

# El tema de la "Orestía" en T. S. Eliot

## 1

Quizá ningún escritor entre los vivientes haya tenido reputación tan grande — como intelectual, poeta y dramaturgo — como T. S. Eliot.<sup>1</sup> Por lo menos debe asegurarse su supremacía entre los escritores de ultramar. Y muchos creerán que con justicia. Por lo general se le ha alabado, en artículos, estudios, ensayos, y se le ha ensalzado. La dictadura de este poeta ha sido brillante y concienzuda. En cuanto a él, ha hablado con autoridad y profundidad sobre los más diversos temas. Y su ejemplo ha sido valioso para el ensayo, la poesía y el teatro.<sup>2</sup>

Desde el primer poema hasta el último de sus dramas hay un camino tan largo como peregrinar con calma por muchas culturas, muchos módulos de poesía y muchos gustos estéticos. Cuando publicó *The elder statesman*<sup>3</sup> es probable que la nostalgia no le nublara los ojos para comprobar que la vida es suficientemente larga para descubrir que no hay ideas completamente vírgenes. El viejo estadista en Colono, después de largo caminar, de la mano de su fiel Antígona, se prepara a bien morir. Se sabe inocente, no hay *hamartía* que reprocharse, el instinto ha sido voraz. El viejo poeta de St. Louis Missouri contempla a medio siglo de distancia los primeros disloques literarios. Comprueba que las figuras mantienen su noble vigor. Una misma rosa de los vientos impulsó — y con tan distraídos criterios — las funciones elementales de las creaturas, desde Sweeney hasta lord Claverton: Sweeney<sup>4</sup> buscando el equilibrio en lo primitivo, paciente y animal, lord Claverton en la purificación que las Euménides le han de traer al viejo soto de su casa. Poeta con rigor ecuánime, versos de contenida emoción; dramas científicos, con intención, y elaborados. A Eliot le han llamado "clásico". Nuestros sucesores dirán la última palabra.

1. Cf. Leonard Unger, ed., *T. S. Eliot: A selected critique*, New York, 1948; Sean Lucy, *T. S. Eliot and the idea of tradition*, New York, 1961; David E. Jones, *The plays of T. S. Eliot*, Univ. of Toronto Press, Toronto, 1960; Rossell Hope Robbins, *The T. S. Eliot Myth*, Henry Schuman, New York, 1951.

2. "Eliot has produced his great effect upon his generation because he has described men and women get out of bed or into it from mere habit; in describing this life that has lost heart his own, art seems grey, cold, dry. He is an Alexander Pope, working without apparent imagination, producing his effects by a rejection of all rhythms and metaphors used by the more popular romantics rather than by the discovery of his own, this rejection giving his work an unexaggerated plainness that has the effect of novelty." William Sutler Yeats, from *T. S. Eliot: A selected critique*, ed. by Leonard Unger, Reinhart & Co., Inc., New York, Toronto, 1938, p. 287.

3. Apareció en 1959.

4. Sweeney es protagonista de varios poemas; cf. más adelante. Lord Claverton es de *The elder statesman*, el Edipo en Colona de Eliot.

Benedetto Croce enseñó que el conocimiento histórico debe fundamentarse en el presente, y por el presente tan sólo recibirá luz e intensidad. Eliot, por el contrario, parece decirnos<sup>5</sup> que para tener conciencia del tiempo presente es necesario un conocimiento profundo y orgánico del pasado y de su cultura. Porque el presente es un caos. Una actualización consciente de nuestro tiempo es difícil por la multitud de sectas artísticas que pontifican.

Los artistas no están contentos con ningún *statu quo*. Cada uno arremete en la palestra según la inspiración y el gusto. Así creen ellos purificar los aires. Para algunos, lo pasado es un revulsivo. Pero llega el momento en que será necesario, dice Eliot, que cada artista se dé cuenta de que él es simple átomo en el conjunto del arte. Para que este átomo tenga vigencia actual no debe desgajarse del conjunto.<sup>6</sup> "No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone." La tranquilidad no le llegará por el camino de la completa independencia.

Eliot tiene preparación envidiable para hablar sobre cultura y tradición. Varios años de su vida discurrieron en las aulas de las universidades de Harvard, París, Munich y Oxford. Este peregrinaje intelectual le llenó de ideas y de seriedad. Que conocía con profundidad la cultura de su país lo demuestran los estudios sobre los poetas y dramaturgos ingleses del siglo xvii. Dante le proporcionó una visión interesante de la Edad Media, y también Santo Tomás. Conoce las culturas orientales, el cristianismo. Todo ello entra en su producción de una manera comedida. Se debe al cristianismo, dice, la salvación de las culturas clásicas. El cristianismo nació de las cenizas judaicas y se situó en seguida al lado y pronto encima del pueblo romano, el más poderoso de los tiempos antiguos. Roma tenía su literatura, que la bañó de helenismo cuando le convino para no quedar estéril al ser tratada por el derecho y por agricultores y soldados. "El centro y la periferia de la tradición occidental es latina, y latín significa Roma."<sup>7</sup> Pero la cultura latina habría quedado agotada por la lucha específicamente de conservación con el proceso de neutralización de los últimos períodos, cuando el nombre de Grecia comenzó a ser vitando por la relación entre Grecia y sus dioses, entre Grecia y paganismo. Y, con todo, perduró. ¿Cómo explicarse el fenómeno? Fue Roma, dice, ya en poder de los bárbaros, cristianizada, que conservó las letras clásicas y las preservó de perecer a manos bárbaras. El clasicismo fue un instrumento apreciable de comparación y valorización.<sup>8</sup> Sobre las mismas fuentes de Grecia y de Roma, el cristianismo del Medioevo formó a Dante. Dante, padre de la civilización estrictamente europea, formulador del Renacimiento. Beber del clasicismo no fue perjudicial ni a Dante ni a los renacentistas.

El clasicismo tuvo una práctica de la que se extrajeron los cánones para formular la teoría. El clasicismo se opuso por principio a lo vulgar, chato y

5. Cf. T. S. Eliot, *Los poetas metafísicos, y otros ensayos sobre teatro y religión*, Emecé edit., Buenos Aires, s. f.

6. *Id.*, p. 13.

7. *Notes towards the definition of culture*, p. 74.

8. Cf. Sean Lucy, *op. cit.*, p. 26; Eliot, en *What is a classic?*, p. 31, dice: "The blood stream of European literature is Latin and Greek — not as two systems of circulation, but one, for it is through Rome that our parentage in Greek must be traced". Cf. Edward K. Rand, "The Classic in European Education", en *The greek genius and its influence: Selected essays and extracts*, ed. Lane Cooper, New York, Yale Univ. Press, 1928, p. 189-190.

sin perfil ni elegancia. Pero al clasicismo se le ha opuesto el romanticismo. Eliot ha admitido varias veces que los términos "romántico" y "clásico" son peligrosos, discutibles y no apropiados.<sup>9</sup> Como en tantas cosas, los escritores no se han puesto todavía de acuerdo.<sup>10</sup> El uso que de ambos términos hace Eliot, viene a ser éste: "clásico" significa tradicional, responsable, consciente; "romántico" se debe interpretar como individual —no en el mejor sentido—, irresponsable, incontrolado.<sup>11</sup>

Estudiado este punto, conseguimos centrar por primera vez nuestra atención en la unidad. La cultura que se inició en el mar Egeo, pasó por Roma y se filtró en la Edad Media, entró avasalladora en los tiempos modernos. Es la única que ha dotado de reflexión, serenidad y responsabilidad la cultura de nuestro tiempo. Es la única que consigue imponer un orden. El artista consciente no podrá apartarse de esta gran corriente. Homero no está tan lejos de nosotros —por su conciencia y reflexión— como otros más "nuevos" que en su fuga se han escondido en su personalidad extravagante. Es tan de nuestro tiempo Homero como los dibujos sobre faunos de Picasso: ambos pertenecen a una misma tradición.

## 3

En cierta manera el artista se despoja de su personalidad para entrar en el mundo colectivo. El clasicismo —la responsabilidad— le provoca una necesidad tan grande de seguir por los caminos dados, que fuera de ellos queda aturdido y ahogado por la descomposición y la dificultad de saber escoger, entre lo malo, lo bueno. El artista queda centrado en la tradición en forma análoga a como centramos en el pasado a Platón, a Dante y a Shakespeare, por ejemplo. Es necesario el sacrificio de la propia personalidad, el autosacrificio, *self-sacrifice*.<sup>12</sup>

Eliot pone difícil que un escritor escape a la tradición, porque la tradición ha tomado con él nuevos derroteros.<sup>13</sup> Es una línea que se marca con los primeros escritores y termina en el indefinido porque cada escritor se hace responsable de su actuación de cara al pasado y de cara a sí mismo. El esfuerzo por imponer orden a las cosas empezó con los presocráticos. La realidad, o cambia o permanece. Distinguir entre lo cambiante y lo permanente fue un trabajo hercúleo para Heráclito y Parménides. Piénsese: a los modernos cuesta fatiga distinguir la realidad del sueño con la realidad de la vigilia, incluso después de Jung. Los cambiantes existen entre fealdad y belleza, como en Sweeney, entre la vida y la muerte, como en el mito de Adonis.<sup>14</sup> Son cambiantes del mismo prisma. Vida y muerte se sospecha, pero en definitiva no se huyen. A su manera lo

9. Cf. *After strange gods*, p. 30, y *The use of poetry and the use of criticism*, p. 128-9.

10. Cf. *After strange gods*, p. 15-16.

11. Así se expresa Eliot en *Dante*, 1950; cf. Sean Lucy, *op. cit.*, p. 82.

12. "What happens is a continual surrender of himself as he is at the moment to something which is more valuable. The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality." T. S. Eliot, *Selected essays*, Harcourt, Brace and Co., New York, 1950, p. 6-7.

13. "The study of Eliot does not end with his work. Just as each of his plays can be fully understood only in relation to the others and to his poetry and prose, so his work as a whole has its full meaning only in the larger context of the cultural tradition of Western Europe." David E. Jones, *The plays of T. S. Eliot*, p. IX y s.

14. Cf. *Four quartets*, *Burnt Norton*, v. 61.

expresaba Sweeney: "Birth, and copulation, and death".<sup>15</sup> Es el sucederse mortal e inmortal de las cosas.

Aristóteles arrancaba de la universalidad y particularidad de la materia. Eliot emplea como argumento la universalidad y la particularidad de la tradición. Se empieza en la naturaleza, interna y externa, con su caja material y sensitiva. Con ello estuvieron de acuerdo los escolásticos y también, quiere dar a entender Lewis Freed,<sup>16</sup> aunque en forma moderada, Hegel. Con tiento, para no quedar estancado, Eliot forma su credo de verdades: "The danger of freedom is deliquescence; the danger of strict order is petrification".<sup>17</sup>

Que el artista es un eslabón en la misma cadena, queda entendido. Pero un eslabón no es otro. Con esto damos de frente en el problema que a su manera y según el criterio que impone a la originalidad Eliot soluciona. Virgilio fue guía, maestro de Dante. Pero Dante no se estancó en el mimetismo. Dante se convirtió, a su vez, en guía, maestro de nuevas edades. La fórmula mágica — pura fantasía estética al servicio del tiempo, hallazgo sensorial — de ósmosis poética en su primer cuarteto:

The time present and time past  
Are both perhaps present in time future,

y en su meditación de tales conceptos, en presente, en pasado y en futuro.

Nos podríamos preguntar, en fin, y como mera curiosidad, por el lugar que ocupa Eliot en la tradición de que hablamos. Con sagacidad y prudencia, Eliot fue fiel como crítico a su complejo estético y filosófico, y halló un lugar oportuno para cada uno de los poetas isabelinos, para los poetas griegos, Virgilio, Dante. En cuanto a Eliot, el futuro, no faltaba más, ha de tener la palabra definitiva. Nos falta ahora perspectiva para deslindar convenientemente la ganga de los valores; cuanto hay de ganga entre tanto desplazarse a través del tópico y la banalidad para escribir poesía.<sup>18</sup> Una cosa es evidente: Eliot vuelve a Europa,<sup>19</sup> a través de Cólquide, y nunca olvida al Oriente, con ánimo, por el contrario, de hermanar Oriente y Occidente; y su centro es el Mediterráneo, el mar de Ulises y de los alciones que mecieron a Afrodita, según el vate Alcmán,<sup>20</sup> el mar limitado, "maravillosamente limitado a la medida de los hombres", como dice Díaz-Plaja.<sup>21</sup> Aunque, en muy último término, podríamos preguntar-

15. *Sweeney agonistes*, en "Collected Poems", p. 80.

16. Lewis Freed, *Aesthetics and history*, Open Court, La Salle, Ill., 1962, p. 111.

17. *Notes towards the definition of culture*, Harcourt, Brace & Co., New York, 1949, p. 82.

18. Para este problema, cf. Dudley R. Hutcherson, *El futuro de la obra poética de T. S. Eliot*, en "Arbor", 1958, t. XL, p. 22-32.

19. En 1927 Eliot se trasladó definitivamente a Inglaterra. Este mismo año dejó escrito en el prólogo *For Lancelot Lambeth* su triple credo: realista en política, clásico en literatura y anglocatólico en religión. (El catolicismo ya sería exagerado, dice el Dr. José M. Valverde.) A George Cattani — *Trois poètes: Hopkins, Yeats, Eliot*, Egloff, París, 1947, p. 27 — el simbolismo le parece muy claro: Eliot es un Argonauta que retorna a su tierra. Así como los "Padres Peregrinos", en tiempo de Carlos I, abandonaron Inglaterra sobre el "Mayflower", así, sobre un buque ennoblecido por unos años más de historia y de comprensión mutua, el poeta norteamericano T. S. Eliot regresa a la vieja tierra de la patria común, a ofrecer a Europa formas peregrinas de canciones para la antigua y la nueva civilización.

20. Diehl, *Alc.*, 94.

21. G. Díaz-Plaja, *Viatge a l'Atlàntida i retorn a Itaca*, Destino, Barcelona, 1962, p. 79.

nos pedantescamente aquello mismo que se preguntaba Robbins, no sin una nostálgica y culpable ironía: ¿No será que hemos tomado a Eliot demasiado en serio?...<sup>22</sup>

## 4

El propósito de orden que Eliot introdujo en su interpretación de la tradición necesita un complemento. Este complemento se lo ofreció el mito.

El mundo de Eliot es paradójico. Busca el orden; pero encuentra descomposición grande. Y la descomposición es tan grande que más parece disociación en la unidad del conjunto que un conjunto con diversas variedades. Intentemos integrar este conjunto en función del mito. El mito nos encara con los propósitos del poeta. Pero antes de llegar a una comprensión total, Eliot necesitó un descubrimiento. Este descubrimiento vino con el *Ulysses* de Joyce, publicado en 1922, después de unos pocos capítulos aparecidos en una revista americana.

James Joyce necesitó un cuarto de millón de palabras, dice Matthiessen,<sup>23</sup> para expresar la complejidad de un solo día normal. Poco después T. S. Eliot, en poco más de cuatrocientos versos concentró la situación total de la sociedad. En su *Ulysses*, Joyce emplea la extensión; en *The Waste Land*, Eliot emplea la comprensión.

Y ambos usan del mito.

Y ambos muy metidos en su tiempo. El tiempo, en Joyce se dilata por espacio de 735 páginas, "único y vacuo día de la vulgaridad cotidiana de todo el mundo, el intrascendente 16 de junio de 1904, en Dublín, en el que en el fondo, nada sucede".<sup>24</sup> Para Eliot, el uso que Joyce hace del mito equivale a un descubrimiento científico.<sup>25</sup>

El mito, en sí, no le interesa. Tan sólo le interesa en cuanto pone orden a nuestro tiempo. Eliot, como crítico, sabe las dificultades presentes para encontrar una fórmula viable en la interpretación del arte moderno. Esta dificultad está en relación con el grado de popularidad de la obra de arte. Ha sido impopular la escultura de Giacometti, la pintura de Miró, la música de Honegger; pero llega un tiempo en que pasa a popular.

Eliot, y otros poetas, se encontró con la fealdad de nuestro tiempo. Fue su tarea dar un sentido trascendente a tal fealdad. Pero sin destruirle la personalidad. La nuestra es una de aquellas épocas que Jung llama de "incubación creadora". Solamente nuestra época — pero hay otras muy parecidas en la Historia — ha podido presentar la extremada variedad en todos los órdenes. Además, tenemos conciencia de confusión. Joyce presentó esta confusión en el espacio de 735 páginas de un día anodino. Ulises es un símbolo. El peregrinar de veinticuatro cantos de Homero se convierte en la vida de un día. Por *Ulysses* pasa el alma colectiva sin matices especiales que propugnen algo definitivo.

La nombradía de Eliot dio el espaldarazo a la técnica de Joyce. Más de uno se preguntó en qué consiste la belleza y la perfección en el arte de Joyce. Eliot considera que la técnica, la forma inaugurada por el *Ulysses* está de sí

22. Rossell Hope Robbins, *op. cit.*, p. 26.

23. *The achievement of T. S. Eliot*, London, 1947.

24. C. G. Jung, *Ulises*, Revista de Occidente, febrero 1933, p. 113.

25. T. S. Eliot, *Ulysses, Order, and Myth, The dial*, LXXV, nov. 1923; cf. el frag. que cita Vicente Gaos en su versión de *Four quartets*: "He aquí que el uso paralelo de la Odisea de Joyce tiene gran importancia...".

consagrada por su perfección. Su técnica novelística está en la línea de los grandes maestros, por más que el retorcimiento — largo, fluctuante, cargado más de intención que de realidades — que lleva a cabo de la historia de Ulises el astuto, elimine el paralelo entre Homero y Joyce, excepto en la intencionalidad de las citas.

Con todo, para el mito basta. Los críticos de la Edad de la Razón quisieron entender las fórmulas de los mitos helénicos. Hay que constatar que no hay uniformidad entre los tratadistas griegos. Los de nuestro tiempo no admiten que tanto Racine como Corneille entendieran el clasicismo trágico. Tampoco Séneca, se dice, entró en el mito. Sus personajes evolucionan por un lado, y por otro emiten preciosas sentencias. Séneca tiene corpóra de predicador bonachón desesperante, que parece haber perdido el hilo y nunca se enfada. Quizá, dicen algunos, buena parte de ello la tuvo el empeño de "moralidad". Pero nos deberíamos preguntar si Esquilo, Sófocles o Eurípides no tenían su "moral", aunque fuera simplemente un espécimen de "moral". Este no entender el mito podríamos aplicarlo a nuestro Góngora. Su Polifemo arranca de la visión odiseica y que renueva Teócrito. El idilio de Teócrito repone a Polifemo sentado sobre las rocas, con una canción de amor en sus labios para Galatea. Pero mucho cambia en Góngora: el paisaje encendido, el vuelo, la hipóbole valiente en la función poética de su sistema, la metáfora, el genio del poeta, en suma. Pero, y con el permiso de Dámaso Alonso,<sup>26</sup> Góngora no adopta el mito en el sentido de comprender su valor auténtico, más que como pretexto para verter un contenido muy personal y no según la tradición del creador, que, en último término, según Eliot, es mucho más importante.

Lo que dice Eliot es grave. A los lectores o espectadores de nuestro tiempo no les importa nada lo que cada uno de los intérpretes piensa del mito. No importa lo que Sófocles, Séneca, Freud o Cocteau piensen de Edipo. No importa saber, en esta opinión, cómo se comportaban entonces y en su tiempo Edipo, Fedra, Orestes, Electra. Ya nos bastan las versiones de reconocida autenticidad e incuestionable valor de Esquilo, Sófocles y Eurípides, sin contar con algún otro de menor valía. Sino lo que es mucho más importante, según Eliot: cómo se comportan Edipo, Fedra, Orestes, o Electra en nuestro tiempo. Y se llamarán Bloom y Daedalus, o lord Claverton, Harry, Celia o Sweeney. Esta fue la labor de Joyce. Su Ulises es tan astuto como el de Homero, con la diferencia siguiente: que en Dublín y a 16 de junio de 1904 se llamaba Bloom y actuaba como tal.

Nuestra sociedad no puede permitirse lujos en divagaciones sobre un pasado en cuanto pasado; sino de un pasado en cuanto nutre y vigoriza el presente.<sup>27</sup> Los que buscan agradar al público de nuestro tiempo con mixtificaciones escandalosas de lo clásico, se exponen a la degeneración y banalización. Su labor en su mayoría resulta estéril.

Este estudio no discute sobre la bondad de la teoría de Eliot. La expone, simplemente. Desde fines del siglo pasado se han encharcado grandes mentes, a la vez que muchas más se han abrigado, en el estudio del mito para garantizar una opinión sobre su interpretación y su intervención en la literatura. Todavía muchos se acuerdan del *Origen de la Tragedia* de Nietzsche.<sup>28</sup> Ha esta-

26. Cf. Dámaso Alonso, *Poesía española*, Gredos, Madrid, 1957.

27. Es la tesis de la historia como *magistra vitae*, desde Tucídides y Cicerón.

28. Teoría "históricamente falsa", dice Highet, *op. cit.*, II, p. 250.

do — y en muchos sigue estando — conscientemente de moda. Su base "científica", la "inspiración" inmediata para escribir el libro es el *Tristan und Isolde* de Wagner. La "razón" del período anterior, estalla ahí en pasión. El camino es seductor y le va al temperamento de Nietzsche, para alcanzar, "desde el espíritu de la música", el nacimiento de la tragedia. De la música a la pasión, en Wagner, y de la música y la pasión hasta el origen de la tragedia, en Nietzsche. Esta explicación sigue operante. Ha perdido quilates la ritualista de Wilamowitz.<sup>29</sup> Algunos desasosiegos de nuestro tiempo persiguen una explicación de tipo social. Sigue apasionando el tema. Nietzsche sirve de puente estético para enlazar la pasión y el virtuosismo griego. Nietzsche cree, opino en este momento, que el "ritmo" perfecto sigue en Sófocles y que Eurípides mató la tragedia, pero que la estética le obligó a este asesinato, porque, aunque no lo parezca, también Nietzsche fue consecuente alguna vez.

## 5

Hemos de estudiar la Casa de Agamenón en el drama *Reunión familiar*. Con todo, Agamenón aparece en un poema dedicado a Sweeney.<sup>30</sup> Apeneck Sweeney — feo como la mar árida — es Polifemo de nuestro tiempo. El Polifemo de Homero y de Eliot tienen su constitución peculiar. El de Eliot es un conglomerado de fealdad, concupiscencia y violencia. Y sus conocimientos son del sexo: "*Knows the female temperament*".<sup>31</sup> Es un hombre de mujeres, con Ariadna, con Nausica.

Necesitamos estas referencias para comprender la llegada de Agamenón en el poema *Sweeney among the nightingales*. Ahí asistimos a una reunión en un bajo lupanar. El monstruo se ríe y sus quijadas se hunden en rayas de cebra y se hincha como una jirafa. En el antro hay atmósfera de tormenta contra Sweeney. Su sociedad está en crisis. La tormenta, dice, va hacia el Oeste. Arriba se colocan la Muerte y el Cuervo. Pero el monstruo sigue fascinando.

Sospecha en el hampa, vuelco en el mantel y bostezo para el hombre de la ventana; mujeres que se ofrecen y canto del ruiseñor cerca del Convento del Sagrado Corazón. Ha llegado ahora Agamenón, rey de Argos, que fue asesinado por su esposa Clitemnestra, amante de Egisto. La referencia nos es familiar. Canta el ruiseñor y apunta Filomela. El ruiseñor mantiene unidos los versos de Esquilo con los de Eliot.

And sang within the bloody wood  
When Agamenon cried aloud.<sup>32</sup>

El griterío que ofuscó el oído de Agamenón cambia para Sweeney. Los motores y las bocinas luchan en la ciudad. Entre vuelos y sonos de crimen entra la intimidación trágica. Las generaciones de Agamenón dejaron anónimo el ejemplo y de ellas quedó simplemente un pequeño sustrato para animar a nuestro tiempo. De modo que es fácil que los ruiseñores dejen caer sobre la tumba la vulgar

29. Cf. para esta interpretación: Francis Fergusson, *The idea of a theater*, Princeton Univ. Press, Princeton, New Jersey, 1949.

30. Sweeney interviene en cinco poemas: *Sweeney erect*, *Mr. Eliot's morning service*, *Sweeney among the nightingales*, *The waste land*, y *Sweeney agonistes*.

31. *Sweeney erect*.

32. Estos versos cierran *The waste land*.

ridiculedad de sus líquidos. Así queda emparentado el mito de Esquilo con la sordidez de nuestros días.

Este escenario, tan definido, no pertenece a ningún mundo determinado de nuestros días. Porque los mismos ruseñores que cantaron junto al Convento del Sagrado Corazón, podrían haber cantado en cualquier otro de sus poemas, como en efecto lo hicieron en *The Waste Land*, o en los del maestro Ezra Pound. Los líquidos de los ruseñores ya no son vergüenza. En nuestro mundo — “inno-ble, perverso”, según G. Highet<sup>33</sup> — fascinan lo mismo los apetitos más primitivos que los modelos más refinados de pulcritud y civilización. La tierra baldía admite estos fenómenos. Hay lugar para Sweeney y su coima, para Clitemnestra y su amante, para los niños y los pajarillos que juegan y cantan. No lejos están quienes preparan el hacha, como para un nuevo Agamenón. El arte mismo sufre hachazos. Veamos un último ejemplo:

London bridge is fallen down fallen down fallen down  
 Poi s'ascose nel foco che gli affina  
 Quando fiam uti chelidon — O swallow swallow  
 Le Prince d'Aquitaine a la tour abolie  
 These fragments I have shored against my ruins  
 Why the Ile fit you. Hieronymo's mad against.  
 Datta. Dayadhvam. Damyata.  
 Shantih shantih shantih.<sup>34</sup>

Eliot es difícil de leer. Siempre hay en sus poemas aquel rasgo de “sorpresa”, de la que él mismo habla en *Dante*. Mas para que se consuele quien no alcance a comprenderlo del todo, he ahí la panacea:

I gotta used words when I talk to you  
 But if you understand or if you don't  
 That's nothing to me and nothing to you.

## 6

Situados ya en el umbral del estudio de *Reunión Familiar* debemos agregar a lo dicho algunas ideas más de Eliot para comprender en su totalidad la titánica lucha de este autor para conseguir unidad.

La aparición del primer drama de T. S. Eliot fue saludada con énfasis y entusiasmo. Era hora, se dijeron los admiradores del angloamericano, de que Eliot escribiera para el teatro. Otros, por el contrario, se callaron. Y algunos hubo que tuvieron un alegrón cuando constataron que la atención mundial no quedaba enteramente prendida de él. John Gassner se dijo con contento: T. S. Eliot podrá haberse apoderado de un buen número de nuestras universidades; todavía no se ha apoderado de nuestro teatro, por más que lo invadió con éxito con *The Cocktail Party*. Así escribía en 1952.<sup>35</sup>

33. *op. cit.*, II, p. 320.

34. *Sweeney agonistes*, en p. 84 de *Collected poems*.

35. John Gassner, *Best american plays, Third series, 1945-51*, edit. by Crown Publish., Inc., New York, 1952, p. XI.

En su teatro se quieren hermanar drama y poesía.<sup>36</sup> La poesía es la única manera de hermanarse con la realidad; la poesía casa perfectamente con el mito. ¿Qué gran poeta, se pregunta, no es dramático? ¿Quién más dramático que Homero y Dante? Shakespeare fue un gran poeta y un gran dramaturgo. Pero si separa usted completamente poesía de drama, ¿podrá decir que Shakespeare es tan gran dramaturgo que Ibsen o Shaw?<sup>37</sup>

Lo que necesita nuestra época es intensidad. Nuestro teatro que languidece curará de su dolencia con fuertes estimulantes dentro de un marco corto y concreto, tal como fue en la gran tragedia.

Hablar de teatro siempre ha sido aventura predilecta para los estudiosos de los grandes mitos. Hablar de teatro siempre ha sido difícil. Aristóteles cimentó las primeras teorías sobre el drama. Seis notas para el teatro, desde la *Poética*:<sup>38</sup> el mito, los personajes, las sentencias, el léxico, la perspectiva y la música. Después de Aristóteles se ha visto que no todos estos ingredientes tienen la misma importancia. Cada autor ha creado según su propio interés. Inclusive se ha dado la paradoja de que los personajes hayan subido a un tablado en busca de un autor. Las teorías de Aristóteles tuvieron indiscutida hegemonía durante mucho tiempo. Evidentemente, Aristóteles sabía de teatro. Pero, dice Eliot, mucho más sabemos nosotros, también del teatro griego.<sup>39</sup>

Europa, desde los griegos, ha ensayado con fortuna varia el estudio del teatro, su técnica, su relación con la sociedad, la religión, el arte. Un ejemplo de estudio paciente y obstinado: *Edipo Rey*. Quizá ninguna obra dramática ha sido tan larga y prolijamente estudiada y debatida. Aristóteles cimentó sus teorías sobre la obra de Sófocles. Este trágico ha sido por muchos siglos paradigma de dramaturgo. Los franceses de los tiempos de Racine y Corneille estaban en que, si algún modelo podía y debía ponerse frente a los jóvenes dramaturgos, éste era Sófocles. Freud interpreta, a su modo, el complejo de Edipo. Estas interpretaciones dan calidad a la vida del teatro.

Mas, Sófocles y Shakespeare nos presentaron su teatro. De muy diverso modo nos lo presentan Ibsen y Chéjov, pongo el caso. Con todo, estos cuatro autores son paradigmas: y son paradigmas tanto *Edipo Rey* y *Hamlet*, como *Espectros* o el *Jardín de los Cerezos*. Así se explica Ferguson.<sup>40</sup> Los dramaturgos europeos están unidos en cadena sin interrupción, con cumbres especialmente elevadas de realismo, barroquismo, psicología. Su espiritualidad los mantiene unidos. Calderón de la Barca está muy próximo a Schiller, como Voltaire está muy cerca de Bossuet. He ahí una nueva nota. Eliot se complace en decir que solamente el cristianismo pudo producir personalidades como Voltaire y Nietzsche. Es decir, en nuestro estudio del teatro, al clasicismo, a Grecia, unamos Israel.<sup>41</sup>

Eliot catequiza. Pero es un catequista difícil. O'Neill mantiene su grandeza por encima de la tragedia de muchos personajes. García Lorca envuelve de poesía la pasión primitiva de sus mitos. Arthur Miller, en la depresión del hombre caído, se sumergirá en la pasión de su miseria. Eliot no se podrá acusar jamás

36. Obra dramática de T. S. Eliot: *Murder in the cathedral*, 1935; *The family reunion*, 1939; *The cocktail party*, 1949; *The confidential clerk*, 1953; *The elder statesman*, 1958.

37. *Los poetas metafísicos*.

38. Aristóteles, *Poética*, 1450 a.

39. *Los poetas metafísicos*, p. 52.

40. *Op. cit.*

41. *Notas para la definición de cultura*, p. 184.

de excesos. El drama comenzó el primer día de la creación, con Gerontion, Sweeney, Tiresias. Acaba con lord Claverton. Repitamos una vez más: en su anhelo por el orden, nada le queda por atar. Y en esta trabazón están su Colby y Ion de Eurípides, Harry y Orestes, lord Claverton y Edipo, Lavinia y Alcestis, etcétera.

## 7

Todavía una palabra breve. Sobre el Coro.

Ya Aristóteles,<sup>42</sup> cómo no, apuntó su opinión. Del Coro, en general, los modernos niegan su personalidad. Quedan algunos, con Aristóteles, que dicen que el Coro es un auténtico personaje.

Desde las primeras excursiones al teatro, Eliot emplea el Coro, aunque después reduzca su importancia. Confiesa el autor que su intento de utilizar el Coro en los dramas es contribuir en la literatura inglesa a demostrar que el Coro tiene una función verdaderamente importante en el drama. En Esquilo el Coro es necesario. En el *Agamenón* el Coro de Ancianos de Argos sigue la acción de los personajes. No solamente mantiene la unión entre las partes de la acción física y nos abre las dimensiones de la parte espiritual de la obra, sino que la acción misma se centra en él, y los episodios parecen meramente ilustrativos de cuanto ha sucedido por voluntad divina. En Sófocles notamos un pequeño cambio: la atención pasa del Coro a los personajes, el Coro se subordina a los personajes. En *Antígona* parece un espectador situado detrás de butacas en el lugar reservado a la crítica. En *Filoctetes* creemos que no influye nada sobre Neoptólemo. El Coro no es más importante en las otras obras. Pero el P. Errandonea<sup>43</sup> no está de acuerdo con esta opinión y nos remite a su obra *Sófocles y su teatro* para que nos demos cuenta de que quien tiene razón es precisamente él y admitamos la personalidad del Coro en Sófocles. Eurípides, aunque en *Las Bacantes* le da un valiente empujón, el Coro queda bastante reducido y su acción diluida. Séneca nos conserva el Coro para la tradición posterior.

Eliot restaura el Coro definitivamente — los primeros escarceos son en los fragmentos — en *Murder in the Cathedral*. Hay dificultades en su uso, pero no insolubles. Además, Eliot no está solo en la empresa. O'Neill le da un tono mágico en *Lázaro Reía*. Forma intelectual, semejante a Eliot, suele dársela Paul Claudel, como en *El Libro de Cristóbal Colón*. Albert Camus atiende a esta fórmula en *El Estado de Sitio*. Los modernos buscan un clímax distinto. El Coro es el intermediario entre la acción y el público.<sup>44</sup> El caso más típico de personalización del Coro está en *Murder in the Cathedral*. El Coro en esta obra significa la gran masa de creyentes, de seguidores de Jesucristo. El Coro pierde "acción", pero gana "experiencia". Eliot participa del drama a través del Coro, comentador de los acontecimientos, inspirado, brillante. De la vieja tragedia extrae las largas *resis*. En el lugar adecuado coloca un largo sermón pronunciado de cara al público y al público.<sup>45</sup>

42. Aristóteles, *Poética*, 1456 a; cf. *Política*, 1276 b.

43. *El Coro en la tragedia de Sófocles*, *Emérita*, X, 1942, p. 28 ss.

44. "It mediates between the action and the audience; it intensifies the action by projecting its emotional consequences, so that we as the audience see it doubly, by seeing its effect on the other people." T. S. Eliot, "The need for poetic drama", *The Listener*, 25 nov. 1936, p. 995.

45. Sobre la comunión de ideas sobre la liturgia y teatro, cf. Raymond Williams, *Drama from Ibsen to Eliot*, Chatto and Windus, London, 1952, p. 231. \*

## 8

*The Family Reunion* es una historia psicológica de hoy que tiene un fundamento remoto en el espíritu elevado de la tragedia griega; una lucha espiritual, con armas especiales de la psicología moderna. Se plantean problemas que a larga distancia y según el sistema mítico de Eliot se parecen a los de la *Orestia*.

El protagonista es Harry. Su parentela en ésta: por parte de Esquilo, Orestes; por Shakespeare, Hamlet; por Eliot, Sweeney, de *Sweeney Agonistes*, Celia, de *The Cocktail Party*, y Colby, de *The Confidential Clerk*.<sup>46</sup> Para la formación del Coro y la lucha interior de Harry deberemos ir en busca de las *Erinias*, las *Coéforas* y las *Euménides*.

Entramos en una de las constantes del poeta: los espíritus que necesitan la "curación" de una idea fija; la de haber cometido un crimen. Estos espíritus, y a menudo quien los sufre, huyen del mundo común, se entran en un bosque particular. Estas fugas son paradigma de nuestro tiempo, según afirma J. M. Gironella. El crimen al que se refiere Eliot es el de Orestes. Pero con nuevos módulos. La vuelta a la Casa de Atreo es muy a distancia. Aunque no tan lejana que no le hallemos una fórmula de compromiso. En 1951, en una conferencia pronunciada en Harvard, Eliot, para defenderse, confesó que debía haberse ajustado más a Esquilo, o haberse tomado mayores libertades.

Harry no alcanza la manera cargada de Orin, que *mata* a su madre, más fiel a la "justicia" personal de Esquilo, intérprete de la lucha de Orestes. Harry regresa a su casa después de ocho años de vagar perseguido por el remordimiento de la muerte de su esposa. En Eliot no hay asesinato por parte de Harry, como tampoco lo hubo en el padre de Harry, aunque ambos, Harry y su padre, planearan un crimen, o por lo menos lo desearan. Harry se siente culpable de la muerte de su esposa. Tanto en Harry como en su padre hay delito y culpa, si lo desearon conscientemente, agravado por el deseo de adulterio. Al final de la pieza, cuando Harry escapa para su "liberación", es causa de la muerte de su madre ciertamente. Pero hay una interposición de caracteres: su esposa hace el papel de Clitemnestra; es una esposa-madre.

## 9

La casa de los Monchensey es un bazar de tíos y tías en función de Coro. Un Coro instalado especialmente para aguardar la vuelta de Harry.

Why do we feel embarrassed, impatient, fretful, ill at ease,  
Assembled like amateur actors who have not been assigned  
their parts?

.....  
Yet we are here at Amy's command, to play an unread part in  
some monstrous farce, ridiculous in some nightmare  
pantomime.

Los presentimientos y evocaciones corren a cargo de este mismo Coro que espera revelaciones especiales e interpretaciones a los acontecimientos. A su vez, es el lazo de unión entre pasado y presente.

46. Cf. Sean Lucy, *ob. cit.*, p. 183.

En 1941, Maud Bodkin publicó un librito de 54 cortas páginas con el título *The Quest for Salvation in an Ancient and a Modern Play*. Es un estudio de Orestes y de Harry. Notemos en primer lugar, dice Bodkin, la manera que ambos agonistas tienen de introducirse en escena. Interesémonos por Harry. Vuelve a su casa después de ocho años de ausencia, durante los cuales ha muerto su esposa. El dramaturgo apunta: "Harry stops suddenly at the door and stares at the window". Después de los saludos de sus tíos y de preguntarle tío Charles "¿Qué pasa?", agrega su madre:

Harry, if you want the curtains drawn you should let  
me ring for Deman.

Es ahora cuando habla Harry.

Es significativa esa manera de entrar de Harry. Nos pone inmediatamente en contacto con el centro de la obra. El ambiente está preparado de todo punto para que todos — ellos y nosotros — nos demos cuenta de que algo va mal. La imagen central se nos abre a través de los silencios, más que de las palabras, y en ese refugiarse Harry junto a la ventana. "Aquí nadie va a verte", le dice su madre, "porque todos cuantos nos rodean son de la casa". Y Harry: "No, no, not there, Look there! Can't you see them?"

La abundancia, exceso quizá, de pensamientos en la cabeza de Harry impide que pueda manifestarlos. O, cuanto menos, nadie consigue entenderlo. Ni quienes están espiritualmente más cerca de él; Mary, amiga de infancia; tía Agatha, la más joven, más normal de las tías. Quizá porque los sueños son difíciles de curar, como sabía Segismundo, y la vida de Harry sea un sueño tan sólo, sin recordar que un sueño es un principio de un despertar, como quería Freud. En la nebulosa de sus inquietudes, en la que flotan su esposa, su padre y su madre, no hay lugar para la realidad.

Harry es un descubridor atormentado e inseguro. Cree descubrir que empujó a su esposa por la borda del buque; aunque quizá sólo lo hiciera en sueños, concluye Harry. Su criado, cuando refiere los acontecimientos de la noche en que se ahogó lady Monchensey, cuenta que la conciencia de Harry libraba una batalla con el inconsciente. Cuantos caminos intenta seguir ahora Harry le conducen y devuelven al mismo sitio de partida. Estamos seguros de que las Erinias le persiguen.

Hacia el final de *Las Coéforas* aparecen las Erinias. Parece que dan testimonio de una venganza cumplida. Tanto Esquilo como Eurípides, cada cual a su manera, nos lo cuentan. Son unas mujeres "como Gorgonas", "vestidas de negro". "No puedo permanecer aquí", grita Orestes. "Son las perras vengadoras de mi madre." Y Harry:

Ye do not see these beings, but I see them  
I am hunted by them. I can stay no more.

Orestes y Harry pueden ver perfectamente claras a sus Erinias. A Harry se le aparecen por primera vez cuando habla con Mary. Mary, que intenta "liberarle", le grita que nada hay allí. Y Harry puede responderle perfectamente que algo hay allí. La conciencia individual de Harry sufre y sus sufrimientos se proyectan a los demás. Es porque hay un demonio, el de la venganza, dice el Coro de *Agamenón*, terrible, invencible, que domina la casa y no deja dormir.

"I am afraid of sleep", exclama Harry. El aguijón de las Erinias le atormenta hasta lo más profundo de su conciencia. "Solamente se sabe lo que es la esperanza, dice Harry, hasta que se ha perdido."

Agatha, más que Mary, es el signo de la "liberación". Agatha, no tocada, aunque sin pertenecer completamente al mundo ágil de la espiritualidad, entra en la casta de las benéficas Euménides, lo que Eliot llama, según terminología cristiana, raza de los ángeles de la guarda, que en *The Cocktail Party* aparecen de nuevo. Sensitiva, delicada, madre de Harry según el corazón, si Amy lo fue según la carne, Agatha explica que el padre de Harry la amó a ella más que a su esposa, la madre de Harry. Engendró tres hijos y se fue. Un día, cuenta Agatha:

I found him thinking  
How to get rid of your mother...  
.....  
You were due in three months time;  
You could not have been born in that event: I stopped him.

Harry siente sobre de sí esta culpa. Deberá buscar, como Orestes, un santuario para su purificación. Lo perfila pronto. Su vocación está en "huir" de cuanto le rodea. Quizá su vocación sea ser misionero. El santuario a que las Euménides le llevan está lejos de la sociedad que le corrompió cabeza y corazón. Ha de seguir el camino que ellas, sus perseguidoras, le señalan: "Now I see at last that I am following you...". Ya lo ve todo claro. Ve claro que las perseguidoras le obligan a abandonar Wishwood, la casa de los Monchensey.

Nada violento sucede en *The family reunion*, nada que pueda molestar la serenidad de las Islas. La acción es disciplinada, sin un grito, las sentencias suaves. Hay muchos puntos de contacto entre Esquilo y Eliot. Pero no tanto como muchos se han empeñado en demostrar. Las Erinias de Eliot no serían capaces, como las de Esquilo, de improvisar un ballet en el mundo real. Eliot las acerca sensiblemente a las que persiguen la inteligencia del Orestes de Eurípides. Su naturaleza se acerca a la trascendencia espiritual. Aparece un sentido comprensible de pecado, algo que los cristianos conocen muy bien. Las Erinias provocan el dolor colectivo de la Casa de los Monchensey. Las Euménides purifican la Casa del sentido de culpa obligando a Harry a escapar para no regresar ya más. Harry escapa para ser misionero. Las Euménides, por tanto, según Eliot en carta a E. Martin Browne, más que de castigo celeste, son manifestación del Amor divino.

## 10

Veamos sucintamente los mitos restantes de Eliot.

En *The cocktail party* nos hallamos ante una pieza semejante a *Alcestis* de Eurípides. Ambas son comedias de alta sociedad, o tragedias en tono menor. Eurípides nos hace ver que una pieza que podría haber acabado mal, concluye con un *happy end*, gracias a los buenos oficios de Heracles. En Eliot se trata de Lavinia que vuelve a su marido Edward gracias a los buenos oficios de un desconocido que después resulta ser el médico Sir Henry. Nos encontramos con elementos vistos en *The family reunion*. El tiempo, que se inició su estudio en

*Four Quarters*; la soledad, que Harry conocía; el personaje que aparece para cortar dificultades de la trama y solucionar problemas intelectuales y morales; los espíritus guardianes, los ángeles de la guarda, como tía Agatha y, en *The cocktail party*, Julia. Celia persigue un camino heroico: muere mártir misionera; también sabía Harry de caminos parecidos. Y lo mismo que en *The family reunion*, hay un mirar hacia adelante y hacia atrás con intención de unir los tiempos.

El otro drama, *The Confidential Clerk*, nos habla de los sacrificios para la felicidad. Su corte es el Ion de Eurípides. Pero el protagonista de Eurípides está en Eliot desdoblado en dos bastardos: Colby y B. Khagan. Otros parentescos serían la obra de Shakespeare *The Comedy of errors* y, para ciertos pormenores, *Periceiomene*, de Menandro. Ya en otro lugar hablamos del parentesco de Colby con Harry, Celia, etc., atormentados herederos de Orestes y, aunque más vagamente, de Hamlet. Colby es otro de aquellos que abandonan su mundo porque el que tienen no les agrada. De paso notemos que en esta pieza ya no hay nada que expiar. Solamente hay una lucha en busca de la felicidad. La felicidad, que un tiempo fue galardón y envidia de los dioses y ahora es participación de la felicidad de Dios.

El último drama, 1959, es un Edipo en Colona, *The Elder Statesman*. Harry necesita ser completado por Orestes o un Edipo en Colona, escribió T. S. Eliot a E. Martin Browne, en carta que cita F. O. Matthiessen. En efecto, lord Claverton, aunque no sea Harry, tiene su mundo de espíritus al comenzar la obra, y mientras avanzamos asistimos a una purificación, hasta conseguir el final brillante y sereno de la tragedia de Sófocles. Lord Claverton tiene miedo a la soledad — soledad en compañía de su fiel Antígona: su hija Mónica —, porque allí se le acumulan los recuerdos. Pero al fin ha de conseguir la paz, después del descubrimiento de la verdad y de haber expiado.

Para entender el teatro de Eliot no podemos separar una obra del conjunto para analizarla. Cada obra está en función de las demás. Sus tesis se amplían en círculos concéntricos. La estructura teatral muestra el mismo sistema. Comenzó tímidamente con *Sweeney Agonistes*; concluye como en triunfo con el retiro de Colona. En *The family reunion* hay encuentros tímidos con el clasicismo, el telón de fondo es la *Orestiada*, pero es infranqueable el cristianismo que la atraviesa. Se divierte con una tragicomedia y melodrama, *The cocktail party*, al estilo de las frivolidades de Oscar Wilde. Atraviesa la Comedia Nueva con un ensayo de farsa en serio, con *The Confidential Clerk*. El final es *The elder statesman*, con que cierra su círculo con un himno a la felicidad.

ANTONIO PIQUÉ