Nos encontramos dentro del círculo que culminará con la presencia del dios-sol. En el jardín hay un estanque lleno de agua que ha brotado de la luz del sol. En el centro se alza silencioso el loto, que sugiere la presencia de la divinidad oriental, el Sol-Rueda, que era dibujado como una de esas flores, simbolizando la pureza del estado de Nirvana.

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 118.

Jung en su libro "Psychology and Literature" llama a este símbolo oriental "mandala", palabra sánscrita significando un círculo mágico,algo perfecto por la influencia de poderes divinos.The mandala symbol is the archetypal image of god," dice Jung.(1)

Eliot usa el mito dándonos simplemente el nombre,pero ocultando el simbolismo que esta palabra encierra.En nuestras manos está el conocer el alcance que puede tener el mito del loto.No obstante prepara su aparición de tal manera que todo el ambiente viene a cerrarse sobre la flor como centro de un movimiento ordenado. Es entonces cuando adquiere toda su fuerza mítica como representación de ese dios geométrico y perfecto.

La función del mito es,una vez más, el ser pauta y molde para el desorden y desconcierto del vivir humano.Una pauta para la búsqueda del significado de la existencia dentro y fuera del tiempo.La perfección de la paz lograda en el estado nirvánico es fruto de una norma.

"Only by the form, the pattern
Can words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stillness." (2).

Wheelwright afirma que el antiguo ideal de la danza era la aceptación mutua de una norma coreográfica que en cierto modo reflejaba o parecía reflejar los propios ritmos de la naturaleza (3). La flor de loto en el centro del proceso circular (4) que marca la norma perfecta

---

(1).- Jung,ob.cit., pág. 188. Y añade a renglón seguido: "This desing has turned up in every cultural region,more or less, and we find it today not only in Christian churches but in Tibetan monasteries as well. It is the so-called sun-wheel, and as it dates from the time when no one had thought of wheels as a mechanical devise,it cannot have its source in any experience of the external world; it covers an experience of the inner world." Ver también "El simbolismo del Centro" del libro de Luis Bonilla, Los mitos de la Humanidad.Madrid, 1971.

(2).- T.S.Eliot,ob.cit.,pág. 121.

(3).- Citado por E.Drew,ob. cit., pág. 83.

(4).- La rueda es una visión pagana del tiempo concebido como un ciclo, especialmente en la concepción oriental de la "terrible rueda del renacimiento y de la muerte." La vida es un sufrimiento del que sólo se puede escapar mediante la unión con Brama.Actitud oriental como escape del tiempo,que no reconoce la existencia de un orden sobrenatural en el que el tiempo tiene valor.

para la danza, simboliza el estado beatífico cuya consecución han soñado los grandes maestros de la India -Krisma y Buda- como verdadera finalidad del hombre. El movimiento circular es la única forma perfecta del movimiento para los hindúes a causa de su autosuficiencia geométrica. Esta perfección y orden son los que Eliot busca como camino a seguir, y a la vez oposición al desconcierto y caos de la vida moderna, y por qué no, del propio poeta, que acude a la mitología oriental como a refugio y escape a su encerrona filosófica y espiritual. Búsqueda ansiosa de un significado de la existenica en el orden y el dominio propio, ejemplarizada en esta flor de loto que está en el centro del círculo, de la divinidad, y que irradia la luz del corazón del dios.

El viaje.-

La mayor parte de los héroes son viajeros. Recordemos a Dionisos, Hércules, Mitra, etc. El viajero es una imagen de la aspiración del deseo nunca satisfecho. Eliot nos presenta la vida humana bajo la vivión de un viajero embarcado para una larga travesía cuyo fin desconoce. Tanto el perpetuo caminar como el naufragio son posibles.Mas, eso sí, existe siempre la esperanza del retorno a casa.

Esta imagen del viaje llena todo el tercer movimiento de "The Dry Salvages" -poema de ríos y mares-. Movimiento que es una especie de meditación en torno a las palabras de Krishna a Arjuna en el campo de batalla, instándole a la acción.

Krishna fue el nombre que tomó Visnú en su octava encarnación,la más bella y pura de todas. Los kinnaras evitaron que la envidia de su tío se cebase en este niño que nacía con todos los presagios celestiales. Efectivamente vino al mundo a medianoche, cuando la luna estaba alta y se le concedieron todos los atributos de la divinidad. Fue un héroe perseguido y victorioso. Al ser mayor de edad, seguido por jóvenes guerreros, marchó contra su tía Kansa, para vengar a sus padres, prisioneros del tirano. Fue rey y guerrero. Sometió los reinos vecinos y ayudó a cuantos solicitaban su socorro. Arjuna fue su favorito. Después de una dura batalla que duró 18 días se elevó al Vaikunta. Allí sobre el mismo campo de combate hizo las últimas advertencias a su fiel

amigo. El escenario era propicio a las palabras del héroe. La vida, le dijo, es un viaje que nos va transformando por la acción del pasado que presiona sobre nosotros, y sin un futuro previsible. Sólo disponemos de un presente aventurero que empuja: "Fare forward, voyagers". Siempre en actitud de caminar. El morir no significa un logro del puerto, sino una semilla que fructificará en otras vidas viajeras, buscando un entroncarse en el viaje comunitario de la humanidad hacia Dios.

Eliot ha tomado este significativo mito hindú para aportar la lección del héroe a cuantos están embarcados en esta empresa marinera del existir (1).

"I sometimes wonder if that is what Krishna meant-
Among other things- or one way of putting the same thing:
That the future is a faded song, a Royal Rose or a lavander spray
Of wistful regret for those who are not yet here to regret,
Pressed between yellow leaves of a book that has never been opened
And the way up is the way down, the way forward is the way back.
You cannot face it steadly, but this thing is sure,
That time is no healer: the patient is no longer here.

"Fare forward, you who think that you are voyaging;
You are not those who saw the harbour
Receding, or those who will disembark.
Here between the hither and the farther shore
While time is withdrawn, considerer the future
And the past with an equal mind.
At the moment which is not of action or inaction
You can receive this: "on whatever sphere of being
The mind of a man may be intent
At the time of death"-that is the one action
(And the time of death is every moment)
Which shall fructify in the lives of others:
And do not think of the fruit of action.
Fare forward.
O vayagers, O seamen,
You who come to port, and you whose bodies
Will suffer the trial and judgement of the sea,
Or whatever event, this is your real destination."
So Krishna, as when he admonished Arjuna
On the field of battle.
Not fare well,
But fare forward, voyagers." (2).

---

(1).- Como este tercer movimiento es demasiado largo para citarlo por entero -el viaje a que alude Krishna lo llena en su totalidad- damos algunos párrafos como más significativos.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., págs. 133-135.

El uso del mito es directo como no lo ha sido casi ninguno hasta ahora, aunque oculta parte de su mensaje en las imágenes plásticas tomadas del diario existir que utiliza. Es como si partiendo de las palabras de Krishna, que quedan difuminadas a lo largo de los 47 versos, reflexionase en voz alta sobre conocidos y rutinarios viajes: el del enfermo camino del hospital, el tren que deja la plataforma y los amigos que vinieron a decir adiós o el del brillante trasatlántico que se hace una vez más a la mar.

Inicia el movimiento dándonos el nombre del héroe y haciendo referencia a unas palabras que no aparecen, pero cuya imagen y lección quedan patentes en los tres viajes que se inician en el mismo.

"I sometimes wonder if that is what Krishna meant-" (1).

Para poner punto final con el pasaje del campo de batalla y el dios aconsejando al amigo antes de subir al Vaikunta.

" So Krishna, as when he admonished Arjuna
On the field of battle.
Not fare well
But fare forward, voyagers." (2).

La misión del mito es también clara: un ejemplo a seguir, una pauta para el hombre en el viaje en que está embarcado y que no es otro que su propia vida. Vida en busca de un renacimiento a través del sufrimiento. La travesía es larga, los peligros ciertos, el fin desconocido, pero con esperanza de arribada feliz. Lo importante es seguir en la empresa, viajar, empalmar en esa cadena de muertes que fructificarán en las vidas de los demás; actuar, no quedar pasivos.

Este impresionante canto de despedida y de tristeza, culmina en la Encarnación, último movimiento del tercer cuarteto, pasando por la plegaria humilde a esa Lady que desde el promontorio es mediadora de cuantos se hacen a la mar o están comprometidos en asuntos relaciona-

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 133.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 135.

dos con él (1).

Eliot que presentó al hombre como un fantasma que pasea por las calles londinenses en el primero de los Cuartetos, o avanzando en la oscuridad en el segundo, lo ofrece ahora en el mar, con el fin de descubrir la naturaleza y finalidad de su viaje terreno. Hay que redimir el tiempo, como dice Krishna a Arjuna dando significado a las acciones, y que la muerte, inevitable, sea al menos redentora. A esto tiende la lección de la mitología oriental.

La visión del Kalpa.-

"East Coker" es el poema de la tierra, de la sucesión de las estaciones, del nacer y del morir. Presidiendo este existir la danza inicial de los aldeanos de Germelshausen en el común. Sus pesados pies se pegan a la tierra que anuncia "dung and death", en esa terrible rueda del renacimiento y de la muerte, visión oriental del tiempo del que sólo es posible escaparse mediante la unión con Brama.

" In succession
Houses rise and fall, crumble, are extended,
Are removed, destroyed, restored, or in their place
Is an open field, or a factory, or a by-pass.
Old stone to new building, old timber to new fires,
Old fires to ashes, and ashes to the earth
Which is already flesh, fur and faeces,
Bone of man and beast, cornstalk and leaf." (2).

---

(1).- Esta Lady sobre el promontorio se presta a múltiples interpretaciones, pero siempre con una función de mediadora entre dos mundos. Para algunos es la más antigua diosa de la humanidad, erigida sobre un lugar olvidado de los primeros poblados de la Grecia primitiva. Las mujeres subían hasta su estatua para rezar por sus hombres en el mar o por una bendición para el hijo. Otros piensan que es Urania, símbolo del amor olvidado por el Gran Amor, y que aparece en el poema "La Figlia che piange". Es Beatriz para muchos. Mas las palabras finales del movimiento la entroncan al cristianismo, con María, madre de Jesús, reina del Cielo, Stella Maris, cuya estatua suele dominar promontorios cercanos al mar dentro del simbolismo cristiano de estrella de los mares, y mediadora de los que permanecen en tierra y de cuantos se hacen al mar.

(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 123.

Se siente una enorme desilusión y desengaño a lo largo de todo el poema que termina con la presencia de un hospital -"the whole earth is our hospital"-, y la camilla de operaciones donde una vida espera el fin. Junto a ella la presencia del "wounded surgeon" -Cristo- que puede dar un sentido a todos esos momentos de agonía y temor.

Kalpa recuerda destrucción, ofrece la apocalíptica visión del período del mundo que toca a su fin, presidido por una descripción de las estaciones alteradas en su orden normal sucesorio y sumidas en el desconcierto. Eliot ha tomado esta poderosa imagen de la mitología hindú. En ella se dice como Visnú, cuyo aliento había creado el mundo, le inhalaba al final de cada kalpa o ciclo. El ritmo de estos nacimientos y renacimientos alternados era el de la respiración misma del dios. Cada kalpa es el período durante el cual el mundo vive, y durante el que su creador abre los ojos sobre su creación, y en el instante en que los cierra, en su sopor fecundo da el ser al Universo regenerado. Al final de cada kalpa venía la destrucción, los malos triunfaban. Visnú que dormía sobre las aguas cósmicas, despierta, se encarna, baja a la tierra, lucha contra el Mal e inaugura una nueva era o ciclo.

Esta visión de desorden y desconcierto es la que utiliza Eliot en los primeros versos del segundo movimiento en "East Coker".

" What is the late November doing
With the disturbance of the spring
And creatures of the summer heat,
And snowdrops writhing under feet
And hollyhocks that aim too high
Red into grey and tumble down
Late roses filled with early snow?
Thunder rolled by the rolling stars
Simulates triumphal cars
Deployed in constellated wars
Scorpion fights against the Sun
Until the Sun and Moon go down
Comets weep and Leonids fly
Hunt the heavens and the plains
Whirled in a vortex that shall bring
The world to that destructive fire
Which burns before the ice-cap reigns." (1)

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 124-125.

No nos dice la fuente en que se inspiró, ni existe la menor relación a Visnú creador y su manera rítmica de mantener el mundo. Sin embargo el desorden que precede al sueño del dios y que se hace patente en la naturaleza por la mutación cíclica establecida en sus estaciones, está tomada de la relación hindú con gran lujo de detalles. Este momento clave del kalpa está preparado en el poema a lo largo de todo el primer movimiento, no sólo con la frase inicial "In my beginning is my end", sino por la serie de imágenes de destrucción y renovación -"houses rise and fall", "houses live and die"- y la presencia de los aldeanos con su danza simbólica de vida y muerte como síntesis de la naturaleza que les rodea. Aún podíamos hallar un punto más de contacto con el mito oriental. Antes hemos dicho que el sueño de Visnú estaba ligado al desorden de las estaciones y la presencia del mal. La aldea alemana de Germelshausen, a la que se refiere la danza, estaba excomulgada por el Papa. Aquella noche en el año en que se entregaban a una "ghostly life" actualiza la presencia y dominio del mal. En el libro On the Four Quartets de Anon se dice: "Evening falls, and then night. Here is human kind held in the circle of time,striving to bring dignity to its animal joys and ecstasies." (1).

Así pues Eliot usa el mito hindú de una manera sutil, indirecta, pero preparando cuidadosamente el terreno para que su lección sea clara y su presencia reconocible.

La función de este mito de Visnú es doble. Por un lado es una insistencia en el tema central de todo el Cuarteto: desorden, destrucción, vaciedad espiritual.

"And you see behind every face the mental emptiness deepen
Leaving only the growing terror of nothing to think about."(2).

Por otro lado es un camino a seguir en la renovación espiritual que debe surgir de esa destrucción,de esa oscuridad y desorden en que aparecen sumidos la naturaleza y el espíritu.

---

(1).- Anon, ob. cit., pág. 28.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 126.

"I said to my soul,be still,and let the dark come upon you
Which shall be the darkness of God." (1).

Oscuridad que llevará a la humildad de la sabiduría, a la fe, al amor y a la esperanza que tendrá su fin en el dolor de la mesa del hospital, que no otra cosa es nuestra tierra, herencia de ese millonario arruinado que fue Adan, donde aparece Cristo, bisturí en mano para dar significado a la vida a través del sufrimiento. Un nuevo "pattern" de renacimiento, de iluminación que se une en más íntima comunión con el presentado por Cristo en su Viernes Santo.

El mensaje del trueno.-

"What the thunder said" es el título que Eliot ha dado al último movimiento del poema "The Waste Land". En las "Notes" dice: "The fable of the meaning of the Thunder is found in the Brihadaranyaka-Upanishad,5-1" (2).

La leyenda hindú habla del negro caballo del trueno de Yama, el dios de los muertos, que vive con su infierno en el sur, la región mística de las tempestades. Tempestad que es portadora de fecundidad para la tierra. No es el trueno seco y estéril, sino la voz del supremo dios de la creación, respondiendo a las súplicas de sus criaturas a las que debe dar una respuesta. Su voz es un heraldo de la primavera de la vida para la naturaleza. Habla de renacimiento. Jung en su obra Símbolos de TRansformación al comentar el mito del trueno en la religiosidad hindú, afirma: "el rayo, y también el casco del caballo, tienen significado fálico, fecundante." (3).

La "Tierra Baldía", en el momento de aparecer el trueno, se consume en sequedad. La agonía y la muerte parecen haber establecido sus reales en ella. Mas de pronto surge una nota de esperanza allá por las montañas. Entre las rocas que han negado a los manantiales su co-

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 126.
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 54.
(3).- Jung, ob. cit., pág. 288.

bijo, se oye el grito "of thunder of spring over distant mountains". Y en la desesperación que produce la sed,

" Here is no water but only rock
Rock and no water and the sandy road
If there were water
And no rock
If there were rock
And also water
And water
A spring." (1).

y el sonido del pájaro, "the hermit-thrush", que anuncia la lluvia bajo los pinos, contribuye a ambientar un estado febril en el que todos los sonidos semejan el gotear del agua

" Drip drop drip drop drop drop drop
But there is no water." (2).

hasta producir el estado de alucinación o espejismo semejante al de la expedición antártica de Shackleton (3), que da lugar a la imagen de ese tercer hombre que camina a su lado. Finalmente la súplica es atendida. Sobre las montañas se oye el mensaje del caballo que envía Yama como adelantado suyo.

" Ganga was sunken, and the limp leaves
Waited for rain, while the black clouds
Gathered far distant, over Himavant.
The jungle crouched, humped in silence.
Then spoke the thunder
Da
Datta
Da
Dayadhvam
Da
Damyata
Datta. Dayadhvam. Damyata.
Shantih shantih shantih." (4).

El uso del mito es de singular claridad. Conocemos la referencia de donde está tomado, The Upanishad,5-1, nos habla de su anuncio, pre

(1).- T.S. Eliot, ob. cit., pág.47 (v.331-332,346-351).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 48 (v. 358-359).
(3).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 54.
(4).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 49.(v.397-402,411-412,418-419), pág. 50 (v.434-435).

sencia, procedencia y mensaje. Como está siendo costumbre en el uso de la mitología hindú, el mito viene precedido de una serie de imágenes que preparan su presencia y su lección. En este que comentamos disponemos de los siguientes elementos: el título del movimiento que es expresivo por demás -"What the Thunder said"-; plegaria o súplica al dios de la fertilidad bajo la forma de una desesperante sed que tiene su mejor expresión en los versos cortos y secos, agónicos diríamos con que se pide el agua (1); la aparición de un heraldo de la lluvia, el "hermit-thrush"; la alucinación final en que el paisaje se hace sonido de agua, y por fin, la voz apoética del gallo, "co co rico co co rico", que desde la veleta indica las montañas y la presencia del rayo. Desde el distante Himavant rompe el silencio el trueno y nos dice el mensaje de que es portador. Sus palabras están en sánscrito, una indicación más de la procedencia del mito, y son la voz del dios que significa la liberación de las aguas fecundantes, tema central de los ritos de fertilidad en el Rig-Veda. El mismo Eliot nos ha dado el significado de estas palabras, en abundancia a una ampliación poética a las mismas: "give, sympathise, control." (2).

Nunca había sido Eliot tan explícito, ni aportado tantos detalles que aclaren y den matices nuevos al mito central.

Su función tiene una doble dimensión. Es contraste por un lado y camino a seguir por otro. Como mito de fertilidad se opone a la desolación y sequía ofrecidas a lo largo de los cuatro primeros movimientos y que el quinto y último lleva a extremos sorprendentes. Como mito perteneciente a la religiosidad oriental, implica una función ordenada a la salvación de los hombres simbolizados en esas tierras secas. Como tal muestra un camino o una actitud del espíritu mediante la cual se consigue el favor del dios que conduce a su don, la lluvia como símbolo de renovación, de fertilidad.

---

(1).- Vid. T.S. Eliot, ob. cit., pág. 47 (v. 345-351).
(2).- T.S. Eliot, ob. cit., pág. 54.

El proceso del espíritu que orienta a la salvación por la presencia de la lluvia viene expresado en la humilde plegaria, como postura de renuncia a las vidas pasadas en vaciedad y por el mensaje del trueno: "Datta, dayadhvam, damyata" que significan:"da, simpatiza,controla". Dura vía ascética que conducirá a la paz, a la vida ofrecida por Yama.

Las palabras finales del poema, también tomadas del Upanishah y en sánscrito, coronan el proceso presentado por el trueno y que el hombre -viejo rey pescador- ha aceptado con humildad. "Shantih shantih shantih", paz. Ha vuelto el agua y el Fisher King puede volver a su pesca con esperanza. A sus espaldas se extienden las tierras secas y las ruinas se han amontonado en sus playas, mas el agua ha hecho su presencia como símbolo de renovación y vitalidad.

Conclusión.-

Sintetizamos las ideas fundamentales de este trabajo en los tres puntos siguientes:

1º.- Mitos. La presencia del mito en la obra de Eliot es considerable. Lo hemos podido comprobar a lo largo de estas páginas. Su condición de americano, abierto a todas las influencias, le llevó al uso universal de las distintas mitologías, sin cerrarse en exclusivismos, como suele ocurrir en los autores europeos. Europa le proporcionó mitos clásicos, germánicos, celtas y el cristianismo como culminación de todos. América, y sobre todo sus años de Harvard, le abrieron las puertas al mundo oriental, cuya religiosidad y simbolismo utilizará en sus poemas. El mito que emplea Eliot está tomado siempre en su aspecto más noble y sacral, es portador de un significado vital y de unas conductas superiores siempre victoriosas, por el triunfo a través del fracaso, que marcan un camino a seguir.

La aparición de los distintos mitos está dosificada y podemos afirmar que la utilización de una u otra fuente mitológica de inspiración responde al desarrollo espiritual del protagonista eliotiano.

Hemos insistido en dividir su obra, en cuanto al uso del mito se refiere, en dos partes. "Ash Wednesday" señala el comienzo de la segunda dominada toda ella por el cristianismo. La antigüedad mitológica halla un amplio eco en la primera parte, aunque se sigan encontrando mitos clásicos en la segunda, mas la finalidad de éstos es distinta. Dejan de ser piedras de contraste y oposición para señalar un derrotero que cede su amplio cauce religioso a la venida superior y poderosa de la gracia aportada por el cristianismo. A este respecto se pueden señalar los mitos clásicos que aparecen en "The Four Quartets" y en especial los de sus obras dramáticas.

La presencia de la mitología hindú, que va pareja con el cristianismo, representa una espiritualidad superior a la aportada por la antigüedad. Su limitación, pasividad, conformismo y espíritu negativo

llevó a Eliot a presentar el cristianismo y su simbología como la auténtica fuente para el proceso de salvación que con tanto interés está buscando.

El uso del mito responde siempre a una misma temática: el "pattern" religioso y ejemplar de "muerte-renacimiento", que viene a constituir la sola verdad de fe de su religión poética.

2º.- Su uso.- El empleo que hace del mito responde a su teoría sobre el "correlato objetivo" y el "método mítico". Un nombre, un grito, una invocación, un simple ruido sirven para introducir un mito. Todos estos términos tienen un contexto sacral que debemos conocer de antemano si pretendemos llegar a la total comprensión del mensaje del poema. Es una referencia, lejana casi siempre, a una realidad mítica, que en la mente de Eliot alcanza relaciones,parecidos y aplicaciones insospechadas y que le llevan a conclusiones aparentemente ilógicas. Mas eso sí, sirven siempre a los intereses del poeta y a la finalidad que persigue con la obra.

No acostumbra Eliot a dar detalles que complementen la referencia fría y escueta, y que ayuden a la mejor inteligencia del mito.Pero sí suele ambientar el paisaje, del alma por supuesto, para que mejor responda a la reacción producida ya en el poeta y que nos da en esos nombres y referencias aparentemente fuera de todo sentido.

Introduce el mito en el normal discurrir del verso, sin que resulte un objeto extraño, pues con él aparece el cambio efectivo sufrido en la mente del poeta ante su presencia. Este uso material del mito, su presencia física en el verso, es el estado último de un proceso intelectual al que aquél debe su aparición. Eliot nos ofrece unos resultados, pero nos pide el conocimiento previo que ha dado pie a esas presencias. A esto se debe que en nuestro trabajo hayamos presentado primero el ambiente espiritual del poema, luego descubriéramos la objetividad mítica a que hace relación y de la que toma la religiosidad para ver después cómo Eliot lo empleó, y descubrir de esta manera la lógica existente en esa indirecta y lejana referencia.

Una última característica del uso del mito por Eliot es la frialdad y el desapego que siente hacia todos ellos. Se mantiene siempre a gran distancia, no queriendo mezclar su afectividad con el cometido de los mismos, a diferencia de los poetas anglosajones y latinos que acostumbraban a fundirse espiritualmente con los mitos. Sólo le interesa el sentido pragmático universalista que aportan.

3º.- Su función.- La misión que Eliot otorga al mito es "social". Así lo manifestó él mismo al hacer la crítica del Ulises de Joyce. A esta conclusión le llevaron la realidad histórica que vivió y su pasión por la "living tradition". El panorama de vaciedad y anarquía, individual y social, que padecía su mundo le impulsan a buscar en el pasado algo vivo, de valores permanentes que al integrarlo en el presente le dé consistencia y sentido.

Esta función de magisterio, de orientación del pasado en las actuales conyunturas humanas es la que Eliot hace suya para la utilización del mito.

Mitos que son un medio de controlar, de ordenar, de dar forma y significado al panorama de inutilidad y falta de sentido de la vida contemporanea. Mito que es denuncia a situaciones humanas, y piedra de contraste de conductas y valores en la presente realidad de nuestro tiempo. Mito que es, una vez superado el estadio primero de conductas negativas y amorfas, una pauta a seguir en el proceso de regeneración espiritual, de acercamiento a Dios. Denuncia, contraste o camino el mito siempre presenta las soluciones adecuadas al estado espiritual por el que atraviesa el protagonista eliotiano o la sociedad en que éste vive.

Eliot no es moralista, ni le gusta dar sermones, simplemente ofrece el ayer como medio de controlar y dar sentido al hoy, sin compenetrarse o comprometerse con la lección que el mito aporta.

▼▼▼▼▼▼▼▼▼▼▼▼

T.S. Eliot: El hombre y su obra.-

Thomas Stearns Eliot nació en St. Louis,Missouri, el 26 de setiembre de 1889. Fue el más joven de los siete hijos de la familia compuesta por Henry W.Eliot y Charlotte Ch. Stearns.

Los antepasados de Eliot llegaron a América procedentes de East Coker, en Somerset, en 1668 y se dedicaron al comercio en Nueva Inglaterra. Su abuelo paterno se estableció en St. Louis como ministro de la Iglesia Unitaria. Fue toda una personalidad en la ciudad. Levantó iglesias, luchó contra la esclavitud, fundó una universidad y sobre todo escribió mucho sobre temas religiosos. Algunos de estos escritos interesaron más tarde a su nieto, así los relacionados con la naturaleza y sentido del martirio, que formarán el tema central de tres de sus dramas. Dos tíos suyos siguieron el camino trazado por el abuelo y se dedicaron a la Iglesia como ministros. El padre de Eliot, aunque rompió la tradición familiar de entrar en religión, dedicándose al comercio, sin embargo estuvo siempre unido a su familia. Pasó mucho tiempo recogiendo cuanta información pudo a cerca de ella. Esta preocupación por el pasado y la tradición será también el leiv motiv del quehacer poético eliotiano.

Su madre procedía de Boston. Su larga familia no le dejaba mucho tiempo libre, mas ella supo encontrarlo para dedicarse al trabajo social y a escribir. Preocupación por los demás que despertó interés en su hija mayor Ada, que escribió varios libros sobre problemas sociales. Como escritora, la señora Eliot se interesó por las innovaciones técnicas, pero nunca llegó a ser brillante en ellas. Sólo se tiene noticia de un poema dramático suyo publicado más tarde por su propio hijo que lleva por título "Savonarola: A dramatic Poem" (1926).

Su abuelo y su madre contribuyeron grandemente al desarrollo de Eliot como escritor y en especial como poeta religioso. De su padre aprendió el sentido del pasado como razón de ser del hoy que se convive y una orientación hacia los negocios que le serviría más tarde para su puesto en el banco y sobre todo al frente de una importante firma editorial.

Su vida de estudiante se inició en la Smith Academy de St.Louis y luego en la Milton Academy de Massachusetts. Los archivos de la escuela recogen sus buenas notas, su interés por la literatura y sus primeros poemas con gran sentido del humor y técnica.

De St. Louis a la Universidad de Harvard (1906) donde siguió una amplia gama de estudios en lengua y literatura. Se interesó por la Literatura clásica, la francesa, la alemana, la inglesa y la comparada. Allí aprendió a conocer y profundizar en la poesía de Dante y John Donne, que marcarían una gran influencia en su obra posterior. En aquel tiempo existía en Harvard un enorme interés por el teatro y el movimiento simbolista. Eliot, abierto siempre a todas las influencias, hizo suyas estas preocupaciones e intereses, leyó con fervor el libro de Arthur Symons "The Symbolist Movement in Literature" que le introdujo en la poesía de Laforgue a la que tanto debe, y se entusiasmó por el drama y su renovación. Guardó siempre un profundo recuerdo de Irving Babbitt, George Santayana y Beltrand Russell, profesores en Harvard, de los que tomó su especial actitud hacia la tradición y el pasado. La primera etapa en Harvard termina en 1910 con su graduación.

Durante las vacaciones, Eliot se reunía con su familia en Eastern Point, donde su padre había construído una casa en 1897. Eastern Point está cerca de Cape Ann, junto al cual se hallan tres rocas llamadas The Dry Salvages. Ambos lugares serían más tarde títulos de dos de sus poemas. Allí Eliot se familiarizó con los hombres y las cosas del mar y se hizo experto en el manejo de los barcos. Recuerdos e imágenes marineras que aparecerán con frecuencia en su obra.

En 1910 fue a Francia donde pasó un año ampliando estudios de Literatura francesa contemporánea en la Sorbona. Aprovechó el verano de 1911 para acercarse a Bavaria donde tuvo la oportunidad de tratar a Hofmansthal, uno de los más importantes escritores del movimiento moderno y un enamorado del drama clásico y de su resurgimiento.

De Europa a Harvard una vez más. Esta estancia marca una orientación distinta en sus estudios e intereses. Se matriculó en la escuela de filosofía. A este curso siguieron otros dos años dedicados al cono-

cimiento de la literatura y filosofía india y sánscrita bajo la dirección de Charles Lanman y James Wood que le dejaron, como él dice, en un estado de "enlightened mystification". Los estudios filosóficos le atrajeron siempre. En 1913 fue nombrado presidente del Philosophical Club de Harvard, y en 1914 fue a Alemania para estudiar filosofía en la Universidad de Marburg. La lectura de su tesis sobre el filósofo F.H. Bradley, que tuvo lugar en Oxford en 1916, fue lo que podíamos llamar el último gesto de su carrera de filósofo profesional. Cuando publicó esta tesis en 1964, estaba muy lejos de aquellas aficiones primeras y manifestó sinceramente no entenderla.

Entre 1909 y 1912 escribió algunos poemas que se publicaron más tarde en "Prufrock and other observations".

El año 1914 vino a Inglaterra, a la edad de 26, para no volver más a América, salvo en condición de visitante. No obstante su vida en Inglaterra, su nacionalidad británica y su compenetración con las características externas inglesas (se presentaba siempre en la más estricta manera inglesa, tenía un perfecto acento inglés y una reticencia muy británica, a lo que unía su devoción por todo lo inglés) en actitud y tradición fue siempre un americano.

El inicio de la guerra mundial le obligó a dejar sus estudios de filosofía en Marburg para proseguirlos en el Merton College de Oxford hasta finales de 1915. Ese mismo verano se casó con Vivienne Haigh. Con el matrimonio aumentaron las necesidades, y sus ingresos cortos de por sí no daban para mucho. Así que tuvo que dedicarse a la enseñanza como "School Teacher". Enseñó de todo, desde inglés hasta la natación, primero en High Wycombe y luego en Highgate Junior School donde estuvo encargado del departamento de Inglés. El tiempo libre que le dejaba la escuela lo dedicó a finalizar su tesis sobre Bradley, que leyó en 1916, y a escribir. Su producción poética hasta este momento es poca y escasamente conocida. Más tarde tampoco escribiría mucho. Los poemas están concentrados, son intensos, únicos. Su obra era, y sigue siendo todavía, difícil por su manera extraña y poco familiar de escribir así como por las complejas ideas que vierte en sus poemas.

Su encuentro y amistad con Ezra Pound en Londres fue de enorme importancia para su poesía. Como figura clave de aquellos años le orientó en las nuevas técnicas, corrigió sus poemas, encontró quien le publicara sus poesías primero en revistas, "Poetry" fue una de ellas, y luego la colección de las escritas en Harvard, Francia, Alemania y Oxford que aparecieron en 1917 con el título de "Prufrock and other observations" y finalmente le fue introduciendo en los círculos literarios que había entonces en la ciudad del Támesis. Allí conoció a los escritores más importantes del momento: Clive Bell, Wyndham Lewis, James Joyce, Yeats, Masefield, Travelyan, the Sitwells, D.H. Lawrance, Aldous Hauxley, Leonard y Virginia Woolf, E.M. Foster, Middleton Murry y otros. Con ellos compartió una vital y violenta dedicación al arte.

En 1917 Eliot dejó la enseñanza y entró en el departamento extranjero del Lloyds Bank de Londres donde trabajó hasta 1925. Durante estos años, como el tiempo libre que le dejaba el banco era mayor, escribió mucho y de todo. Tanto que varias veces tuvo que guardar cama por agotamiento. En 1920 apareció una segunda colección de sus poemas. Poemas de tremenda oscuridad y pesimismo. Por este tiempo va ganando su reputación como poeta.

De 1922, año en que publicó "The Waste Land", hasta 1939 dirigió "The Criterion", revista importante en el campo de las letras que se distinguió por los esfuerzos llevados a cabo por mantener la integridad de la cultura europea que se venía abajo con la guerra.

Entre 1922 y 1927 no escribió poesía alguna para publicación. En este año se hace súbdito británico y miembro de la Iglesia de Inglaterra. La poesía que seguirá a estas fechas es de muy diferente tono a lo escrito con anterioridad. Será una poesía religiosa o de las relaciones entre la experiencia mundana del hombre y su sentido de un orden que está más allá de su propia existencia. "Ariel Poems" y "Ash Wednesday" son los primeros poemas de esta nueva orientación religiosa en la poesía de Eliot. Títulos estos e ideas que están en consonancia con su pensar y sentir acerca de la religión que ha adoptado y que desea hacer extensiva a los demás.

En 1925 Eliot se unió a la firma editorial Faber and Gwyer de la que más tarde sería director. Su vida en estos momentos era la de una figura literaria consagrada y de notable autoridad. Su puesto al frente de Faber and Faber contribuyó mucho a esta consagración, pero no lo fue todo. Con anterioridad estaba reconocida y probada su valía como poeta y escritor. Era editor de una importante publicación literaria, conferenciante solicitado por las universidades, gran poeta, crítico agudo, ensayista profundo, notable hombre de iglesia.

Volvió a América en 1932 para dar una serie de conferencias en Harvard y Virginia. Durante este tiempo llevó a la práctica su antiguo y siempre vivo interés por el drama. Recordemos el poema dramático escrito por su madre y publicado por él en 1926 con una introducción, su estancia en Harvard, el interés de Pound para que tradujese el Agamenón de Esquilo, sus contactos con Hofmansthal en Alemania, y sus estudios de la literatura francesa. Estos intereses se avivaron al trabajar con un pequeño grupo dramático de Londres y por su asociación con E.Martin Browne en la escenificación de una obra suya, "The Rock", con el fin de recaudar fondos para la reconstrucción de templos. En 1935 apareció su primera obra dramática "Murder in the Cathedral". A esta siguieron en 1936 otra colección de poemas, los "Four Quartets" y sus cuatro dramas "The Family Reunion", "The Cocktail Party", The Confidential Clerk", y "The Elder Statesman". Dramas centrados en los problemas religiosos de la sociedad aristocrática de entonces. A escepción de unas cortas piezas, estas obras en verso completan la obra poética de T.S. Eliot.

En 1947 falleció su esposa, de la que sabemos muy poco y a la que el propio poeta hace escasa referencia. Estuvo recluída en una casa de salud donde acabó sus días. Como recuerdo póstumo le dedica "The Elder Statesman" con unos versos cálidos y de serena sencillez.

Le fueron reconocidos públicamente sus méritos y valía como poeta con la concesión del Premio Nobel de Literatura en 1948.

Después de diez años de viudedad se casó por segunda vez con su secretaria Valery Fletcher.

Siguió publicando ensayos en varias colecciones, hasta una colección final, que se publicó póstumamente en 1965, que había estado preparando con minuciosidad hasta que cayó enfermo en 1964.

T.S. Eliot, el más grande de los poetas de su tiempo, abandonó definitivamente Londres, la "death-like city" de sus poemas, el 4 de enero de 1965.

Se le recuerda como un hombre alto y pálido, pensativo, absorto la mayoría de las veces, hablando en un todo reposado y solemne aun cuando bromeaba. Su apariencia exterior era austera y en la línea más clásica inglesa: paraguas, pantalones a rayas y bombín.

Su obra escrita puede clasificarse en los cuatro apartados siguientes: poesía, teatro, prosa y periodismo.

La contribución de T.S. Eliot al periodismo se puede decir que tuvo su comienzo y su final con la existencia de "The Criterion". De 1922 a 1929 dirigió y fue el alma de esta importante publicación literaria. Sus trabajos en ella fueron muchos y de las más variada índole. La guerra puso fin a la revista y Eliot no volvió a publicar ningún tipo de trabajo de los que escribió durante esos 17 años.

Su obra en prosa, compuesta casi toda por ensayos y conferencias escritas con vistas a la publicación, es considerable en la extensión, importante por los temas tratados y discutida por los juicios en ella vertidos. Sin embargo la temática es bastante reducida: crítica literaria y social.

La personalidad de Eliot como escritor, sus amplios conocimientos y su estilo preciso y único, como lo es su poesía, le dieron gran autoridad en el círculo literario en el que se desenvolvía. Autoridad como crítico que alcanzó a través de varios estadios de desarrollo creativo fácilmente reconocibles. Parte de un estadio inicial en que apoya sus críticas en supuestos filosóficos comunes para pasar más tarde a una toma de conciencia personal y establecer ciertos principios suyos como base de la crítica que hace. Así se caracteriza por una feroz defensa del pasado y la tradición como medio de controlar

y poner cierto orden en un presente que desgraciadamente se viene abajo como vieja casa carcomida por los años y los vientos. Hace volver los ojos y el interés de los hombres de letras hacia períodos históricos y literarios olvidados o desprestigiados como son la dramaturgia isabelina o los poetas metafísicos.

El año 1927 marca un nuevo estadio en su prosa. Su adhesión a la Iglesia Anglicana y su nueva fe dan un tono más autoritario a sus escritos. Estos se caracterizan por una misión de propaganda y un tono de urgencia que dictan mucho de ser la mejor cualidad de una crítica seria e importante. En este ambiente de cruzada religiosa, sus juicios tienen para Eliot el mismo valor que sus creencias, de las que se considera obligado a hacer extensivas a todos.

Finalmente, los ensayos críticos de Eliot toman un tono más suave y serio. Comienza a revisar sus primeras opiniones sobre poesía y poetas, examina su propio trabajo y lo revitaliza con nuevas observaciones personales aportadas por los años y la experiencia, ilumina alguno de sus poemas y las ideas que descansan tras ellos con nuevos ensayos que arrojan un poco de luz sobre su siempre difícil poesía, y sobre todo se nota un tono tranquilo y confidencial característico de un estadio de plena madurez.

Algunos de estos ensayos tienen notoria relevancia entre sus escritos. Tales son "Tradition and the Individual Talent" (1919), "The Function of Criticism" (1923), "Metaphysical Poets" (1921), "Poetry and Drama" (1951).

La mayoría de sus ensayos y trabajos en prosa se hayan contenidos en los siguientes libros: The Use of Poetry and the Use of Criticism (1933), The Idea of a Christian Society (1939), Notes Towards the Definition of Culture (1948), Selected Essays (3ª Ed. 1951), On Poetry and Poets (1957), To Criticise the Critic (1965).

La parte más importante de su obra literaria está formada por la poesía. El proceso creativo de Eliot-poeta, llega a su madurez a través de varios estadios evolutivos que se pueden clasificar fácilmente.

En primer lugar están los poemas que escribió entre los años 1909 y 1915 durante su estancia en América, Europa y el primer año de residencia en Inglaterra. Son observaciones y crítica de la gente, la sociedad moderna y el paisaje urbano en que aquellas realizan su devenir terreno. Poesía que está grandemente influenciada por los escritores franceses y en especial por Laforgue. Estos poemas aparecieron publicados en 1917 en el libro Prufrock and other Observations.

Siguieron los "French Poems" y los llamados "Quatrain Poems", debido a la forma externa de la versificación, escritos entre 1916 y 1918. Estos poemas ofrecen una pobre visión de una gente que malvive en una sociedad debilitada y corrompida por el orgullo y el dinero. Son una sátira feroz contra las instituciones y la sociedad contemporánea. Poemas cosmopolitas, arrománticos, con un feo y sucio paisaje ciudadano como fondo. Durante estos años Eliot va introduciendo al que será personaje central de su poesía, Sweeney, que tipifica al hombre de su tiempo, vacío y decadente, sin sentimientos y un tanto animalizado.

En 1919 Eliot comenzó a escribir la poesía más oscura y difícil que jamás hizo. "Gerontion", "The Waste Land", "The Hollow Men" y "Sweeney Agonistes" componen la producción de esta tercera etapa. Se caracteriza esta poesía por una intensificación de la tristeza y el desconcierto que le invaden ante la caída de la civilización europea. Esta poesía ofrece el aspecto de estar fragmentada, sin sentido, a semejanza de la vida que refleja. Sin embargo existe una lógica interna que une y da sentido al aparente amontonamiento de ideas y versos.Poemas llenos de pesimismo, pero que empiezan a apuntar soluciones y sobre todo una esperanza en poder salir de ese tremendo desconcierto en que se encuentra metido. Hasta estos poemas la poesía de Eliot se había limitado a personas y lugares determinados, a partir de ahora toma una visión más amplia del hombre y la sociedad y los piensa en un marco universal.

Entre 1922 y 1927 Eliot no publicó nada. 1927 señala el inicio de un nuevo estadio en su poesía. La fe recientemente profesada informa y da carácter a sus poemas. Los muchos años pasados en la desorien-

tación y el pesimismo buscando un camino que lleve a la verdad, parecen estar llegando a su fin con las soluciones aportadas por el cristianismo. El proceso ha sido largo y penoso. "Ash Wednesday" y "Ariel Poems" dan fe de este peregrinaje humano y espiritual. A este mismo período pertenecen "The Rock" (1934) y Murder in the Cathedral (1936).

"Four Quartets" (1943) señalan la última etapa de su poesía. Es un largo poema, de ideas, filosófico, abierto a todas las espiritualidades, complicado, difícil, a la vez que personal y biográfico. En él aporta muchos de los aspectos e ideas de sus anteriores poemas. Junto a la visión de una sociedad derrotada y vacía, ofrece a la reflexión problemas de espacio y tiempo, vida y muerte, del ayer y del hoy. Fracasos y desilusiones del ser humano que ven cercana una esperanza y una fe que hacen mirar con optimismo a la vida que se abre ante él.

La obra dramática de Eliot es como una continuación de su obra poética. Los dramas están escritos en verso. La temática de estas obras es reducida y de claro sentido religioso. Sweeney Agonistes fue el primer intento de Eliot de hacer teatro. El resultado fue una serie de fragmentos experimentales más que una obra compacta. Luego escribió directamente teatro religioso con The Rock y Murder in the Cathedral. A parte conseguir fondos para la reconstrucción de templos quería Eliot llamar la atención del público sobre el sentido del martirio y la importancia de la vida espiritual en la sociedad moderna.

Los dramas que siguieron dejan de lado los aspectos históricos o religiosos para centrarse en la problemática de la sociedad actual acomodada. Sin embargo bajo estas apariencias de actualidad se esconde la misma temática de siempre: un fondeo en la vida espiritual y en el martirio. Temas y hombres de hoy con problemas humanos comunes y eternos. Eliot no buscó deliberadamente ser moralista y predicador en sus dramas, mas los personajes sufren de artificialidad y de algo cuidadosamente preparado con vistas a un impacto final religioso. Personajes que son fruto más de la inteligencia que sacados de la vida o de la experiencia. Los títulos de estas últimas obras son The Family Reunion (1939), The Cocktail Party (1950), The Confidential Clerk (1954) y The Elder Statesman (1959).

La obra de Eliot es extensa y profunda. A primera vista parece sufrir de fragmentación y disparidad. Sin embargo existe una corriente íntima y lógica que da unidad a toda ella. Su obra, como reflejo que es de la vida de su tiempo y de la suya propia, participa de la explosión vital de ésta, de sus altas y bajas, de sus fracasos e ilusiones, de sus pesimismos y esperanzas, del penoso hacerse día a día y del logro alcanzado. Es un largo proceso humano y religioso que se incia en "Prufrock" y se corona en The Elder Statesman.

BIBLIOGRAFIA.-

A. INFORMACION GENERAL SOBRE MITOS.- (1).

ALVAREZ DE MIRANDA, A.: La Metáfora y el Mito. Madrid,1953.

APARICIO Y PEIRO, C. : Los Dioses y los Héroes. Madrid,1919.

ASTURIAS,Miguel Angel : "El mito y el confort". Domingos de ABC, 17-5-1970.

BARTHES, Roland : Mythologies.París,1958.

BERGUA, Juan B. : Mitología Universal: Las fantasías mitológicas de los hombres a través del tiempo. Avila, 1960.

BONILLA, Luis : Los Mitos de la Humanidad. Madrid,1971.

BRINTON, Daniel : The Myths of the New World. N.York,1967.

BUSH, Douglas : Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry. Cambridge, Mass.,1957.

CABAÑAS, Pablo : El Mito de Orfeo en la Literatura Española. Madrid,1948.

CAILLOIX, Roger : El Mito y el Hombre. Buenos Aires,1939.

CAMPBELL, Joseph : The Masks of God: Primitive Mythology.N.York, 1959.

CAMPO ALEGRE,Condesa de: La Mujer como Mito y como Ser Humano.Madrid, 1962.

CARO BAROJA,Julio : "La juventud se desliza hacia un mundo en el que los ritos primitivos resucitan". La Nueva España de Oviedo, 20 de Diciembre de 1969.

COSSIO, José María : Fábulas Mitológicas en España. Madrid,1952.

---

(1).- La presente Bibliografía responde a los textos y ensayos consultados durante los años que ha durado la realización de este trabajo, y que tienen relación directa con el tema estudiado.

El British Museum de Londres me proporcionó la mayor parte del material utilizado,sobre todo las obras y trabajos de T.S. Eliot.El resto lo he podido consultar en las Bibliotecas de la Universidad de Madrid,del British Institute y Embajada Americana en Madrid,de la Universidad de Southampton,Trinity College de Dublín,Queen's University de Belfast,Magee University College de Londonderry y de la Universidad de Deusto en Bilbao.

La distribución de las obras,por orden alfabético de autores, responde al siguiente esquema: a) Información general sobre mitos,b) Obras de literatura en las que de una forma u otra se trata de Eliot y su poesía,c) Obras escritas por o con la colaboración de T.S. Eliot y d) Obras y ensayos sobre T.S. Eliot.

DANIELON, Jean : Méssage Evangélique et Culture Hellénistique aux IIe et IIIe Siécles. París, 1961.

" " Les Symboles Chrétiens Primitifs.París,1961.

DECHERME,P. : Mythologie de la Grece Antique.París,1913.

DIEZ DEL CORRAL, Luis : La Función del Mito clásico en la Literatura Contemporánea. Madrid,1957.

DOTTIN, G. : La Religion des Celtes. París, 1904

ELIADE, Mircea : Tratado de la Historia de las Religiones. Madrid,1954

" " : Le Mythe de L'Eternel Retour.París,1949.

" " : Images et Symboles.París,1952.

" " : Mito y Realidad.Madrid,1968.

" " : Mythes,Reves et Mystères.París,1957.

" " : Mefistófeles y el Andrógino.Madrid,1969.

FOWLIE, Wallace : The Clown's Grail.London,1947

FRANKFORT,H. : Kingship and the Gods.Chicago,1948.

FRAZER,James : The Golden Bough.London,1906-15.

" " : Folk-lore in the Old Testament.London,1919.

FREUD, Sigmund : Totem and Taboo.London,1950.

GARCIA DE DIEGO,V. : Antología de Leyendas de la Literatura Universal.Barcelona,1958.3ª Ed. Dos tomos.

GASTER,Theodore H. : "Myth and Story". Numen,1.(1954,pp.184-212).

GIRARD,J. : Le Sentiment Religieux en Grece.París,1856.

GOMEZ TABANERA,José Mª : "La muerte como espectáculo". La Nueva España de Oviedo, 11,12 y 13 de Nov. de 1969.

GRIMAL, Pierre : Mitologías.Barcelona,1969.

GUARDINI, Romano : El Mesianismo en el Mito, la Revelación y la Política.Madrid,1948.

GUSDORF, George : Mythe et Mètaphisique.París,1953.

HOOKE, S.H. : "Myth and Ritual:Present and Past", en Myth, Ritual and King-ship.Oxford,1958.

HUMBERT, Jean : Mitología Griega y Romana.Barcelona,1967.

HYMAN, Stanley Edgar : "The Ritual View of Myth and the Mythic" en la obra Myth. A Symposium. Ed. por Thomas A. SEBEOK.Filadelfia,1955.

KLUCKHOLN, Clyde : "Myths and Rituals: A General Theory". Harvard Theological Review, XXXV, 1942.

LEVY-BRUHL, Lucien : La Mythologie Primitive. París,1935.

LEVY-STRAUSS, Claude : L'Anthopologie Structurale. París,1958.

MACKENZIE, W. : Grandes Aventuras Espirituales.Barcelona, 1971.

MALINOWSKI, B. : Myth in Primitive Psychology. N.York,1955.

" " : Magic, Science and Religion.London,1946.

MARTIN, P.M. : Mystery and Mercy.London,1957.

MARTINO, Ernesto de : Mito, Scienze religiose e Civilitá Moderna. Roma,1959.

MELVILLE, J. and HERSKOWITZ, S.: A Cross-cultural Approach to Myth. Evanston,1958.

MENARD, R. : La Mythologie dans l'Art Ancien et Moderne. París,1915.

MEUNIER, Mario : La leyenda Dorada de los Dioses y de los Héroes.Madrid,1959.

MORET, A. : Rois et Dieux d'Egipte.París,1922

MULLER,Max : Essais sur la Mythologie Comparée.París, 1935.

MURRAY, Gilbert : La Religión Griega.Buenos Aires,1956.

MURRAY, Henry A. : Myth and Myth Making. Dirige el volumen de 16 artículos.N.York,1960.

NILSSON, Martin P. : Historia de la Religiosidad Griega. Madrid, 1953.

NIVEDITA, Coomaraswamy : Myths of the Hindus and Buddhists.Calcuta, 1913.

NUTT, Alfred : Studies on the Legends of the Holy Grail. London,1888.

PEPIN, Jean : Mythe et Allégorie. Les Origines Grecques et les Contestations Judéo-chrétiennes. París,1958.

PIELLERT, E. : Les Dieux de l'Ancienne Rome.París,1919.

QUINDOS VEGA, B. : "Don Alvaro,mito universal". Proa de León, 13-9-1963.

RABANAL ALVAREZ, Manuel : "Más helenismos con mito al fondo:"Europa", "etíope", "narcismo", "quimera" y "mentor". ABC, 6 de Junio de 1970.

REINACH,Salomon : Cultes,Mythes et Religions.París,1905-14.

RIQUER, Martín de : La Leyenda del Graal y Temas Epicos Medievales. Madrid,1970.

RISCO,Vicente : Mitología Cristiana.Orense,1964.

RUSSELL,Beltrand : Religion and Science. London,1935.

SAINZ DE ROBLES,F.C. : Ensayo de un Diccionario Mitológico Universal.Madrid,1958.

SEZNEC,Jean : The Survival of the Pagan Gods.The Mythological TRaditions and its Place in Renaissance Humanism and Art. N.York,1953.

SQUIRE, Ch. : The Mythology of the British Isles.London, 1905.

STENDING, Hermann : Antología Griega y Romana.Barcelona,1953.

WAITE, A.E. : The Pictorial Key to the Tarot.London,1911.

WATTS. Allan W. : Myth and Ritual in Christianity.London,1955.

WEIL, Simone : The Needs for Roots.London,1952.

WERNER, E.T.C. : Myths and Legends of China.London,1922.

WESTON, Jessie L. From Ritual to Romance.London, 19

B. OBRAS DE INFORMACION GENERAL LITERARIA.-

ALSINA, José : Literatura Griega.Contenido,problemas y métodos.Barcelona,1967.

ALVAREZ, A. : The Shaping Spirit.London,1958.

BAILEY, Ruth : A Dialogue on Modern Poetry.London,1939.

BAQUERO, Gastón : Darío,Cernuda y otros temas Poéticos.Tiene un capítulo dedicado a T.S. Eliot.Madrid, 1969.

BENTLY, E.R. : The Playwright as Thinker: A Study of Drama in Modern Times. N.York,1946.

BLAND, D.S. : "The TRagic Hero in Modern Literature". Cambridge Journal, III.January,1956.

BODKIN, Maud : Studies of Type Images in Poetry,Religion and Philosophy.London,1951.

" " : Archetypal Patterns in Poetry.London,1948.

" " : The Qust for Salvation in an Ancient and a Modern Play. London, 1941.

BOWRA, C.M. : Introducción a la Literatura Griega.Madrid, 1968.

" " : The Hereditage of Symbolism.London,1943.

" " : The Creative Experiment. London,1949.

BROOKS, C. : Modern Poetry and TRadition. Chapel Hill, 1939.

BROWN, John : Panorama de la Literatura Norteamericana Contemporánea.Madrid,1956.

BUCKLEY, Vincent : Poetry and Morality.London,1959.

BULLOUGH, Geoffrey : The Trend of Modern Poetry.London,1949.

BURKE, Kenneth : The Philosophy of Literary Form.N.York,1941.

COFFMAN, Stanley K., Jr.: Imagism: A Chapter for the History of Modern Poetry.Norman,Okla. U.S.A.,1951.

CRANE,R.S. : The Language of Criticism and the Structure of Poetry. Toronto,1953.

DANIELS, Earl : The Art of Reading Poetry. N.York,1941.

E.D.A.F. : Teatro Griego.Los Clásicos (Esquilo,Sófocles,Eurípides,Aristóteles,Menandro).Madrid, 1962.

FEINER,J., TRUTSCH,J.,BROKLE,F.: Panorama de la Teología Actual.Madrid,1961.

FERGUSSON,Francis : The Idea of a Theatre.Princeton,N.J.,1949.

FRASER, G.S. : The Modern Writer and his World.London,1953.

" " : Vision and Rhetoric.London,1959.

FRIAS, Kimon,BRINNIM, Malcoln : Modern Poetry. N.York,1951.

GARBETT, Cyril : In an Age of Revolution.London,1956.

GONZALEZ PORTO-BOMPIANI : Diccionario Literario de Obras y Personajes de todos los tiempos y de todos los paises.Barcelona,1959.

HOUGH,G.G. : Image and Experience.London,1960.

ISAACS, J. : The Background of Modern Poetry.London, 1931.

JENNINGS, Elizabeth : Poetry Today.London,1961.

JUNG, D.C. : Símbolos de Transformación.Buenos Aires,1962.

LEAVIS, F.R. : New Bearings in English Poetry.London,1932.

LICEAGA, E.J. : Emotion in Poetry.London,1942.

LUMLEY, F. : Trends in Twentieth Century Drama.London, 1956.

MANLY, J.M. and RICKERT,E.: Contemporary British Literature.London, 1935.

MOORE, Geoffrey : Poetry Today.London,1958.

MURRAY, Gilbert : The Classical TRadition in Poetry.Cambridge,Mass.,1927.

O'CONNOR, W.V. : Sense and Sensibility in Modern Poetry. Minnesota,1948.

PEACOCK, R. : The Poet in the Theatre.London,1946.

POTTLE, Frederick A. : The Idiom of Poetry. Ithaca,N.York,1946.

RAY, Gordon N. : Masters of American Literature.Cambridge. Mass.,1959.

RIDING, Laura and GRAVES,Robert: A Survey of Modernist Poetry.London, 1927.

SAMPSON, George : The Concise Cambridge History of English Literature.Cambridge Univ. Press,1959.

SANCHEZ LASO DE LA VEGA,J.: Héroe Griego y Santo Cristiano.Universidad de La Laguna,1962.

SMITH,K. and ROUTH,H.V. : English Literature and Ideas in the 20th. Century.London,1953.

SYMONS, Arthur : The Symbolist Movement in Literature.London,1899.

SYMONS, Julian : The Thirties: A Dream Revolved.London,1960.

TAUPIN, René : L'Influence du Symbolisme Français sur la Poésie Americaine de 1910 à 1920.París, 1929.

TIDALL, W. Y. : Forces in Modern British Literature 1885-1946. N.York,1947.

THWAITE, Anthony : Contemporary English Poetry. London,1964.

VERRALL, A.W. : Euripides the Rationalist.Cambridge,1913.

" " : The Ion of Euripides.Cambridge,1890.

WELL, Henry W. : New Poets from Old. N.York,1940.

WILLIAMS, R. : Drama from Ibsen to Eliot. London,1952.

WILLIAMSON, A. : Theatre of Two Decades.London,1951.

C. OBRAS ESCRITAS POR O CON LA COLABORACION DE T.S. ELIOT.-

1.- Obras a las que ha contribuído o editado.-

Introducción a Intimate Journals, de Baudelaire,C.P. London,1930.

Introducción a The Moonstone, by Collins,W.W. London,1928.

Introducción a The Collected Poems of Harry Crosby. London,1931.

Introducción a London: A Poem, and the Vanity of Human Wishes, by Johson,Samuel.London,1930.

Editó, con un largo ensayo introductorio, A Choice of Kipling's Verse.London,1936.

Introducción a Pascal's Pensées, translated by W.F. Trotter.London, 1931.

Tradujo St. J. Perse's Anabasis: A Poem, con un prefacio.London,1930

Prefacio a Bubu of Montparnasse, by Philippe, C.L.London,1952.

Prefacio a Leisure: The Basis of Culture, by Pieper,J. London,1952.

Introducción a Séneca, his Tenne Tragedies,Séneca,L.A. London,1927.

Prefacio a The Dark Side of the Moon, by Side.London,1946.

Address at the Memorial Service for William Collin Brooks,London,1959.

Prefacio a John Davidson: A Selection of his Poems. London,1961.

Introducción a D.H. Lawrence and Human Existence, by Martin J.Kerr. London,1961.

Prefacio a English Poetry and its Contribution to the Knowledge of Creative Principle, by Leone Vivante.London, 1939.

Introducción a Introducing James Joyce. London,1957.Faber.

Editó, con una introducción,Selected Poems of Ezra Pound.London,1950.

Prefacio a Testament of Inmortality. An Anthology,selected by N.G.London,1938.

Prefacio a Thought for Mediation,compiled by N.Gaugulee.London,1949.

Introducción a A Little Book of Modern Verse,selected by Anne Ridler. London,1943.

Introducción a Savonarola: A Dramatic Poem,by Charlotte Eliot,London, 1926.

Introducción a Valéry's Le Serpent. London,1924

Introducción a The Wheel of Fire,by G.Wilson Knight. London,1930

Prefacio a Nightwood,by Djuna Barnes.London,1941.

2.- Obras y ensayos de T.S. Eliot en prosa.-

"Thoughts after Lambeth" (Criterion,nº 30) 1931.

"The need for poetic drama" (Listener, XVI, Nov. 25, 1936).

"America through the Essay" (Literature and the Modern World,N.York, 1938).

"Eeldrop and Appleplex" (Little Review,IV,nº 1. May,1917).

"Ulysses:Order and Myth", review of Joyce (Dial,LXXV,Nov.1923).

"On a recent piece of criticism" (Purpose,X.April-june,1938).

"Ezra Pound" (Poetry,LXVIII.Sept.1946).

"Reflections on contemporary poetry". (Egoist,VI.July,1919).

"Notes on two Odes of Cowley". 1938.

"A Sceptical Patrician" (Athenaeum,nº 4647. May 23,1919).

"A Romantic Patrician" (Athenaeum,nº 4644.May 2,1919).

"Byron" (1788-1824) de From Anne to Victoria: Essays by various hands. N.York, 1937.

"Boudelaire and the symbolists" (Criterion,IX.January 1930).

"The poetry of W.B. Yeats" (Southern Review, VII. Winter 1941).

"John Donne" (Athenaeum, June 9,1923).

"The Beating of a Drum" (Athenaeum, Oct.6,1923).

"Virgil and the Christian World" (Listener,XLVI.Sept.13,1951).

"A Talk on Dante" (Kenyon Review,XIV. Spring 1952).

"American Literature and Language. An address" (Language and Literature,nº 23,1953).

The Three Voices of Poetry.London,1953.

The Value and Use of Cathedrals in England Today.London,1951.

The Use of Poetry and the Use of Criticism.London,1933.

What is a Classic?. London,1945.

Tradition and the Individual Talent.London,1917.

Homage to John Dryden. Three Essays on Poetry.London,1924.Hogartg Essay's nº 4.

The Idea of a Christian Society.London,1939.

Christianity and Culture.London,1949.

From Poe to Valéry. N.York,1948.

La Tradición y el Talento Individual.Los Poetas metafísicos. Buenos Aires,1944.

La Idea de una Sociedad Cristiana.Buenos Aires,1942.

Selected Prose.London,1909-35.

Poesía y Drama. Buenos Aires, 1952.

Criticar al Crítico y otros Ensayos.Madrid,1967.

After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy.London,1934.

Noctes Binaniamae: Certain voluntary and satyrical verses and compliments as were lately exchanged between some of the choicest wits of the age.T.S. Eliot, F.V.Morley,G.C. Faber,John Hayward.London, 1939.

Clark Lectures. London,1926.

Leçon de Valéry. Paul Valéry vivant.Marselle, 1946.

Essays on Style and Order.For Lancelot Andrews.London,1928.

Ezra Pound,his metric and poetry.London,1917.

Elizabethan Essays.London, 1934.

Dante,The Poets on the Poets,nº 2.London,1929.

The Classic and Man of Letters.London,1942.

A Brief Introduction to the Methods of Paul Valéry.London,1924.

Charles Whibley: A Memoir.London,1931.

Poetry and Drama.London,1951.

The Literature of Politics. London,1955.

Milton.British Academy,1947.

The Frontiers of Criticism.Gideon Seymour Memorial Lectures Series. London,1956.

Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H.Bradley.London,1964.

The Music of Poetry. Glasgow University Publications.1942.

On Poetry and Poets. London,1957.

Notes Towards the Definition of Culture.London,1948.

The Nature of Cultural Relations.London,1943.

Points of View.Essays.London,1941.

Religious Drama: Mediaeval and Modern.London,1954.

Shakespeare and the Stoicism of Seneca.London,1927.

Reunion by Destruction.Council for the defence of Church Principles, pamphlet, nº 7. London,1943.

The Sacred Wood.Essays on Poetry and Criticism.London,1920.

Geoffrey Faber, 1889-1961.London.1961.

Geothe as the Sage.London,1955.

Teatro ... Con un saggio.Roma,1958.

3.- Poesía y Drama.-

Poems 1909-1925.London,1925.

Collected Poems 1909-1935.N.York,1936.

The Completed Poems and Plays 1909-1950.N.York,1952.

The Four Quartets. N.York,1943.

The Rock, N.York.1934

Old Possum's Book of Practical Cats. N. York,1935.

Prufrock and Other Observations.London,1917.

Marina.London,1930.

Collected Poems 1909-1962.London.1962.

Triumphal March.London,1931.

The Undergraduate Poems of T.S.Eliot.Published while he was at College,London,1948.

Poems written in early youth.London,1950.

The Cultivation of Christmas Trees.London,1945.

King Bolo and his Great Black Queen, a ballard started about 1911.

The Death of Saint Narcissus.London,1915.

Poems by T.S. Eliot.University of Chicago. Round Table, nº 659.

Four Collected French Poems.London,1916-1917.

Selected Poems.London,1961.

A Fable for Feasters. Appeared in the Smith Academy Record. St.Louis, 1905.

Nine Poems and the Harvard Class Ode for 1910.Harvard Advocate, 1907-1910.

Poetry. London,1915.

Quatre Quatours.Serie Le Don des Langues.París,1950.

Due Composizioni Natalizie.Roma,1965.

Poemas de T.S. Eliot.Madrid,1951. Col.Adonais.

Los Cuatro Cuartetos de T.S. Eliot.Madrid,1951.

Murder in the Cathedral.N.York,1936.

Murder in the Cathedral.London,1965.

The Film of Murder in the Cathedral.N.York,1952.

The Family Reunion. N.York,1939.

The Cocktail Party. N.York,1950.

The Confidential Clerk. N.York,1954.

The Elder Statesman. N.York,1959.

Reunión de Familia. Buenos Aires, 1953.

D.OBRAS Y ENSAYOS SOBRE T.S. ELIOT.-

AGUILAR,Esperanza : El hombre no el viejo gato.1962.

ALDINGTON,Richard : Ezra Pound and T.S. Eliot. London,1954.

ALTIZER,Thomas J. and HAMILTON,William: Teología Radical y la muerte de Dios.Habla de Eliot en los artículos "Teología de la muerte de Dios en la actualidad" y "El nuevo optimismo, de Prufrock a Ringo". México,D.C. y Barcelona,1967.

ALVAREZ,A. : "Eliot and Yeats" en The Shaping Spirit. London,1958.

ANDREACH,Robert J. : Studies in Structure (On Hopkins,Joyce, Eliot and Hart Crane). London,1965.

ANON : On the Four Quartets of T.S. Eliot,London, 1953.

ARROWSMITH,William :"The Cocktail Party". Hudson Review, LVIII Autumn 1950.

ARROWSMITH,William : "The Comedy of T.S.Eliot" in Modern Drama, Essays in Criticism.Travis Bogard and W.I. Olivier. Oxford University Press,1965.

BAQUERO,Gastón : Darío,Cernuda y otros temas poéticos.Tiene un capítulo dedicado a T.S.Eliot.Madrid, 1969.

BARRY,M.M. : An Analysis of the Prosodic Structure of Selected Poems of T.S. Eliot.London,1948.

BATTENHOUSE,Roy W. : "Eliot's The Family Reunion as Christian Prophesy" Christendom,X.Summer 1945.

BEAUFORT, John : "The Confidential Clerk on Broadway". Christian Science Monitor, February 20,1954.

BERGSTEN, S. : Time and Eternity in the Structure and Symbolism of T.S. Eliot's Four Quartets.London,1960.

BLACKMUR,R.P. : "T.S. Eliot". Hound and Horn,I.March,1928.

BLISSETT,William : "The Argument of T.S. Eliot's Four Quartets" University of Toronto Quartely,XV.January, 1946.

BODELSEN,C.A.G. : T.S. Eliot's Four Quartets. A Commentary. London,1958

BODKIN, Maud : The Quest for Salvation in an Ancient and Modern Play,London,1941.

BRADBROOK, Muriel C. : T.S. Eliot.London,1955.

" " " : T.S. Eliot.Writers and Their Work nº 8. Longmans.London,1965.

BRADBURY,John M. : "Four Quartets: The Structural Symbolism". Sewanee Review,LIX. Spring 1951.

BRADFORD, Curtis : "Footnotes to East Coker: A reading".Sewanee Review,LII.Winter 1944.

BRAYBROOKE,N. edited by: T.S. Eliot: A Symposium for his Seventieth birthday.London,1958.

BROOKS,Cleanth : "The Waste Land: Critique of the Myth". en Unger pp. 319.

BROOKS,Harold F. : "The Family Reunion and Colombes's Birthday". Times Literary Supplement,LI.December 12, 1952.

BROTMAN,D. Bosley : "T.S.Eliot: The music of ideas". University of Toronto Quartely, XVIII. Oct.1948.

BROWN, Allec : "The liric impulse in T.S.Eliot".Edgell Rickwood, in Scrutinies II.

BROWN,Spender : "T.S. Eliot's latest poetic drama (The Confidential Clerk)". Commentary, XVII.April 1954.

BROWNE, E.Martin : The Making of T.S. Eliot's Plays. London, 1969.

BUCKLEY,Vincent : Poetry and Morality Studies on True Criticism of T.S. Eliot.London,1959.

BUTTLE, Myra (pseud.) : The Sweeniad (A satire chiefly on T.S.Eliot) London,1958.

CATTAVI,G. : T.S. Eliot.París,1957.

" " : Trois Poétes:Hopkins,Yeats,Eliot.París,1947.

DONOGHUE, Denis : The Third Voice. Modern British and American Verse Drama.London,1959.

CLEOPHAS, Sister M. : "Notes on levels of meaning in Four Quartets" Renascence II.Spring 1950.

COWLEY, Malcoln : "Afterthoughts on T.S. Eliot". New Republic, LXXXVII, nº 1120.May 20,1936.

DIEZ DEL CORRAL,Luis : La Función del Mito Clásico en la Literatura Contemporánea. Tiene un capítulo titulado: "Eliot y los poetas anglosajones ante el mito". Madrid,1957.

DIGGLE, Margaret : "The Ancient Mariner and The Waste Land". Poetry II. London,1944.

DREW,Elizabeth : T.S. Eliot the Design of his Poetry.London, 1954.

EBERHART,Richard : "Homage to T.S. Eliot". Harvard Advocate, CXXV,nº 3 December 1938.

ETIENNE, Fernand : Thomas Sterns Eliot. (with a list of his works) London, 1961.

FOSTER, Genevieve W. : "The archetypal imagery of T.S. Eliot". PMLA,LX.June 1945.

FRY, Edith M. : "The poetic work of T.S. Eliot" in the British Annual of Literature. Vol. 5.

FRYE, Northrop : T.S. Eliot.London,1963.

GALLUP, Donald C. : T.S. Eliot. A Bibliography.London,1952.

GAOS, Vicente : Prólogo a "Cuatro Cuartetos".Madrid,1951.

GARDNER, Helen : Four Quartets: A Commentary. The Penguin New Writing, 29
The Art of T.S. Eliot.N.York,1950.

GERAD, Mary : "Eliot del círculo y S.Juan de la Cruz". Atlántico,1960.

GEORGE, Arapura G. : T.S. Eliot: His Mind and Art. London,1963.

GREENE, E.J.H. : T.S. Eliot et la France.París,1951.

" " : Mr. Eliot Among the Nightingales.París,1932.

HAILEY, Foster : "An interview with T.S. Eliot". New York Times.April 16, 1950.

HAMALIAN, Leo : "Mr. Eliot's Saturday Evening Service". Accent,X.Autumn, 1950.

HAUSERMANN, H.W. : L'Oeuvre Poétique du T.S. Eliot.París,1940.

" " : "East Coker" by T.S. Eliot.English Studies, XXIII.August,1941.

HAYWARD, John : Quatre Quatours.París,1950.

HEILMAN, Robert : "Alcestis and The Cocktail Party". Comparative Literature, V.Spring 1953.

HIDEO, Funato : "T.S. Eliot's idea of time". Rikkyo Review, nº 16. Tokio,1955.

HOWARTH, Herbert : Notes on some figures behind T.S. Eliot. London,1965.

HYNES, Sam : "Religion on the West End" (The Confidential Clerk). Commonwealth, LIX. February 12, 1954.

JOHNSON : "The Ghost of Swift in Four Quartets". Modern Language Notes, LXIV. April 1949.

JONES, David E. : The Plays of T.S. Eliot.London,1960.

JONES, Genesius : Approach to the Purpose.A Study of the Poetry of T.S. Eliot. London, 1964.

Jury, C.R. : T.S. Eliot's The Waste Land: Some Annotations. Adelaide,1932.

KENNER, Hugh : The Invisible Poet: T.S.Eliot.London,1960.

" " : "Eliot's Moral Dialectic". Hudson Review,II. Autumn, 1949.

" " : T.S. Eliot: A Collection of Critical Essays (Edited by).

KERR, Walter F. : "T.S. Eliot strolls the same garden" (The Confidential Clerk). N.York Herald Tribune. February 21, 1954.

KNIGHT, G.W. : The Christian Renaissance.(with a chapter on T.S. Eliot).London,1933.

KNOX, George : "Quest for the Word in Eliot's Four Quartets" Journal of English Literary History,XVIII. December 1951.

LABOULLE,M.J.J. : "T.S.Eliot and some French poets". Revue de Literature Comparée,XVI.Avril-juin 1936.

LEAVIS, F.R. : "T.S. Eliot's stature as a Critic". Commentary XXVI. N.York 1958.

LEHMANN, John : "T.S. Eliot talks about himself and the drive to create". N.York Times Book review. November 29, 1953.

LEWIS, Arthur O. Jr. : "Eliot's Four Quartets: Burnt Norton IV". Explicator,VIII.Nov. 1949.

LOBB, K.M. : T.S. Eliot: Murder in the Cathedral.London, 1950.

LUCY, Séan : T.S. Eliot and the Idea of TRadition.London, 1960.

LYNCH, W.F. (S.J.) : Christ and Apollo, the Dimensions of the Literary Imaginations, (with a chapter on T.S.Eliot) N.York,1960.

NICHOLSON,Norman : T.S. Eliot.Writers of Today.London,1964.

MACCALLUM, H. Reid : "The Waste Land after twenty-five years". Here and Now,I.December 1947.

" " " : Time lost and regained: The Theme of Eliot's Four Quartets.Toronto.

MACCARTHY, Harold : "T.S. Eliot and Buddhism". Philosophy East and West,II. April 1952.

MACGREEVY, Thomas : T.S. Eliot. London,1931.

MCLAUGHLIN, John J. : "A daring metaphisic: The Cocktail Party." Renascence,III, nº 1.Autumn,1950.

MARCH,R. and TAMBIMUTTU (compiled by): T.S. Eliot: A Symposium.London,1948.

MARTIN, Percival : Experiement in depth.A study of the work of Jung, Eliot and Toynbee.London,1955.

MARTZ,Louis L. : "The wheel and the point: Aspects of imagery and theme in Eliot's later poetry". (en L.Unger : T.S. Eliot: A selected critique).N.York,1948.

MASTERS, Charlie : "Some Observations on Burnt Norton". American Prefaces,VI.Winter,1941.Spring 1941.

MATTHIESSEN, F.O. : The Poetry of T.S.Eliot.London and N.York.

" " : The Achievement of T.S. Eliot.An Essay on the Nature of Poetry.London and N.York, 1958

MAXWELL, Desmond E.S. : The Poetry of T.S. Eliot.London,1952.

MESTERTON, Erick : The Waste Land:Some Commentaries.Chicago, 1943.

MONTGOMERIE, William :"Harry meet Mr. Prufrock" (T.S. Eliot's dilemma)". Life and Letters Today,XXXI. Nov. 1941.

MOORE, Dom Sebastian : "East Coker": The place and the poem".Focus Two Ed. B.Rajan and Andrew Pearse.London,1946.

MOORMAN, Charles : Arthurian Triptych.Mythic materials.(with notes on T.S. Eliot).London,1960.

MORDELL, Albert : T.S. Eliot's Deficiences as a Social Critic.London,1951.

MORGAN,R. and WOHLSTETTER, Albert: "Observations on Prufrock".Harvard Advocate CXXV, nº 3. December 1938.

MORRIS, David : The Poetry of Gerald M.Hopkins and T.S. Eliot in the Light of Donne Tradition.London,1953.

MORRISSETTE, Bruce : "T.S. Eliot and Guillaume Apollinaire". Comparative Literature,V.Summer 1953.

MUSGROVE, Sydney : T.S. Eliot and Walt Whitman.London,1952.

NICHOLSON, Norman : Man and Literature.(with a chapter on T.S. Eliot).S.C.M. Press,1945.

ORAS, A. : The Critical Ideas of T.S. Eliot.London, 1932.

OXENFORD, Mabel A. : Murder in the Cathedral.London,1942.

PARTRIDGE, Astley C. : T.S. Eliot. London,1937.

PASSMORE, John : T.S. Eliot.London,1934.

PEARCE, T.S. : T.S. Eliot.London,1960 (Literature in Perspective).

PELLEGRINI, Alessandro : "A London conservation with T.S. Eliot". Sewanee Review,LVII. Spring 1949.

PESCHMANN, Hermann : "The later poetry of T.S. Eliot". English, V. Autumn 1945.

PETER, John : "The Family Reunion". Scrutiny,XVI.Sept. 1949.

POPE, John : "Prufrock and Raskolnikov". American Literature, XVII. Nov. 1945.

" " : "Prufrock and Raskolnikov again: A letter from Eliot". American Literature,XVIII.January 1947.

PRAZ, Mario : "T.S. Eliot and Dante". The Southern Review II. 1937.

PRESTON, Raymond : Four Quartets Rehearsed: A Commentary.N. York,1946.

PUJALS, Esteban : "Eliot creó el poema símbolo de nuestro mundo actual". YA , 16 de Enero de 1965.

" " : "Un poeta con misión: T.S. Eliot (1888-1965)." Nuestro Tiempo.Nov.1966.

RAJAN, B, : T.S. Eliot: A Study of his Writings by several hands.London, 1947.

RANSON, John C. : The New Criticism.London,1941.

REINSBERG, Mark : "A footnote to The Four Quartets". American Literature,XXI. Nov. 1949.

REZZANO DE MARTINI,M.C.: The Gerontion of T.S. Eliot. A Commentary. London,1945.

RILLO,L.E. : Aldous Huxley and T.S.Eliot.London,1943.

ROBBINS, Rossell H. : The T.S. Eliot Myth.London,1951.

ROSENTHAL, M.L. : The Modern Poets.(T.S. Eliot and the displaced sensibility) N.York,1965.

ROUTH,H.V. : English Literature and Ideas in the 20th. Century. (Time in the Four Quartets).London.

SALINGAR,L.G. : "T.S. Eliot: poet and critic". The Pelican Guide to English Literature. Vol. 7,pp.330-350.London,1970.

SANSON, Clive : The Poetry of T.S. Eliot.London,1947.

SCHAEDER, Grete and Hans: Ein Weg zu T.S. Eliot.Hameln,1948.

SCHENK, Willy : "The Experience and the meaning" (On the Four Quartets). Humanitas (Manchester), I, nº 4. June 1947.

SCOTT, Nathan A. : Rehearsals of Discomposure,alienation and reconciliation in modern literature.(T.S. Eliot) London,1952.

SCOTT-JAMES, R.A. : Fifty years of English Literature. (Eliot, p.150).London,1957.

SHAND, John : "Around Little Gidding". Nineteenth Century,CXXXVI.Sep.1944.

SHAPIRO, Leo : "The medievalism of T.S. Eliot".Poetry,LVI. July 1940.

SINHA, Krishna N. : On the Four Quartets of T.S. Eliot.London, 1963.

SMIDT, Kristian : Poetry and belief in the work of T.S. Eliot. Oslo,1949.London,1961.

SMITH,Carol H. : T.S. Eliot's Dramatic Theory and Practice from Sweeney Agonistes to The Elder Statesman.London,1963.

SMITH, G. : T.S. Eliot's Poetry and Plays.A Study in sources and meaning.Chicago and London,1965.

" " : "The Fortuneteller in Eliot's Waste Land". American Literature,XXV.January 1954.

" " : "T.S. Eliot's Lady of the Rocks". Notes and Queries, CXCIV.March 19,1949.

" " : "Observations on Eliot's Death by water". Accent, Vi.Summer,1946.

" " : "T.S. Eliot and Sherlock Holmes". Notes and Queries,CXCIII.Oct.2, 1948.

SMITH, G. : "Charles-Louis Philippe and T.S.Eliot". American Literature,XXII.Nov. 1950.

" " : "Tourneur and Little Gidding; Corbiére and East Coker". Modern Language Notes,LXV.June 1950.

SOUTHAM, B.C. : A Student's Guide to the selected poems of T.S. Eliot.London,1968.

SPANOS, William V. : The Christian Tradition in the Modern British Verse Drama. Rutgers University Press.

SPENCER,Theodore : "On Murder in the Cathedral". Harvard Advocate,CXXV, nº 3.December 1938.

STAMM, Rudolf : "The Orestes theme in three plays by Eugene O'Neill, T.S. Eliot and Jean Paul Sartre". English Studies,XXX.Oct.1949.

STEPANCHEV, Stephen : "The origin of J. Alfred Prufrock". Modern Language Notes, LXVI. June 1951.

STEPHENSON, E.M. : T.S. Eliot and the Lay Reader.London,1946.

SWEENEY, James J. : "Little Gidding: Introductory to a reading". Poetry, LXII.July 1943.

TATE, Allen ed. : T.S. Eliot: The Man and his Work.London, 1967.

THEALL, Donald F. : "Traditional Satire in Eliot's Coriolan". Accent, XI.Autumn 1951.

THOMPSON, Eric : T.S. Eliot. The Metaphysical Perspective. London,1960.

TORDEUR, J. : A la Renconte de Thomas S.Eliot.París,1946.

TRAVERSI, Derek : "The Waste Land revisited". Dublin Review, nº 443.

" " : La poesía de T.S. Eliot". Insula,mayo 1960 y julio-agosto 1960.

" " : "Los Cuatro Cuartetos de T.S. Eliot".Rev. Filología Moderna, nº 1.Madrid.Filosofía y Letras.

UNGER, Leonard : T.S. Eliot. University of Minnesota Press. Pamphlets of American Writers, nº 8 1961.

" " : T.S. Eliot: A Selected Critique.N.York y Toronto,1968.

VAN O'CONNOR, William : "Gerontion and the dream of Gerontius", Furioso,III nº 1. Winter 1947.

VASSILIEFF, Elizabeth : "The Quiddity of Four Quartets". Direction nº 1 (Melbourne). May 1943.

WAGGONER, Hyatt H. : "T.S. Eliot and the Hollow Men".American Literature, XV. May 1943.

WALCUTT, Charles : "Eliot's Whispers of Immortality". Explicator,VII.November 1948.

WARD, Anne : "Speculations on Eliot's Timeworld: An analysis of The Family Reunion in relation to Hulme and Bergson". American Literature, XXI. March 1949.

WILKINSON, Burke : "A most serious comedy by T.S. Eliot" (The Confidential Clerk). N.York Times. February 7,1954.

WILLIAMS, Margaret : "T.S. Eliot: Christian Humanist". Rev. "America", XCV.July 7, 1946.

WILLIAMSON, George : A Reader's Guide to T.S.Eliot,London,1955.

" " : The Talent of T.S. Eliot.Seattle,1929.

WILLIAMSON, Hugh R. : The Poetry of T.S. Eliot.London,1932.

WILSON, Frank : Six Essays on the Development of T.S. Eliot.London,1948.

WIMSATT, W.K. Jr. : "Prufrock and Maud: from plot to symbol". Yale French Studies, nº 9. 1952.

" " : "Eliot's Comedy". Sewanee Review, LVIII. Autumn, 1950.

WORTHINGTON, Jane : "The epigraphs to the poetry of T.S.Eliot". American Literature, XXI. March 1949.

WRIGHT, George T.W. : The Poet in the Poem. The Personae of T. S. Eliot, Yeats and Pound. London, 1960.