

**T. S. ELIOT, F. G. LORCA Y EL
MOVIMIENTO SIMBOLISTA**

Luisa-Fernanda Rodríguez

1. *Puntos de partida*

Los años en que se desarrolla la obra de estos dos poetas de trayectoria vital tan distinta, son de ebullición literaria y de cambios fundamentales de valores. Los dos nacen a finales del XIX con diez años de diferencia, pertenecen por tanto a la misma generación, Eliot a una época polémica y Lorca a un período cumulativo (1). La crítica tradicional ha visto en la poesía del primero una metáfora de la Europa de la posguerra, pero en su biografía personal parecen encontrarse muchas claves que ponen en entredicho esta afirmación y la de la teoría impersonal de la poesía. En el segundo, G. Lorca, no se ha querido ver, la mayoría de las veces, poco más que un poeta folklórico, autóctono, aislado de la literatura del período. Las cosas no son tan sencillas a poco que se hurgue en su biografía, que en muchos casos aparece como motor de no pocos poemas.

La obra de Eliot no puede explicarse sin tener en cuenta su educación en Harvard, en donde se familiarizó con la poesía de Laforgue y estudió religiones comparadas; su venida a París en donde escuchó a Bergson y

(1) Empleamos el término "generaciones" atendiendo a las teorías de Ortega, revitalizadas por J. Marías. Aunque críticos de hoy las rechazan como una característica de aquella época, el hecho de que Thibaudet, Gourmont y otros las hayan utilizado para el estudio del período nos ha inclinado a su utilización por considerarlo más práctico.

sustituyó a Laforgue por Baudelaire en sus preferencias. En 1915 tiene lugar un hecho que los biógrafos están dando mucha importancia, la muerte de Jean Verdenal, estudiante de medicina que compartía en París el piso con Eliot. Verdenal, a quien Eliot dedicó su volumen *Prufrock and Other Observations*, murió en Gallipoli, durante la primera guerra mundial. La pérdida de este amigo supuso a Eliot una crisis enorme. En Europa también había conocido a Pound quien entre otras cosas, le aconseja el matrimonio con Vivien Heighwood, mujer inestable y que muchos coetáneos califican de vulgar (2). Eliot trataba por entonces de demostrar a su familia de América que podía vivir de la poesía.

Durante estos años estuvo sometido a intensos esfuerzos y a profundas tensiones atosigado por el trabajo, las crisis nerviosas de su mujer, los dispendios a que las atenciones médicas de ésta le obligaban, hasta tal punto, que le llevaron a una depresión grave que requirió tratamiento psiquiátrico en Lausana. De este descanso surgió *The Waste Land*; antes habían surgido otros poemas como "Histeria" o "Gerontion". Hasta hace muy poco tiempo no se ha querido ver que ese período de su vida, lleno de dificultades de todo tipo, influyó en la creación de una poesía poblada de símbolos negativos y de tintes amargos. Su propia crítica que apunta siempre hacia lo impersonal del acto poético dice: "Honest criticism and sensitive appreciation are directed not upon the poet, but about the poetry". Ello es coherente con un dato mucho menos conocido, la existencia de un memorandum adjunto a su testamento en el que Eliot escribió: "I do not wish my

(2) R. Russell, amigo de la pareja a la sazón, cuenta "He is ashamed of his marriage and very grateful if one is kind to her". Incluso sólo muestra agradecimiento cuando Russell le acompañó una temporada en la Costa Azul, *The Autobiography, 1914-1944*, Boston, 1968.

executors to facilitate or countenance the writing of any biography of me" (3).

La crítica literaria ha convertido su poesía en una herencia directa del simbolismo. Un análisis detallado de sus poemas como el que hemos llevado a cabo (4) pone en entredicho que la poesía de los años que estudiamos, hasta 1928 aproximadamente, participe de las mismas esencias románticas que animaron a los simbolistas. Veremos el por qué más adelante.

Lorca tiene una biografía de sobra conocida por razones extraliterarias la mayoría de las veces y que sin embargo ha sido muy a menudo ignorada en relación con la obra. Personalidad alegre y de un enorme atractivo hubo siempre en él un sentimiento de frustración que hace que desarrolle en su poesía y en su teatro sobre todo toda una simbología y un escenario en el que se mueven personajes insatisfechos y estériles que serían un símbolo de su pasión inútil de la que es plenamente consciente y cuando esa esterilidad y frustración asoman a su poesía, está rodeada de los tintes más amargos.

Las disposiciones singulares de su personalidad tuvieron un catalizador en el ambiente de la residencia en donde tiene contactos con la vanguardia, sobre todo con Alfonso Reyes, gran conocedor de la lírica francesa. García Lorca era un gran conocedor no sólo de la literatura clásica, sino también de la mitología. Poeta que versificaba fácilmente, no fue poeta fácil. La popularidad del *Romancero Gitano* por razones ajenas a la intención del autor y su relación con Salvador Dalí, le sumieron en una

(3) Carta de Peter de Sauty de Faber and Faber, a THE NEW YORK REVIEW OF BOOKS, 23, n.º 6, 15 de abril, 1976, pág. 40.

(4) RODRIGUEZ, L. F., *El Movimiento Simbolista en T.S. Eliot y F. G. Lorca*, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Valladolid, Nov. 1979.

honda crisis personal que le lleva a Nueva York, ciudad que cambia su visión mítica del cosmos.

La obra de estos dos poetas se encuentra en los extremos del espectro literario de la época. El análisis de su poética y su contraste con las líneas fundamentales ilumina hasta dónde y desde dónde participan y se nutren de las corrientes simbolistas (5), cuánto influyó su circunstancia personal en el nacimiento de estos poemas. En suma, recuperar la intención del autor en la creación artística.

2. *El Movimiento Simbolista*

El decir que la poesía de occidente en el primer cuarto de siglo actual tiene una dependencia directa del Simbolismo francés es lugar común. NO PUEDE negarse que todos participan de un espíritu común, del aire del tiempo. Este clima puede ir acompañado o no de una estética común que sirve para unificar los deseos de renovación del artista, pero lo único que parece claro es que la mayoría de los poetas del período se retiraron a la contemplación de su mundo privado, utilizando un medio como veladura que convierte en hermética su poesía.

Ahora bien, qué fue el Simbolismo francés, ¿una continuación del Romanticismo?, ¿sirve el estudio de las técnicas para emitir juicios de valor? Es imprescindible establecer qué es continuidad romántica y lo que es renovación del espíritu poético. Si nos atenemos a las declaraciones de los miembros del movimiento el fondo romántico parece indudable, "Nous sommes tous plus ou moins

(5) Este análisis que hemos llevado a cabo no es interpretativo, sino que trata de recuperar la intención del autor.

romántiques" diría Moreas (6) (seudónimo de Papadian-topoulos). Jean Thorel precisa aún más: la conexión lo es con el romanticismo alemán y no francés (7), y Tancrede de Visan dedica todo un capítulo de su importante *L'Attitude du Lyrisme contemporaine* (París, 1911), a discutir el romanticismo alemán del simbolismo francés.

El Simbolismo tuvo un carácter internacional de insospechadas consecuencias: "todos" fueron a París, entre 1890 y 1900. A. Symons, Yeats, G. Moore, Swinburne, E. Dowson, E. Gosse, Synge, Wilde llegaron de Inglaterra; Vielé-Griffin y Stuart Merrill desanduvieron el camino desde los Estados Unidos representantes de una primera oleada migratoria. De España llegaron a pasar los últimos años del siglo en París, Miguel de Unamuno, Manuel y Antonio Machado. Por los mismos años aparecía en escena Rubén Darío. De todos los rincones de los países occidentales llegaban refuerzos. En 1899 cuando se publicaba *The Symbolist Movement in Literature* de Arthur Symons, Yeats, su buen amigo, le ponía el prólogo y decía lo siguiente:

It seems to be permeating the whole literature, its spirit is that which is deepest in Ibsen. It has absorbed the one new force in Italy; I am told of a group of Symbolists in Russian Literature; there is another in Dutch literature; in Portugal it has a little school of its own under Eugenio de Castro... (8).

El poeta se sentía atraído hacia París, porque el París de los artistas estaba tan lejos de Francia como de cualquier otro sitio. Y en este sentido el movimiento es "parisino", cosmopolita y no francés: el carácter supranacional del arte occidental se acentuaba y oponía al espe-

(6) "Maurice Barrés et L'Attique", VERSE ET PROSE, Marzo-Mayo, 1906, pág. 13.

(7) MICHAUD, GUY, *La Doctrine Symboliste. Documents*, París, 1947.

(8) Pág. 8.

jismo nacionalista de los románticos. El carácter extra-territorial ya apuntaba decididamente como distintivo de nuestro tiempo (9).

Los poetas así se encerraron en sí mismos, como una reacción frente a la creciente literalización. Es ilustrativo en este sentido que aún en 1910, Symons dijese que la temprana invención de la imprenta ha ayudado a destruir la literatura, porque lo que era un arte de unos pocos se convirtió en negocio de muchos: "the newspaper is the plague, the black death of modern world" (10).

3. *Swedenborgismo y Simbolismo.*

La característica más importante del Simbolismo que enlaza el movimiento con el romanticismo es lo que se vino a llamar "swedenborgismo". Swedenborg fue quien popularizó los conceptos místicos inherentes a los cultos cabalísticos y herméticos. Afirmaba que toda visión natural y física tiene su correspondiente conocimiento espiritual y este conocimiento debió ser más agudo en el hombre primitivo. El significado espiritual de lo físico se pone en conocimiento a través de la palabra, mediante la comunicación con Dios, que no es una revelación directa, sino mediante símbolos.

Baudelaire diría en su famoso "Correspondances" que todo en la naturaleza es símbolo y representa un mundo ideal del que lo sensorial es solamente una copia. Así la poesía a partir de los Románticos se apoderó de lo místico como sucedáneo de la religión. La razón, un intento de salvarse de la trampa positivista: "since essentially,

(9) Sobre el carácter internacional de la literatura ver: *Extraterritorial*, G. STEINER, Princeton, 1971.

(10) *Studies in Verse and Prose*, London, 1910, pág. 3.

mysticism is not only irrational but antirrational, its periods of most vigorous growth coincide in modern times with the disappointment of excessive hopes and claims by the current representatives of the rational persuasion" dice Lehmann que ha estudiado los soportes filosóficos del movimiento (11).

En una encuesta que se ha hecho famosa, realizada por Jules Huret hay abundantes contestaciones que corroboran lo que decimos hasta el punto de que Saint Pol-Rux diría, "Le Symbolisme est un peu la parodie del Mysticism" (12). Es así que Baudelaire y sus sucesores elevaron al poeta al rango de sacerdote o profeta. Rimbaud le llamó "le poète voyant". Esto explica, que al mismo tiempo que se conoció un auge inusitado de la antropología, sobre todo en el mundo anglosajón (13), el poeta echase mano de la nueva ciencia que parecía la más adecuada para, de algún modo, servir a los poetas.

Esto supuso una renovación en las estructuras superficiales del lenguaje que tuvo grandes consecuencias: primero, la utilización de la metáfora, como única posibilidad que ofrece el lenguaje para establecer relaciones entre el mundo de la idea y el mundo de los sentidos. Y segundo, otra gran innovación en la poesía fue la tendencia al nominalismo, evitando el verbo o retrasándolo considerablemente en la frase. Al eliminar también las partículas que

(11) LEHMANN, A. G., *The Symbolist Aesthetic in France*, Oxford, 1968, pág. 50.

(12) *Enquete sur l'évolution littéraire*, París, 1891.

(13) Entre finales del XIX y principios del XX destacamos los siguientes títulos de primera magnitud: *Totem y Taboo*, de Freud, *Psychology of the Unconscious*, de Jung, *Themis* de Miss Harrison, *From Religion to Plisohpy* y *Orign of the Attic Comedy* de Cornford, *Four Stages of Greek Religion* de Ch. Murray, y por encima de todos por su influencia en la literatura *The Golden Bough* de Frazer, cuya primera edición en 1890 conoció otras en 1900, 1907, 1915 y 1922.

expresan relación entre las partes se refuerza, junto con la metáfora, la capacidad de evocación del lenguaje. Esta evolución sintáctica significó la mayor renovación del lenguaje poético que se había experimentado en la poesía desde muchos siglos.

4. *La herencia dividida.*

La mutación que dio lugar a las obras de los dos poetas que nos ocupan se produjo bajo la apariencia de nuevos hallazgos en el mundo anglosajón y el hispánico que pasamos a señalar. Existe como puede verse echando una mirada a la cronología que señala traducciones, estudios y relaciones de todo tipo, una curiosa semejanza entre la historia de la poesía moderna en castellano y en inglés que se pone fácilmente en evidencia (14).

Pese a las pretensiones de originalidad, la poesía española de este siglo, concretamente la que se escribe a partir de 1915 aproximadamente, se sitúa en la línea de las corrientes europeas, sería inexplicable sin tener en cuenta los nuevos horizontes poéticos alentados por Rimbaud y Mallarmé (15). El Simbolismo de primera mano de los Machado y de Rubén Darío, se fue decantando a través de las traducciones que se vertieron en esos años. Los nombres de los traductores son sin duda reveladores: Díez Canedo, Emilio Carrere, Manuel Machado; Baudelaire y Verlaine son los poetas más traducidos. A. Reyes, gran valedor de Mallarmé en nuestro país es también una figura notable, pero los grandes introductores del simbo-

(14) O. PAZ, da cuenta de esta semejanza en *Los Hijos Del Limo*, Barcelona, 1974.

(15) SIEBENMANN, G., *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, 1973, Tra. de Angel San Miguel.

lismo fueron sin duda A. Machado y J. R. Jiménez (16): Esto supone que el injerto de la poesía francesa en la española se produce sin desgarros excesivos. El renacimiento del gusto por el folklore, interés que no puede desligarse de la antropología, que se venía gestando, añade una característica, que dará lugar a una poesía singular.

En el mundo anglosajón el misterio de la vida que los simbolistas creían se expresaba antiguamente mediante el ritual inconsciente implícito en el folklore, halló su cultivador en Yeats, que tenía a su alcance el riquísimo folklore celta. Hay que señalar también que aparte unos cuantos nombres asociados al Rhymer's Club, Dowson, Johnson, Symons, con Yeats a la cabeza (17) los cultivadores de este tipo de poesía no conocieron la consideración de poetas de primera fila.

En los dos países el movimiento se presenta como una reacción en contra del Romanticismo y paradójicamente como una continuación de él. Es sobre todo una traducción del Romanticismo, que se revuelve contra sí mismo con sentido crítico. En Francia supuso la implantación del Romanticismo alemán, en Inglaterra la continuación de un romanticismo que había hecho esfuerzos por aflorar a lo largo del siglo XIX; en España supuso que por vez primera tenía vigencia un verdadero romanticismo. El Simbolismo, en su momento de penetración en España y en Inglaterra es a la vez reacción contra el utilitarismo y contra el prosaísmo, pero también la revisión de un romanticismo de exceso que experimenta con nuevos elementos

(16) AGUIRRE, J. M., *Antonio Machado, Poeta Simbolista*, Madrid, 1973, resulta abrumador por las pruebas que aporta sobre la importancia tanto de A. Machado como de J. R. Jiménez en la introducción del Simbolismo en España.

(17) La fundación de este Club supuso la aceptación por una minoría de las corrientes simbolistas: ponen como ejemplos a seguir a Laforgue y Corbiere, se impulsa el verso libre, etc.

poéticos. En este primer momento el elemento americano viene a reforzar lo nativo. En ambos países, supuso la primera oleada migratoria.

En los Estados Unidos, se veía el nacimiento de un simbolismo americano, "poesie de énergie virile qui remplace la sentimentalité" (18). Sin embargo los prejuicios contra todo lo que venía de Francia, unido a un servilismo literario hacia Inglaterra, hace que la posible influencia encuentre más trabas que en otros países. La crítica ve a los simbolistas a través de las ideas de Symons y de Goose, de Swinburne o de Sharp.

Hay que destacar sin embargo y como excepción, el círculo francés en Harvard, que se encargaba de invitar a las figuras relacionadas directamente con las letras francesas como en el caso de Paul Adams, o de Regnier. Este pequeño núcleo de excepción explica la influencia de primera mano que ejercería sobre T. S. Eliot que por entonces era alumno de la citada universidad. Y es también interesante notar cómo a partir de 1895 se inicia un período en que aparecen de continuo pequeñas revistas que casi siempre están dedicadas a la vanguardia literaria y que miran siempre hacia Francia. En realidad suponen en sí mismas una pequeña revolución contra el centralismo literario que ostentaba Boston y contra las grandes Magazines (19).

(18) TAUPIN, RENE, en *L'Influence du Symbolisme Française sur la Poesie Americaine*, París, 1929. Taupin, ha estudiado la penetración de la poesía francesa en los Estados Unidos y nos ofrece una cronología que es suficientemente expresiva de que las traducciones y los ecos de la poesía francesa lo hicieron con retraso con respecto a la poesía inglesa.

(19) Este es el caso de THE FORTNIGHTLY REVIEW de CHAP-BOOK, THE LOTUS de Kansas City (Nov. 1895), de THE BACHELOR OF ARTS (N. Y1895) de la importancia de MLE de Nueva York, LARK, THE GOOD CHEER (Boston) y ya en 1900 THE THISTLE, A MAGAZINE OF PROTEST (La Rochelle, 1902).

En la segunda etapa migratoria, que coincide con las vanguardias, los americanos tienen un papel esencial, sobre todo en Inglaterra. En ambos casos significó la aparición de un nuevo cosmopolitismo de signo contrario: las vanguardias en Inglaterra y en España tuvieron curiosas coincidencias y fundamentales divergencias. Culto por la imagen, abolición de frases intermedias y adjetivos inútiles, rechazo de lo accesorio y autobiográfico, la puntuación no era necesaria... Esto suponía una revisión del Romanticismo revisado que fue el Simbolismo. Sus obras son exageraciones de las tendencias que precedieron y sobre todo en España fueron "abuso" (20).

Y decimos "sobre todo en España", porque los propósitos del Imaginismo son muy distintos de los del Ultraísmo: el manifiesto imaginista señala la importancia de usar la palabra exacta, precisión, reflejo de lo particular y no lo general y el presentar una imagen. Introducen el verso libre como meta de libertad. El proponer una imagen como fin último del poema, hace que la poesía refleje lo particular porque los imaginistas, *se oponen al poema cósmico* y ésta es una de las características que tenemos que considerar como fundamental y que diferencian éste de otros movimientos de vanguardia. Porque el Imaginismo se consideró a sí mismo como un renacimiento clásico. Precisamente un ensayo de Hulme se llama "Romanticism and Classicism" (21).

Y aquí radica la diferencia que afecta directamente a la poesía de Eliot; la vanguardia europea en general fue una revisión del Romanticismo revisado por los Simbo-

(20) Dice Ortega y Gasset que la revolución sólo tiene lugar cuando afecta a los usos y no a los abusos. *Ocaso de las revoluciones*, OC, pág. 207.

(21) *Speculations, Essays on Humanism and The Philosophy of Art*. London, 1964.

listas. Los angloamericanos supusieron más que una revisión, una reacción. Fue un "ismo" por los signos externos, lo fue en presencia pero no en esencia. Es más una reacción contra la vanguardia: es sobre todo "contravanguardia" puesto que afecta a los "usos" y no a los "abusos", aunque también abusen de la imagen.

El Imaginismo y el Ultraísmo comparten además, un cierto retraso con respecto a la vanguardia europea, y también una pose que podemos calificar de soberbia autarquía ignorando su relación con la vanguardia internacional. No niegan la relación de Mallarmé, que era obvia: la yuxtaposición y la elipsis y la ausencia de lo accesorio figuran entre los propósitos del maestro del que dice Thibaudet:

Il semble qu e Mallarmé soit géné dans une langue à flexion... son idéal serait des caracteres justaposés, sans phrases ni grammaire, où l'ordre syntactique ne déformerait pas la pureté des mots, où l'esprit de a syntaxe sus le papier... (22).

La imagen poética es el signo de rebelión contra lo establecido de la generación del 27, o al menos muchos de sus poetas emplean la imagen en función más conceptual que emotiva. Los vanguardistas españoles del ultraísmo se consideraron herederos directos del Simbolismo. Ortega dijo de Mallarmé que fue "el primer hombre del siglo que quiso ser poeta", rehusando los materiales naturales y componiendo objetos líricos diferentes de la fauna y flora humana, "a fuerza de negaciones el verso de Mallarmé ahuyenta toda resonancia vital" (23). Y la

(22) THIBAUDET, "Le triptique de la Poésie moderne: Verlaine, Rimbaud, Mallarmé", CAUSERIES FRANÇAISES. 2.º année, 2.º Cause-rie, supplément à la Bibliothèque de la France, n.º 7, (15 Feb. 1924), página 25.

(23) "La Deshumanización del Arte", *Obras* vol. III.

mejor forma de ayudar a la "desrealización" es la metáfora. Y esta fase de la vanguardia española no es otra que lo que podríamos llamar período de experimentación de un nuevo medio, por donde se trata de llegar a las esencias. En suma, un proceso de laboratorio, en donde se experimentan y ponen a prueba los nuevos descubrimientos poéticos de los simbolistas. No hay una desviación fundamental de la línea directa del Simbolismo; supuso un alto en el camino, un examen cuidadoso. La imagen ultraísta trata de estar depurada, de liberarse de todo elemento emocional, descargar el poema de intención subjetiva, pero las esencias más puras permanecieron: la transformación de la realidad por medio del lenguaje, creando un mundo subjetivo y fantástico, evitando lo directamente descriptivo, transformando el objetivo en idea; palabras de evocaciones múltiples y contenidos oscuros.

Otra coincidencia entre los dos países es la rehabilitación y la revalorización de la poesía barroca en Inglaterra y en España, como consecuencia de la supervaloración de algunos aspectos de ella a causa de la vanguardia. La "actualización" de Góngora sobre todo, se debió a la afición por la metáfora y las innovaciones de la sintaxis. La revitalización de la poesía metafísica entre los ingleses tendría lugar por razones semejantes: el hallazgo de una poesía de aspiraciones comunes. La que podemos llamar generación de Eliot está interesada por este tipo de poesía porque los condicionamientos de la época son en cierto modo similares a los de la época en que vivieron los metafísicos. Tienen en común una conciencia analítica, es consciente de la complejidad de los sentimientos; cambios rápidos y sutiles antítesis son los resultados, como decía Eliot "The ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary" (24). En realidad lo que

(24) "The Metaphysical Poets", *Selected Essays*; Londres, 1963.

ocurre es que los poetas contemporáneos, buscan "sus" poetas, "su" Donne, lo que tienen de afín con su poesía. Así se revaloriza un clásico por vía de lo moderno.

En la América del XIX Donne tenía la misma vigencia que en Inglaterra, incluso más, ya que la lengua y la literatura del XVII eran consideradas en América como fuente propia: Charles Eliot Norton era coleccionista de Donne; en 1904 Marion Reedy imprimía poemas de Donne en el MIRROR. El profesor Briggs, a cuyas clases asistía Eliot, leía a Donne en voz alta, porque era una de las posesiones de la América de entonces, y no sólo Donne, otras figuras del XVII estaban vivas en América.

La vuelta a Góngora fue, como decimos, fruto del gusto por la metáfora extrema. Góngora practicaba la metáfora recóndita, a veces imágenes múltiples. Bien es cierto que su poesía se venía revalorizando desde atrás en un intento de conectarle con Mallarmé (quién se asegura que no lo leyó) (25). Y cuenta Guillermo de Torre que Rubén Darío era saludado por Verlaine con el último verso de la soledad primera. Pero también Gerardo de Diego diría, "conste nada más, que nuestra generación... reclama el derecho a "su Góngora".

5. *El mito en T. S. Eliot y García Lorca.*

Los estudios de antropología sirvieron de trampolín para una vuelta a las tradiciones, bien a la tradición central europea prerrenacentista o a las tradiciones naciona-

(25) Los trabajos comparativos que siguieron a este retorno a Góngora dieron resultados negativos. Los más documentados, ALONSO, D., *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, 1935; y el más reciente de E. DEHENNIN, *Resurgence de Góngora*, París, 1962, cuya documentada y ponderada valoración de los datos puede considerarse definitivo.

les como ocurriría en España. En muchos casos ello implicó la utilización del mito como vehículo de expresión poética. Eliot incorporaba el pasado cultural e histórico sirviéndose de él para dar forma y para encuadrar una serie de referencias literarias míticas e históricas que hacen el papel de símbolos.

Hemos hecho un análisis de la estructura mítica en los poemas de Eliot hasta "The Hollow Men", del cual se deduce fácilmente que para Eliot el mito es ante todo, un *medio impersonal*, "Is simply a way of controlling, of ordering... of giving shape" (26). El artista del siglo XX tiene la desventaja de no compartir con la sociedad en la que vive ciertas actitudes básicas, creencias comunes sobre la naturaleza y sentido de la existencia, religión, etcétera. El poeta tiene que buscarse en la tradición, muchas veces perdida, el cuerpo de referencias que ya no son comunes en sustitución de un lenguaje inteligible para todos que ya no existe. Es al mismo tiempo una visión de la complejidad del pasado del hombre que va desgranando a través de su poesía anterior a "The Hollow Men". Al llegar a *The Waste Land* el mito es el punto de partida para el desarrollo del sentimiento religioso que desemboca en la época actual en donde muestra una pérdida de toda sensibilidad religiosa.

En el análisis que hemos hecho de sus métodos hemos encontrado un ingrediente principal: la ironía. El mito es a la vez marco donde insertarla y elemento integrador que da unidad allí donde el poeta solo encuentra fragmentos. El mito es sobre todo la guía por la que Eliot nos lleva a una situación en la que el hombre ha perdido su armonía con el cosmos, como los Sweeney, Bleinstein, en donde existe una verdadera disfunción en aquellas re-

(26) Eliot, a propósito de *Ulyses* de Joyce DIAL, LXXV Nov. 1923, 483.

laciones humanas que implican interacción, simpatía, comprensión. En donde el diálogo no existe, en donde los habitantes de la "ciudad unreal" se encuentran aislados, "each in his prison".

Eliot no considera el mito como un fin en si mismo y así lo hace saber a propósito de Yeats cuando dice: "folklore, occultism, mythology and symbolism and hermetic writings" son un mundo sobrenatural equivocado, "It is not a world of spiritual significance, not a world of real good and Evil... but a highly sophisticated lower mythology" (27). El uso del mito como una estructura que condiciona el subconsciente lleva a Eliot inexorablemente a una ortodoxia religiosa.

Hemos comprobado cómo la mitología pagana y el cristianismo se relacionan directamente en su obra. Los personajes con carácter mítico o las imágenes que simbolizan emociones o profundas experiencias están encuadradas en un marco cristiano de pecado, sufrimiento y posible arrepentimiento, a través de alusiones o imitaciones del ritual: el símbolo del infierno que Eliot toma de Dante, es sobre todo un infierno impersonal, con el que no se identifica, y los sufrimientos que allí se dejan entrever, están siempre considerados desde un punto de vista cristiano: los efectos rituales de Eliot tienen así una finalidad, dar relieve a la lucha del hombre y el fracaso para llegar al conocimiento último de las cosas, y que solamente se resuelve mediante la conversión de la experiencia personal en una experiencia religiosa, mediante la transformación del mito, en una observancia del ritual.

No buscó ni obtuvo una visión de su propio subconsciente, porque para Eliot el mito es en esencia "an escape

(27) "After Strange Gods, London, 19, pág. 34.

from emotion, an escape from personality" (28), supone eso sí, un descenso, un camino que también llega al abismo, "At the botton of the abyss is what few ever see, and and what those cannot bear to look at for long. We bring back very little from our rare descents" (29).

Para Lorca sin embargo, el mito supuso además el hallazgo que da forma y unidad a su poesía, una vereda por la que encaminar los vuelos de su fantasía, y una caja de resonancia de su conflicto personal, no a la manera de Eliot, sino haciéndose solidario con él. El folklore, el gitano, y la fantasía son los cimientos de su propio arte. Es necesario saber que no es Andalucía, sino lo atávico y primitivo con lo que Lorca se identifica. Podemos decir a la vista de lo expuesto, que los esfuerzos del poeta para dotar de una estructura mítica a su poesía son "un tour de force" por llegar hasta su propio subconsciente y controlarlo uniendo su propio yo a una estructura más amplia y universal (30). Después del *Libro de Poemas*, debió nacer en él la necesidad de imponer y dar unidad a la aparente anarquía de su propia mente, y lo hace poniendo en un mismo plano su experiencia individual y lo universal.

En su poesía todo su sistema mítico está basado en la lucha del hombre con su destino. El amor es en ella una escala hacia la muerte cuya forma emerge a veces en formas antropomórficas en el ritual de la danza ("Romancero de la Luna luna"). Los conceptos míticos de Eros y Thana-

(28) "Tradition and Individual Talent", SE, pág. 12.

(29) "The Use of Poetry and the Use of Criticism", Londres, 19, página 12.

(30) La poesía de Lorca está constituida sobre el patrón amor-muerte en el que existe un auténtico acontecer ritual: la muerte está presente allí donde nace la vida. Ver: CASSIRER, *The Philosophy of Symbolic Forms*, vol. II, New Heaven 1955, p. 36. En español *Filosofía de las Formas Simbólicas*, Tr. Armando Morones; México: FCE. 1971-76.

tos, o de Eros y Cronos, son la base sobre la que fundamenta su poesía del *Poema del Cante Jondo* y del *Romancero Gitano*, y no hay detrás nada más, no existe una evolución desde la conciencia mítica a la conciencia religiosa. Es más, podemos añadir que en Lorca, el mito es un disolvente del cristianismo. Sus metáforas y su credo estético lo diluyen en creencias más antiguas. El cristianismo es en su poesía una de las combinaciones del ritmo universal.

Como Eliot, Lorca accede al subconsciente por medio del mito, pero integra en él un mundo de ensueño. Al emplearlo expresa profundos niveles del subconsciente con lo que de esa manera amplía los límites de su propia experiencia interior. A través de las alusiones a lo extraordinario y oculto evoca el origen antiguo del arte en la magia: Las invocaciones, la danza, la identificación con algo más grande que sí mismo en este caso la naturaleza, y otras adaptaciones del ritual, suponen un esfuerzo por ir más allá de los límites de la poesía e implicar al lector en la acción dramática que yace en el substrato de su obra.

Eliot usa el mito como una forma de explorar la historia. Lorca ve la civilización de Andalucía como la trágica protagonista de un drama simbólico, en el que luchan fuerzas opuestas y complementarias a la vez. La esencia de esa confrontación es la misma que expresa por medio del cante jondo, que ya existía en Andalucía antes de la llegada de los moros; Lorca y Eliot cada uno por su camino tienen en común la utilización del *mito como integrador de lo individual en lo general*, uniendo lo aparentemente accidental a formas y patrones característicos de conducta. En la mayor parte de su poesía el mito canaliza el conflicto interior a la desesperación que resulta de la pérdida de los valores tradicionales y relaciona esa experiencia con la realidad exterior. Lorca usa el mito como

portavoz de las fuerzas ocultas que están en continua oposición al mundo de la norma. Eliot para controlar y dar significación espiritual a esas fuerzas mediante el desarrollo de la conciencia religiosa a través de la historia.

Eliot contrasta su "waste land" con unos símbolos cuyo sentido es irrecuperable, que se transforma a medida que la Historia y la historia en el poema avanzan. Lorca se adueña de ellos integrándolos para que recobren nueva vida. Las fuerzas vitales no tienen lugar en la tierra yerma de Eliot, el círculo vital, aislado de contenido espiritual no tiene sentido, "April is the cruelest month breeding lilacs out of the dead land". En Lorca la rueda de la vida es la única válida, "Abril divino, que vienes/cargado de sol y de esencia/Llena con nidos de oro/las floridas claveras" ("Canción primavera"). Los dos logran por fin, por medio del mito, hacer una poesía universal y no nacional o regional, de dos formas distintas: Eliot integrando la tradición occidental común, literaria, histórica y religiosa; Lorca transformando lo regional en universal mediante comunes denominadores elementales.

Eliot en la tradición simbolista: Los puntos de contacto de Eliot con el mito, fueron, además de su interés por *The Golden Bough* (el libro de Jessie Weston *From Ritual To Romance*, es una consecuencia de aquél) Conrad y Bergson. Sobre todo este último, que, junto con William James, había establecido el lugar que corresponde a los impulsos religiosos en las emociones. Pero como otros temas que tomó directamente por vía simbolista, no los usa a la manera de aquéllos, sino que, repetimos, el mito es solo un medio, no un fin estético.

Cuando Eliot se sirve de *The Golden Bough* o de *From Ritual to Romance*, hay que tener presente que se encuentra dentro de la tradición decimonónica, no por el carácter de esas obras, consideradas dentro de la literatura

disolvente cuyo efecto inmediato pone en entredicho la fe religiosa, sino porque las utiliza con unos fines eminentemente prácticos: cuando la tradición religiosa se rompe, se rompe también el equilibrio o la relación del hombre con la sociedad en la que está inmerso. Las obras sobre religiones comparadas aparecían a los ojos de algunos poetas como la exaltación del sentido tribal de la comunidad en un momento en el que la progresiva urbanización había destruido este sentimiento. Eliot utiliza el mito para persuadir moralmente al auditorio.

El otro vínculo más trascendente en cuanto concierne a su poesía y a la difusión de las ideas críticas, es la concepción de la literatura como un cuerpo único que rechaza todo evolucionismo de Darwin y Spencer. Bergson en su obra central *Evolution Créatrice*, rechaza totalmente la idea de un orden cronológico para la literatura. Su teoría de la "durée" está más que desarrollada, difundida, en "Tradition and Individual Talent" (31). Esto afecta no solo a un aspecto fundamental de su poesía, sino que consecuentemente condiciona al nivel superficial del lenguaje que se ofrece en fragmentos. Parece inevitable que se establezcan analogías entre la literatura y la mente humana. Vivimos no solamente en el presente, sino a la vez en tres épocas: pasado recobrado a través de la memoria, en el presente y así condicionamos y anticipamos el futuro. Esto explica y justifica la "Stream of consciousness" que tiene también en Bergson como el más próximo antecedente.

Lorca y la tradición simbolista: España no tenía en aquellos momentos preocupaciones por instaurar una tra-

(31) El capítulo "Signification de l'Evolution" es sin duda el origen de "Tradition and Individual Talent", *Evolution Créatrice, Oeuvres*. París, 1970 (Edición del Centenario).

dición intelectual que impulsaba a buscar los orígenes supranacionales de antiguos ritos. Ni que decir que las condiciones históricas, económicas y sociales no permitían pretenciosas Inmersiones en la antropología. Los españoles, como decíamos, se habían vuelto hacia su propia tradición. El impulso que favorecía esa corriente era simbolista, como hemos visto, porque éste es el sentido que hay que dar al renacimiento del gusto por el folklore y a la revalorización de lo mágico en su versión nacional.

Así pues, el punto de contacto de Lorca que le llevará hasta una poesía mítica, no es el estudio de tratados de religiones comparadas cuya tradición en la literatura española era nula, y su contacto directo con los simbolistas no existió. En cambio está inmerso en un ambiente familiar e intelectual en donde hay un interés científico por el folklore. Su amistad con Falla, la pasión por conocer el folklore a través de las manifestaciones religiosas y sobre todo el conocimiento de la obra de Lope de Vega, colocan a Lorca en el camino que se venía haciendo desde el Simbolismo.

Lorca se sirve del mito para acercarse al abismo y salvarse de él. A través del abismo se asoma a la lucha de Eros y Thanatos, a través de la conciencia mítica se salva de la nada. Esta ética se encuentra en la misma corriente en que se halla la simbolista. Pero no es decadente, no se goza de su propio vacío. Su manera de trascender es haciéndose uno con el cosmos, a través de la participación universal. Es ésta la otra salida para los agnósticos a la desesperación y el vacío en que se enfrenta Mallarmé. Lorca incorpora la propia tradición nacional a través del mito. Sus poemas históricos con los que cierra el *Romancero Gitano*, son un pálido y tímido reflejo de las corrientes que partían de la concepción histórica vertida por Bergson.

6. *La imagen poética en Eliot y Lorca: dos conceptos del Universo.*

Si las formas míticas de la conciencia son prolisintéticas, que captan la realidad sin establecer fronteras, la diferencia primordial entre Eliot y Lorca radica en este punto. Eliot es consciente de que debe alejarse del panteísmo, "The Catholic did not believe that God and Himself were identical". Sin embargo sus imágenes no están tan lejos de la participación como pudiera parecer. Efectivamente, en su poesía la vida no se intercambia o intervale, y, como mucho, existe una animación de lo inanimado; apenas existe la metáfora disolvente, pero lo vivo adquiere la cualidad de lo que no lo está contagiándose de la degradación del medio. Todo desasosiega e inquieta. Las cosas están reflejando una visión interior y podemos decir que en sus imágenes existe una auténtica solidaridad negativa. Esto supone un camino inverso al que recorre el panteísmo: el poeta no se hace uno con el entorno, sino que traslada a éste su propia angustia. Con esto evita, en primer lugar, exponer su propio yo, dejando que sean las cosas las que transmitan la emoción. Es ante todo un procedimiento al que se ha dado en llamar antiromántico y eje de la teoría impersonal de la poesía.

Las imágenes así resultantes transmiten directamente al lector sentimientos y emociones, no mediante la narración, sino mediante la sugerencia. Representan estados de ánimo negativos que transmiten la pequeñez de las cosas en su primera época y la magnitud del desastre en la que gira alrededor de TWL. De esa manera puede construir poemas enteros mediante la seriación de imágenes. Eliot abre casi todos los poemas del ciclo de "The Waste Land" con una imagen de tarde o de invierno estableciendo directamente el tono del poema.

En Lorca en cambio, todo se intervale e intercambia

porque todo es parte de la unidad que refleja su pluri-verso. En su poesía el entorno funciona como un sistema de espejos, en donde el mundo sensible e imaginario se funden. Las imágenes así resultantes son plurivalentes e intervalentes. Dota de cualidades anímicas a lo que no las tiene, desde el ruralismo del primer libro a los estados psicológicos más complicados del *Romancero Gitano*.

Como Eliot hace verdaderos alardes de técnica resistiéndose a la tentación de narrar, mediante la seriación de imágenes, transformando acontecimientos en leyendas. Reproduce la realidad según la perciben los sentidos y los resultados son primordialmente sensuales, porque para él son "los cinco sentidos corporales los que rigen el mundo de la imagen". Eliot no usa la imagen con fines puramente estéticos, porque "The Greatness of literature cannot be determined solely by literary standars".

Los dos usan el color para transmitir estados psicológicos, la niebla amarilla y los ocres de Eliot, los grises de la primera época de Lorca, mientras tienen connotaciones emblemáticas cuando está empleado en el marco del folklore o solamente estéticas. Los dos hacen uso del empequeñecimiento y de la deshumanización en una variada gama de tonalidad emocional que va desde el sarcasmo, pasando por la fina ironía en Eliot y desde el humor sin aristas a las oscuras connotaciones del *Romancero* en Lorca. Ambos hacen uso de la parte por el todo en sus imágenes para lograr un mayor poder de evocación. Los dos mantienen en común una cierta visualización de las imágenes. Y traemos a la consideración del lector el sorprendente parecido de las siguientes aún desde posiciones tan distantes:

La tarde sugiere en los dos poetas diversas actitudes,

...the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table.

(The Love song of J. Alfred...)

Lorca transmite ese tono de perezosa laxitud mediante la animación directa, "la tarde está tendida/a lo largo del río" ("Paisaje" *Canciones*), o la identificación con la tragedia de la existencia.

La tarde loca de higueras
y de rumores calientes
cae desmayada en los muslos
heridos de los jinetes

(Reyerta)

Eliot evoca ciertas emociones mediante la imagen felina,

And the afternoon, the evening, sleeps so peacefully!
Smoothed by long fingers,
Asleep, tired... or it malingers,
Stretched on the floor, here beside you and me,

("The Love song of J. Alfred Prufrock")

La tarde suscita en Lorca esta metáfora: "Grulla dormida la tarde/puso en tierra la otra pata" ("Susto en el comedor"); Eliot da el tono del poema por medio de esta otra:

His soul stretched tight across the skies
That fade behind a city block

("Preludes")

Lorca transmite una angustia incierta valiéndose de esta otra:

La hoguera pone al campo de la tarde
unas astas de ciervo enfurecido.
Todo el valle se tiende, por sus lomos
caracolea el vientecillo.

("De otro modo")

Los dos funden lo abstracto y lo concreto en imágenes tan bellas como las siguientes:

He knew that thought clings round dead limbs
Tightening its lust and luxuries:
("Whispers of Inmortality")

"I will show you fear in a handful of dust" dice Eliot (TWL, 30) y Lorca "miedos de fina arena" ("Romance de la Guardia Civil"). La diferencia que separa estas dos últimas imágenes aparentemente idénticas es la misma que aleja a sus poesías: en este caso en Eliot la asociación se produce por vía intelectual, a la manera metafísica, mientras que es intuitiva en Lorca. De esta manera Eliot puede usar de vez en cuando la sinestesia y encontramos "dry voices" ("The Hollow Men"), "Frosty Silence" (TWL, 323) tan parecidas a estas de Lorca, "silencios de goma oscura" (íbid.), "silencio de cal y mirto" ("La monja gitana"). Eliot así construye imágenes en que las percepciones se entremezclan como ésta, cuyas connotaciones van por distinto camino de lo visto en estas últimas:

Under the firelight, under the brush, her hair
spread out in fiery points
Glowed into words...
(TWL, 108-110)

Los dos poetas preocupados por la muerte, espiritual y física, general imágenes cuya simbología es común, así la ceguera es en ambos muerte:

There are no eyes here
In this valley of dying stars.
(THM, 53-54)

Unas muchachas ciegas
preguntan a la luna,
y por el aire ascienden
espirales de llanto
("Después de pasar")

Ese mismo significado de tragedia espiritual y existencial alcanzan estas imágenes de esterilidad, "And dry voices singing out of empty cisterns and exhausted wells" (TWL, 384-84). "La luna gira en el cielo/sobre las tierras sin agua". El símbolo de la tierra sedienta se repite en ambos poetas con mucha más frecuencia de la que pudiera imaginarse: "los cien enamorados/duermen para siempre/bajo la tierra seca" ("De profundis"), es "TIERRA seca,/tierra/de las hondas cisternas" ("Poema de la soledad"). Una tierra que Lorca ofrece "llena de heridas cicatrizadas", es en Eliot un símbolo continuado y constante en su poesía que resume en una imagen metafísica, "Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit" (TWL, 339).

Las imágenes heredadas del Simbolismo: Tanto Eliot como Lorca construyen sus poemas sobre la base de imágenes que responden con exactitud a los cánones simbolistas: evitar la narración mediante la sugerencia de estados de ánimo, convirtiéndose de esta manera en símbolos. Las metáforas irracionales son herencia directa del Simbolismo, lo mismo que las evanescencias, que Eliot consigue a base de imágenes de niebla amarilla y Lorca a través del indescriptible estado de ánimo que suscitan las connotaciones que se intuyen en las imágenes del *Poema del Cante Jondo*.

Eliot toma del Imaginismo uno de sus objetivos y se lo apropia: la precisión y la claridad, pero mantiene la función que le habría dado un poeta simbolista, la de símbolos que dan el tono del poema. Sus imágenes pueden visualizarse, pero al evitar la metáfora disolvente no ofrece una visión pantefista del universo y la creación de un mundo ideal que solo se encuentra en la mente del poeta o del lector que lo reconstruye. Y esto no es Simbolismo. La suya es en parte técnica simbolista, pero no tiene la

función que le habría dado un poeta simbolista en el poema.

Lorca tiene en común con los simbolistas, la creación de un mundo imaginario por medio de la metáfora. Evita lo autobiográfico, pero crea otro mundo que es subjetivo. Y esto enlaza por vía directa con la Rue de Rome. Lo es por ética y por estética. Sus imágenes son fáciles de visualizar en muchas ocasiones y esto es el resultado de haber pasado su poesía por el tamiz de la vanguardia.

Tanto Eliot como Lorca dejan sin explicar el símbolo. Es el lector quien va descubriendo su significado. Por eso, en ambos casos sus poemas resultan oscuros compartiendo con los simbolistas la impronta que éstos dieron a la poesía contemporánea. El parecido que hemos hallado en los dos poetas en ciertas imágenes es solo un espejismo, ocurre porque en ambos casos toman lo sensorial como punto de partida. Es por ello por lo que puede parecer que ambos parten de idénticos supuestos.

7. Dos conceptos lingüísticos: resultados paralelos.

Los distintos métodos poéticos de Eliot y de Lorca dan paso a dos conceptos lingüísticos antagónicos: el de Eliot, que busca la expresión justa y la precisión y el de Lorca que genera una sintaxis movidiza. Es el de Eliot un ascetismo que tiende a aislar las palabras de toda asociación. El de Lorca, un hedonismo que tiende a la aniquilación del sentido individual bajo una multiplicidad de asociación. A este último corresponde la consecución de una poesía llena de arcanos cuyo mundo solo está en la mente del poeta, o del lector que lo recrea. En las imágenes creadas por Lorca se acumulan los modos de decir "impropios". Es imposible señalar zonas con claridad. Vemos cómo en su poesía las palabras no valen por sí mis-

mas, porque todo está ligado entre las cosas; al no haber fronteras fijas, tampoco existen para la lengua que está en continua transformación.

Al combinar la construcción nominal y la sinestesia, da lugar a una fragmentación que no es más que el reflejo lingüístico de las percepciones sensoriales. El resultado es una poesía de esquinas recortadas. Las imágenes seriadas y el uso continuado de estos elementos evitan la forma narrativa. Consigue que su poesía, pasados los primeros momentos juveniles, esté muy alejada de lo descriptivo y sea muchas veces, una lacónica repetición de fragmentos estratégicamente situados en el poema, con una intención puramente sugestiva.

Al evitar la anécdota y lo directamente biográfico, Lorca está en el límite de la poesía impersonal, porque el poeta logra, como no lo había hecho nunca en el *libro de Poemas* alejar su yo. Sin embargo por medio de la palabra crea otro yo artificial destruyendo la realidad y transformándola en una abstracción. Los resultados: una obra individualista e irracional.

En la poesía de Eliot ocurre un fenómeno inverso al que se ajusta la estructura lingüística, perfecto equivalente de su credo: como ha quedado claro nada se corresponde en su mundo, por tanto tiene que buscar la palabra exacta, que evite cualquier tipo de deslizamiento en el lenguaje, todo lo que no fije conceptos, soslayando cualquier falta de firmeza en los significados. Suprime los nexos de unión y recorta esquinas, evitando lo superfluo. Rompe el discurso lógico. Con ello la sintaxis es el mejor reflejo de la "stream of consciousness". A la vez, estas formas fragmentadas son el equivalente lingüístico necesario de una visión, desde el presente de un pasado en fragmentos. Por último, está así liberando su poesía de su propia subjetividad, sin crear por medio de la pa-

labra un mundo de ensueño. Eliot ha desterrado la fantasía de su mundo poético, en busca de la mayor objetividad posible.

Paradójicamente estos dos caminos llevan a unas mismas consecuencias léxicas. No es necesario acudir a extravagancias de vocabulario porque en un caso la función evocadora del lenguaje se basta por sí sola para la concepción de un mundo distante y distinto del real que sólo se encuentra en la mente del poeta: mientras que la "hard precision", la precisión seca, desprovista de toda anécdota, hace innecesario lo exótico en el léxico. Esta es la razón por la que Eliot y Lorca comparten un vocabulario sencillo, que pertenece no sólo al lenguaje normal, sino coloquial, y que está en muchas ocasiones muy cerca de lo popular. Con algunas precisiones: y es que Eliot integra el habla urbana, lo absolutamente contemporáneo sin despreciar términos comerciales, mientras que Lorca, con excepción de algunas canciones y poemas sueltos, usa un lenguaje popular y rural.

Una segunda consecuencia de estas tendencias es que ambos comparten la parquedad de palabras dentro del poema. En Lorca su número es inversamente proporcional a la capacidad de evocación que su situación en relación con otros proporciona, mientras que Eliot, al buscar la palabra exacta, está también buscando la mayor capacidad de comunicación, evitando todo añadido innecesario. El uso del lenguaje sencillo en la poesía que nos ocupa produce en ambos poetas resultados similares, porque dotan a lo cotidiano, sin necesidad de extravagancias léxicas, de una capacidad intelectual de exploración que produce de rechazo un fenómeno común: el requerir del auditorio un mayor esfuerzo intelectual compartiendo el talante culto y de élite que tiene la poesía del período.

Vigencia de una revolución: Eliot y Lorca parecen mantener viva en su poesía la revolución sintáctica que ha-

bían iniciado los simbolistas: cada uno por los motivos y caminos señalados llegan a unas mismas conclusiones. Ahora bien, los niveles semánticos no son los mismos, porque como hemos repetido se parte de distintos presupuestos éticos. Lorca mantiene la línea trazada por los de la Rue de Rome porque su preocupación, como la de aquéllos, era mantener la capacidad de evocación del lenguaje. Eliot se separa de ese camino, pero en algún momento corre paralelo a él. El punto de referencia parece ser Bergson, quien ya se había dado cuenta de que la inteligencia lógica rompe tiempo y espacio, los separa: Eliot se encontró con el problema de dar forma poética a esta complejidad de la experiencia humana y la "stream of consciousness" suponía la solución. De esta forma se daba entrada por la puerta de la poesía lo que era privativo de la especulación filosófica. Y aquí acaban los parecidos, porque Eliot como hemos dicho, quiebra la sintaxis por motivos bien distintos de los de la evocación de oscuros significados.

En suma, los dos usan el mito, pero las diferencias son grandes. Eliot trasciende lo instintivo, Lorca se queda en ello. El método mítico de Eliot es simbólico ritualista; la conciencia mítica de Lorca se expresa por medio de símbolos colectivos y el ritual no aparece más que de vez en cuando. Los dos emplean imágenes aparentemente idénticas, pero las de Eliot se producen por vía intelectual, mientras que las de Lorca lo hacen por vía intuitiva. La obra de Eliot hasta donde estudiamos es una obra que avanza los principios críticos: es una obra integradora, es la literatura como traducción de otras literaturas. En ella subyace una visión más universalista del hecho literario.

La obra de Eliot tiene un desarrollo horizontal: abarca la problemática de la relación del hombre con su entorno, y sus consecuencias en la sociedad civilizada. La

de Lorca es vertical: expone en su mayor parte la incidencia que la interrelación produce en el ser humano. Las consecuencias en su mundo interior, su inadaptación y la carencia de lógica desde un punto de vista de un ser más primitivo. Pero el trascendentalismo lorquiano y el control de Eliot tienen un mismo punto de partida, el mundo está bien hecho, es la voluntad humana la que lo ha trastocado.