

UN MONTÓN DE IMÁGENES QUEBRADAS

SPLEEN, MELANCOLÍA DE LA CITA Y ESTÉTICA DEL FRACASO EN *LA TIERRA BALDÍA* DE T. S. ELIOT

BRUNO CUNEO

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Postmoderna llamamos, como es sabido, a la desolación que ni siquiera podemos formular de un modo original. La modernidad ha agotado todas las posibilidades de expresar el ilustrado disgusto con el mundo, y nos ha condenado a recurrir a las citas para expresar las contrariedades más actuales.

*Peter Sloterdijk*¹

Se me ocurre vincular esta desolación “citadera,” pero también, como veremos, singularmente “citadina,” de la que habla Sloterdijk, con el pathos melancólico que moviliza a muchas obras literarias y filosóficas del siglo XX y no sólo a las aparecidas durante el último tiempo, algunas de ellas susceptibles de ser catalogadas con más énfasis y propiedad de “postmodernas.” Un lejano precedente de todas ellas, eso sí, podría ser la *Anatomía de la melancolía* (1621) de Robert Burton, el estudio no sólo más voluminoso y exhaustivo jamás escrito por un melancólico (su autor firmaba como “Democritus Junior”) sobre este luctuoso pathos, sino también un monumental archivo de citas, con vocación indistinta de vademécum o thesaurus, pergeñadas entre centenares de documentos de la tradición cultural greco-latina. ¿A qué responde, nos preguntamos, esta rara afición, esta voluptuosa necesidad de concertación y acopio, que volveremos a observar luego en obras más contemporáneas como la erudita investigación de Saxl y Panofky sobre el tópico de la melancolía artificial (*Saturno y la Melancolía*, 1918), redactada en las postrimerías de la Primera Guerra Mundial, o en la titánica *Obra de los Pasajes* (1927-1940) de ese auténtico “grübler”² que fuera Walter Benjamin, frustrada en la antesala de la Segunda? ¿Será que cierto tipo de pensador o artista melancólico se ve impelido a acumular tantas citas como ruinas se acumulan a su alrededor, menos con el afán de hallar cómplices de su peculiar aflicción que de testimoniar que ésta es inconfesable o, al menos, que parece socavar las posibilidades expresivas, desde las más vulgares hasta las más estéticas y conceptuales? Es lo que intentaré sugerir en este ensayo tomando como guía algunos versos de la primera sección del célebre poema de T.S. Eliot

¹ Peter Sloterdijk, “La Teoría Crítica ha muerto,” en Revista *Pensamiento de los Confines*, n° 8 (2000), pp. 130-140

² El “Grübler,” ha explicado Walter Benjamin, que otorgó este título a Baudelaire, es un tipo históricamente determinado de pensador, artista o intelectual, cuya característica más sobresaliente es su ánimo melancólico y su propensión a la reflexión sombría.

titulado *The Waste Land*, traducido habitualmente a nuestro idioma como *La Tierra Baldía*, pero que no resultaría descabellado verter simplemente como *El Eriaxo*, para acentuar aún más su distintivo tono melancólico.

La Tierra Baldía, en efecto, es además de un poema auroral de la literatura de vanguardia en lengua inglesa, una de las creaciones más representativas de lo que Mario Praz llamaría la “Edad de la Ansiedad” para significar el panorama psicológico de progresiva inseguridad y angustia apocalíptica que caracterizó a gran parte de las producciones artísticas y literarias que verían la luz durante el período de entreguerras. Las circunstancias en las que Eliot concebiría el poema no podrían, de hecho, ser más desfavorables: la Primera Guerra Mundial había transformado a Europa en un campo de ruinas y el poeta sufría los primeros embates de una crisis matrimonial, detonada en buena medida por la disfuncionalidad sexual de la pareja, que lo llevaría varias veces al borde del colapso nervioso.³ Mirado desde hoy, cuando el nuevo siglo o milenio parece acunado por una inercia sin ton ni son, por una extraña apatía, *La Tierra Baldía*, como los collages dadaístas de Kurt Schwitters, se alza desde entonces como un testimonio psicológico inigualable de las exasperantes contradicciones y crisis que caracterizaron al siglo XX, a la vez que como una obra precursora de una estética característicamente moderna que desde entonces y según múltiples modulaciones puede ser rotulada con toda propiedad de “negativa.”

2

En un ensayo sobre *La Tierra Baldía*, el poeta Conrad Aiken reproduce el siguiente diálogo que dice haber sostenido con su autor:

—Ya sabes, he titulado “Anatomía de la Melancolía” a mi largo estudio sobre tu poema—. Se volvió hacia mí con esa furia de la que sólo él era capaz y me respondió secamente: “la melancolía no tiene nada que ver en esto.” A lo que repuse: “la referencia, Tom, es a la *Anatomy of Melancholy* de Burton y la extraordinaria cantidad de citas que contiene (4).⁴

El largo poema (434 versos en total), aparecido por primera en 1922 en la revista *The Criterion* y estructurado en cinco partes o secciones, incluía, en efecto, más de 35 citas de obras de la tradición literaria y religiosa, varias de ellas en su idioma original, además de un complejo simbolismo mítico-religioso, que

³ Este entreveramiento entre drama histórico y personal, que volverá a presentarse en obras tan importantes como *La tumba sin sosiego* de Cyrill Connoly, *El dolor* de Giuseppe Ungaretti o *La Tempestad y lo otro* de Eugenio Montale, por nombrar sólo algunas, debe tenerse muy presente a la hora de leer *La Tierra Baldía*, toda vez que su complejo simbolismo está también teñido de connotaciones sexuales. De hecho, al final de su vida, hastiado tal vez de las lecturas que podríamos llamar “culturales” del poema, Eliot confesaría que éste no había sido más que el “desahogo de un agravio, personal y totalmente insignificante, contra la vida: un simple trozo de refunfuñamiento rítmico.”

⁴ Conrad Aiken, “An Anatomy of Melancholy,” en Jay Martin (ed.) *A Collection of Critical Essays on “The Waste Land,”* Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs: New Jersey, 1968, pp. 52-58

hacia las veces de armazón, inspirado por los estudios de Sir James G. Frazer (*La rama dorada*, 1890-1922) y su discípula Jessie L. Weston (*From ritual to the romance*, 1920) sobre los ritos mediterráneos arcaicos de vegetación y la leyenda del Santo Graal respectivamente. Un año más tarde, con ocasión de una nueva edición del poema en formato de libro, Eliot le añadiría, en un gesto inédito hasta entonces en la historia literaria, un largo anexo con casi medio centenar de notas aclaratorias sobre el simbolismo del poema y las citas allí presentes. Muchos han interpretado este bizarro gesto como una humorada orientada a despistar a los lectores, sin que ninguno se haya detenido a reflexionar demasiado sobre el hecho de que desde Freud sabemos que el humor, y la cuestión resulta paradigmática tratándose del humor inglés, guarda una estrecha relación con los traumatismos inconscientes, respecto de los cuales, se nos dice, es un mecanismo destinado a elaborarlos. Propongo entonces que por una vez siquiera nos tomemos esta cuestión en serio e intentemos pensar hasta qué punto las notas y el acopio de citas en el poema, incluso más allá de lo que Aiken y Eliot estarían dispuestos a admitir, constituyen un resorte fundamental del poema que no sólo nos instruye, como sugiere Sloterdijk, acerca de la incapacidad de cierto artefacto literario moderno o posmoderno de resolverse original y elocuentemente frente a las contradicciones más actuales, sino también sobre la especificidad del pathos melancólico de nuestro tiempo, e incluso sobre la vigencia o no de las expectativas terapéuticas que tradicionalmente han sido depositadas en la experiencia artística y literaria.

3

Eliot escribió alguna vez que la originalidad de un poeta no se resiente, al contrario, de la influencia que pudieran ejercer sobre su obra los poetas precedentes. En el caso del propio Eliot, precedentes importantísimos y reconocidos de su obra son, sin duda alguna, las poéticas de Dante y Donne, pero sobre todo la de Baudelaire y luego, por extensión, la de Laforgue. De Baudelaire, en efecto, declara haber aprendido no sólo a “convertir en poesía lo no poético” de la metrópolis moderna,⁵ algo que desde el gran poeta francés será valorado como una prueba de verdadero heroísmo artístico —el “heroísmo de la vida moderna”—, sino también que el temple o la disposición afectiva más caracterís-

⁵ “Creo que de Baudelaire aprendí por primera vez un precedente de las posibilidades poéticas —jamás aprovechadas por ninguno de los poetas que escribían en mi idioma— de los aspectos más sórdidos de la metrópolis moderna, de la posibilidad de fusión entre lo sórdidamente real y lo fantasmagórico, la posibilidad de yuxtaponer lo vulgar y lo fantástico. De él, y también de Laforgue, aprendí que el género de experiencia con que contaba un adolescente en una ciudad industrial de Norteamérica, podía ser tema de poesía; y que el hontanar de la nueva poesía podía encontrarse en lo que hasta entonces se había considerado como imposible, estéril e irremediamente antipoiético. Y que, en realidad, la misión del poeta era escribir poesía con los recursos inexplorados de lo poético; que el poeta, de hecho, estaba comprometido por su profesión a convertir en poesía lo no poético.” T.S. Eliot, “Lo que Dante significa para mí,” en *Criticar al crítico*, Alianza: Madrid, 1975, p.167

tica de la sociedad industrial y de masas, y en relación al cual ese heroísmo estará llamado una y otra vez a medirse, es el *spleen* (tedio, hastío, aburrimiento), una versión moderna, históricamente signada, de ese viejo pathos melancólico que ya Aristóteles considerara, en su famoso “Problema XXX,” un estado de ánimo característico de los hombres excepcionales en general y, en particular, de los poetas.

De todo esto tenemos una prueba más que fehaciente en los guiños lanzados al autor de *Las flores del mal* en los versos finales de la primera parte de *La Tierra Baldía* que lleva por título “El entierro de los muertos” (“The burial of the dead”). Esos versos, creemos, configuran un momento altamente sensible para captar el afecto que moviliza al poema en su totalidad y todo lo que ese afecto compromete para el natural desenvolvimiento del proceso imaginativo:

Ciudad irreal,
bajo la parda niebla de un amanecer de invierno,
tal multitud fluía sobre el Puente de Londres,
que nunca hubiera yo creído ser tantos los que la muerte arrebatara.
Llevaban todos los ojos clavados
delante de sus pies y exhalaban suspiros...
cuesta arriba y luego calle King William abajo,
hacia donde Santa María Woolnoth guarda las horas
con un sonido grave al final de la novena campanada.
Allí vi a un desconocido, y le detuve llamándole “¡Stetson!
¡tú que estabas conmigo en los barcos de Mylae!
¿aquel cadáver que plantaste el año pasado en tu jardín,
ha comenzado a germinar? ¿Florecerá este año?
¿o la repentina escarcha perturba su lecho?
oh, aleja de allí al Perro, que es amigo de los hombres,
que si no, ¡lo desenterrará de nuevo con sus uñas!
¡Tú, hypocrite lecteur – mon semblable, – mon frère!”⁶

Si ya en el título mismo de esta primera sección del poema resuena el tono luctuoso que lo moviliza íntegramente y la atmósfera lúgubre que lo ciñe, la doble referencia estratégica, como decíamos, a dos poemas de *Las Flores del Mal* en el primer y último verso, sin contar las escabrosas referencias al Infierno dantesco, vendría a confirmar nuestra impresión de que el *spleen*, como en Baudelaire,

⁶ “Unreal City/Under the brown fog of a winter dawn,/A crowd flowed over London Bridge, so many,/I had not thought death had undone so many./Sighs, short and infrequent, were exhaled,/And each man fixed his eyes before his feet,/Flowed up the hill and down King William Street/To where Saint Mary Woolnoth kept the hours/With a dead sound on the final stroke of nine./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 frère!” Citamos la excelente traducción de Ángel Flores, en T. S. Eliot, *Tierra baldía y otros poemas*. Colección “Los Grandes Poetas,” Buenos Aires, 1954

es el temple esencial, el bajo continuo predominante, del poema de Eliot, por no decir de su obra toda.⁷ Ahora bien, los dos poemas de Baudelaire directamente aludidos, alusión debidamente consignada por lo demás en la notas, son “Los Siete Viejos” y el importantísimo poema-prefacio titulado “Al lector.” Digamos brevemente algo sobre ambos poemas comenzando por el último.

En el poema inaugural de *Las flores del mal*, el *spleen* es presentado por Baudelaire, no como uno más, sino como el germen y por ello “el más repugnante” de todos los vicios que componen la infame galería moral del ser humano. Consiste éste, en el fondo, en la notificación afectiva (pienso en los “heraldos negros” de Vallejo), insistente y dolorosa, de su condición de viviente enfrentado a cada instante a una falta originaria, a una temporalidad excavada a cada momento por la evidencia incontrarrestable de su mortalidad, una evidencia que bastaría por sí sola para minar hasta la médula cualquiera de sus esfuerzos por corregirse o elevarse por encima de sí mismo supliendo esa falta de algún modo.⁸ Con todo, este funesto temple, que es “eco en nosotros del tiempo que se desgarrar” (Cioran), que ha alimentado en todas las épocas la profusa imaginación del “tiempo devorador,” de la vida como nutrición de la muerte, que ha sido el fermento de todos los vapores negros de la melancolía, no es sin embargo en Baudelaire a tal punto inmemorial que no pueda recibir de la “modernité” o de la “época presente,” para emplear el título de un escrito de Kierkegaard, que reflexionó intensamente sobre el hastío (“estar muriendo la muerte,” lo llamó), una específica intensidad y coloratura, una peculiar “signatura histórica.” En otras palabras, la específica negatividad del *spleen* baudelero, en virtud de

⁷ Eliot, en efecto, parece haberse interesado tempranamente en este motivo. Así lo corrobora su poco conocido poema “Spleen,” que data de 1910: “Domingo: esta satisfecha procesión/de despejados rostros dominicales; bonetes, sombreros de seda y aprendidas gracias/que, de tan repetidas, sustituyen tu dominio mental/por una digresión sin garantía./¡La tarde, las luces y el tél/Niños y gatos en el callejón;/Un desánimo incapaz de amotinarse/Contra esta estúpida conspiración./Y la vida, algo calva y gris,/Lánguida, fastidiosa, insípida,/de sombrero y guantes,/de corbata y traje,/Espera puntualmente,/(como impaciente por la demora)/En el portal del Absoluto.” Lo interesante de este poema es que fue compuesto a la vista del mismo paisaje ciudadano que años antes cautivara a Baudelaire: ese año, en efecto, Eliot se encontraba estudiando filosofía en París. (La traducción, tentativa, del poema es nuestra). Por otra parte, el músico Hector Berlioz, que sufriera de agudas crisis de *spleen* durante toda su vida, observó en sus *Memoirs*, que los días domingos son particularmente propicios para la fermentación de los negros vapores del aburrimiento. Una iconología moderna, al estilo de la de Ripa, no podría desdeñar ese dato. Sobre el “aburrimiento dominical” véase también Vladimir Jankélévitch, *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Taurus: Madrid: 1989, p. 85

⁸ Pablo Oyarzún ha formulado esto mismo en mejores términos: “El temple del hastío” –dice– “excava en el sujeto un sentimiento del tiempo cuya oquedad se revela como determinación originaria de ese mismo sujeto, en la medida en que se distiende con la inmensidad abisal del recuerdo. Entre el *spleen* y la memoria subsiste una relación enteramente indisoluble [...] El dolor del hastío es, pues, el dolor del tiempo como dimensión de la mortalidad. Gravemente imantado por ésta, el *spleen* se constituye como memoria de la infinitud de la muerte.” Cf. “Una estética de la subjetividad” (prólogo a *El pintor de la vida moderna* de Charles Baudelaire), en revista *Pensar & Poetizar*, Instituto de Arte PUCV, n°1 (2001), p. 16

la cual sería irreductible a cualquier versión anterior del pathos melancólico,⁹ está emparentada con un tipo de experiencia específica respecto de la cual, como todo afecto, es una reacción motriz. Esa experiencia, tal como lo demostró Walter Benjamin de manera inigualable hasta hoy, corresponde a la experiencia del sujeto alienado en la sociedad industrial y de masas.

Según Walter Benjamin,¹⁰ que veía en Baudelaire a un eximio “detective involuntario” de la sociedad capitalista (de “la moral del mostrador,” como solía llamarla el poeta), el *spleen* es un fenómeno psicológico resultante no sólo de la constatación de nuestra irreversible caducidad, sino también de los procesos psíquicos ligados al fetichismo de la mercancía y los primeros enfrentamientos de los hombres modernos con las maniobras especializadas de la producción industrial o maquinal. En el primer caso, decía Benjamin, el *spleen* era una reacción psico-motriz frente a la inevitable y reiterada obsolescencia a la que se ve enfrentada, a poco andar, ese halo de novedad, ese esplendor banal o pseudo-feérico, de que se invisten las cosas una vez que se han transformado en mercancías, y cuyo paradigma vendría ser la moda. El *spleen*, en este sentido, no sería más que “un sentimiento de catástrofe en permanencia,” el índice afectivo, trocado en hueca lasitud, de que ninguna novedad puede colmar el deseo, continuamente atenazado, ni mucho menos romper el cerco de embotamiento que va levantando a su alrededor la sociedad industrial, como en nuestros días la sociedad de consumo. En el segundo caso, esto es vinculado a los ritmos de la producción maquinal, el *spleen* sería, según el mismo Benjamin, el afecto correspondiente a la experiencia de una temporalidad cada vez más abstracta o cuantitativa (el “tiempo del reloj” de que habla Heidegger), muy importante para la regulación y optimización de los procesos productivos, pero que tiene en los individuos repercusiones psicológicas muy profundas, una de las cuales es llevarlo a experimentar de manera creciente una insoportable sensación de rutina y la atrofia consecuente de su aptitud para percibir misterios y diferencias. Como Sísifo frente a su roca —la metáfora es de Engels—, el extenuado trabajador moderno experimentaría una y otra vez frente a la máquina un pregusto de la fatalidad de la historia —“la eterna repetición de lo mismo en el contexto de lo

⁹ Algunos consideran el *spleen* baudelero una simple versión más del afecto melancólico, lo cual, sin ser falso, tiende a opacar sus rasgos específicos. Es cierto que el mismo Baudelaire utiliza varias veces la palabra “melancolía” en vez de “spleen” y que en un proyecto de dedicatoria de *Las flores del mal* llegará incluso a hablar de su libro como de un genuino “diccionario de la melancolía;” sin embargo, si la mayor parte de las veces recurre al vocablo anglosajón —*spleen*—, en dicho desplazamiento idiomático debe jugarse una intención más profunda que la de no utilizar, como sugiere Jean Starobinski, una palabra un tanto gastada por la poesía romántica, que asocia generalmente el temple melancólico a la reflexión solitaria en paisajes naturales escarpados o ruinosos. Stefan George, por su parte, vertió al alemán el título de la primera sección de *Las flores del mal* (“Spleen e Ideal”) como “Trübsinn und Vergeitigung,” esto es, “Melancolía y Espiritualización.” La precisión de los rasgos específicos y las determinaciones históricas del *spleen* en la obra de Baudelaire parece hasta hoy una tarea pendiente de la crítica.

¹⁰ Cf. fundamentalmente “Sobre algunos temas en Baudelaire” (1939), “Zentralpark” (1940) y los capítulos consagrados al *spleen* y a Baudelaire en la inconclusa *Obra de los Pasajes* (1927-1940).

siempre igual”– y de los castigos infernales. Esto último, dicho sea de paso, podría explicar, al menos en parte, la profusa imaginería infernal y demoníaca que recorre el poemario de Baudelaire de cabo a rabo (“Es el diablo quien urde los hilos de que pendemos/hacia el infierno cada día un paso damos,” dice en “Al lector”); se trata, en efecto, de una alegoría que desde entonces volverá casi obsesivamente en muchas obras de la literatura moderna más sombría (Dostoyevski, Rimbaud, Strindberg), en el mismo Eliot¹¹ y en Walter Benjamin, que entre las miles de notas y citas de su *Passagenwerk* nos ha dejado este desolador “pasaje”:

“La modernidad como tiempo del infierno. Los castigos son siempre lo más nuevo que se produce en este dominio. No se trata de decir que las mismas cosas sucedan sin cesar, menos aún de hablar aquí del eterno retorno. Se trata más bien de esto: el rostro del mundo jamás se modifica en aquello que tiene de más nuevo, esta novedad extrema permanece en todo momento idéntica a sí misma. Es ella la que constituye la eternidad del infierno. Determinar la totalidad de los rasgos bajo los cuales lo “moderno” se manifiesta equivale a una presentación del infierno.”¹²

El *spleen*, como afecto temporal agudamente doliente y vinculado de modo esencial a la existencia de los individuos en el infernal paisaje de las metrópolis capitalistas, volverá a presentarse una vez más, como a todo lo largo de *Las flores del mal*, en “Los siete viejos,” el segundo de los poemas evocados por Eliot en el fragmento de *La Tierra Baldía* que citáramos más arriba. En primer lugar cabe hacer notar que el poema es el segundo de una trilogía –los otros dos son “El Cisne” y “Las Viejecitas”– dedicada a Víctor Hugo, el célebre poeta humanitarista, solitario y condolido observador de los miserables, que por la época en que Baudelaire le dedica estos poemas se encuentra autoexiliado, por su oposición al régimen de Luis Napoleón Bonaparte, en la isla de Guernsey, frente a las costas de Francia. En segundo lugar es importante notar que la serie, además de un único destinatario, posee un denominador común: conjuntamente con evocar el sentimiento de hastío del hablante –“ a sus fatales humores obediente,” como dirá en “Las viejecitas”–, perdido y solo entre la multitud ciudadina, le adosa, como complemento, un sentimiento de exilio, una aguda nostalgia, trocada en reflexividad infinita casi sin objeto o sin más objeto que su propia tristeza, que súbitamente y como por efecto de un delirio alucinatorio

¹¹ Las alusiones al infierno de Dante para significar “el panorama de infinita vanidad y caos de la vida moderna” son recurrentes en Eliot, no sólo en *La Tierra Baldía*, sino también en otros poemas. La siguiente declaración confirma la persistencia de este motivo: “Veinte años después de haber escrito *The Waste Land*, escribí en *Little Gidding* un pasaje con la pretensión de que fuera el equivalente más próximo que yo podía conseguir de un Canto del Infierno o del Purgatorio, tanto en su estilo como en su contenido. La intención, desde luego, era la misma que guiaba mis alusiones a Dante en *The Waste Land*: sugerir en la mente del lector un paralelo, por medio del contraste entre el infierno y el purgatorio que Dante visitó y la escena alucinante que seguía a un bombardeo.” T. S. Eliot, “Lo que Dante significa para mí,” en op. cit, pp.169-70

¹² Convoluto S I, 5. Traduzco de la edición francesa: *Paris, capitale du XIX siècle (Le livre des passages)*. Les Éditions du Cerf, Paris, 1993 (trad. de Jean Lacoste).

(que algunos han asociado a la ingesta de hachís), lo incorpora a una dimensión fantasmagórica, poblada de demonios y espectros, en la que adquiere contextura material o alegórica tanto su aguda conciencia del carácter repetitivo y homogéneo de su experiencia temporal como también de su condolidada fraternidad (el “temblor fraterno,” como lo llama Baudelaire) para con todo aquello que se muestra desgraciado y huérfano.¹³ “Los siete viejos,” podríamos decir, es un poema paradigmático en este sentido: trata de la aparición, repetida siete veces, casi como si se tratara de una verdadera procesión infernal, de un viejo de aspecto repulsivo que, como apunta certeramente Walter Benjamin, expresa “la angustia de ciudadano,” nacida de su no poder romper el “círculo mágico” del *spleen* por más que ensaye las más grandes excentricidades.

Todos estos decadentes motivos e inquietantes alegorías, tan característicamente baudelarianas, ingresarán en la paráfrasis y en la cita que de ambos poemas hace Eliot en *La Tierra Baldía*. De este modo sería lícito pensar que la cita del último verso de “Al lector,” estratégicamente al final y en francés (“Tú, hypocrite lecteur, pon semblable, mon frère!”), podría estar operando en el mismo sentido que en el poema de Baudelaire, esto es, daría cuenta una vez más de la absoluta impertinencia y feble posibilidad de la poesía lírica en un contexto histórico en el que la degradación de la experiencia y la familiarización con el *spleen*, su índice afectivo, ha terminado por anular en los lectores toda receptividad para la nuevo y lo diferente, a cuya conquista, como si de lo que se tratara en la experiencia imaginativa consistiera sin más en abrir una brecha de la singularidad (la *nouveté*) en el presente homogéneo e indiferente, se consagra todo el esfuerzo de Baudelaire a lo largo de su poemario. En cuanto a la paráfrasis de “Los siete viejos,” refrendada por el verso “Unreal city,” que remite al baudelariano “Fourmillante cité, cité pleine de rêves,” su objetivo sería esta vez vincular aquel funesto temple con el panorama existencial, fantasmagórico o irreal de la metrópolis londinense de post-guerra, como antes Baudelaire en relación al cambiante y afiebrado panorama urbano de París. Ante el espectáculo de la masa de oficinistas que transita mecánica y sombríamente por entre las ruinas de la gran ciudad inglesa devastada por los bombardeos de la última guerra (“Llevaban todos los ojos clavados/delante de sus pies y exhalaban suspiros...”), también el solitario hablante de *La Tierra Baldía* padecería la alucinación ominosa de hallarse en medio de un tropel de muertos que camina en círculos, como los condenados del infierno dantesco o los siete viejos del poema de Baudelaire. La niebla londinense, proverbialmente más densa que la parisina

¹³ “Hacia esos lugares –escribe Baudelaire en otro lugar– prefieren dirigir el poeta y el filósofo sus ávidas conjeturas. Hay en ellos un pasto seguro. Pues, si tal como insinuaba hace unos instantes, existe algún recinto cuya vista desdeñen, este es, principalmente, la alegría de los ricos. No hay nada que los atraiga en esa turbulencia en el vacío. Por el contrario, se sienten irresistiblemente arrastrados hacia todo lo débil, lo que está arruinado, entristecido y huérfano.” Cfr. “Las Viudas,” en *Spleen de París (Pequeños poemas en prosa)*. Colección Traducción de Textos – Instituto de Arte PUCV, n°2 (2003). Introducción, traducción y notas de Pablo Oyarzún R.

evocada por éste (“una amarilla niebla ensuciaba el espacio”), devendría a su vez el aura tenebrosa, la rarefacción vaporosa de un sentimiento temporal propia de almas condenadas y sin posibilidad de trascendencia: “El aburrimiento profundo – dirá años más tarde Heidegger – va rodando por las cimas de la existencia como una silenciosa niebla y nivela todas las cosas, a los hombres y a uno mismo, en una extraña indiferencia.”¹⁴

4

Existe, con todo, entre Baudelaire y Eliot, una diferencia importante. Si bien sus obras comparten una misma tonalidad afectiva, producto de una similar experiencia histórica, temporal y espacialmente inhospitalaria, y hasta ciertas imágenes o alegorías, no comparten en lo esencial la manera de resolverse artísticamente frente a ella. Dicho en términos de Baudelaire: el “heroísmo” de la imaginación en uno y otro caso no es el mismo. Se trata, como intentaremos probar, de una diferencia significativa que compromete incluso la posibilidad misma de seguir hablando del trabajo de la imaginación en esos términos. Precisar esta cuestión, sin embargo, nos obligará a referirnos brevemente a la teoría baudeleriana de la imaginación y sus implicancias.

En Baudelaire, podríamos decir, la dialéctica entre *spleen* e imaginación está más o menos asegurada, aun si por momentos parece disolverse en una escisión que no admite dialéctica: “Una escisión profunda – escribe bellamente Pablo Oyarzún – atraviesa el cuerpo de la creación baudeleriana. Es la escisión entre el juego de la imaginación y la pesantez de la memoria, abierta como herida que no restaña. En uno de los labios de la herida hallamos inscrita la palabra ‘artifi-

¹⁴ *¿Qué es metafísica?*. Ediciones Librerías Fausto, B. Aires, 1996. La “extraña indiferencia” del *spleen* es el hontanar de las múltiples imágenes de corrupción y decadencia que llenan *La Tierra Baldía*, pero también la mayoría de los poemas más tempranos de T.S. Eliot: es también la densa niebla del aburrimiento la que, por ejemplo, lame y empaña los cristales del ventanal tras el cual su máscara depresiva más lograda –J. Alfred Prufrock– contempla el atardecer, “extendido contra el cielo como un paciente anestesiado,” mientras se abisma interminablemente en un examen de conciencia que le recuerda su impotencia sexual y erótica, la corrupción incontrarrestable de su cuerpo y su ridícula indecisión frente a la más nimia disyuntiva, hasta conducirlo a la sombría conclusión, y la patética confesión, de que si las sirenas cantan en todo caso no lo hacen para él. Como lo hiciera notar Curtius en un ensayo notable (cf. *Ensayos críticos sobre la literatura europea*. Visor, Madrid, 1989), la poesía de Eliot “no elimina los desperdicios, los galvaniza.” Ahí están, en efecto, galvanizados junto a sus viejos depresivos, los desperdicios arrastrados por las aguas del Támesis, oteados por ratas que se deslizan furtivamente por sus riberas, o los oscuros callejones, “donde los muertos extraviaron sus huesos,” con sus miserables boliches cubiertos de aserrín, atendidos por mugrientos camareros, mientras en el exterior ridículos turistas y adustos hombres de negocios (los “sweeney,” como los llamara Eliot), se apiñan caóticamente dando cuerpo a una masa informe de “soledades afanadas.” Habrá que esperar a Samuel Beckett o a Francis Bacon para que la literatura y el arte contemporáneo logren una pintura más negra aún del panorama de infinita vanidad, angustia opresiva e inestabilidad, que caracteriza a la vida moderna bajo el régimen del aburrimiento profundo.

cio,¹⁵ en el otro está tatuada la palabra ‘spleen’.”¹⁵ Con todo, la enfática confianza depositada aquí y allá por el poeta en el trabajo de la imaginación, en tanto capacidad “supletoria” de la falta de origen y la indiferencia vital acusada dolorosamente por el *spleen*, parece indicar que contra viento y marea no dejaba de apostar a su eficacia terapéutica.¹⁶ Baudelaire, en efecto, es el responsable de una idea vigorosa de la imaginación, que hará fortuna durante el siglo siguiente, concebida como percepción alterada, ebria o ensoñada, construida por oposición a la percepción melancólica y por analogía y exclusión a la vez de la percepción alucinada producida por la ingesta de drogas como el opio y el hachís.¹⁷ La cualidad más sobresaliente de esta idea de la imaginación es que, a la vez que prescinde de cualquier referencia a lo real que no esté tamizada subjetivamente por las “ensoñaciones” o impresiones poéticas (intuiciones, sentimientos o juicios, aún informes), no resulta equiparable a la inmediatez y bizarría de una fantasía delirante. Corresponde más bien a una técnica constructiva, a una poiesis, que para dar forma a esas impresiones reclama el concurso de la más ardua voluntad y de la más alta competencia en el oficio. En Baudelaire, podríamos decir, la alucinación imaginativa está por lo mismo siempre capacitada para romper, aunque sea tortuosamente, el círculo mágico y demoníaco del *spleen*.

Visto de este modo, Baudelaire no haría más que reelaborar, aunque de un modo innegablemente original y según los requerimientos de su propia situación histórica,¹⁸ el viejo tópico de la “melancolía artificial.” Este tópico, que

¹⁵ Pablo Oyarzún, “Una estética de la subjetividad,” art. cit., p. 10

¹⁶ No pretendo negar con esto el hecho de que, como sugiere Pablo Oyarzún, el poder de la imaginación parece estar minado en cada momento por la memoriosa sustracción del *spleen*. Sin embargo, sería impropio decir de la obra de Baudelaire que es simplemente negativa y convendría más bien hacer notar que en su obra la clásica dialéctica entre tristeza y creatividad se ha “fragilizado,” como lo confirma, por lo demás su caracterización del artista como un “convaleciente” (cf. *El pintor de la vida moderna*). La metáfora del convaleciente para caracterizar la salud del artista o el pensador, metáfora que se remonta a Séneca y se prolonga en autores como Poe, Nietzsche, Rilke o De Chirico, lo es ante todo de la fragilidad de la dialéctica entre esterilidad y creatividad, pues todo convaleciente, no hay que olvidarlo, vive bajo la amenaza de una recaída.

¹⁷ El texto canónico de Baudelaire sobre la función de la imaginación – “la reina de las facultades” – es el *Salón* de 1859 (cf. *Salones y otros escritos sobre arte*. Visor: Madrid, 1996, pp. 221-294) Sobre el paralelo entre imaginación creadora y percepción alucinada, véase sobre todo *Los paraísos artificiales* (Cátedra: Madrid, 1994), ensayo en el que Baudelaire, luego de estudiar y enjuiciar moralmente el tipo de imaginación que propician las drogas, eleva por encima de ésta a la experiencia poética: “Esos infortunados que ni ayunan ni rezan, y que rechazan la redención por el trabajo, piden a la magia negra los medios para elevarse, de un solo golpe, a la existencia sobrenatural. La magia los engaña y enciende para ellos una falsa felicidad y una falsa luz; mientras, nosotros, poetas y filósofos, hemos regenerado nuestra alma mediante el trabajo sucesivo y la contemplación; por el asiduo ejercicio de la voluntad y la permanente nobleza de intención hemos creado, para uso nuestro, un jardín de verdadera belleza. Confiados en la palabra que afirma que la fe mueve montañas, ¡hemos hecho el único milagro cuya licencia nos haya otorgado Dios!”

¹⁸ Según Jean Starobinski, la obra de Baudelaire constituye un testimonio mayor en la tradición que hace de la melancolía el temple privilegiado del artista. De este modo, agrega Starobinski, Baudelaire habría retomado y reformulado en *Las flores del mal*, y muy especialmente en el poema “El Cisne,” gran parte de los motivos iconológicos tradicionales asociados a ese tópico. Cf. *La*

como dijéramos más arriba se remonta a Aristóteles, fue desarrollado y teorizado ampliamente sobre todo a partir del Renacimiento, constituyéndose desde entonces no sólo en un hito central del proceso de auto-comprensión del genio artístico moderno, sino también en un concepto de vasta significación para la cultura occidental en general. A grandes rasgos, éste establece una relación causal entre la tristeza ocasionada por la pérdida de un objeto fervientemente anhelado y la fundación de un sujeto melancólico que encuentra en su propio dolor la fuerza necesaria o el impulso positivo para suplir esa falta recurriendo a la reflexión intelectual o al trabajo imaginativo. Para decirlo de otro modo, el pathos melancólico alterna dos estímulos contradictorios pero dialécticos: si la falta precipita al artista en las regiones de la tristeza y el pesimismo – “melancolía perversa,” según la jerga de Marsilio Ficino–, esa misma tristeza se troca luego en un estímulo positivo –“melancolía generosa”– para la elaboración o suplencia “artificial” o creativa de esa misma falta. Son estas dos etapas del periplo del artista melancólico las que describirá elocuentemente Vincent Van Gogh en una de las conocidas cartas a su hermano:

Ya ves, esto me atormenta continuamente, y además uno se siente prisionero de su tormento, excluido de participar en tal o cual obra, y tales y cuales cosas necesarias están lejos del alcance. A causa de esto no se vive sin melancolía, después se sienten vacíos allí donde podría haber amistades y altos y serios afectos, y se experimenta cómo el terrible decaimiento roe hasta la misma energía moral, y la fatalidad parece poder poner una barrera a los instintos afectivos y una marea de náuseas sube a la garganta. Y en seguida uno se dice: ¿hasta cuando Dios mío, hasta cuándo?

Y un poco antes:

En vez de sucumbir de tristeza, he dicho: “El país o la patria están en todas partes.” En vez de dejarme llevar por la desesperación he tomado el partido de la melancolía activa mientras sintiera necesidad de actuar, o en otros términos, he preferido la melancolía que espera y que aspira y que busca, a la que abatida y estancada, desespera.¹⁹

5

Es una convicción nuestra que las relaciones entre afección e imaginación, como en general los aspectos más característicos de la estética eliotiana, al menos tal como éstos se despliegan en un poema como *La tierra Baldía*, exigen ser avizoradas, antes que a partir de su confuso contenido significativo, a partir de un examen de la tonalidad y la técnica formal que el poeta ha ensayado en él. Sólo a este nivel, por otra parte, tendría que quedar más claro aún por qué este poema ha llegado a ser considerado un testimonio inigualable de la “psicología de la crisis” del siglo XX y un precursor insoslayable de un tipo de arte que acusa la presencia de una inusitada matriz negativa.

mélancolie au miroir. Juillard: Paris, 1989

¹⁹ “Carta de julio de 1880,” en *Vincent van Gogh, Cartas a Theo*. Idea Books: Barcelona, 1998

Ahora bien, muchas veces se ha hecho notar que el “fragmentarismo” es la ley formal de la poesía de Eliot,²⁰ y muy especialmente de *La Tierra Baldía*, pero no se ha profundizado mucho en los condicionamientos y alcances de esta cuestión, como tampoco sobre el hecho de que dicha ley parezca regir sólo en sus poemas más tempranos. *La Tierra Baldía*, a todas luces la producción más importante de ese período, constituye, en efecto, un extenso collage (alguien lo comparó con un jarrón roto y luego restaurado o con un mosaico bizantino cuya figura total se avista apenas) en el que se yuxtaponen ocasionales monólogos, ideados por una hablante cuya identidad no es nunca clara ni siempre la misma, casi como si se tratara de una personalidad esquizofrénica o al menos disociada, fragmentos de históricas conversaciones cotidianas y cándidas canciones populares, imágenes de sucesos del pasado metamorfoseados con los del presente, pero sobre todo reminiscencias de la tradición literaria y religiosa, convocadas bajo la forma de paráfrasis y citas textuales. Todo este caos verbal, que a su vez reelabora los ritmos del habla coloquial o antipoética, conduce a pensar inevitablemente en cierto efecto deliberado de incomunicabilidad, en cierta crispación lógica y simbólica, ratificada ampliamente por las citas y las notas añadidas al poema. Una clave de todo esto podría estar revelándonos ya en otro fragmento de “El entierro de los muertos”:

¿Cuáles son las raíces que arraigan, qué ramas crecen
 en estos escombros pétreos? Hijo del hombre,
 tú no puedes decirlo, ni adivinarlo, pues tú tan sólo conoces
 un montón de imágenes quebradas, donde el sol bate,
 y el árbol muerto no cobija, el grillo no consuela,
 y la reseca piedra no mana agua. Sólo
 hay sombra bajo esta roca roja.
 (Ven bajo la sombra de esta roca roja),
 y te enseñaré algo diferente de tu
 sombra que te sigue a zancadas por la mañana
 o de tu sombra que al atardecer se levanta para encontrarte;
 te mostraré lo que es el miedo en un puñado de polvo.²¹

La ciudad moderna como meseta baldía, o estéril como un campo de ruinas, la ciudad presa de la triste monotonía del *spleen*, entrañaría también, sugiere Eliot, el desarraigo de la plenitud del logos poético y el género de experiencia que tradicionalmente ha hecho posible. La imposibilidad de decir o de reunir los disjecta membra de la realidad en un discurso signifiante que produzca la

²⁰ Por ejemplo Hugo Friedrich, en *Estructura de la lírica moderna* (1958)

²¹ “What are the roots that clutch, what branches grow/Out of this stony rubbish? Son of man,/You cannot say, or guess, for you know only/A heap of broken images, where the sun beats,/And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,/And the dry stone no sound of water. Only/There is shadow under this red rock/(Come in under the shadow of this red rock),/And I will show you something different from either/Your shadow at morning striding behind you/Or your shadow at evening rising to meet you;/I will show you fear in a handful of dust.”

experiencia del mundo como un universo de sentido para su misma experiencia, se transformaría entonces en la única experiencia poética posible; experiencia de la “imagen quebrada” que persevera apenas como palabra precaria y vulnerable, que no puede ponerse a salvo más que recurriendo a desahuciados efectos ortopédicos, para revelarse a la postre en toda su inutilidad, como parecen probarlo estos versos finales –sombrió epitafio– de la cuarta parte del poema: “Estos fragmentos he apuntalado contra mis ruinas” (“These fragments I have shored against my ruins”). Ahora bien, en este desconsolado ejercicio de “apuntalamiento contra las ruinas” que sería el poema entero, las reminiscencias literarias bajo la forma de citas –tal sería nuestra hipótesis– adquieren singular importancia y liberan una problemática que ni el mismo Eliot, a pesar de que el suyo es un tipo de arte que trabaja con un alto nivel de conciencia, habría sido capaz de vislumbrar.

Que Eliot, en efecto, publicara por la misma época en que trabajaba en *La Tierra Baldía* un ensayo de poética (“Tradición y Talento individual,” 1920) en el que desarrollaba su célebre teoría impersonal de la poesía, uno de cuyos aspectos esenciales era la concepción de la misma como “un todo viviente constituido por toda la poesía que se ha escrito a lo largo de los tiempos,” es sintomático, sobre todo por la perentoriedad con que enuncia la necesidad de hacerse de un “sentido histórico,”²² de que uno de los traumatismos más hondos generados por el tipo de experiencia temporal que libera el *spleen* tiene que ver con la ruptura de la continuidad orgánica entre el presente y el pasado; con la imposibilidad, no sólo de volver significativa, y hasta contemporáneo, el pasado para el presente, sino también de experimentar el presente como algo más que mero pasado. Para decirlo de otro modo, y siguiendo muy de cerca una iluminadora frase de Benjamin (“Para el *spleen*, el cadáver sepultado es el ‘sujeto trascendental’ de la conciencia histórica”), la imperiosa necesidad de hacerse de una percepción “viva” del pasado en el presente y del presente en el pasado, de un “sentido histórico,” como lo llama Eliot, podría estar ligada estrechamente a la necesidad de subvertir esa suerte de nivelación o aniquilación de la temporalidad histórica que supone la experiencia del *spleen*, en la medida en que genera antigüedad incansablemente, en la medida en que somete a todo lo nuevo, a cada instante vivido, a una inmediata obsolescencia.

²² “La tradición es una materia de mucha significación. No puede ser heredada y sólo puede ser obtenida mediante un largo esfuerzo. Implica, en primer lugar, el sentido histórico, indispensable para quien quiera seguir siendo poeta después de los veinticinco años. El sentido histórico implica, a su vez, una percepción, no sólo de lo pretérito del pasado, sino también de su presencia; compele al hombre a escribir no sólo con su propia generación en los huesos, sino con el sentimiento de que la totalidad de la literatura de su propio país existe simultáneamente y configura un orden simultáneo. El sentido histórico, que es sentido tanto de lo intemporal como de lo temporal y de lo intemporal y lo temporal juntos, es lo que hace que un escritor sea tradicional. Al mismo tiempo es lo que hace a un escritor hiperconsciente de su lugar en el tiempo, de su propia contemporaneidad.” T. S. Eliot, “Tradition and Individual Talent,” en *The Sacred Wood and Major Early Essays*. Dover Publications, N.Y. 1998, p. 28 (la traducción es nuestra).

Con todo, habría que meditar hasta qué punto la “hiperconciencia” que exige ese “sentido” o conciencia histórica no es ya un índice agudo de una fractura incontrarrestable, refrendada en *La Tierra Baldía* por esa supuesta operación de “apuntalamiento” del pasado en el presente, y viceversa, que supondría el trabajo imaginativo de la citas. Esta sospecha, importantísima, según creo, para una nueva comprensión del poema, me ha sido sugerida por la lectura de un ensayo de Giorgio Agamben titulado “El ángel melancólico.”²³ Según Agamben, la cita, antes que transmitir y actualizar una palabra del pasado cuyo sentido y autoridad se hallaba asegurado por su empleo habitual en un orden cultural específico, somete esa palabra a un extrañamiento radical o la inviste, como dice, de un “inquietante poder traumatógeno,” que no preserva la transmisibilidad de la cultura sino que más bien la destruye o reemplaza su flujo vivificador por una relación puramente acumulativa en la que el pasado sobrevive apenas como un gigantesco archivo de signos solitarios, indescifrables o enigmáticos, despojados de cualquier significación viva para el presente. De este tipo, podríamos decir, son los signos que se acumulan en *La Tierra Baldía* bajo la forma de citas de la tradición literaria, unos signos que, conforme al efecto de extrañamiento del que se invisten al ser descoyuntados de su contexto significativo original, no pueden operar ya como cifras de un pasado capaz de insuflarle nueva vida a un doloroso y caótico presente, cuyo afecto característico, como hemos dicho, produce incansablemente antigüedad sin contrapartida. Visto de este modo, el mentado “sentido histórico” operaría, sí, pero sólo sobre la base de una relación transmutada del presente con el pasado, inerte y no viviente. En cuanto vía posible de redención estética o imaginativa, dicho “sentido histórico” se equipararía tan sólo a la mirada del ángel melancólico dureriano, fijada obstinadamente, aunque sin poder revivirlos, sobre los objetos arrumbados a su alrededor:

La redención que el ángel del arte ofrece al pasado – escribe Agamben – citándolo a comparecer fuera de su contexto real en el último día del Juicio estético no es más que su muerte (o mejor dicho, la imposibilidad de morir) en el museo de la esteticidad. Y la melancolía del ángel es la conciencia de haber hecho del extrañamiento el propio mundo y la nostalgia de una realidad que no puede poseer más que convirtiéndola en irreal.²⁴

¿Será por esto que todo parece devenir irreal (“Unreal City”), fantasmagórico, en *La Tierra Baldía*, irrealidad que sin embargo no es aquella de la cual los Cuatro Cuartetos sabrán extraer sus mejores dividendos religiosos y metafísicos? Se trata, en efecto, de la sensación de irrealidad del melancólico, para quien todo se ha tornado un enigma, una cifra ambigua entre lo vivo y lo inerte, y clave su mirada sobre el presente y el pasado reducido a escombros intentado, infructuosamente, apuntalar su propia ruina. El dique imaginativo contra el *spleen* se diría que aquí ha fracasado o bien sólo ha conseguido romper el amargo cer-

²³ Incluido en Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*. Altera, Barcelona, 2005, pp. 167-185

²⁴ Ibid. op. cit, pp., 176-177

co de su embotamiento mediante un extrañamiento no menos doloroso y sin consuelo. Tal sería el temple de *La Tierra Baldía*: una melancolía radical cuya ley es la impotencia y el fracaso.

6

La Tierra Baldía, diríamos, reelabora como los poemas de Baudelaire, ciertos motivos centrales de la tradición de iconológica de la melancolía, pero le introduce a esa misma tradición una torsión fundamental. En cuanto a lo primero, no es un detalle menor que todo el poema se organice en torno a la imagen del rey o príncipe impotente (el Rey Pescador cuyas tierras han quedado yermas producto de una herida en sus testículos), que es uno de los motivos privilegiados de la iconología e iconografía melancólica. Tampoco es un detalle menor que el verso “estos fragmentos he apuntalado contra mis ruinas” esté precedido y sucedido por reminiscencias de un par de obras paradigmáticas de la tradición que hace de la melancolía un temple privilegiado del artista, como es el caso de “El desdichado” de Gérard de Nerval ²⁵ y, más indirectamente, de *La tragedia española* de Kyd, prototipo, como se sabe, del *Hamlet* de Shakespeare:

Me senté a la orilla a pescar, con la árida llanura a mis espaldas.
 ¿Debo al menos poner mis asuntos al día?
 El Puente de Londres se va a caer, va caer, va caer.
 Poi s’ascose nel foco che gli affina
 Quando fiam uti chelidon – Oh, golondrina, golondrina.
 Le Prince d’Aquitaine à la tour abolie.
 Estos fragmentos he apuntalado contra mis ruinas
 Pardiez entonces se os dará acomodo, Hyeronimo vuelve
 a estar loco” ²⁶

Por lo que toca a la reminiscencia de Dante, su aparición en este contexto parece ser aún más importante, ya que los versos citados corresponden a aquellos en que el poeta florentino rompe por primera vez la unidad lingüística de la *Commedia* para rendir un homenaje al trovador Arnaut Daniel, cuya prodigiosa voz y consabida maestría en el oficio poético (il miglior fabbro), al ser avistado por Dante en el Purgatorio, cae en el requiebro y sólo atina a rogar ser recordado a tiempo en su dolor. Del mismo modo, podríamos decir, la melancolía del hablante de *La Tierra Baldía* hace que su voz se quiebre en “un montón de imágenes quebradas,” como si la suya fuera, antes que un habla, un terco balbuceo, que no puede sublimar o elaborar el desgarró o la más íntima laceración como

²⁵ Sobre una interpretación del poema de Nerval en esta clave, véase Julia Kristeva, *Soleil Noir (Depresión et mélancolie)*. Éditions Gallimard: París, 1987, pp.151-182

²⁶ “I sat upon the shore/Fishing, with the arid plain venid me/Should I at least set my lands in order?/London Bridge is falling down falling down falling down/Poi s’ascose nel foco che gli affina/Quando fiam uti chelidon – O swallow swallow/Le Prince d’Aquitaine à la tour abolie/These fragments I have shored against my ruins/Why then Ile fit you. Hieronymo’s mad againe.”

no sea de una manera puramente negativa, esto es, interiorizando ese desgarró en la estructura inorgánica misma de la obra.

Así pues, y en esto consistiría la torsión fundamental del poema de Eliot, la “melancolía radical” que allí atisbamos, ni sería equiparable a la “melancólica fe” (Orwell) de los *Cuatro Cuartetos*, esto es, a un camino de elevación moral (“Le dije a mi alma, quédate quieta, deja que te embargue la oscuridad/que debería ser la oscuridad de Dios”), ni sería simplemente una “nueva versión” del viejo tópicó de la melancolía artificial. No lo sería, sobre todo porque no parece admitir ya la clásica dialéctica entre sus polos activos e inactivos (melancolía “generosa”/melancolía “perversa”), o bien, no es que la anule, pero la ha vuelto tan frágil o negativa comparada con cualquiera de sus versiones anteriores, incluso si se piensa en Baudelaire, que más parece estar anunciando la emergencia de una experiencia artística inédita, en el sentido de que se constituye como tal en cuanto fracaso.

“Ser un artista” –escribirá años más tarde Samuel Beckett– “es atreverse a fracasar allí donde nadie se atreve a fracasar.”²⁷ Esta tendencia del arte moderno, que hallaría en Eliot un precedente fundamental y que haría de la retórica de la impotencia y el fracaso imaginativo un singular dispositivo de obra, se desplegaría en todo caso en paralelo a los esfuerzos de algunas corrientes de vanguardia, y muy especialmente del movimiento surrealista, por asegurar el tránsito entre el *spleen* y la genialidad, entre el abatimiento improductivo y la imaginación. Así por ejemplo, como ha escrito Peter Bürger,²⁸ “desde el punto de vista surrealista, el *ennui* [la voz francesa para *spleen*] no se valora ni mucho menos negativamente,” sino que, muy por el contrario, deviene “la condición decisiva para esa transformación de la realidad cotidiana” a la que estos artistas se aplican, pertrechados, por lo demás, de férreas convicciones en las posibilidades expresivas, y hasta revolucionarias, de la palabra poética. Y, sin embargo, son precisamente estas convicciones las que mina para otros, y entre ellos el Hoffmansthal de *La carta de Lord Chandos*, el Eliot de *La Tierra Baldía* o el Beckett que define al artista por su capacidad de fracasar, la mórbida experiencia del *spleen*. De todos ellos Alberto Moravia parece haber dado con una alegoría inigualable. Su novela *El aburrimiento* (1960) es la fábula de un pintor que, aquejado desde su infancia por esa “enfermedad,” se ve forzado a reconocer que ningún empeño creativo podrá librarlo jamás de la impotencia e infertilidad en que ha llegado a sumirlo: el tedio, dirá, es un “estado del alma vasto y oscuro,” que libera una “impresión de absurdo de una realidad insuficiente” cuya principal consecuen-

²⁷ Así pues, a la vista de muchos casos, no resultaría del todo impertinente reemplazar la distinción entre melancolía “pasiva” y “activa,” establecida por Van Gogh, por esta otra de Kierkegaard –uno de los primeros filósofos del aburrimiento– entre aburrimiento “pasivo” y “activo”: el primero, dice, conduce a “pudrirse de aburrimiento,” el segundo, en cambio, “a volarse la tapa de los sesos por pura curiosidad.” Cfr. “La rotación de cultivos,” en *Estudios estéticos II*. Guadarrama, México D.F., 1954, pp. 235-260

²⁸ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*. Península: Barcelona, 1987, p. 134 y ss.

cia es la “incomunicabilidad,” esto es, la ausencia de las relaciones del sujeto consigo mismo, con las cosas y entre las cosas, conjuntamente con la imposibilidad de salir expresiva o creativamente de ese estado.

Embargados por el sentimiento de una realidad vacía o radicalmente insuficiente y por el presentimiento de que el lenguaje es impotente para otorgarle sentido o está agudamente dañado, los poetas que configuran esa estética a la que hemos llamado “negativa,” cuyas obras, sin embargo, no pueden leerse en bloque y sin matices, puesto que algunas no hacen experiencia de la total inoperancia del lenguaje poético, aunque trabajan sí con una “inquietante discreción” (la expresión es de Gadamer), en tanto que otros parecen aproximarse decididamente a una revalorización estética del silencio o, parafraseando a Beckett, a una experiencia de la escritura como “acto sin palabras;” estos poetas, digo, se caracterizarían por cifrar en la exposición de su impotencia discursiva su única eficacia creativa. En cuanto que han escrito y no meramente enmudecido es obvio que sus obras no son enteramente “inoperantes” o “desobradas,” para utilizar libremente una expresión de J. L. Nancy, pero su operatividad, diríamos, a despecho de una determinación clásica de la poiesis, no consistiría tanto en promover una sublimación artificial de la experiencia decadente por la remisión a experiencias inactuales, sino más bien en testimoniar su propia inoperancia para tales fines interiorizando en el cuerpo mismo de la obra la negatividad histórica y existencial sobre la que se emplazan.

La Tierra Baldía, con sus notas y citas como dispositivo formal más característico, es una obra de este tipo. Melancolía radical e impotencia creativa van allí a una. El propio Eliot lo reconocerá casi veinte años más tarde, con esa elocuencia que en *La Tierra Baldía* tanto falta:

Aquí estoy, por lo tanto, en medio del camino,
después de veinte años,
veinte años perdidos, los años de l'entre deux guerres,
tratando de aprender a emplear las palabras,
y cada tentativa
es un comienzo totalmente nuevo,
y un tipo diferente de fracaso,
porque uno sólo aprende a dominarlas
para decir lo que uno ya no quiere decir
o de algún modo en que uno ya no quiere decirlo