

T.S. ELIOT Y LA LITERATURA DE GUERRA. VIOLENCIA Y LENGUAJE EN LA TIERRA BALDÍA (1922)

T.S. ELIOT AND WAR LITERATURE. VIOLENCE AND LANGUAGE IN THE WASTE LAND (1922)

Cristina Andrea Featherston Haugh (cfeatherstonhaugh@yahoo.com)
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

En 1922, T.S. Eliot publicó *La Tierra baldía*. en 1930 ya ostentaba la reputación de ser el poema del siglo. Se podrían señalar (Southam) tres períodos en la consideración del poema: desde la década del 30 hasta 1950, los *New critic* hicieron una del poema, relevando alusiones, fuentes, referencias (close Reading). Entre los 60 y los 80 se produce un giro y se abunda en lecturas metacríticas para las cuales fue fundamental el hallazgo de los borradores originales y las correcciones que sobre ellos hiciera Ezra Pound. Sin embargo, fieles a la postura de Eliot que sustentó siempre la postura de que la actividad interpretativa era una actividad inacabada, los últimos años del siglo XX y lo que va del XXI se propusieron leer los textos modernistas compuestos en el período de la Gran Guerra como un peculiar pero significativo modo de escritura de guerra (Tate 3) [peculiar but significant form of war writing], y en 2011, Ann Marie Einhaus se aventuraba a afirmar que “la Primera Guerra Mundial resulta punto prominente de convergencia entre los estudios modernistas y los estudios culturales de los comienzos del siglo XX”¹ (Einhaus 296).

Palabras clave: Eliot; modernismo; guerra; violencia; encantamiento

Abstract

The Waste Land was published in 1922. In 1930 it was already proclaimed as the century’s ‘poem. We may consider three different periods (Southam) on poem’s criticism. -: between the thirties and up to 1950, “new critics” put the focus on a close reading of the poem. Between the sixties and the eighties, *metacritique* reading reevaluated Eliot’s poem on the basis of manuscripts and Ezra Pound’s corrections. In recent years, many scholars decided to read modernist texts as a peculiar but significant form of war writing” and in 201 Anne Einhaus considered that the Great War was a prominent point of convergence between modernist and cultural studies (Einhaus, 2015, 296).

Key words: Eliot; modernism; war; violence; enchantement

El propósito de esta breve presentación es indagar acerca de las relaciones entre la llamada literatura de guerra de la Primera Guerra Mundial y la literatura modernista en general y de T.S. Eliot en particular. Puntualizaremos algunas cuestiones que será

necesario tener en cuenta para arribar al meollo de nuestro planteo. Comencemos por el variado panorama poético de Inglaterra cuando estalla la Gran Guerra. Por un lado, la presencia de los autodenominados “georgianos” que supusieron una revisión de las formas poéticas victorianas., resultaron muy exitosos como lo demuestra el que entre

¹ “The First World War is a prominent point of convergence for modernist studies and early twentieth-century cultural studies”. La traducción al castellano nos pertenece.

1912 y 1922 publicaran cinco antologías de *Georgian Poetry*.

Debe tenerse en cuenta que fue este movimiento el que posibilitó la recepción por parte del público de muchos de los poetas que actualmente conocemos, directamente como poetas de la guerra. Este es el caso del poeta Rupert Brooke, que en realidad tenía a sus lectores acostumbrados a las descripciones de un paisaje inglés idílico, pero es recordado fundamental y casi exclusivamente por sus poemas de la guerra. Otros poetas de la guerra tales como Siegfried Sassoon y Edmund Blunden fueron también integrantes del cenáculo. E incluso Wilfred Owen, en algún momento, confesó gozoso a su madre que era considerado parte del grupo aun cuando nunca se publicó uno de sus poemas en las antologías.

Un segundo grupo estaría representado por los poetas de la guerra, circunscriptos a aquellos autores que estuvieron en el frente. Nos estamos refiriendo a un conjunto nutrido entre quienes se destacan Wilfred Owen, Robert Graves, Siegfried Sassoon, Isaac Rosenberg, quienes de algún modo y con diferentes tonos, recuerdan a los no-combatientes que el entusiasmo con el que sostienen la guerra, en más de una oportunidad, se basa en la ignorancia de las terribles realidades de la trinchera. Parafraseando a Owen, de ninguna manera les resulta "Dulce et decoroso" morir en un ataque de gas ahogado por la sangre de los pulmones que se desintegran. En este sentido, los poetas de la guerra tuvieron un contacto con ella que se trasunta en su poesía

y los aleja del distanciamiento mantenido por el tercer grupo que podríamos encuadrar dentro de la categoría general de modernistas.

La posición expuesta por muchos de los poetas de la guerra-fundamentalmente por Owen quien, en ese sentido multiplica los principios excluyentes- determinó la separación tajante entre literatura de guerra y modernismo. Hasta muy recientemente la crítica literaria trabajó con una simplificación dualista de acuerdo con la cual el Modernismo en su deliberada reacción contra el realismo victoriano y eduardiano habría soslayado la experiencia de la guerra que había quedado circunscripta a quienes, según la definición de Tim Kendall tenían la experiencia violenta e iniciática del frente (Kendall, 2005, p.2). Vincent Sherry viene en nuestra ayuda para señalar la paradoja que se da cuando intentamos desentrañar las relaciones entre Modernismo, literatura de guerra y Primera Guerra Mundial. En su artículo "What is the relation of the First World War to Modernism" (2017) tras considerar que sería esperable que la literatura modernista fuera la que mejor diera cuenta de una conflagración que puso en crisis los efectos de lo moderno, admite que mucha de la poesía no modernista sino perceptiblemente tradicional ostenta con orgullo este lugar de privilegio en el canon de la literatura de guerra:

Esta escritura fue compuesta por poetas, novelistas y memorialistas combatientes, entre quienes la urgencia de la circunstancia experiencial erosionaba de algún modo cualquier interés por la innovación técnica

por ella misma. La primera literatura quedó establecida tempranamente (hacia el final de la década del 20) como la literatura de mayor importancia para la temática y fue coronada con la autoridad del testimonio del conflicto mientras que la literatura que identificamos como modernista compuesta en los años cercanos a él fue producida (con varias excepciones) por civiles bajo las condiciones de una cultura cosmopolita de algún modo ubicada en las antípodas de las oraldas de los combatientes (Sherry, 2017, p. 41)

Sherry responsabilizó, además, a Paul Fussell-en su fundacional estudio de 1975, *The Great War and Modern Memory* de sellar la exclusión de la mayor parte de los modernistas de toda representación de la guerra. Cuando Fussell reemplaza al héroe por el soldado canoniza una suerte de “gnosticismo de combate” (Sherry, 2017, p. 41) que consagra, al mismo tiempo, una intensificación y una limitación de la categoría “literatura de la Primera Guerra”.

Sin embargo, y sin desconocer los méritos del apasionante texto de Fussell, la última década del siglo XX y lo andado del siglo XXI asistieron a una revisión de lo asumido como verdad incuestionable y postularon la necesidad de leer o releer los textos modernistas compuestos en la cercanía de la Gran Guerra como un “peculiar pero significativo modo de la literatura de guerra” (Tate, 1998, p. 3).

Enfoquemos para indagar estas relaciones a Thomas Sterns Eliot en este período. Nos encontramos con un poeta que, a partir de la conflagración, encuentra su lugar de residencia que no será- precisamente- los Estados Unidos de Norteamérica. Vincent Sherry considera, que en 1914, mientras Eliot regresaba hacia Europa reasumía un viaje que había iniciado- con ciertas vacilaciones- en 1910 tanto en su condición de estudioso de la filosofía como poeta². En los Estados Unidos había tomado contacto con la obra de Arthur Symons, *The Symbolist tradition in literatura* (1899) que lo condujo a la frecuentación de Baudelaire y a los decadentistas entre los que prefirió a Laforgue. La Guerra será la que le permitirá pasar de una aprehensión imaginativa de la Decadencia como condición general de la existencia a un sentimiento intensamente “real” de una vitalidad exhausta (Sherry, 2014, p.90) que se va a corporizar, históricamente, en los cadáveres y cuerpos muertos que ocupan, por millones, el escenario europeo entre 1914 y 1918. La Gran Guerra, en este sentido, supuso el paso de T.S.Eliot de una Decadencia teórica a otro tipo de experiencia. Asimismo, podríamos coincidir con Jean Michel Rabaté en que la “guerra le hizo dar cuenta a Eliot de que había elegido un lugar para establecerse” (Rabaté, 2015, p. 11) y ese lugar iba a ser Inglaterra en particular y Europa en general.

² Vincent Sherry sintetiza que como filósofo se proponía avanzar en el estudio de la filosofía mientras que, como poeta todavía no del todo maduro, todavía usaba las ropas que le había

provisto el decadentismo parisino y el simbolismo del que ya se había empapado en los Estados Unidos de Norteamérica con el libro de Symons.

Estos dos aspectos de la vida de Eliot hacia la fecha en que se inician las hostilidades se observan claramente entrelazados en una carta dirigida a Eleonor Hinkley fechada en Russell Square el 8 de septiembre de 1914. La guerra había estallado un mes antes y Eliot, por causa de la conflagración, se vio obligado a adelantar su regreso a Londres. En primer lugar, se refiere a su relación con los ingleses y se observa claramente su mayor sentimiento de pertenencia europea a la par de un creciente distanciamiento de Norteamérica aún cuando todavía no lograba comprender el modo de ser británico:

I grew quite homesick for it [London] in Germany and I have met several very agreeable Englishmen. Still I feel that I don't understand the English very well (...) It is ever so much easier to know what a Frenchman or an American is thinking about, that an Englishman (Eliot, 1988, p. 57) [Me volví nostálgico de Londres en Alemania; y encontré varios ingleses muy agradables. Sin embargo, todavía siento que no entiendo a los ingleses muy bien (...) siempre es más fácil conocer qué es lo que un francés o un americano está pensando que lo que piensa un inglés.]³

Unos párrafos más adelante, Eliot admite que está preocupado por la guerra- recordemos que en ese momento la opinión generalizada sostenía que estaría concluida por diciembre- aun cuando no tiene un contacto directo con ella:

I haven't said anything about the war yet. Of course (though no one believes me) I have no experiences of my own of much interest-

nothing that in the way of anecdotes, that are easy to tell- though the whole experience has been something which has left a very deep impression on me; having seen, I mean, how the people in the two countries have taken the affair, and the great moral earnestness on both sides. (Eliot, 1988, p. 57) [No he dicho ni una palabra acerca de la Guerra todavía. Por supuesto (aunque nadie me cree) no tengo experiencias propias de mucho interés-nada que, en el derrotero de las anécdotas, que son fáciles de relatar- aunque toda la experiencia me ha dejado una profunda impresión, habiendo visto, quiero decir, cómo la gente de los dos países se preocupó por la cuestión y la gran honestidad que se observa de ambos lados].

El fragmento sintetiza el contacto, un tanto distanciado, que el poeta guarda con el suceso. Preocupación, interés, pero una mirada que tiene algo de posición espectadora. Precisamente la mirada opuesta a la que sostenían los llamados poetas de la guerra.

Sarah Cole en un estudio que rastrea las relaciones entre modernismo y violencia en la literatura de lengua inglesa postuló, hacia 2015, que *La Tierra baldía* refleja la “problemática relación entre arte, con su cometido nuclear hacia las formas hermosas, y la violencia que ha desbaratado la vida humana a lo largo de la historia” (Cole, 2015, p. 80) y que ha encontrado en las conflagraciones del siglo XX una expresión hiperbólica. Cole considera que frente a esos núcleos violentos la literatura modernista intentó la formalización a través de dos

³ La traducción me pertenece.

procesos que ella denomina “encantamiento” y “desencantamiento” y que operativamente podríamos identificar con resurrección y disolución total. De acuerdo con su argumentación una poética del “encantamiento” se plasmaría a comienzos del siglo XX con la literatura modernista que trata de liberar a través de la imaginación y la belleza la brutalidad y el sufrimiento. A su juicio *La Tierra Baldía* sería un paradigma de ese proceso de curación, enriquecimiento y refinamiento formal como estrategia que permita capturar realidades terribles. Aun compartiendo algunos de los postulados de la crítica norteamericana, considero que el acento del poema de Eliot no está tanto en la recuperación, la resurrección producida por la liberación de la violencia cuanto, en la presentación de un mundo ruinoso e infecundo, es decir en la fluctuación irreductible entre esquemas encantados y desencantados. Frente al predominio de lo corporal y su disolución en los poetas de la guerra, Eliot propondría, desde una prudencial distancia, una abstracción que le permite, sin embargo, dialogar con esos otros poetas comenzando sino a disolver diferencias, al menos a ver las fronteras como punto de contacto. Comencemos por afirmar que, como en aquella poesía, *La Tierra Baldía* abunda en una representación descarnada de los cuerpos, pero como la mayor parte de los textos modernistas si exceptuamos la excelente representación del Shell-shock de

Septimus en *Mrs Dalloway*- no alcanza la materialidad del cuerpo herido y en descomposición que suele aparecer en los textos de los llamados poetas de la guerra.

Enfoquemos algunos momentos del poema de 1922. La primera parte del poema juega intertextualmente con el comienzo de *Canterbury Tales* pero la distancia que va de ese proemio al comienzo del poema de Eliot señala cabalmente el desencantamiento del mundo. Lo que en Chaucer es renacimiento de los cuatro elementos constitutivos del universo que alientan el renacimiento espiritual del hombre que emprende peregrinaciones, en Eliot se transforma en crueldad. Porque, precisamente la pertinente y consuetudinaria resurrección que el ciclo natural supone se resuelve en infecundidad, esterilidad y muerte “*de tantos*”⁴. El habitante de la tierra baldía prefiere refugiarse en el invierno con sus nieves olvidadizas y el calor artificial frente a este cruel abril incapaz de engendrar vida o engendrados de una vida asediada y vencida siempre por la muerte. La violencia de la muerte no permite el renacimiento, sino que deviene en “multitudes de gente dando vuelta en círculo” imagen de un limbo moderno en el que habita el hombre que ha perdido la noción del bien y del mal y por lo tanto se aproxima más al cinismo que a una real existencia. La Tierra baldía es un reino en el que los hombres ni siquiera pueden predicar su estado.

⁴ No creí que la muerte hubiera deshecho a tantos. (Eliot, 2001, p.78)

En la Segunda parte del poema, “Una partida de ajedrez” se superponen conversaciones que se presentan en sí mismas fragmentarias, reflejando la nerviosa condición exhausta de los sobrevivientes, tanto de los vivos como de los muertos. En una lujosa sala en la que se destaca una reproducción de la metamorfosis de Filomela- representación de la violencia mítica - una mujer solicita a su interlocutor que se quede con ella porque está nerviosa esa noche y el hombre responde con una clara alusión a que sus pensamientos todavía estarían fijos en las trincheras. (Ver versos 11 y ss.)

My nerves are bad tonight. Yes, bad. Stay with me.

Speak to me. Why do you never speak? Speak,⁵

What are you thinking of? What thinking? What?

I never know what you are thinking. Think (11 y ss)

Y la respuesta del varón sugiere que sus pensamientos están fijos en las trincheras:

I think we are in rat's alley

⁵ En *Testamento de juventud* la narradora está ya como enfermera en Londres y se produce la única disputa real y verdadera que tuvo con Roland y se da precisamente porque Ronald, aparentemente no responde las cartas que ella le envía. (Cap. Cambenwel vs Death). En ese caso fue una “pelea estrictamente epistolar” en la que Roland hace alusión a que no puede verla a Vera en medio de olores medicinales y delantales blancos porque “I wonder if your metamorphosis has been as complete as my own. I feel a barbarian, a wild man of the Woods, stiff, narrowed, practical, an incipient martinet perhaps- not at all the kind of persona who would be associated with prizes on Speech Day, or poetry, or dilettante classicism. I wonder what the dons of Merton would say to me now, or if I could ever waste my time on Demosthenes again. One should go to Oxford first and see the world afterwards, when one has seen from the mountain

Where the dead men lost their bones.
(pp.115-116)⁶

La pregunta no se hace esperar: “*Are you alive or not?*” [¿Estás vivo o no?]. Es la pregunta que más de una vez se le va a hacer a quien regresa de la guerra. Se suma la reelaboración de los rumores acerca de los desmovilizados. En Asesinato en la Catedral esta condición se definirá como “*living and partly living*” [de vida y de vivir en parte]. El texto se traslada a otro ámbito social, a una escena en un pub de Londres. Se está aguardando el retorno del soldado de la guerra.⁷ El verso 139 alude a la desmovilización del marido de Lily y los consejos que le dan a la mujer para que se arregle para recibir al soldado que regresa: se enfrenta quien ha estado cuatro años de soldado y quien ha sufrido los embates de una violencia que ha irrumpido en su existencia, en su cuerpo viejo y desgastado y en el aborto del sexto hijo.

Más allá del estilo conversacional ejemplificado, la acumulación de voces e

top it is hard to stay contentedly in the valley...” (pp 191-192). La narradora reflexiona que después de semanas de esperar algún tipo de simpatía departe de Roland esta carta revelaba la distancia que se había interpuesto entre ellos, pero la “evidencia de la influencia divisoria de la guerra la llevó a la furia...” (Britain, 2018, p. 192).

⁶ Esta noche estoy muy mal de los nervios. Sí, mal. Quédate conmigo. Dime algo. ¿Por qué nunca me dices nada? Habla. ¿En qué piensas? ¿Qué piensas? ¿Qué? Niunca sé en qué estás pensando. Piensa.” Pienso que estamos en el callejón de ratas donde los muertos perdieron los huesos”), Elñiot, Poemas 81.

⁷ Estos versos siguen a una serie de referencias a La tempestad, de Shakespeare, con una referencia clara a los ojos.

imágenes fragmentadas, confusamente recordadas como en un mal sueño, caracterizan al estilo “modernista” capaz de explorar la desintegración social cultural y moral posterior a la guerra sin recurrir a los patrones realistas tradicionales.

La cuarta parte sería en este sentido neurálgica pues trabajaría con una superposición de metáforas de *surrender* (rendición) y *relief* (alivio). La desaparición del cuerpo ahogado que, por un lado, se relaciona con los ritos de la fertilidad que todos los años arrojaban la cabeza del dios del agua en Alejandría para recogerlo como símbolo de renacimiento en Byblos (Brook, 2001, p. 200) es leído por Cole como un “espacio de maravilla literaria que señala la capacidad del medio acuático, su flexibilidad y magia para articular mecanismos de conjuro (Cole, 2012, p. 69)”.

Sin embargo, el cuerpo muerto por el agua, que ya no se interesa ni por la ganancia ni la pérdida, que se sumerge en el remolino y autoriza la apelación del yo lírico al lector para que medite sobre lo efímero de lo humano no termina de cerrar el círculo de la resurrección porque todo renacimiento, desde el comienzo, ha quedado cancelado por la crueldad del mes primaveral que lejos de reproducir los ritos de resurrección antiguos han quedado sumidos en la duda. El poema no asegura el encantamiento de la violencia, sino que deja abierta la pregunta: “Ese cadáver que plantaste el año pasado en tu jardín/ ¿ha empezado a retoñar? ¿Florecerá este año? (Eliot, 2008: v 79).

Para Cole el poema se abstrae de la vulnerabilidad de los cuerpos atravesados por la violencia y se inclina por el triunfo y la esperanza del renacimiento sobre la descomposición. Considero que la resolución del poema no resulta tan encantada pues la violencia desatada, la muerte y esterilidad que se han adueñado del espacio natural y social no permiten como en Rupert Brooke transformar el cuerpo muerto en tierra britanizada, ni florecer como en Rosemberg-en amapolas Para Eliot en *La Tierra Baldía* la violencia sea la connatural a la naturaleza humana o la histórica que irrumpe en crisis como la desatada por la Primera Guerra Mundial sólo logra “que aquel que vivía esté ahora muerto”. Parece predominar una idea de desencantamiento y esterilidad porque sólo se logra ver “hierba seca” y no hay agua que fertilice. Sólo agua que ahogue.

Referencias

- Abavanel, G. (2012). *Americanizing Britain. The rise of Modernism in the Age of Entertainment Empire*. Oxford: Oxford University Press.
- Britain, V. (2018). *Testament of youth*. London: Virago.
- Brooks, C. Jr. (2001) *The Waste land: An analysis*. En T.S. Eliot, *The Waste Land*. London: Norton. pp.185-210.
- Cole, S. (2012). *At the Violet hour. Modernism and Violence in England and Ireland*. Oxford: Oxford University Press.
- Eliot, T.S. (1963). *Collected Poems*. 1909-1962. London: Faber and Faber.

- Eliot, T.S. (2001). *The Waste Land*. M. North (ed.) London: Norton.
- Eliot, T.S. (2008). *Poesías reunidas 1909 - 1962*. Madrid: Alianza.
- Eliot, V. (ed). (1988). *The letters of T.S. Eliot. Volume 1 1898-1922*. London: Faber and Faber.
- Kendall, T. (2005). *Modern English War Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Rabaté, J. M. (2015). The world has seen strange Revolutions since I died. En G. McIntire (ed). *The Cambridge Companion to The Waste Land*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 9-24.
- Sherry, V. (2017). What is the relation of the First World War to Modernism? En: Debra Rae Cohen y Douglas Higbee. *Teaching representations of the First World War*. New York: MLA, pp. 40-50.
- Sherry, V. (2014). Where are the eagles and the trumpets? Imperial Decline and Eliot's Development. En D. Chinitz. *A companion to T.S. Eliot*. Chichester England: Blackwell. pp. 91-104.
- Tate, T. (1998). *Modernism, History and the First World War*. Manchester: Manchester University Press

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019