



FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y JURÍDICAS

**DOCTORADO OFICIAL DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS SOCIALES**

**TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN
THOMAS STEARNS ELIOT**

TESIS DOCTORAL

DOCTORANDA:

CARMEN ROMERO SÁNCHEZ - PALENCIA

DIRECTOR:

PROF. DR. VICENTE LOZANO DÍAZ

Madrid 2012

A mi abuelo Juan



T.S. Eliot



*Retrato de T. S. Eliot por Wyndham Lewis, 1938.
Durban Art Gallery, Sudáfrica.*

El cerebro humano, una vez que entra en pleno funcionamiento, como en la composición de un poema, trasciende el espacio y el tiempo y es inmune al dolor.¹

¹ CONNOLLY, C., "La tumba inquieta", 1944 - 1945. Incluido en *Obra selecta*, Lumen, Barcelona, 2005, 397.

ÍNDICE

PREFACIO	15
1. JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	17
2. AGRADECIMIENTOS	19
 INTRODUCCIÓN	 21
1. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	23
2. PUNTO DE PARTIDA, ESTRUCTURA Y METODOLOGÍA	29
3. ESTADO DE LA CUESTIÓN	34
3.1. El contexto modernista	34
3.2. Tradición y creencia religiosa en Thomas Stearns Eliot	42
3.3. Lecturas hispanas de Thomas Stearns Eliot	51
3.4. Conclusión personal	54
 PRIMERA ETAPA: GESTACIÓN DEL PENSAMIENTO	
(1914 - NOVIEMBRE 1926)	57
1. INTRODUCCIÓN	59
2. <i>LA CANCIÓN DE AMOR DE J. ALFRED PRUFROCK</i>	63
3. <i>EL BOSQUE SAGRADO</i>	70
3.1. Análisis de la introducción de la primera edición de <i>El bosque sagrado</i> ..	71
3.2. Tradición y Modernidad en <i>El bosque sagrado</i>	75
4. PODER DE CONVOCATORIA DE LA OBRA DE ARTE	81
4.1. El artista como iluminador de la creación poética	83
4.2. La obra de arte como reflejo existencial del ser	91
4.3. La emoción artística: efecto que trasciende	95
5. DISFRUTE ARTÍSTICO Y PERFECCIÓN EN T. S. ELIOT Y O. WILDE ..	105
6. <i>LA TIERRA BALDÍA</i> COMO ESPERANZA DEL MUNDO MODERNO	111
6.1. <i>El entierro de los muertos</i>	120
6.2. <i>Una partida de ajedrez</i>	123
6.3. <i>El sermón del fuego</i>	126
6.4. <i>Muerte por agua</i>	131
6.5. <i>Lo que dijo el trueno</i>	132
7. <i>EL BOSQUE SAGRADO Y LA TIERRA BALDÍA: ANALOGÍAS</i>	137

SEGUNDA ETAPA: CONVERSIÓN Y ESPERANZA

(NOVIEMBRE 1926 - 1948)	141
1. INTRODUCCIÓN	143
2. CAMBIÓ DEL PRÓLOGO DE <i>EL BOSQUE SAGRADO</i>	147
3. EL SENTIDO DE LO TRASCENDENTE: <i>MIÉRCOLES DE CENIZA</i> COMO EXPRESIÓN PÚBLICA DE SU CONVERSIÓN	154
3.1. Sección I	156
3.2. Sección II	159
3.3. Sección III	161
3.4. Sección IV	162
3.5. Sección V	163
3.6. Sección VI	165
4. RELIGIÓN Y HUMANISMO	167
5. LA ESPERANZA COMO ACTITUD VITAL: <i>CUATRO CUARTETOS</i>	176
5.0. Preámbulo y agradecimientos	178
5.1. <i>Burnt Norton</i>	179
5.2. <i>East Coker</i>	185
5.3. <i>The Dry Salvages</i>	191
5.4. <i>Little Gidding</i>	194
6. EL IDEAL CLÁSICO	199
6.1. ¿Qué es un clásico?	199
6.2. El artista como fundamento de la cultura	204
6.3. El lenguaje, medio necesario para el desarrollo cultural	206
7. EL IDEAL SOCIO-CULTURAL DEL ANGLOCATOLICISMO: <i>LA IDEA DE UNA SOCIEDAD CRISTIANA</i>	209

TERCERA ETAPA: MATIZACIÓN Y MISTERIO

(1948 - ENERO 1965)	213
1. INTRODUCCIÓN	215
2. <i>UNIDAD DE LA CULTURA EUROPEA. NOTAS PARA LA DEFINICIÓN DE LA CULTURA</i>	220
3. <i>SOBRE POESÍA Y POETAS</i>	231
4. CREACIÓN Y CRÍTICA	237
5. EL TEATRO COMO TRANSMISIÓN DE VERDADES COTIDIANAS Y ABSOLUTAS	249
5.1. <i>El secretario particular</i>	252
5.2. <i>El viejo estadista</i>	258
 CONCLUSIONES Y PROSPECTIVA	 265
 BIBLIOGRAFÍA	 275
1. PUBLICACIONES DE THOMAS STEARNS ELIOT	277
2. LITERATURA SECUNDARIA	304
3. OTRAS OBRAS CONSULTADAS	312

PREFACIO

1. JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Esta tesis doctoral nace de una vocación docente e investigadora, y tiene como objeto de estudio la idea de tradición presente en la obra del poeta angloamericano Thomas Stearns Eliot. Su propósito es comprender el significado y las repercusiones que dicha idea ha tenido sobre la teoría de la literatura en general. La tesis ha sido titulada *Tradicción y modernidad*, haciendo referencia a la influencia que según el poeta ejerce la primera sobre la segunda, de la tradición sobre la época moderna en la que vive y produce su obra.

La idea de llevar a cabo este trabajo surge en parte de la constatación del escaso conocimiento que existe del autor en nuestro país. Al contrario de lo que ocurre en Estados Unidos y en Inglaterra, donde sus escritos gozan de mayor popularidad y están constantemente presentes en los medios artísticos.² Estamos de acuerdo con Hugh Kenner cuando afirma que T. S. Eliot ha ejercido una de las mayores influencias del siglo veinte pero ha pasado desapercibido, es como una gran nube que está sobre nosotros pero que no advertimos. Sería el poeta invisible en una época de revisiones y en un sistema literario que desembocan directamente en él.³

El proyecto comienza durante la realización del Máster Oficial de Humanidades de la Universidad Francisco de Vitoria, cuando leyendo *La tierra baldía* caímos en la cuenta de su extraordinaria composición y de la profunda actualidad del poema. Por otro lado, el hecho de que el autor realizase también una gran labor crítica enfocada al deseo del ser humano de alcanzar la verdad a través de la belleza fue algo que nos resultó interesante y digno de un análisis más detallado.

Se parte en este estudio de la convicción personal de que el ser humano es un ser histórico, alguien relacionado con aquellos que han vivido en el mundo antes que él, y

² Como ejemplo del limitado interés que la obra de T. S. Eliot ha despertado en el mundo académico español, puede citarse el hecho de que en el TESEO, registro oficial de tesis doctorales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, sólo constan dieciséis tesis sobre la obra de nuestro autor. Tesis que además están dedicadas en su mayor parte a analizar la influencia de Eliot en la poesía española en general, con especial énfasis en su relación con San Juan de la Cruz, Antonio Machado, Pedro Salinas, Federico García Lorca y Jaime Gil de Biedma.

³ KENNER, H., *The Invisible Poet: T. S. Eliot*, W. H. Allen, London, 1960, ix.

que por ende han desarrollado formas de pensamiento y manifestaciones artísticas diversas.

Se parte también del convencimiento de que en el presente, tal y como ocurrió en la modernidad, el mundo está necesitado de respuestas profundas que cuestionen al hombre completo y a su modo de vida. Igual que en la época moderna, la manera de entender el mundo actual está cambiando, proceso en el que juegan un papel fundamental los medios de comunicación, la publicidad e incluso el arte, pudiendo disolverse en ocasiones la importancia del ser humano en dichos procesos burocráticos e informativos.

No es nuestro objetivo dar respuestas al ser humano que pide auxilio, ni tampoco que esto sea una serie de pautas de comportamiento y modelo a seguir si se quiere una vida exitosa. Lo que sí se pretende abordar en este estudio es la labor de alguien que pasó por la vida intentando resolver sus interrogantes y los de su tiempo.

2. AGRADECIMIENTOS

Antes de comenzar a desarrollar los temas que acaban de plantearse, quisiera expresar mi agradecimiento a todos aquellos que de una manera u otra han hecho posible este trabajo.

Esta investigación no hubiera podido realizarse sin la ayuda del director de esta tesis, el profesor doctor Vicente Lozano Díaz, que fue capaz de ver donde ni tan siquiera yo veía, y que tan pacientemente me ha guiado sin saber el compromiso que iba a adquirir a raíz de este estudio.

Quiero mostrar también mi agradecimiento a la Universidad Francisco de Vitoria y a su *vince in bono malum*, que en tantas ocasiones he tenido presente. En concreto al director del Máster Oficial de Humanidades, el profesor doctor Salvador Antuñano Alea, y a la plantilla de profesores de este Máster que cursé cuando me planteé mi vocación docente e investigadora. También al director de postgrado Felix Suárez, y a Cristina de Miguel por su generosa ayuda en la resolución de todos los fastidiosos trámites.

Al departamento de Formación Humanística de la Universidad Francisco de Vitoria, a mis compañeros y amigos, y al entonces director del Departamento de Humanidades, del que ahora formo parte, el profesor doctor Ángel Sánchez-Palencia Martí, al que me une algo más que la actividad profesional. Gracias también al actual director, el profesor doctor Ángel Barahona Plaza, por la labor que desempeña y la pasión que pone en todo lo que hace. Al profesor doctor Francisco Bueno Pimienta, por los escasos momentos que nos han permitido compartir.

Gracias a mis maestros de vida, Padres Don Jorge Ordeig y Don Deomar De Guedes, y a los profesores M^a José Ruíz, Javier Mula y Miguel Ortega, a Don Mario Hernández Sánchez-Barba, maestro de maestros. A mis alumnos, que han soportado tantas horas a Eliot. A mis amigas del Colegio Mayor por todos los buenos momentos que me han permitido compartir con ellas, e incluso por los malos que ya se han

olvidado, a la Mori por su bondad, a Sofía por tantas discusiones, a “la argentina” por su amistad sincera, a Antonio por su confianza y su generosidad, a mi hermano Juan, que siempre está cuando le necesito, a Sara que lo soporta, a mis padres y familiares, por haberme apoyado en esta tarea y porque a ellos les debo gran parte de lo que soy. A mi marido por su confianza y su infinita paciencia. Por último, gracias a Dios, tradición eterna y respuesta de cuanto hay y existe.

INTRODUCCI3N

1. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Si alguien que no conociese a Thomas Stearns Eliot nos preguntase acerca de él, enseguida le responderíamos que se trata de un poeta y crítico moderno. Aunque evidentemente, fue más que eso. Fue un norteamericano que desde sus primeros años de estudiante ya soñaba con dedicarse a la literatura y afincarse en Londres, lo que acabó consiguiendo después de mucho esfuerzo. Para poder hacer lo que realmente le gustaba, escribir, durante años tuvo que compaginarlo con otros trabajos, y aún así su economía nunca fue lo suficientemente amplia. Si bien el tema económico no fue nunca un problema para que el artista desarrollase su trabajo.

El campo literario de T. S. Eliot es la poesía. El cometido de encontrar un lenguaje bello y adecuado, capaz de transmitir lo existente y su sentido, fue algo que trabajó toda su vida. Su objetivo no es otro que intentar llevar la lengua inglesa hasta sus límites, buscando en todo momento las palabras adecuadas para sus creaciones. La palabra es una forma de hacer habitable el mundo. De aquí que en ocasiones sus poemas puedan resultarle al lector oscuros e indescifrables si no se profundiza en ellos y se intenta comprender el significado de cada palabra o alusión que aparece. *Quien quiere ver hasta dónde es posible que se precipite el cerebro humano y cuánto puede deshilacharse una lengua, sólo tiene que leer los versos agotadores de Eliot.*⁴ Por otro lado, su poesía es reflejo del mundo moderno y del ambiente que le caracteriza. El poeta intenta reflejar en sus producciones el momento histórico en el que personalmente le ha tocado vivir.

Además de elaborar poesía, nuestro autor posee una importante producción crítica formada por numerosos ensayos, en los que comenta a diferentes artistas y expone algunas claves que, según él, todo poeta debe conocer para desarrollar su trabajo, que siempre debe hacerse teniendo en cuenta la tradición viva. Eliot quería encontrar una poética adecuada a la época moderna y que a la vez tuviera en cuenta a las generaciones anteriores. Era plenamente consciente de que el tiempo es algo continuo, sucesivo. Los

⁴ BLASTÓS, P., *La lengua griega y otras disglorias paralelas*, Atenas, 1935, 163. Citado por: SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía y otros ensayos*, Traducción, prólogo y notas de: José Antonio Moreno Jurado, Júcar, Barcelona, 1989, 126.

seres humanos nos desarrollamos en un tiempo y en un lugar concreto. La realidad ordenada nos contiene a todos. Y los intereses particulares pasan a un segundo nivel, el colectivo. Nuestros antepasados están contenidos en nuestra memoria. Hay que huir de una teoría individualista de la literatura, pues la tradición influye de forma permanente en el presente y los logros nunca son individuales. La existencia única del presente inmediato es desechada. En lo que respecta al terreno artístico, sólo tiene sentido en su totalidad. En palabras de Eliot:

Ningún poeta, ningún artista de ninguna clase, tiene plenamente sentido por sí mismo. Su importancia, su valor es el valor que posee en relación con los poetas y artistas muertos. No se le puede valorar de modo aislado; es preciso situarle, como contraste y comparación, entre los muertos. Esto para mí es un principio de crítica estética, no meramente histórica. La necesidad de adecuarse a la norma, de ser coherente, no es sólo unidireccional; lo que sucede cuando se crea una nueva obra de arte sucede simultáneamente a todas las obras de arte que la precedieron. Los monumentos existentes forman un orden ideal entre sí que se ve modificado por la introducción de la obra de arte nueva (la realmente nueva) entre ellas. El orden existente está completo antes de que llegue la nueva obra; pero para que siga existiendo orden tras la llegada de lo nuevo, todo el conjunto debe ser modificado, aunque sea de una manera mínima; y así las relaciones, proporciones y valores de cada obra de arte se reajustan con respecto al conjunto; y este halla su conformidad con lo antiguo y lo nuevo.⁵

La tradición es clave en su pensamiento, el ayer influye en el hoy, y el hoy en el mañana. Eliot trabajó en el estudio de la tradición, calificando y rescatando a autores

⁵ ELIOT, T. S., “La tradición y el talento individual” / “Tradition and the Individual Talent”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 221 y 223. *No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this is a principle of aesthetic, not merely historical, criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not onesided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new.*, 220 y 222.

olvidados en el tiempo. Sus antepasados forjaron su estilo, especialmente Dante en el siglo XIII, los poetas metafísicos del XVII y los simbolistas franceses del XIX.⁶ También, y tras su conversión al anglocatolicismo, influirá en él la prosa litúrgica de los padres de la Iglesia Anglicana.

De hecho, la presente investigación pretende abordar la obra de Eliot de manera semejante que él estudió la de sus predecesores, como alguien que más que formar parte del pasado es presente y tiene implicaciones en el futuro. Superando así, gracias a esta dimensión histórica y a través de la unión con los otros, la experiencia de la “separatidad”. No hay que perder de vista que del mismo modo que nosotros tenemos nuestros antepasados, a su vez nosotros seremos los antepasados de las generaciones venideras. Este fluir de generación en generación, lo que lo permite y lo que implica, es el fin de los trabajos de Eliot. Él descubre en sus reflexiones que los grandes poetas han tenido en cuenta las raíces del hombre, y que han trabajado conforme a ellas, algo que no es simplemente erudición, sino la base y los fundamentos del conocimiento. Conocimiento que en el caso de nuestro poeta se aplican al terreno artístico. El arte como vía de conocimiento es uno de los mejores caminos que posee la humanidad para responder a la pregunta de quiénes somos. Cabe destacar aquí la proximidad que estos conceptos tienen con la poética y con la vida.

Asimismo, pretendemos analizar con detalle cómo la respuesta que Eliot dio a la cuestión de qué es la tradición y de cómo influyó en la modernidad, tema presente de manera directa o indirecta en la mayor parte de sus escritos, resulta fundamental tanto para comprender la cultura de su tiempo como la del nuestro, pues sin tener en cuenta el debate acerca de la modernidad carece de sentido intentar comprender la esencia de la postmodernidad. Pensamos incluso que con su idea de que la experiencia estética consiste básicamente en un diálogo entre el receptor y la obra de arte, que nunca se termina definitivamente, y con su concepción de la tradición como un discurrir histórico en el que el artista tiene que insertarse para desarrollarse plenamente y producir algo nuevo, Eliot se estaría en cierto modo anticipando a la corriente hermenéutica que se impondrá en Europa a partir de los años sesenta, con autores como Gadamer o Ricoeur.

⁶ Pese a no saber italiano, Eliot solía llevar siempre consigo una edición original de la *Divina Comedia* de Dante para memorizar sus pasajes.

Evidentemente, tal y como mostrará nuestra investigación, otros autores antes que nosotros han estudiado la tradición en Eliot, su implicación con la modernidad e incluso su articulación con el sentimiento religioso. Pero pensamos que todas estas investigaciones previas carecen de una visión global del ser humano y del sentido de su existencia que permita esclarecer plenamente la intención de la producción eliotiniana. Se trata de reflexionar sobre los aspectos de la realidad que interesaron a Eliot, intentando comprender sus interrogantes e inquietudes, y haciendo hincapié en las cuestiones personales y profesionales del artista que consideramos relevantes para profundizar en las conclusiones a las que él llegó.

Por todo ello, se ha realizado un estudio detallado de la presencia de la tradición, de sus conexiones y de sus consecuencias a lo largo de toda la producción artística y ensayística de Eliot, sin centrarse exclusivamente, como hacen demasiados estudios, en una época u obra determinada o en las simples conexiones con otros artistas. Lo que a Eliot le preocupaba especialmente era que las personas de su tiempo se disolvieran en la absorbente vida urbana y en las funciones rutinarias que en ella desempeñaban, y precisamente por ello habría propuesto, tal y como la presente investigación aspira a constatar, una teoría estética que, sin despreciar los polos de la producción y de la obra, pone el acento en la recepción, pues la experiencia estética, e incluso mística, debe culminar en una actitud ética por parte de quien participa de ella.

Como afirma Nevares, el pasado no puede ser vivido de nuevo, pero podemos bucear en sus datos. El historiador se encarga de buscar la intención de los actos, de las ideas y de los hechos: *Nadie puede volver a vivir el pasado; pero cualquiera, dotado de un mínimo de razón, puede buscar la verdad en los datos que subsisten. Porque todo acto está revestido de una condición no meramente formal, no siquiera intelectual, sino ética. Buscar la intencionalidad de los actos, de las ideas, de los hechos, constituye la quintaesencia del trabajo del historiador.*⁷ En el campo de la literatura esto es importante tenerlo en cuenta, y cualquier creador que se precie tiene la obligación de ir a los autores anteriores a él en el tiempo, para estudiarlos y conocerlos. Desde ahí debe crear. Si no hace esto, no cumplirá con su vocación artística.

⁷ DE NEVARES, R., "Prólogo" En: CARDENAL, P., *Las claves secretas de la pérdida de Europa. Las causas ocultas de las dos guerras mundiales del siglo XX*, Madrid, 1994, 12 - 13.

Para Maravall, la historia, en cuanto conocimiento de las cosas que fueron, está en nuestro vivir. Y al estudiar el pasado, la historia sirve al presente. Es más, sirve a nuestro conocimiento y dominio del presente, pero a condición de distanciarse convenientemente de él.⁸ Lo que Maravall indica acerca de la historia es perfectamente compatible con lo que dice Eliot, pues la historia debe hacerse vida en cada generación concreta y, por ende, en las manifestaciones artísticas que en ella se produzcan. Conocer nuestras raíces es en el fondo conocernos a nosotros mismos.

Teniendo en cuenta la idea de que el presente es fugaz y apenas perceptible por el hombre, Eliot subraya la necesidad de salvación que todos tenemos. La salvación se sitúa en el tiempo presente, es ahora cuando necesitamos redención. La historia se ha forjado a lo largo del tiempo y se sigue forjando en torno a la libertad humana.

En el ecuador de su vida, todos los interrogantes que tanto personal como profesionalmente tenía quedaron resueltos debido a su conversión al anglocatolicismo. Eliot fue educado en el unitarismo, en la existencia del más allá y de un ser superior, aunque sólo cuando se convierte esta idea pasa a ser una vivencia auténtica y personal. Termina dándose cuenta de que la razón de ser de la realidad, que durante tanto tiempo intentó atrapar, únicamente es poseída por Dios, perfección y orden absoluto. Como artista lleva entonces al extremo su trabajo poético, intentando que su vida sea poesía, y que su poesía sea vida. Probablemente sus últimos años fueron los más felices y tranquilos, pues la madurez espiritual le dio la seguridad y la paz que tanto ansiaba.

Finalmente, nos gustaría hacer referencia a la utilidad que puede tener un estudio como éste en un momento en el que, según asegura Andreu Jaume, en nuestro país está desapareciendo no sólo la crítica de la poesía, sino la crítica en sí misma, y está siendo sustituida por la publicidad y la alianza con las leyes del mercado. A lo que, añade el mismo estudioso, hay que tener en cuenta además que desde finales de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días, la crítica, se ha especializado exclusivamente en narrativa, dejando de lado el campo poético.⁹ Lo que no quiere decir que la publicidad deba ser desterrada, sino que la poesía debe ocupar en una nación el lugar que le

⁸ MARAVALL, J. A., *La Historia y el presente*, Publicaciones de la Universidad Internacional "Menéndez Pelayo", Madrid, 1955, 11 y 17.

⁹ JAUME, A., "Prólogo" En: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de: Andreu Jaume, Traducción castellana de: Juan Antonio Montiel, Lumen, Barcelona, 2011, 40 y 41.

corresponde. Rescatar de la tradición a alguien que nos habla de ella, es dar un paso en este sentido, que puede considerarse fundamental si se tiene en cuenta que la poesía forma parte de la cultura de una sociedad, que nos ayuda a avanzar. Por eso, el presente estudio pretende actualizar el pensamiento del artista e insistir en la función de la poética y de la crítica.

2. PUNTO DE PARTIDA, ESTRUCTURA Y METODOLOGÍA

Para abordar este estudio se ha considerado oportuno dividirlo en tres partes. La primera se ha titulado “Gestación del pensamiento”, la segunda “Conversión y esperanza”, y la tercera “Matización y misterio”.¹⁰ De esta forma se ha pretendido tener en cuenta todas las épocas de la vida y de la obra del autor, desde la publicación en 1914 de *La canción de amor de J. Alfred Prufrock* hasta el final de sus días en el año 1965. Previamente al análisis de las etapas se ha dedicado un apartado al estudio de dos cuestiones primordiales de Thomas Stearns Eliot, la tradición y el aspecto religioso. Aquí, examinaremos estas cuestiones a la luz de otros autores que de una u otra forma han trabajado al autor en España y fuera de ella. A continuación van a enumerarse las preguntas y temas que se abordarán a lo largo del trabajo:

- I. Primeramente examinaremos en líneas generales el contexto modernista en el que Eliot vivió, para situarnos en la época y en las corrientes más habituales.
- II. ¿Qué entiende T. S. Eliot por tradición? Analizaremos el término y sus implicaciones, al mismo tiempo que estudiaremos su presencia e importancia en los diferentes trabajos del artista. La tradición se analizará tanto en su obra ensayística como poética y dramática.
- III. Estudiaremos la labor fundamental que según Eliot debe realizar todo poeta y todo crítico. Así como el sentido que deben darle a la tradición, y cómo deben practicarla.
- IV. Abordaremos una obra de arte desde tres puntos fundamentales: creador, obra y receptor. Aquí serán tratados los conceptos de experiencia estética y mística, en los que Eliot incluye la ética. Además se estudiará el significado de “correlato objetivo” y “disociación de la sensibilidad”, dos términos acuñados por el autor para explicar su teoría poética.
- V. Otro aspecto que tendremos en cuenta es la conversión del poeta al anglocatolicismo, algo que, como se verá en la tesis, influye en su forma de

¹⁰ Para una clasificación diferente véase: SHUSTERMAN, R., *T. S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, Duckworth, London, 1988, 19.

vida y en su legado. Además, Eliot tratará el aspecto religioso y el humanista en algunos ensayos que también analizaremos.

- VI. Otro aspecto importante es la identidad de Europa y las manifestaciones culturales que en ella se han llevado a cabo. A Eliot le preocupa generar cultura y que las raíces de Europa sean preservadas. De aquí que también haga referencia a los clásicos literarios.
- VII. Finalmente, dedicaremos un apartado a dos de sus últimas producciones dramáticas, *El secretario particular* y *El viejo estadista*. Obras que reflejan tanto su pensamiento definitivo como la paz personal de la que disfrutó en sus últimos años.

Como ya se ha comentado, el tema de la tradición ha sido estudiado en los trabajos de Eliot mediante comentarios de los fragmentos de sus obras o el análisis de alguno de sus poemas. La división del trabajo en las tres etapas mencionadas obedece a los tiempos del poeta, ya que se ha tenido en cuenta la fecha de publicación de sus grandes trabajos y uno de los acontecimientos más importantes en su vida, su conversión religiosa. Por otro lado, los títulos elegidos para cada uno de los epígrafes han sido seleccionados en función de los contenidos tratados en cada punto, utilizando en ocasiones directamente el título castellano de alguna de sus obras. De manera global, va a hacerse referencia ahora a cada una de las etapas.

En la primera etapa se han analizado los conceptos de tradición y de modernidad en dos importantes poemas, *J. Alfred Prufrock* y *La tierra baldía*, y en su obra crítica titulada *El bosque sagrado*. Se ha considerado necesario introducir además un análisis comparativo de las teorías de Eliot y las del poeta Oscar Wilde, comparación que puede aportar mayor claridad y profundización. Por último, hay un apartado dedicado a las analogías entre *El bosque sagrado* y la *Tierra baldía*, entre la teoría y la práctica poética. Aquí se analizará el poema a la luz de lo que previamente se contempla en los ensayos, viéndose así la coherencia y la unidad entre lo que dice en su obra ensayística y lo que posteriormente hace y experimenta.

La segunda parte está marcada por su conversión al anglocatolicismo, respuesta clave tanto a nivel profesional como personal. Debido al elemento religioso, la obra ensayística de *El bosque sagrado* sufrirá alguna alteración que será contemplada en este

momento. Se analizará a continuación el poema *Miércoles de ceniza*, expresión pública de su conversión y, por lo tanto, merecedor de un estudio detallado que permita mostrar las similitudes y las diferencias de esta segunda etapa con respecto a la primera. Asimismo, se analizará la relación existente entre la religión y el humanismo, cuestión a la que Eliot hizo referencia en varias ocasiones por considerarlo importante, y que está íntimamente relacionado con su teoría de la tradición. Otro poema que se analizará es *Cuatro cuartetos*, que tiene como tema principal la esperanza.

Los dos últimos epígrafes de esta segunda parte han sido dedicados al ideal, a la perfección a la que todas las cosas tienden. En el primer epígrafe hace referencia al ideal clásico, donde se estudiará qué es un clásico y qué importancia tiene el artista y el lenguaje para el desarrollo de la cultura. En el segundo epígrafe se hace referencia al ideal anglocatólico.

La tercera y última etapa es la culminación de las dos anteriores. Aquí se verá que el pensamiento del autor al final de su vida no difiere sustancialmente del de sus inicios, pues la importancia de la tradición y la influencia de ésta en la modernidad siguen siendo claves. Se verán entonces obras como la *Unidad de la cultura europea*, donde, como indica el título, Eliot emprende una reflexión acerca de la cohesión del continente. También hay una sección titulada *Sobre poesía y poetas*, recopilación de ensayos con el mismo título en los que se subrayan cuestiones ya planteadas en los primeros tiempos. Además de dedicar otro apartado a la creación y a la crítica, se incide también en las dos obras de teatro ya citadas, *El secretario particular* y *El viejo estadista*, en las que a través de acciones cotidianas se transmiten valores eternos y verdades absolutas.

Antes de desarrollar cada una de las etapas citadas, se ha incluido una breve introducción que aporta el hilo conductor de toda la etapa. Al finalizar las tres etapas se ha incluido un epígrafe con las conclusiones generales y la perspectiva del trabajo. En último lugar, se ha dedicado un apartado a las referencias bibliográficas, que a su vez se ha dividido en las publicaciones del autor, la literatura secundaria y otras obras consultadas.

Como método de trabajo, la presente investigación se basa en el análisis y en la interpretación más rigurosa posible de los textos fundamentales de Eliot, teniéndose en

cuenta también los principales estudios sobre la obra eliotiniana, así como las más reconocidas investigaciones sobre el contexto socio-cultural en la que fue elaborada. Los textos de Eliot son reproducidos tanto en el original inglés como en traducción castellana propia, aportándose además la referencia a las principales versiones castellanas existentes aunque no se hayan seguido. En el cuerpo de la tesis las citas directas de Eliot aparecen destacadas y referenciadas a pie de página en el inglés original, permitiendo así que se pueda contrastar la cita exacta siempre que se considere necesario. Con todo esto se ha pretendido mantenernos siempre fieles a los textos originales, sin forzar las interpretaciones para hacerles decir algo que se deseara previamente. A modo de ejemplo, puede señalarse como Mario Vargas Llosa en su reciente e interesante libro *La civilización del espectáculo* hace referencia a que Eliot entendía el pasado como un modelo ideal.¹¹ Afirmación que los propios textos de Eliot muestran que es muy discutible, pues nuestro autor no defiende un retorno al pasado sin más, sino que apuesta por la necesidad de conocer a aquellos que nos han precedido en el tiempo porque en ellos está nuestro origen, son el inicio, la raíces a partir de las cuales debemos desarrollarnos. Constatemos así algunos textos del autor en los que se refleja esta idea:

La tradición reviste una significación mucho más amplia. No puede heredarse: si se desea, exige gran esfuerzo. Exige ante todo sentido histórico, algo que podemos considerar casi indispensable para cualquiera que desee seguir siendo poeta después de los veinticinco años; y el sentido histórico implica que se percibe el pasado, no solo como algo pasado, sino como presente; y el sentido histórico obliga a un hombre a escribir no solo integrando a su propia generación en los propios huesos, sino con el sentimiento de que toda la literatura de Europa, desde Homero y dentro de ella, el conjunto de la literatura de su propio país, posee una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo. Este sentido histórico -que es un sentido de lo intemporal y lo temporal, así como de lo temporal unido a lo intemporal- es lo que hace tradicional a un escritor.¹²

¹¹ VARGAS LLOSA, M., *La civilización del espectáculo*, Alfaguara, Madrid, 2012, 14.

¹² ELIOT, T. S., "La tradición y el talento individual" / "Tradition and the Individual Talent", *El bosque sagrado -The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 219 y 221. *Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence;*

*Al perder la tradición, perdemos nuestro dominio sobre el presente; pero como no había una tradición dramática en la época de Shelley, no había nada que mereciese la pena ser conservado. Hay una diferencia enorme entre conservación y restauración.*¹³

*Para empezar, ¿qué criterios adoptamos? Dos, sin duda, son la permanencia y la universalidad. El poeta europeo no sólo debe detentar cierta posición en la historia: es preciso que su obra siga deleitando y beneficiando a sucesivas generaciones. Su influencia no es simplemente cuestión de registro histórico; ha de ser valioso para todas las Épocas, y cada Época lo comprenderá de un modo diferente y lo valorará de nuevo. Y debe ser tan importante para los lectores de su raza y su lengua como para los demás; los de su raza y su lengua sentirán que es totalmente suyo y, claro está, que los representa en el extranjero.*¹⁴

compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within in the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional., 218 y 220.

¹³ ELIOT, T. S., “La posibilidad de un teatro poético” / “The Possibility of a Poetic Drama”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 245. *By losing tradition, we lose our hold on the present; but so far as there was any dramatic tradition in Shelley’s day there was nothing worth the keeping. There is all the difference between preservation and restoration.*, 244.

¹⁴ ELIOT, T.S., “Goethe como sabio”, *Sobre poesía y poetas*, Icaria Editorial, Barcelona, 1992, 237 - 238. *What, to begin with, are our criteria? Two, surely, are Permanence and Universality. The European poet must not only be one who holds a certain position in history: his work must continue to give delight and benefit to successive generations. His influence is not a matter of historical record only; he will continue to be of value to every Age, and every Age will understand him differently and be compelled to assess his work afresh. And he must be as important to readers of his own race and language as to others: those of his own race and language will feel that he is wholly one of them, and indeed their representative abroad.*, 211. “Goethe as the Sage”, *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London, 1986.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Antes de proceder a explicar la presencia y la función de la tradición y de la modernidad en la obra de Thomas Stearns Eliot, puede resultar útil realizar un breve recorrido por aquello que acerca de estas cuestiones han defendido sus principales comentaristas.

Después de enmarcar la obra de T. S. Eliot en su contexto modernista, veremos cómo la gran mayoría de estudiosos están de acuerdo en la importancia que la tradición tuvo para él, aunque no todos poseen la misma concepción acerca del significado que le dio a dicha tradición. A continuación se mostrará que para la consideración del papel de la tradición resulta decisiva la valoración del aspecto religioso, pues de su especificación y de su articulación con la tradición es de lo que dependen las principales interpretaciones.

Se ha incluido también un apartado sobre los principales comentaristas de Eliot en España, en el que al igual que la clasificación anterior se ha tenido en cuenta el concepto de tradición y la estrecha relación que éste tiene con el aspecto religioso.

Finalmente, una vez analizadas las diferentes lecturas, y con relación a ellas, se posicionará la presente investigación, estableciendo sus criterios fundamentales.

3.1. El contexto modernista

El hecho de diferenciar la época moderna de la modernidad y del modernismo no es una cuestión baladí si se persigue comprender a fondo el contexto histórico del mundo moderno y situar en él a Thomas Stearns Eliot.¹⁵ La época moderna es un concepto

¹⁵ Para elaborar este apartado se han utilizado las siguientes obras: BUTLER, C., "Joyce the modernist". Incluido en Attridge, D. (Ed.): *The Cambridge Companion to James Joyce*, segunda edición ampliada, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, 67 - 86. / CHINITZ, D. E., *T. S. Eliot and the Cultural Divide*, The University of Chicago Press, Chicago - London. / CONNOLLY, C., "Enemigos de la promesa", 1938. Incluido en *Obra selecta*, Lumen, Barcelona, 2005. / FUENTES, A., *La revisión modernista del pasado: Antonio Machado y T. S. Eliot*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2009. / GAY, P., *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*, Paidós Ibérica, S. A., Barcelona, 2007. / LITZ, A. Walton (Ed.): *Eliot in His Time*. Essays on the occasion of the fiftieth anniversary of *The Waste Land*, Princeton University Press, Princeton, 1973. / LOZANO, V., *Historia de la filosofía*, Edicep, Valencia, 2008. / MENAND, L., *Discovering Modernism T. S. Eliot and His Context*, Oxford University Press, New

puramente cronológico que abarca desde el siglo XVI hasta principios del siglo XX, la modernidad es la mentalidad que acompaña a este periodo histórico, cada vez más laico, y el modernismo es el movimiento cultural en el que, entre otros autores, se mueve T. S. Eliot. El modernismo es concebido como un movimiento estético internacional en el conviven personalidades tan diversas como Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Marcel Proust, T. S. Eliot, Ezra Pound, James Joyce, Virginia Woolf o Fernando Pessoa.¹⁶

Desde los orígenes de la historia humana el término moderno ha servido para caracterizar la conciencia de aquellas épocas que tenían la necesidad de sentirse diferentes del pasado inmediato, y querían mostrar su superioridad respecto a la época anterior. En el siglo V d.C. los padres de la iglesia cristiana usan el término moderno para referirse a la nueva época surgida del cristianismo. En el Renacimiento, siglos XIV y XV, se es moderno en cuanto que se superan los que se consideran oscuros años medievales. En la Ilustración europea del siglo XVIII la modernidad no es sólo superioridad respecto del pasado inmediato, sino de todo lo antiguo, al mismo tiempo que indica futuro, progreso de la humanidad a través del conocimiento científico y emancipación de los seres humanos a través de la razón.

Surge así el proceso de modernización o de ilustración, un proceso de cambio y transformación de todos los planos de la existencia, de las relaciones cognoscitivas, morales, sociales, artísticas, etc. La ciencia sustituye a la religión como instrumento privilegiado para entender el mundo, las grandes distancias dejan de serlo, y el tiempo empieza a ser algo fundamental (hasta la baja Edad Media no había relojes). La sensación de vivir en un mundo que cambia constantemente, es algo que el hombre moderno percibe, siendo la modernidad esa sensación de vértigo. Aquí surgen los modernismos, que son movimientos intelectuales de todo tipo, y que elaboran sus obras o discursos utilizando como material las vivencias del hombre moderno. Estos modernismos tienen una visión equilibrada de la modernidad, tienen en cuenta aspectos

York, 2007. / RINCÓN, C., *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América latina*, Universidad Nacional de Colombia, Colombia, 1999. / WILSON, E., *El castillo de Axel*, Destino, Barcelona, 1996.

¹⁶ Carlos Rincón distingue y aclara la triada modernidad, modernismo y modernización: “modernidad” (concepto de época histórico-cultural), “modernismo” (categoría estética) y “modernización” (serie de procesos de orden socio-económico). Véase: RINCÓN, C., *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América latina*, Universidad Nacional de Colombia, Colombia, 1999, 219.

positivos y negativos de la modernidad. Pero a finales del siglo XIX y principios del XX surgen los modernismos desequilibrados, ya sean positivos porque sólo ven lo bueno de la modernización, como la tecnología que nos conducirá a un futuro mejor, o los modernismos negativos, que tan solo ven la crisis y el desorden.

Desde mediados del siglo XIX y durante el siglo XX la palabra “moderno” se ha aplicado a las innovaciones de todos los ámbitos, a cualquier objeto que presentase un ápice de originalidad. Esta situación se debe a la diversidad que la caracteriza. Es por ello por lo que sus ejemplos abarcan un terreno muy amplio: pintura, escultura, prosa y poesía, música y danza, arquitectura y diseño, teatro y cine. La diversidad de estilos muestra un profundo respeto por la individualidad imaginativa que durante dos siglos acarreó debates acerca de los gustos, la expresividad, la moral, la economía, la política y las causas e implicaciones sociales. Y aunque ningún investigador ha intentado englobar todas las manifestaciones de la modernidad en una época histórica, hay un síntoma común, lo particular amenaza con imponerse sobre lo general.

A pesar de las diferencias, los modernos de cualquier tendencia persiguen dos atributos, la atracción de la herejía y la autocrítica. Respecto a la atracción de la herejía, los artistas obtienen satisfacción a la hora de tomar un camino revolucionario, el suyo, y al hecho de no estar subordinados a la autoridad dominante, por lo que gran parte del gozo obtenido por la creación de un poema, de un cuadro o de un edificio, radica en la idea de ir en contra de lo establecido. La lucha está en la autonomía artística absoluta por parte de su creador, y el ejercicio de la autocrítica va más allá de la oposición al convencionalismo, siendo al mismo tiempo una exploración del yo.

Pero la modernidad es impensable sin un número significativo e influyente de patrocinadores y clientes dispuestos a respaldarlo. El semillero de la modernidad surge en Estados Unidos debido a un proceso de industrialización y de urbanización, que aunque empezó a finales del siglo XVIII en Inglaterra, se desarrolló un poco después en otros países (Bélgica, Alemania, Francia y Estados Unidos), llevando consigo síntomas de prosperidad social. La invención del ferrocarril supuso un avance en el transporte de pasajeros y de mercancías. Al mismo tiempo resurgió una de las principales vías del arte moderno, el fenómeno urbano, las ciudades crecieron rápidamente construyéndose salas

de teatro y de conciertos que indujeron a los consumidores a llenarlos. En esta época se identificaba a París como la ciudad cultural.

Otro elemento importante a tener en cuenta es la difusión del arte, pues en épocas anteriores había sido un monopolio de selectos creadores de gusto encargados de definir las modas. La difusión del arte se extendió más allá de los círculos exclusivos y culturales de la aristocracia, flexibilizándose al mismo tiempo el término burguesía. Que al arte sea dirigido a públicos cada vez más amplios contribuyó a incrementar su diversidad. El capitalismo desarrollo técnicas para aprovechar mejor los recursos y, mientras la era del arte moderno alzaba el vuelo, la mecanización abanderó el proceso. Al mismo tiempo estos cambios dieron lugar a barrios insalubres y a una excesiva explotación de los obreros, algunos críticos sociales denunciaron esto como el egoísmo de los capitalistas.

En este ambiente de progreso destaca la figura de Charles Baudelaire como el candidato más plausible al que puede atribuirse la paternidad de los modernismos. Para él, la modernidad está en lo efímero, en lo fugaz y en lo contingente, y la belleza no está en la política o en la guerra, sino en la misma vida. El talento de Baudelaire para combinar los conocimientos técnicos con las emociones es el rasgo que lo convirtió en un modelo para los poetas modernos. A lo que también contribuyó que en el terreno personal gozase de una dudosa reputación de bohemio que consumía hachís y opio para buscar lo que él mismo bautizó como “paraísos artificiales”.

La aceptación de la nueva literatura estuvo lejos de ser un logro fácil, pues los novelistas de vanguardia pedían a los lectores un nivel de atención y de concentración que otros escritores más complacientes les ahorran. La literatura de los modernos se convirtió en una empresa ardua no sólo para sus creadores, sino también para el público, por lo que no todos los creadores siguieron este camino. Podía distinguirse tres tipos de público: el primer grupo era el más numeroso y estaba formado por la masa inculta, que no tenía conocimiento alguno de lo que era la literatura exigente. El segundo grupo, menor que el primero pero con un importante número de receptores, disfrutaba de un fácil acceso a la cultura y se consideraban por encima de la multitud, pero eran reacios a invertir el tiempo y el esfuerzo que suponía una obra de vanguardia. Por último, existía una pequeña élite de lectores abiertos a la innovación y a los experimentos. Además, los

autores modernos provocaban una cierta ansiedad a su público debido a la cualidad puramente impredecible de sus obras, siendo esta la diferencia más notoria entre los novelistas tradicionales y sus sucesores modernos. En contraposición, las técnicas de los autores tradicionales no llamaban la atención, cosa que sí hacían los modernos. Destaca aquí la figura de Eliot, cuyo modernismo puede caracterizarse por la innovación y el cambio de la época, al mismo tiempo que intenta reunir y ser influenciado por los artistas tradicionales.

La poesía de Eliot reúne a los poetas ingleses del siglo XVII y a los simbolistas franceses del XIX. En Europa los siglos XVII y XVIII fueron un periodo de gran desarrollo de las teorías físicas y matemáticas, pero los poetas lejos de ver el universo como una máquina, lo veían como algo misterioso y menos racional. La literatura se trasladó entonces al alma individual, al poeta romántico que describe las cosas como las vive buscando su sentido último. Nace aquí el movimiento simbolista fundado por Stéphane Mallarmé, poeta francés que consagró toda su vida a trabajar con el lenguaje poético. Según éste, aceptar cada cosa tal cual es, priva a la mente del delicioso encanto de creer que está creando. Nombrar un objeto es eliminar tres cuartas partes del placer del poema que se deriva de la satisfacción de adivinarlo poco a poco, hay entonces que sugerirlo y evocarlo, esto es lo que necesita la imaginación humana. Intimar con las cosas más que declararlas llanamente, es uno de los propósitos de los simbolistas. Mallarmé supone algo más, y los presupuestos que sirven de base al simbolismo nos llevan a formular su doctrina del siguiente modo: cada sentimiento o sensación, cada momento de la conciencia es diferente, esto hace que resulte del todo imposible reproducir nuestras sensaciones, tal y como la experimentamos en realidad, por medio del lenguaje convencional o la literatura corriente. Cada poeta tiene una personalidad única, por lo que su tarea consiste en encontrar un lenguaje especial y concreto que convenga a la expresión de su personalidad y de sus sentimientos, teniendo siempre en cuenta que cada elemento es igual a la combinación de otros elementos. El simbolismo inventa un nuevo lenguaje artístico recurriendo a los símbolos, pues no se puede transmitir directamente algo peculiar, fugaz y vago mediante afirmaciones y descripciones, sino únicamente mediante una sucesión de palabras y de imágenes, que servirán para sugerir al lector.

El movimiento simbolista nació en Francia y fue limitado a una especie más bien esotérica de la poesía francesa, pero con el tiempo estaba destinado a extenderse por todo el mundo occidental. En el año 1899 el poeta y crítico Arthur Symons, influido por las teorías de Mallarmé, publica un ensayo bajo el título, “El movimiento simbolista en la literatura”. Aquí afirmaba que es a través de los símbolos dónde el alma de las cosas puede volverse visible, y proponía experimentos de prosa poética y formas originales de explorar el mundo interior del poeta para dominar su subjetividad. Este ensayo fue un hecho importante en la formación de Eliot. Y, como acaba de verse, la visión de Symons plantea cuestiones referentes al tono, al tacto, al vocabulario y a la intuición. Fue Symons quien puso en contacto a Eliot con Jules Laforgue, otro poeta simbolista, heredero en buena medida de la literatura de Corbière. El trabajo de Laforgue está íntimamente ligado al de comentarista poético, algo que impactó al joven Eliot en un momento en el que pocos modernos estaban dispuestos a adoptar el papel de intérpretes de su propio arte.

Al igual que Laforgue, Eliot también fue comentarista, y, en palabras de Connolly, fue el artista más puro y el crítico más austero en la Inglaterra de su época.¹⁷ Según Wilson, la gran popularidad de Eliot como poeta se explicaría por el hecho de que pese a su método fragmentario, posee una absoluta personalidad literaria. En prosa, su estilo es preciso y sobrio hasta el exceso, y es por este método por el que ha conseguido reevaluar la literatura inglesa más que ningún otro crítico moderno.¹⁸

Una de las tesis más defendidas de Laforgue es la necesidad que tiene el poeta de la actitud histórica: el pasado además de tener la cualidad de pasado está presente en nuestras vidas y nos afecta. Otra de sus ideas consiste en defender la impersonalidad del poeta, que presta su voz sin compartir los sentimientos a los que hace referencia. Como se estudiará más adelante, esto influyó en buena medida en el pensamiento de Eliot y en la forma de realizar su trabajo, que al igual que ocurre con William Butler Yeats, James Joyce o Gertrude Stein, es en buena medida una continuación o extensión del simbolismo.

¹⁷ CONNOLLY, C., “Enemigos de la promesa”, 1938. Incluido en *Obra selecta*, Lumen, Barcelona, 2005, 88.

¹⁸ WILSON, E., *El castillo de Axel*, Destino, Barcelona, 1996, 119 y 123.

Tanto Joyce como Eliot renuncian al desarrollo de una única teoría que pueda explicarlo todo anulando la riqueza de la multiplicidad de particularidades. En el caso de Joyce, su actitud hacia el clima modernista está ampliamente afectada por la soledad y la experiencia que de ella se deriva. El *Ulises* fue concebido como un libro capaz de expresar múltiples estilos y dieciocho puntos de vista diferentes, pues esta era la única manera de captar la esencia de la relatividad presente en la realidad. Y los distintos métodos de narración del *Ulises* son diferentes maneras de ordenar la experiencia.¹⁹ Eliot, de la misma manera que Joyce aunque fundamentalmente en el terreno poético, toma como punto de partida la existencia de un mundo diverso y plural, en el que existe una multiplicidad de individuos y de experiencias. La realidad es demasiado rica para ser expresada a través de un único narrador omnisciente que todo lo conoce y lo sabe. Lo auténtico es lo diverso y, desde una perspectiva literaria, puede traducirse como la presencia de diferentes puntos de vista y estados.²⁰

Según esta concepción, la poesía de Eliot sería un ritual y un misterio semejante al collage cubista. Así, Walton Litz afirma que el principal poema de Eliot, *La tierra baldía*, representaría con su pluralidad la mayor revelación de la situación espiritual del hombre moderno, “el Infierno visto desde el Purgatorio”.²¹ También Hugh Kenner defiende que *La tierra baldía* es determinante para una mejor comprensión del modernismo, e incluso tal vez del postmodernismo.²² Del mismo modo, Menand afirma que Eliot es moderno, si bien rechazaba de la literatura modernista las tendencias

¹⁹ Eliot conoció a Joyce en París en el año 1920, en una cena organizada por Ezra Pound y a la que también asistió el escritor y pintor Wyndham Lewis, que más tarde retrataría a Eliot. Nuestro autor era entonces director adjunto de la revista *Egoist*, que había publicado los primeros capítulos del *Ulises*, y que a Eliot le habían interesado mucho. Además, publicó un artículo acerca de este libro, afirmando que era una obra de la que nadie podía escapar, pues todos estamos en deuda con ella. Véase: ELIOT, T. S., “Ulysses, Order, and Myth” (*Ulises, orden y mito*), *The Dial*, noviembre de 1923. Pero cuando Joyce buscó un editor en Inglaterra para publicar la novela, Eliot, que trabajaba entonces en la editorial Faber & Faber, se negó por miedo a las represalias.

²⁰ Según Edmund Wilson, el mundo de Proust, Einstein y Joyce cambia siempre según sea percibido por observadores distintos y aun por éstos en distintos momentos, descripción en la que podría incluirse a T. S. Eliot. Véase: WILSON, E., *El castillo de Axel*, Destino, Barcelona, 1996, 221 - 222.

²¹ LITZ, A. W., “*The Waste Land* fifty years after”. Incluido en Litz, A. W. (Ed.): *Eliot in His Time*, Princeton University Press, Princeton, 1973, 8. Para una interpretación opuesta a la de Litz véase: ADAMS, R. M., “New Modes of Characterization in *The Waste Land*”. Incluido en Litz, A. W. (Ed.): *Eliot in His Time*, Princeton University Press, Princeton, 1973, 145 y 151. Adams explica que tanto el poema de *Prufrock* como *La tierra baldía*, más que expresar el modernismo, expresan la desintegración personal de Eliot en el contexto de la Europa de la postguerra. Especialmente *La tierra baldía* es un momento de convergencia personal y de crisis personal, intelectual, estilística y cultural. Por otro lado, declara que el modernismo de Eliot tuvo lugar durante un periodo breve y limitado, en el que su relación con E. Pound era directa. Podría decirse entonces que Adams sólo admite cierto modernismo en los primeros trabajos de Eliot.

²² KENNER, H., “The Urban Apocalypse” Incluido en: Litz, A. W. (Ed.): *Eliot in His Time*, Princeton University Press, Princeton, 1973, 24.

románticas, causa a su vez del liberalismo, del secularismo y del dejar hacer que él personalmente detestaba.²³

Otro estudioso como Andreas Huyssen, sitúa a Eliot en un supuesto modernismo de vanguardia que se distinguiría de un modernismo más popular, y que desarrollándose contra la cultura oficial se definiría por su carácter reaccionario, elitista y esteticista. Algo a lo que se opone David Chinitz, para quien esta distinción entre el modernismo popular y el modernismo de vanguardia es simplemente falsa, y Eliot representaría precisamente el gran triunfo de la cultura popular.²⁴

Frente a estos autores, que de una manera o de otra afirman el modernismo de Eliot nos encontramos con otros como Richard Foster, que niegan tal modernismo y que consideran que Eliot rechaza lo moderno y la sociedad en la que vive por criterios puramente estéticos.²⁵

Una posición a la vez intermedia y más compleja acerca del carácter modernista o no modernista de Eliot, y con la que en lo básico coincide el presente estudio es la de Peter Gay, que sostiene que no hay modelo más adecuado de moderno antimoderno que Eliot, tan desconcertante para sus amigos como para sus lectores.²⁶ Consideramos así que Eliot es un artista modernista atípico, diferente, sin que esa diferencia suponga un rechazo absoluto del modernismo. Por defender la dimensión histórica y la impersonalidad del poeta, Eliot constituye una excepción de lo moderno como expresión del triunfo de nuevos postulados y de la subjetividad. Asimismo, y como se verá más adelante, el rechazo de Eliot a la subjetividad en la poesía, en ocasiones, no es más que un postulado teórico. Aunque, por otro lado también compartía con otros autores modernistas las emociones de descontento que “flotaban en el ambiente”.

Otra de las claves de la literatura modernista es la teoría de la novedad, que en múltiples ocasiones es acompañada por una deliberada intención de ruptura respecto a

²³ MENAND, L., *Discovering Modernism T. S. Eliot and His Context*, Oxford University Press, New York, 2007, 7 y 166 (“Afterword, 2007. Anti-modern Eliot”).

²⁴ Para una información más detallada véase: CHINITZ, D. E., *T. S. Eliot and the Cultural Divide*, The University of Chicago Press, Chicago - London, 2005, 4 - 5 y 17.

²⁵ FOSTER, R., “Frankly, I Like Criticism”, *Antioch Review* 22, 1962, 279 - 283.

²⁶ GAY, P., *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*, Paidós Ibérica, S. A., Barcelona, 2007, 379.

lo anterior, y por un deseo de inaugurar un nuevo periodo, estilo o género literario. La novedad implica la materialización del cambio y el signo de una nueva concepción estética, pero también lleva consigo desestimar el deseo de continuidad y de eternidad. La novedad es presente y actualidad, y, por lo tanto originalidad. Un buen ejemplo de esto, es el lema moderno que el empresario y coreógrafo de ballet Serguei Diaghilev, decía a sus coreógrafos: “¡Asombradme!”. La emancipación del artista en la modernidad respecto de los maestros le permite cierta independencia.

La posición de Eliot en lo referente a este deseo de novedad del modernismo y su desestimación de lo eterno y de la continuidad representada por los maestros, resulta, una vez más, compleja. Por una parte, Eliot considera que el afán de superación y el abandono del pasado que caracteriza al modernismo es algo negativo y falso que desestabiliza las relaciones establecidas entre el tiempo y las personas, y por ello acepta, busca y pide consejo a sus maestros, como en el caso de Ezra Pound, al que permite incluso corregir algunas de sus producciones. Pero por otra parte, como autor, intenta elevar la poesía a unos niveles de dicción, versificación y contenido hasta entonces poco explorados.

En conclusión, pensamos que puede calificarse a Eliot como un autor a la vez clásico y modernista, lo que constituye precisamente su mayor riqueza y aportación al mundo literario. Para él, el modernismo es un discurso plural y multidisciplinar que se forja a partir de la búsqueda de lo eterno en lo efímero. Aparición de un nuevo vocabulario que tiene en cuenta la relectura del pasado y que es precisamente lo que posibilita nuestro acceso a la verdad.

3.2. Tradición y creencia religiosa en Thomas Stearns Eliot

A continuación estudiaremos la idea de tradición y el aspecto religioso subyacentes en la obra de Thomas Stearns Eliot. Para ello vamos a seguir una clasificación de diversos estudiosos a partir de los citados aspectos.

Podemos considerar un primer grupo de autores que entiende la tradición en T. S. Eliot como algo vivo y en continuo desarrollo. A este grupo pertenece Hugh Kenner, para quien Eliot considera que ningún poeta o artista puede desarrollar su trabajo si no

se inserta en la tradición. Eliot es así un “restaurador” que analiza la implicación moral de la práctica poética de su generación, y que recupera la tradición como instrumento que la inteligencia puede utilizar para comprender el significado de los diferentes y variados actos humanos.²⁷ Además, enlazando estrechamente la tradición y la religión en Eliot, Kenner destaca que en esta intensa búsqueda de comprensión y de criterios de actuación de la actividad humana resulta fundamental el soporte religioso.²⁸ Idea que acentúa Roger Kojecky al afirmar que, según Eliot, para conseguir la justicia social el esfuerzo humano aislado es inadecuado, necesitando de la ayuda de Dios y del papel excepcional del cristianismo.²⁹

En la misma línea, aunque sin ocuparse del aspecto religioso, William Righter comenta que Eliot es cuidadoso con el cambio inevitable de la balanza de la tradición, con el cambio de sensibilidad, con la necesidad que posee cada generación de releer, de reinterpretar y de reevaluar.³⁰

Como afirma Richard Shusterman, Eliot no considera la tradición como una mera colección de prácticas pasadas, monumentos, creencias o normas, sino más bien como una corriente o práctica viva, como un continuo desarrollo del pasado en el presente y en el futuro. Corriente de la que participan poetas de diferentes edades acomodándose con la coherencia necesaria, sin renunciar por ello a la modificación y al desarrollo.³¹ Insistiendo además Shusterman en que esta tradición, que es al mismo tiempo algo abierto-dinámico y abierto-acabado, es inherente al ser humano.³² De hecho, la conversión religiosa de Eliot implicaría importantes cambios en su crítica literaria.³³

También Christopher Ricks invoca la necesidad que tiene Eliot de la tradición, que renegar del pasado es para él un camino defectuoso que dificulta la liberación.³⁴ Habla además de un Eliot cristiano para el que la relación entre los prejuicios y los poemas se lleva a cabo a través de un mediador, Cristo, que en la obra poética es ansiado de varias

²⁷ KENNER, H., *The Invisible Poet: T. S. Eliot*, W. H. Allen, London, 1960, 42, 290 - 291.

²⁸ Op. cit., 271.

²⁹ KOJECKY, R., *T. S. Eliot's Social Criticism*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1972, 140 - 141.

³⁰ RIGHTER, W., “The <<Philosophical Critic>>”, Incluido en David Newton - De Molina (Ed.): *The Literary Criticism of T. S. Eliot. New Essays*, The Athlone Press, Bristol, 1977, 134.

³¹ SHUSTERMAN, R., *T. S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, Duckworth, London, 1988, 59.

³² Op. cit., 61 y 69.

³³ Op. cit., 19.

³⁴ RICKS, C., *T. S. Eliot and prejudice*, Faber & Faber, London - Boston, 1994, 40 y 262.

maneras. Hay así una mediación entre multitud de impresiones y organización del ideal, o entre experiencias y conocimiento.³⁵

De manera semejante, Peter Gay insiste en que para Eliot el pasado influye en el presente y el presente permite comprender el pasado. Por eso, cuando un poeta crea, está incorporando a todos sus predecesores al panteón de sus contemporáneos.³⁶ De hecho, Eliot encontró en el anglicanismo la paz interior y el anhelo de certeza que le había faltado durante mucho tiempo, siendo sus creencias tradicionales tanto en materia religiosa como política.³⁷

Finalmente, nos encontramos con un autor como A. D. Moody, que valora el importante papel que la tradición desempeña en la obra de Eliot, hasta el punto de insistir en que mira el presente vivo a la luz del muerto pasado, pero que considera que su conversión al cristianismo simplemente le aportó una gran satisfacción personal, sin significar ningún cambio radical a nivel artístico.³⁸ Distinción entre obra y creencia religiosa en la que se puede encontrar como precedente a I. A. Richards, influyente crítico literario, contemporáneo de Eliot y amigo suyo que sin embargo provocó una encendida polémica al asegurar en una reseña sobre poesía contemporánea que en *La tierra baldía* Eliot había llevado a cabo una absoluta escisión entre su poesía y todas las creencias religiosas.³⁹

Un segundo grupo de estudiosos que reconocen también la necesidad de la tradición para comprender el presente, insiste en el esfuerzo y en el trabajo que esta operación requiere. Así, Denis Donoghue considera que Eliot era partidario de una definición de tradición que se refiere a algo que nosotros hemos desarrollado o trabajado, más que a algo que hemos adquirido naturalmente. Después de su conversión al cristianismo, Eliot acabaría utilizando la palabra “ortodoxia” para designar a aquello que antes denominaba tradición, una estructura preferencial de valores, elecciones, preferencias y acuerdos. La

³⁵ Op. cit., 207 y 214.

³⁶ GAY, P., *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*, Paidós Ibérica, S. A., Barcelona, 2007, 223.

³⁷ Op. cit., 379.

³⁸ MOODY, A. D., *Thomas Stearns Eliot Poet*, Cambridge University Press, Cambridge / London / New York / Melbourne, 1979, 12, 54 - 56.

³⁹ RICHARDS, I. A., *Criterion*, julio de 1925, 521.

continuidad entre tradición y ortodoxia no sería por lo tanto más que una cuestión de traducción.⁴⁰

Igualmente, Calvin Bedient apunta que Eliot es cauteloso con la tradición, que ésta no puede ser inherente, y que si se quiere, debe obtenerse con un gran esfuerzo.⁴¹ De hecho, asimilando tradición y religión, nos presenta a un Eliot que evoluciona de manera lenta y progresiva desde un nihilismo de juventud a la creencia cristiana.⁴²

En la misma línea, Yorgos Seferis indica que para Eliot la tradición no es un supuesto heredado, sino que debe ganarse con esfuerzo. Aunque su concepción de la conversión religiosa de Eliot no es tan positiva, pues no habría sido otra cosa que un sometimiento al catolicismo inglés, lo que habría implicado una censura puritana y una moralidad de púlpito que no estaba presente en las primeras obras.⁴³

Entre los partidarios del importante papel que la tradición desempeña en la obra de Eliot puede destacarse un tercer grupo de especialistas que aseguran que dicha tradición está íntimamente ligada a la labor crítica, y que el hecho de tener en cuenta el pasado hace que el pensamiento y la forma de trabajar se renueven. Para Richard Foster, Eliot persigue una valoración esteticista de la tradición, y esto le lleva a realizar un modelo concreto de crítica. Eliot reprocha al mundo moderno su falta de belleza, por ello se entrega a la tradición, valorando más el arte que la sociedad. En un artículo del año 1962 titulado “Frankly, I Like Criticism”, Foster describe a Eliot como uno más entre los tradicionalistas cultivados, cuya rebelión consiste en la perpetua dramatización de su alejamiento del mundo, renunciando con una literatura intensa y seria a la sociedad contemporánea en nombre de la alta cultura que busca profundos significados. Artistas que al mismo tiempo que valoran la belleza, tienen como principio fundador que el artista se debe más al arte que a la sociedad.⁴⁴

⁴⁰ DONOGHE, D., “Eliot and the Criterion”. Incluido en David Newton - De Molina (Ed.): *The Literary Criticism of T. S. Eliot. New Essays*, The Athlone Press, Bristol, 1977, 32 - 33.

⁴¹ BEDIENT, C., *He Do the Police in Different Voices*, The University of Chicago Press, Chicago / London, 1986, 211.

⁴² Op. cit., x.

⁴³ SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía y otros ensayos*, Traducción, prólogo y notas de: José Antonio Moreno Jurado, Júcar, Barcelona, 1989, 133 y 149.

⁴⁴ FOSTER, R., “Frankly, I Like Criticism”, *Antioch Review* 22, 1962, 279 - 283.

Por su parte, Robert M. Adams defiende la tradición de Eliot como un giro en su pensamiento y una nueva manera de pensar íntimamente asociada con el hecho religioso. En sus inicios, Eliot era un escéptico y a base de exagerar este escepticismo llega a una situación de la que sólo puede salir mediante la fe.⁴⁵

Para Edmund Wilson, la influencia de Eliot es asombrosa. Con una elevada sensibilidad para la apreciación estética, abordando por igual la literatura inglesa y la norteamericana y con más lecturas de las literaturas del continente antiguas y modernas, que las ordinarias en un crítico inglés, habría podido realizar con éxito lo que muy pocos escritores han logrado: enjuiciar a los escritores ingleses, irlandeses y norteamericanos en relación de unos con otros, y a los escritores en inglés en relación con los escritores del continente.⁴⁶ Sin embargo, despreciando el aspecto religioso, Wilson cree que la relación de Eliot con la iglesia anglocatólica es “en buena parte artificial”. Lo que más le interesa a Eliot son los principios morales, y su lado religioso es tan solo una pose o forma de justificación de dicha moral.⁴⁷ Idea con la que básicamente coincide, Cleanth Brooks, según el cual para Eliot la religión no es más que una estrategia para complacer a una audiencia hostil. El fin que persigue el poeta es que los receptores le sigan y conozcan sus producciones, y la mejor forma para lograrlo es tener como estandarte unas creencias. El poeta es demasiado hombre de su época para que pueda indicar su actitud sobre la tradición cristiana sin falsedad y sólo en términos de las dificultades de una rehabilitación, y es demasiado poeta, y demasiado poco propagandista, para que pueda ser sincero cuando presenta este tema de una manera concreta y dramática. La terminología cristiana es poco más que una serie de clichés que operan superficialmente. No hay nada más allá de lo puramente visual.⁴⁸

Finalmente, John Xiros establece que Eliot parte de una noción de la historia progresiva, que el tiempo inevitablemente perfecciona la vida, la cultura y la moral. La tradición no es así una cronología, una mera sucesión o serie, sino que siempre completa el nuevo trabajo alterándolo. De lo que se desprende una nueva crítica teórica

⁴⁵ ADAMS, R. M., “New Modes of Characterization in *The Waste Land*”. Incluido en Litz, A. W. (Ed.): *Eliot in His Time*, Princeton University Press, Princeton, 1973, 151.

⁴⁶ WILSON, E., *El castillo de Axel*, Destino, Barcelona, 1996, 124.

⁴⁷ Op. cit., 134.

⁴⁸ BROOKS, C., “The Waste Land: An Analysis”, *Southern Review* 3, Summer 1937. Incluido en Michael North (Ed.): *T. S. Eliot The Waste Land*, Norton, New York - London, 2001, 210.

y práctica del siglo XX.⁴⁹ Hace además referencia a la Iglesia como una estructura que facilita la vida de Eliot y apunta la importancia sociocultural del elemento religioso.⁵⁰

Pocos son los autores que se atreven a negar la importancia de la tradición en el pensamiento y en la obra de Eliot. Todo lo más nos encontramos con un autor como André Schüller, según el cual para Eliot la existencia de un orden en la vida social es inevitable, y por ello considera que el artista desempeña una función a la vez estética y moral consistente en partir del orden actual y contribuir a la creación de un orden nuevo. Proceso de búsqueda de una nueva forma de vida que combina sensibilidad artística y preocupación religiosa, y que implica la necesaria existencia de la tradición, asociada al orden existente que se desea superar.⁵¹

Más radical y discutible es la insistencia de Louis Menand en que la tradición para Eliot es simplemente una ironía dentro del juego de la posmodernidad, un instrumento maravilloso, lúcido y personal, siempre al servicio de los intereses del momento. Así, cuando Eliot construye un poema desde una serie de alusiones literarias, o cuando sostiene que el artista tiene que ser un profesional, o cuando propone considerar a la poesía como poesía y no como otra cosa, o incluso cuando defiende las virtudes de la tradición, no estaría formulando un programa cultural coherente, sino explotando la condición cultural contemporánea.⁵² Años más tarde, y acentuando esta idea, Menand llega incluso a afirmar que Eliot es moderno en su crítica de la modernidad. Eliot estaría de acuerdo con aquellos que como Matthew Arnold consideran que el progreso de la modernidad implica el colapso de las instituciones tradicionales y de la moral autoritaria, pero no estaría de acuerdo en que sólo lo poético puede salvarnos, siendo también necesaria la intervención de los movimientos sociales y de la religión. Lo que lleva a Menand a concluir que en Eliot se produce una lamentable confusión de géneros, que la poesía llega a ser filosofía, que la crítica literaria llega a ser moral o política, y que la experiencia estética llega a ser sustituto de la experiencia religiosa y, que por

⁴⁹ XIROS, J., *The Cambridge Introduction to T. S. Eliot*, Cambridge University Press, New York, 2006, 35 y 36.

⁵⁰ Op. cit., 26 y 27.

⁵¹ SCHÜLLER, A., *A Life Composed. T. S. Eliot and the Morals of Modernism*, Lit Verlag, Münster-Hamburg-London, 2002, 122 - 123, 185 - 186.

⁵² MENAND, L., *Discovering Modernism T. S. Eliot and His Context*, Oxford University Press, New York, 2007, 6.

supuesto, y recíprocamente, la filosofía llega a ser literatura o trascendentalismo, y la religión llega a ser estética o reforma.⁵³

Otro tema relacionado con la concepción de Eliot acerca de la relación entre tradición, modernidad y religión, y que ha generado una amplia discusión y abundante literatura crítica que en algunos casos ha excedido tanto el interés académico como el cultural, es la consideración por parte de Eliot de la cuestión judía.

La polémica ha sido alimentada por algunos escritores, como Kenneth Asher, Louis Menand, John Gross o Emanuel Litvinoff, que hacen referencia al antisemitismo de Eliot. Más radical se muestra Anthony Julius, que en su libro *T. S. Eliot, Antisemitismo y forma literaria*, publicado en 1995, acusa a Eliot no solo de antisemita, sino incluso de misógino y racista. Este autor llega a afirmar que el antisemitismo de Eliot forma parte de la tradición literaria inglesa, en la que la adversa caracterización de los judíos se producía en obras creativas de alta calidad, y que haciéndose eco de esta tradición, Eliot contribuye con su trabajo al antisemitismo de su tiempo. A partir de una oposición radical a la sensibilidad judía, la poesía de Eliot sería claramente antisemita, y también lo sería su obra ensayística en la medida en la que se deriva de su repertorio poético, aunque de manera más difusa.⁵⁴

Según Julius, ya en su poema *Gerontion*, del año 1920, Eliot repite el tópico del propietario judío avaro, desconfiado y que sólo piensa en el dinero. El poema refleja desprecio no a un único judío, sino a todos, discriminando así a una parte de su audiencia.⁵⁵ En palabras de Eliot:

*Mi casa es una casa echada a perder,
y el judío se encuclilla en el alféizar de la ventana, el propietario,
engendrado en algún cafetucho de Amberes,
lleno de ampollas en Bruselas, remendado y pelado en Londres.*⁵⁶

⁵³ MENAND, L., "Afterword, 2007. Anti-modern Eliot", *Discovering Modernism T. S. Eliot and His Context*, Oxford University Press, New York, 2007, 177 - 179.

⁵⁴ JULIUS, A., *T. S. Eliot, anti-Semitism, and literary form*, Segunda edición con un nuevo "Prefacio" y "Respuesta a los críticos", Thames & Hudson, London, 2003, 8, 11, 16 y 33.

⁵⁵ Op. cit., 1 - 2.

⁵⁶ ELIOT, T. S., "Gerontion", vv. 7 - 10, *T. S. Eliot Poesías reunidas 1909 - 1962*, Versión española e introducción de: José María Valverde, Alianza, Madrid, 2006, 53. *My house is a decayed house, / And the Jew squats*

Hace también referencia Julius a otro poema del mismo año, *Burbank con un baedeker: Bleistein con un cigarro*, en el que Eliot sigue hablando de los judíos como seres mezquinos.⁵⁷ Véase:

Las ratas están bajo las pilas.

El judío está por debajo de todo.

*Dinero en peletería. El barquero sonrío.*⁵⁸

Julius también destaca cómo Eliot insiste en esta idea al llegar a afirmar en su ensayo *After Strange Gods*, publicado en 1932, que el deseo de una sociedad razonable y justa, en la que se combine raza y religión, hace indeseable el libre pensamiento judío.⁵⁹

Una vez publicado el libro de Julius, Craig Raine, discípulo de Eliot, y como él editor de Faber & Faber, escribe un artículo titulado “En defensa de T. S. Eliot”, en el que afirma que el propio Eliot insistía en que no era antisemita y que nunca lo había sido. En lo que respecta al antisemitismo presente en *After Strange Gods*, Raine alega que las frases utilizadas por el poeta fueron desafortunadamente colocadas, y que lo que en realidad quería decir es que la población debería ser homogénea, que donde dos o más culturas coexisten en el mismo lugar, la autoconciencia de una o de las dos resultan alteradas. Lo que todavía resulta más acentuado cuando esas culturas se diferencian religiosamente.⁶⁰

Respecto al poema *Gerontion*, Raine comenta que Eliot simplemente utiliza clichés antisemitas. Y con respecto a *Burbank con un baedeker: Bleistein con un cigarro*, apunta que las alusiones a los judíos que aparecen fueron copiadas por Eliot del *Ulises* de Joyce.⁶¹

on the window-sill, the owner, / Spawned in some estaminet of Antwerp, / Blistered in Brussels, patched and peeled in London., 37. “Gerontion”, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

⁵⁷ JULIUS, A., *T. S. Eliot, anti-Semitism, and literary form*, Segunda edición con un nuevo “Prefacio” y “Respuesta a los críticos”, Thames & Hudson, London, 2003, 2.

⁵⁸ ELIOT, T. S., “Burbank con un baedeker: Bleistein con un cigarro”, vv. 22 - 24, *T. S. Eliot Poesías reunidas 1909 - 1962*, Versión española e introducción de: José María Valverde, Alianza, Madrid, 2006, 57. *The rats are underneath the piles. / The Jew is underneath the lot. / Money in furs. The boatman smiles.*, 41. “Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar”, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

⁵⁹ JULIUS, A., *T. S. Eliot, anti-Semitism, and literary form*, Segunda edición con un nuevo “Prefacio” y “Respuesta a los críticos”, Thames & Hudson, London, 2003, 1.

⁶⁰ RAINE, C., “In Defence of T. S. Eliot” En: RAINE, C., *In Defence of T. S. Eliot*, Picador, London, 2000, 320 - 321.

⁶¹ Op. cit., 326 - 327.

Tras las críticas de Raine, y ocho años después de la publicación de la primera edición de su libro, Julius publica una segunda edición en la que añade un prefacio y un capítulo contestando a los críticos. En el prefacio aclara y resume algunas de sus opiniones anteriores, sin aportar información sustancialmente distinta a lo ya dicho. Julius vuelve a hacer hincapié en que el antisemitismo de Eliot está presente especialmente en sus primeros poemas, mientras que en los posteriores, como en *La tierra baldía*, de 1922, su presencia es menos explícita. Con respecto a la prosa, indica que después de una presencia más evidente en su artículo “La tradición y el talento individual”, de 1919, y en el citado ensayo *After Strange Gods*, de 1932, el antisemitismo permanecerá igualmente disimulado en mayor o menor medida en obras como *La idea de una sociedad cristiana*, de 1939, y *Notas sobre la definición de la cultura*, de 1948. El antisemitismo de Eliot habría sido así algo invisible, que incluso pudo pasar desapercibido, pues él no era el típico antisemita, sino más bien, y en algunos de sus juicios, un antisemita extraordinario. Su judaísmo tiende a ser víctima y no depredador.⁶²

Al prefacio que acaba de comentarse, Julius añade un apéndice en el que responde a las críticas recibidas a propósito de la primera edición de su obra mediante catorce proposiciones explicativas. Comienza de nuevo afirmando que el antisemitismo de Eliot es mayor en sus poemas que su prosa, derivando este último de ciertas concesiones sociales. El antisemitismo de Eliot fue creativo, contribuyendo a aumentar el antisemitismo de su tiempo de una manera imaginativa. Además, Julius aclara que el odio que Eliot tenía hacia los judíos era diferente al rechazo que sentía hacia las mujeres, los irlandeses, los americanos y los africanos, sintiéndose seguro en su superioridad sobre los judíos, pero vulnerable ante la amenaza de las mujeres.

Por otro lado, Julius afirma que el hecho de aplicar criterios morales o políticos al trabajo literario es una característica antisemita que implica una amenaza para la libertad artística, algo que según él es utilizado por Eliot en varias ocasiones. También

⁶² JULIUS, A., “Preface to new edition: Why Eliot’s anti-Semitism still matters”, *T. S. Eliot, anti-Semitism, and literary form*, Segunda edición con un nuevo “Prefacio” y “Respuesta a los críticos”, Thames & Hudson, London, 2003, xii - xiii.

encuentra en algunos de los trabajos literarios de Eliot un lenguaje de odio que va más allá de sus implicaciones artísticas.⁶³

3.3. Lecturas hispanas de Thomas Stearns Eliot

En el ámbito hispanoamericano, Thomas Stearns Eliot ha sido en general más comentado que interpretado, siguiéndose básicamente las principales líneas de crítica literaria anglosajonas ya analizadas. A partir de la aceptación del papel fundamental que la tradición desempeña en la obra y en el pensamiento de T. S. Eliot, y más allá de las consideraciones específicas sobre el significado de esta tradición, las principales diferencias entre estas lecturas pueden establecerse a partir de la consideración de la creencia religiosa de Eliot, de la influencia en su trabajo y de cómo se relaciona con la citada tradición.

Entre los estudiosos que destacan la importancia de la tradición, puede incluirse a Secundino Villoria, que insiste en que este aprecio de Eliot por la tradición procedería en cierta manera de la influencia de sus profesores en Harvard, Irving Babbitt, George Santayana y Beltrand Russell. Indicando la importancia del cristianismo para Eliot, y debido a su constante presencia en sus producciones, Villoria no duda en denominarlo “poeta religioso”. Afirma además que para él, la superación del mito se lleva a cabo a través del elemento religioso.⁶⁴ También Carlos Piera insiste en el fuerte contenido religioso de la poética de Eliot. Insistiendo en que hay que reconocerle el valor de poner en práctica sus convicciones, subraya la fe melancólica que expresan sus últimos poemas, muy diferente a la desesperación radiante de los primeros. Eliot sería así un converso y un poeta interesante al no dejar nunca de ver la muerte y de señalarla en sus distintos disfraces.⁶⁵

⁶³ JULIUS, A., “Postscript: Fourteen propositions responding to critics”, *T. S. Eliot, anti-Semitism, and literary form*, Segunda edición con un nuevo “Prefacio” y “Respuesta a los críticos”, Thames & Hudson, London, 2003, 304 - 306, 309, 311 y 327.

⁶⁴ VILLORIA, S. E., *Estructuras Míticas en poesía. Un aspecto de estilística interna en la obra de T. S. Eliot*, Editorial Bello, Valencia, 1978, 197 - 245 y 273.

⁶⁵ PIERA, C., “Las personas de Eliot”, *Revista de Occidente* 89, Madrid, 1988, 112 y 120.

De modo semejante, Esteban Pujals insiste en el valor máximo que Eliot dio a la tradición cultural, ampliando las dimensiones de la crítica al campo social y religioso debido al trato clarividente que hizo de algunos poetas clásicos y modernos.⁶⁶

En la misma línea, el Marqués de Tamarón hace referencia al empeño reaccionario y al ansia constante de retorno al pretérito por parte de Eliot. Tomando como punto de partida las conocidas declaraciones de Eliot del año 1928, en las que se definía como clasicista en literatura, monárquico en política y anglocatólico en religión, el Marqués de Tamarón plantea el interrogante de cómo a pesar de estas declaraciones pudo Eliot llegar a ser conocido y admirado como artista. Sin ofrecer ninguna respuesta concreta, insiste sin embargo en la importancia de Eliot para la poesía inglesa del siglo XX en tanto que renovador formal prodigioso, lo que habría provocado que se prefiriese su poesía oracular, difícil y ultramoderna a su prosa transparente y sencilla.⁶⁷

Asimismo, Emilio Barón habla del gusto de Eliot por la tradición romántica y el interés por la poesía clásica, gusto que le llevaría a verter su poesía en moldes cada vez más tradicionales. Afirma que la búsqueda de la trascendencia está presente en *La tierra baldía*, y que la influencia posterior del poema en España fue debido a la desolación que a raíz de la Guerra Civil conocieron los españoles, afectando por igual a Cernuda, que vivía en el exilio, como a Dámaso Alonso, Muñoz Rojas, Cano o Leopoldo Panero.⁶⁸

Por su parte, Jaime Gil de Biedma hace hincapié en el esfuerzo de Eliot por mostrarnos cómo el pasado nos configura y a su vez es configurado por nosotros, resaltando la importancia que la conversión tuvo en su propio trabajo, pues orientó sus tempranas vicisitudes intelectuales.⁶⁹ Idea que sigue José Luis Palomares al hablar de una marcada preocupación en Eliot por la tradición, la cual no dejará de aflorar constantemente tanto en su obra poética como en su labor crítica, bien como una ansiosa búsqueda de los orígenes, o bien como una crisis de identidad provocada a su vez por una crisis de la civilización. Su trabajo consiste en una re-creación de la tradición. Concibiendo el cristianismo sobre todo como el misterio de la encarnación, nuestro

⁶⁶ PUJALS, E., *La poesía inglesa del siglo XX*, Sociedad General Española de Librería, S. A., Madrid, 1980, 78 - 79.

⁶⁷ TAMARÓN, Marqués de, "T. S. Eliot, reaccionario", *Revista de Occidente* 89, Madrid, 1988, 142 - 143 y 147.

⁶⁸ BARÓN, E., *T. S. Eliot en España*, Universidad de Almería, Almería, 1996, 35, 38 y 58.

⁶⁹ GIL DE BIEDMA, J., "Prólogo" En: ELIOT, T. S., *Función de la poesía y función de la crítica*, Edición, traducción castellana y prólogo de: Jaime Gil de Biedma, Tusquets, Barcelona, 1999, 10, 14 - 15.

poeta lamentaría haber estado fuera del rebaño cristiano y vivir según el unitarismo antes de su conversión.⁷⁰

Según Viorica Patea, para Eliot la tradición es algo exterior a lo que el artista debe lealtad, una devoción ante la cual debe “rendirse y sacrificarse” para obtener su posición única. Eliot no concibe la tradición como una colección de obras escritas, sino como “totalidades orgánicas”. Lo que explica la atracción de Eliot por el anglocatolicismo, la corriente más conservadora de la Iglesia de Inglaterra.⁷¹

Desde la misma óptica, Andreu Jaume indica que Eliot postula una nueva teoría de la tradición, entendida como un organismo vivo y mutante, suponiendo su conversión personal una ruptura definitiva con su Estados Unidos natal y con sus antepasados.⁷²

Entre todos los estudiosos hispanos que destacan que para Eliot la tradición es algo vivo, que está en continuo movimiento, nos parecen especialmente significativos Nora Catelli y Arantxa Fuentes. Para Catelli, la tradición de Eliot se da en sentido ascendente, como algo que no sólo nos incluye, sino que nos supera, siendo la tradición incluso más importante que nosotros mismos. Es más, Eliot habría abrazado una tradición que poéticamente él no había contribuido a fundar. La búsqueda poética de Eliot no se debería por lo tanto exclusivamente a circunstancias poéticas, sino también a circunstancias explícitamente político-religiosas.⁷³

Por último, nos parece que quien mejor expresa la inseparable relación entre la tradición y la religión en la obra de Eliot es Arantxa Fuentes. Para el poeta, ambos serían sistemas permanentes y sólidos, pero también receptivos al movimiento del presente. Estos dos conceptos sostendrían la cultura europea, cuya fuerza reside en su tradición literaria y en sus raíces cristianas, de ahí que sea la labor del sistema educativo y cultural preservarlas. Además, la tradición es sinónimo de salvación.⁷⁴

⁷⁰ PALOMARES, J., “Estudio preliminar” En: ELIOT, T. S., *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Edición bilingüe inglés-castellano, traducción castellana de: Ignacio Rey, Edición, estudio y notas de: José Luis Palomares, Langre, Madrid, 2004, 13, 20 y 23.

⁷¹ PATEA, V., “Introducción”, En: ELIOT, T. S., *La tierra baldía*, Edición bilingüe de: Viorica Patea, Traducción de: José Luis Palomares, Cátedra, Madrid, 2006, 43 y 45.

⁷² JAUME, A., “Prólogo” En: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de: Andreu Jaume, Traducción castellana de: Juan Antonio Montiel, Lumen, Barcelona, 2011, 13, 24 y 25.

⁷³ CATELLI, N., “T. S. Eliot y el rechazo de la modernidad”, *Archipiélago* 15, 1993, 110, 114 y 115.

⁷⁴ FUENTES, A., *La revisión modernista del pasado: Antonio Machado y T. S. Eliot*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2009, 196 y 210.

3.4. Conclusión personal

El breve análisis efectuado de las más importantes interpretaciones anglosajonas e hispanas de la obra de Thomas Stearns Eliot con respecto a la tradición y al aspecto religioso tenía una doble finalidad, presentar los principales temas que irán surgiendo y orientar el curso de la investigación. La idea fundamental que articula la presente investigación es que la tradición fue el pilar de T. S. Eliot, pues es la que incorpora de forma natural la dimensión histórica del ser humano y, por lo tanto, todas las acciones que éste ejecuta.

Se parte de la convicción de que Eliot no entiende al hombre solo en el mundo y desgarrado de todo vínculo, por lo que mediante la tradición nuestra vida está relacionada con la de nuestros antepasados, al igual que la de estos con los suyos, y así sucesivamente, lo que significa que el conocimiento es algo vivo que cambia permanentemente a partir de un sustrato estable.

Eliot considera que cualquier poeta que desee desarrollar bien su trabajo debe conocer su tradición, algo que al mismo tiempo que es absolutamente necesario, requiere un gran esfuerzo. La tradición nos dice quiénes somos y de dónde venimos, ordenándonos en la cadena generacional de la humanidad. Pero en la tradición se encuentra nuestro origen, no nuestra meta o final. Esta última incógnita fue resuelta por Eliot al convertirse al anglocatolicismo en el año 1926. Podríamos afirmar que su concepto de tradición culmina en la religión. Por otro lado, la Iglesia de Inglaterra satisface su deseo de pertenencia a algo que va más allá del mundo contingente, aquí Eliot, de manera individual y colectiva se siente acogido en la eternidad, dando respuesta a esa incógnita que hasta entonces no había resuelto.

En la vida de Eliot puede señalarse una línea clara, un antes y un después del momento en el que a los cuarenta años acepta definitivamente su fe. Lo que implica que la tradición es incluida, que no superada, en su concepción religiosa. El mismo Eliot hace referencia a este tema durante lo que en este trabajo se ha denominado como su tercera y última etapa, en una obra del año 1948 titulada *Unidad de la cultura europea*.

Notas para la definición de la cultura, en la que reflexiona acerca de los conceptos de cultura y religión, llegando a la conclusión de que una cultura no es más que la encarnación de una religión. En palabras del autor:

*Podemos ir más lejos y preguntarnos si lo que llamamos cultura y religión de un pueblo no son sino aspectos diferentes de una misma cosa, siendo la cultura, en esencia, la encarnación, por así decirlo, de la religión de un pueblo. Enfocar el asunto desde esta perspectiva puede aclarar mis reservas en lo que concierne al término relación.*⁷⁵

Después de su conversión, Eliot lo verá todo desde la perspectiva de lo divino. De igual modo que, como acaba de indicarse, la tradición es incluida en el ámbito espiritual, al resto de sus ocupaciones personales y profesionales les sucede lo mismo. Con la conversión, su forma de vida y el sentido de su existencia se han modificado, incorporando a su trabajo artístico su propia fe, hasta el punto de considerar que si su obra se separa del aspecto religioso acabaría empobreciéndose:

*La sensibilidad artística se empobrece a causa de su divorcio de la sensibilidad religiosa, y la religiosa por su separación de la artística.*⁷⁶

⁷⁵ ELIOT, T. S., *Unidad de la cultura europea. Notas para la definición de la cultura*, Instituto de Estudios Europeos y Ediciones Encuentro, Madrid, 2003, 51. *We may go further and ask whether what we call the culture, and what we call the religion, of a people are not different aspects of the same thing: the culture being, essentially, the incarnation (so to speak) of the religion of a people. To put the matter in this way may throw light on my reservations concerning the word relation.*, 28. *Notes towards the Definition of Culture*, Faber & Faber, London, 1962.

⁷⁶ Op. cit, 48 - 49. 26.

PRIMERA ETAPA

GESTACIÓN DEL PENSAMIENTO
1914 - NOVIEMBRE 1926

1. INTRODUCCIÓN

La primera etapa en la que hemos dividido la producción de Thomas Stearns Eliot se ha titulado “Gestación del pensamiento”. En ella se realizará un análisis de las primeras obras e ideas del artista.⁷⁷ Se examinarán dos de sus poemas fundamentales y algunos ensayos que reflejan sus percepciones iniciales. No debe perderse de vista que nuestro autor es todavía un joven que desea ser poeta, que sueña con publicar sus escritos y seguir trabajando en el mundo literario, alcanzando a lo largo de estos primeros años una serie de concepciones e ideas que seguirán presentes incluso en la última etapa de su producción artística. Se mostrará así que su pensamiento no sigue una trayectoria lineal, que el progreso de la obra de T. S. Eliot no reside tanto en el descubrimiento de nuevos conceptos como en la constante profundización, matización y enriquecimiento de nociones ya tratadas.

Pensamos que si se quiere conocer al artista, uno de los primeros puntos que debe tenerse en cuenta es la preocupación que siempre tuvo por salvaguardar su vida interior. Eliot era un hombre tímido, y a lo largo de su correspondencia se comprueba el malestar que le provocaba que alguien que no le conociese se pusiese en contacto con él: *No quiero correspondencia de cualquier persona en general que no conozca.*⁷⁸ Pero aunque siempre fue reacio a que su vida fuese pública, no pudo evitar que sus preguntas, anhelos e inquietudes más profundas quedasen reflejados en sus obras, haciendo éstas en cierta manera de biografía.

Uno de los principales temas de unión de sus trabajos consiste en reflexionar acerca del tiempo al que inevitablemente estamos sometidos los seres humanos, y que es un hilo muy fino que nos atraviesa haciéndonos iguales. La vida supone la muerte, y, si estamos unidos a través de lo fugaz, el tiempo de otros es en cierta manera nuestro tiempo, y viceversa.

⁷⁷ No se tendrán en cuenta los denominados por Hugh Kenner “años de poesía silenciosa”, que abarcan de 1912 a 1915, y que no deja de ser un periodo de formación en el que Eliot está todavía buscando un lenguaje propio. Véase: KENNER, H., *The Invisible Poet: T. S. Eliot*, W. H. Allen, London, 1960, 26.

⁷⁸ Véase por ejemplo, ELIOT, T. S., *The Letters of T. S. Eliot*, Tomo I: 1898 - 1922. Editado por: Valerie Eliot y Hugh Haughton. Carta de T. S. Eliot a Richard Aldington en octubre de 1921, Faber & Faber, London, 2009, 586 - 587. *I don't want correspondence from the general public of my acquaintance at all.*

La aportación que Eliot hace a la realidad es el desarrollo de su propio trabajo. Su vida se enmarca en una modernidad en la que se están gestando nuevos estilos y formas de creación, haciendo anticuados u obsoletos los usos y los formalismos de otras épocas. En general, hay un rechazo hacia el pasado. Nada de lo que ya ha sucedido puede aportar algo a lo que en ese momento se está produciendo, y, por ello, se buscan formas diferentes de entender el mundo, el hombre y el más allá. Paradójicamente, y bajo estos principios modernos, la figura de Eliot va a destacar a pesar de que sus intenciones son contrarias a las nuevas tendencias, pues él defiende la existencia de una tradición viva que nos influye permanentemente.⁷⁹ Pese a ofrecer una respuesta diferente a lo demandado por sus contemporáneos, Eliot fue capaz de alcanzar el éxito e incluso el triunfo social. Lo que sólo puede explicarse o bien porque ni el propio mundo moderno era consciente de lo que solicitaba, o bien porque no entendieron plenamente su mensaje, pues en él siempre estuvo presente el deseo de unir los tiempos, de buscar lo permanente en un mundo transitorio: *Eliot no era un hombre que se adaptara a las formas efímeras de una época, sino un poeta de visión, que tiende a revelar las raíces perennes de la misma a base de experiencia y sinceridad.*⁸⁰

Nuestro poeta fue capaz de expresar el sentir de una generación que no sabía lo que necesitaba, y que creía que lo inmediato era la solución a todos sus problemas. Lo que según A. D. Moody fue posible gracias a la maestría de su lenguaje, que dotaba a su poesía de un ritmo y de unas imágenes que proponían un significado y un sentimiento que podrían incluir a los demás, aunque no fuesen plenamente conscientes de ello.⁸¹

Norteamericano de origen, e inglés por vocación, Eliot siempre permaneció prisionero entre dos lenguajes y dos tradiciones.⁸² Su educación fragmentaria y poco sistemática lo dirigió hacia una tradición continental, derivada de Hegel y continuada por Royce y Bradley, en la que todo es racional y está caracterizado por los valores de la unidad, por la totalidad, y por la sensibilidad no disociada, y en la que el arte es de vital importancia en la formación y en la economía del pensamiento humano. Por otro

⁷⁹ Una opinión similar sostiene que Eliot rechazó la modernidad a pesar de contribuir a formular sus postulados. Véase: CATELLI, N., "T. S. Eliot y el rechazo de la modernidad", *Archipiélago* 15, 1993, 110.

⁸⁰ PUJALS, E., *La poesía inglesa del siglo XX*, Sociedad General Española de Librería, S. A., Madrid, 1980, 71.

⁸¹ MOODY, A. D., "Introducción", *Thomas Stearns Eliot Poet*, Cambridge University Press, Cambridge / London / New York / Melbourne, 1979, xv.

⁸² Eliot cambió su nacionalidad norteamericana por la inglesa en noviembre de 1927, un año después de su conversión al anglicanismo. Esto es un hecho significativo, ya que desde su primera época vemos como el aspecto religioso y el patriótico van de la mano.

lado, asimiló el respeto anglosajón por el hecho individual y el punto de vista empírico como principal objeto de atención, el encanto de lo particular y el específico rechazo inglés por las grandes ideas, promoviendo un distante, irónico, e incluso imaginativo punto de vista sobre uno mismo y sobre su obra.⁸³

Sin embargo, por tener una intuición histórica, cultural e intemporal de la poesía, más bien que local y anclada en un momento concreto, sus intereses le desplazaron de la fórmula poética pura a los valores literarios contenidos en los dramaturgos isabelinos y en los poetas ingleses del siglo XVII. Otras influencias las hallamos en Baudelaire, los simbolistas franceses, Laforgue, la figura universal de Dante y la poesía imagista fundada por Thomas Ernest Hulme en 1908. Durante su paso por la Universidad de Harvard mantiene un contacto especial con los profesores Jorge Santayana, Irving Babbitt, William James y Josiah Royce. Y aunque estas influencias se producen en su etapa universitaria, anterior al periodo que estamos tratando, conviene no dejarlas a un lado, pues de alguna forma, marcarán su estilo. También en Harvard definió el tema de su tesis doctoral, que nunca terminó, el estudio de la obra *Apariencia y realidad*, publicada por Herbert Bradley en el año 1893.⁸⁴ Además, deben tenerse en cuenta como elementos determinantes en su obra sus inquietudes y deseos personales, al igual que el elemento religioso por el que queda sobrecogido pasado el ecuador de su vida. Su trabajo es fruto por un lado del estudio y del amor a la sabiduría y, por el otro, de la agitación interna que le acompañó durante sus setenta y siete años de vida.

Si observamos sus producciones, cabe pensar que Eliot tenía capacidad más que suficiente para hacer lo que hizo, pues sus obras forman parte de aquello por lo que tanto luchó, la tradición viva. Antes de comenzar el análisis de esta primera etapa, resulta necesario traer a colación algo que el autor afirmará en la segunda: *La obra de un gran poeta no se puede dividir tan tajantemente*.⁸⁵ Por ello es por lo que aunque en esta investigación se analicen algunas de sus obras de manera individual, se hará siempre teniendo presente la visión de conjunto, respetando el deseo de su autor de

⁸³ RIGHTER, W., "The <<Philosophical Critic>>", Includido en David Newton - De Molina (Ed.): *The Literary Criticism of T. S. Eliot. New Essays*, The Athlone Press, Bristol, 1977, 138.

⁸⁴ F. H. Bradley fue uno de los filósofos idealistas británicos más influyentes. Desempeñó un papel decisivo en el desarrollo intelectual de Eliot, pues Bradley en contra de la filosofía empírica dominante en Inglaterra, afirmaba que la experiencia común carece de utilidad si no se tiene en cuenta la religión.

⁸⁵ ELIOT, T. S., "Yeats", *Sobre poesía y poetas*, Traducción castellana de: Marcelo Cohen, Icaria, Barcelona, 1992, 266., 293. *You cannot divide the work of a great poet so sharply as that*, 260. "Yeats", *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London, 1986.

mantener la unidad de sus producciones. Puede que en un primer momento, y si sólo nos fijamos en la diversidad de estilos de sus tareas, ensayos literarios, políticos y culturales, poesía y teatro, nos resulte imposible hallar elementos comunes.⁸⁶ Sin embargo, a pesar de la diversidad de los géneros utilizados, existe una temática común a todos ellos, el deseo de unir lazos entre el tiempo pasado y presente, entre la tradición y la modernidad.

Eliot se sumerge en las aguas de la tradición para sacar a la luz el pensamiento y las obras de nuestros antepasados, pues de alguna manera siguen configurando la actualidad. Sus escritos son fiel reflejo de su existencia, de los fracasos, derrotas, victorias, anhelos e ilusiones que impulsaron su vida: *Es un largo proceso humano y religioso que se inicia en Prufrock y se corona en El viejo estadista.*⁸⁷

⁸⁶ En este sentido, Edmund Wilson habla de que la popularidad de Eliot se explica “pese a su método fragmentario y a su personalidad literaria”. Véase: WILSON, E., *El castillo de Axel*, Destino, Barcelona, 1996, 119.

⁸⁷ VILLORIA, S. E., *Estructuras Míticas en poesía. Un aspecto de estilística interna en la obra de T. S. Eliot*, Editorial Bello, Valencia, 1978, 278.

2. LA CANCIÓN DE AMOR DE J. ALFRED PRUFROCK

Con el fin de completar su formación y desarrollar una carrera artística, en 1914 el joven Thomas Stearns Eliot se desplaza desde la Universidad Norteamericana de Harvard a la Universidad de Oxford. Acabados sus estudios trabajó como docente en el Highgate Junior School, desempeñando todo tipo de funciones y dando clases de diferentes materias, hasta que tuvo que abandonarlo por agotamiento.

Es en esta época en la que elabora lo que será su primer poema importante, *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*, que aparece publicado en 1914 en la revista *Poetry* de Chicago.⁸⁸ El poema es reflejo una sociedad marcada por el comienzo de una guerra, un periodo de crisis que necesita esperanza. Aunque la poesía que se está generando en ese ambiente reacciona mayoritariamente contra el pasado y defiende la pura vivencia de un presente multiforme, siguiendo la influencia de la teoría de la relatividad einsteiniana, T. S. Eliot ofrece un tipo de poesía novedosa y atemporal, que incluye la tradición denostada por los artistas de la época, al mismo tiempo que adopta nuevas formas y usa el lenguaje metafórico de los simbolistas.

Ezra Pound, influyente poeta y crítico de la época, y que ejercía la función de cazatalentos, al leer el poema queda agradablemente impresionado descubriendo en él a un joven autodidacta con mucho talento, a un poeta moderno que se había hecho a sí mismo. Contacta con Eliot, y gracias a sus esfuerzos logra que el poema aparezca publicado en 1917 en un libro recopilatorio titulado *Prufrock y otras en observaciones*. Se convierte a partir de entonces en el mentor y consejero del joven artista, llegando a aportar ideas a sus obras e incluso a corregir sus textos, con el total asentimiento del autor.

⁸⁸ Es precisamente la fecha de publicación de este poema, 1914, la que se toma en esta investigación como el comienzo de la cronología de las etapas de T. S. Eliot. En el año 1922 Eliot vendió un cuaderno en el que aparecen sus primeras tentativas y escauceos de juventud en búsqueda de una poética y de un lenguaje propio. El contenido de este cuaderno abarca desde 1909, cuando tenía veintiún años de edad, hasta 1917, en el que el poeta contaba con veintinueve años, y la obra más importante contenida en él es la primera versión, esbozada en 1911, del citado *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*, que en un primer momento Eliot pensó en titularlo, *Prufrock entre las mujeres*, idea que luego desechó.

Respecto al título del poema, John Xiros comenta que cuando al final de su vida le preguntaron a Eliot a qué se debía, no lo recordaba, pero que sin embargo en la ciudad norteamericana de San Luis, en la que Eliot nació y pasó su infancia, se ha localizado una tienda de muebles con ese nombre, por lo que se puede suponer que lo extrajo de allí.⁸⁹ Más allá del origen del nombre, hay que añadir que Prufrock no es nadie concreto en el poema, y a la vez, somos todos. Los versos pretenden convertirse en un espejo en el que los lectores se vean reflejados y se sientan identificados hasta el punto de convertirse en protagonistas. Pues el autor considera que sólo si el lector es capaz de verse reflejado en aquello que lee, lo hará suyo, y por tanto le afectará. Igualmente, puede entenderse el poema como una construcción psicológica, mediante la cual Eliot se estaría anticipando a la construcción postmoderna de la identidad personal.⁹⁰

Una dedicatoria a Jean Verdenal,⁹¹ seguida de unos versos de la *Divina Comedia* de Dante que pertenecen a la sección Infierno XXVII, presiden el poema, ligándose así la mención a Verdenal con la cita de Dante mediante el deseo de la vuelta al mundo de aquél que se fue. Los versos reclaman respuestas y algo más allá de lo puramente contingente. Véase:

*Si yo creyese que mi respuesta fuese
a persona que alguna vez volviera al mundo,
esta llama quedaría sin más sacudidas.
Pero como jamás desde este fondo
volvió nadie vivo, si es verdad lo que oigo,
sin temor de infamia te respondo.*

La obra está concebida como un *collage*, mezclando influencias de diferentes autores y estilos: San Agustín, recordatorios a la Biblia y al Budismo, Baudelaire, Bergson, Cavalcanti, Chaucer, Conrad, Dante, Donne, Flaubert, George Wyndham, Henry James, Marlowe, Laforgue, Lord Byron, Ovidio, Shakespeare o Spenser entre otros, aunque las

⁸⁹ XIROS, J., *The Cambridge Introduction to T. S. Eliot*, Cambridge University Press, New York, 2006, 118.

⁹⁰ Op. cit., 48.

⁹¹ Jean Verdenal fue el mejor amigo de juventud de Eliot, ambos vivieron en la misma residencia en París, ciudad en la que Eliot permaneció un tiempo. Verdenal era un estudiante de medicina que murió en la guerra y, debido a este trágico suceso, el autor le dedica el poema.

referencias siempre son implícitas y mudas, referencias ocultas que el lector debe indagar y descubrir.

El poema es un cántico, una sucesión de ritmos que se entremezclan para cantarle al amor y a la vida. Según Eliot, la búsqueda desmesurada de lo novedoso hace que el ser humano sea infecundo, ya que preocupado por innovar, olvida lo que ya ha sucedido y quiere empezar siempre desde cero. Los versos son una denuncia social, un grito de inconformidad a lo que está sucediendo. La forma de atacar la actitud pasiva de algunos seres humanos se lleva a cabo mediante la provocación a través de versos amables y placenteros, pero que evocan cierta tensión en el receptor.

Se trata de reflejar la agonía existencial del hombre moderno, el descontento y el miedo, por eso, la intención de *J. Alfred Prufrock* es que hagamos examen de conciencia. Debemos enfrentarnos a nosotros mismos, sólo así podremos llegar a intuir que hay algo más allá de la angustia y de la decepción. Si caemos en la cuenta de que nuestra situación puede mejorar, los versos han cumplido su función. El cambio tiene su origen en el amor, causante de la felicidad. Tan solo amando la vida seremos capaces de no abandonarnos a ella. El amor exige necesariamente una actitud, una puesta en marcha y un deseo de vivir que muchos modernos, preocupados en exceso por la transformación, han olvidado.

Personalmente, estamos de acuerdo con Moody cuando afirma que el amor y la poesía en el poema llegan a ser una forma de vida moral.⁹² Como resultado del *collage*, la composición es un estudio de cálculo y de orden. Es una melodía nostálgica por el inevitable paso del tiempo. Bajo el aspecto de monólogo dramático pretende igualarnos en lo esencial de nuestra condición de seres humanos, que no es otra cosa que ser y estar en el mundo y en el tiempo. La realidad es condición de posibilidad de nuestro acontecer diario.

El poema comienza con la imagen de una pareja que pasea al caer la tarde, consumiendo así su tiempo:

⁹² MOODY, A. D., *Thomas Stearns Eliot Poet*, Cambridge University Press, Cambridge / London / New York / Melbourne, 1979, 38.

*Vayamos, pues, tu y yo,
cuando la tarde se extiende contra el cielo
como un paciente anestesiado sobre una mesa.*⁹³

En ese tú y yo todos estamos representados, la humanidad entera es la pareja que disfruta andando, sin importarle hacia dónde se dirige ni por qué camina. Este no saber el fin del recorrido de los amantes es una metáfora de nuestra vida, dónde lo importante es vivir auténticamente, y no ir a éste o a aquél lugar concreto. Puede resultar curioso que Eliot haya tomado a la tarde como el momento del día idóneo para la caminata, pero se entenderá mejor su elección si se interpreta la tarde como metáfora de la juventud y de la inocencia. La tarde es el punto medio de un día, está entre la pronta mañana y la oscura noche. La juventud es el ecuador de la vida, es el momento en el que debemos tomar en serio las riendas de nuestra existencia. Antes, el niño dependía de sus padres, y en la edad adulta culminan los actos y las decisiones que tomamos cuando éramos jóvenes. La tarde colma el cielo que vemos y parece no existir nada más. Connolly habla de la gran deuda que tenemos con Eliot por su estado de insatisfacción permanente, reflejada entre otras cosas en la tarde, que aunque de por sí es impotente y antipoética, llega a reflejarla con éxito en su poesía: *Pero hay un estado de ánimo por cuya expresión hemos de estar agradecidos a Eliot, el talante de insatisfacción y desaliento, de esterilidad y futilidad: el demonio del mediodía, la impotencia de la tarde, que, curiosamente, es antipoética y nadie más ha sabido plasmar tan adecuadamente en verso.*⁹⁴

Otro de los puntos que conviene resaltar aquí es la mezcla de actos físicos y espirituales. Los versos combinan funciones como tomar el té o hablar de unos pantalones de franela blancos, con otras como sonreír o estrujar el universo como un ovillo. Ambas actividades, las del alma y las del cuerpo, son necesarias para que el ser humano esté y se mantenga plenamente vivo. Simultáneamente el tiempo transcurre, y mientras cumplimos años nuestro cuerpo se deteriora, se nos cae el cabello y nos preguntamos si siempre haremos las mismas cosas que ahora. El dolor que nos causa el

⁹³ ELIOT, T. S., "La canción de amor de J. Alfred Prufrock", vv. 1 - 3, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Edición bilingüe inglés-castellano, Traducción castellana de: Juan Malpartida y Jordi Doce, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 51. *Let us go then, you and I, / When the evening is spread out against the sky / Like a patient etherized upon a table;*, 13. "The Love Song of J. Alfred Prufrock", *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

⁹⁴ CONNOLLY, C., "Enemigos de la promesa", 1938. Incluido en *Obra selecta*, Lumen, Barcelona, 2005, 89.

mal que hicimos, o el bien que dejamos de hacer, es una actividad del alma, y la idea de poder haber obrado bien en aquellas ocasiones nos atormenta. Estos “*hubiera valido la pena*”, como los designa el autor, se repiten sucesivamente en *J. Alfred Prufrock* mediante el recuerdo nostálgico de aquellas veces en las que la vida se nos fue de las manos porque no supimos sacarle mayor provecho a los pequeños momentos. En palabras de Eliot:

*hubiera valido la pena
darle un mordisco al asunto con una sonrisa,
haber estrujado el universo como un ovillo
y echarlo a rodar hacia alguna pregunta abrumadora,*⁹⁵

Pregunta por el ser propio de cada cosa que no es una pregunta hacia el otro para que nos diga cómo es, sino que es un diálogo entre la cosa en cuestión y aquél que desea saber su verdad. El conocimiento se entiende como búsqueda, cada ser humano debe ir a la realidad para conocerla, debe hacer su visita. El empirismo del poeta no está ausente de cierto esfuerzo:

*Ah, no preguntes, <<¿Qué es?>>
Vayamos a hacer nuestra visita.*⁹⁶

Otro de los principales temas de *Prufrock* es la medida del tiempo, que adquiere formas diversas, siendo en ocasiones suficiente y ocurriendo en otras todo lo contrario. A veces aprovechamos el tiempo, y otras tantas lo malgastamos, pero parece que a los seres humanos siempre nos acompaña la sensación de que tenemos mucho tiempo por delante. Eliot intenta desterrar la concepción infinita del tiempo invitándonos a actuar como si todo se acabase en el presente inmediato. Para comprender esto, resulta necesario distinguir entre el tiempo objetivo y el tiempo subjetivo. El tiempo objetivo es el mismo para todos, estamos y vivimos en un momento concreto, al igual que nacemos o morimos en un día específico. El tiempo subjetivo es diferente para cada persona,

⁹⁵ ELIOT, T. S., “La canción de amor de J. Alfred Prufrock”, vv. 90 - 93, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Edición bilingüe inglés-castellano, Traducción castellana de: Juan Malpartida y Jordi Doce, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 57. *Would it have been worth while, / To have bitten off the matter with a smile, / To have squeezed the universe into a ball / To roll it towards some overwhelming question,*, 15. “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

⁹⁶ Op. cit., vv. 11 - 12, 51. *Oh, do not ask, 'What is it?' / Let us go and make our visit.*, 13.

pues no todos nos dedicamos a lo mismo ni consumimos nuestra vida de igual manera. Para cada cual el tiempo transcurre de forma diversa:

*habrá tiempo, habrá tiempo
para forjar un rostro que encare los rostros que encaras;
habrá tiempo para asesinar y crear,
y tiempo para todos los trabajos y días de manos
que alzan y dejan caer una pregunta sobre tu plato;
tiempo para ti y tiempo para mí,
y tiempo aún para cien indecisiones,
para cien visiones y revisiones,⁹⁷*

Ahora bien, ¿podemos medir una vida teniendo en cuenta el tiempo consumido? El poeta cree que sí, pero esto no se consigue calculando sin más el paso por la vida, sino teniendo en cuenta lo que hacemos con nuestra vida, pues es la intensidad la que la hace fructífera o infecunda. Aprovechamos nuestra existencia si hemos sabido disfrutar de ella, si le hemos sacado partido. En el poema, una cucharilla de café es el símil de la intensidad, de la felicidad, es la medida de una existencia exitosa, pues al igual que una cucharilla puede hacer que el café sea más dulce, la cucharilla de la intensidad hace auténtica y “menos amarga”, una vida. Una cucharilla es un medidor original y exigente, sólo alguien riguroso y que espera mucho de la vida, y de él mismo, puede usarla para reflexionar y examinar su historia completa: *he medido mi vida con cucharillas de café.*⁹⁸

El poema finaliza del mismo modo que un ser humano, muriendo. La muerte nos ahoga en vida y nos sumerge en el misterio. Los versos nos hablan de una doble muerte. Por un lado la del propio poema, y por el otro, describe a la misma muerte. Ambos finales se superponen para coronar *J. Alfred Prufrock*. Pero ante el hecho de morir siempre hay quejas y reclamaciones de aquellos a los que todavía no les ha llegado su hora. En ocasiones, alguien grita a un cadáver el nombre que tenía en vida con la

⁹⁷ Op. cit., vv. 26 - 33, 51 - 53. *There will be time, there will be time / To prepare a face to meet the faces that you meet; / There will be time to murder and create, / And time for all the works and days of hands / That lift and drop a question on your plate; / Time for you and time for me, / And time yet for a hundred indecisions, / And for a hundred visions and revisions,*, 14.

⁹⁸ Op. cit., v. 51, 53. *I have measured out my life with coffee spoons;*, 14.

esperanza de que aún responda, aunque de antemano sepamos que no será así. Morir es olvidar, es no recordar lo que fue, pero los hombres siempre queremos comprender más de lo que podemos:

*Nos hemos demorado en las estancias del mar
junto a las ondinas coronadas de algas pardirojas,
hasta que nos despiertan voces humanas, y nos ahogamos.*⁹⁹

⁹⁹ Op. cit., vv. 129 - 131, 59. *We have lingered in the chambers of the sea / By sea-girls wreathed with seaweed red and brown / Till human voices wake us, and we drown.*, 17.

3. *EL BOSQUE SAGRADO*

Thomas Stearns Eliot plasma sus primeras ideas acerca de la creación artística y sus interpretaciones sobre otros autores en un conjunto de trece ensayos que años más tarde recopila en un libro titulado *El bosque sagrado*, publicado en el año 1920.¹⁰⁰ T. S. Eliot dedica el libro a su padre, Henry Ware Eliot, que había fallecido unos años antes, en 1917. Ocho años después, en 1928, tras su conversión al anglocatolicismo, añadirá un prólogo desde el que intentará corregir algunas de las ideas presentes en la edición original.¹⁰¹

Supone esta obra una auténtica revolución por la forma totalmente novedosa de abordar los textos literarios, combinando progreso y estrategia en un nuevo modelo de crítica literaria.¹⁰² En cada uno de los ensayos, según sus respectivas temáticas, se tiene en cuenta el pasado, las producciones que en él se llevaron a cabo y su influencia en lo actual, pues, según el autor, el presente aislado carece de sentido.

Eliot inaugura un nuevo modelo de crítica que no pretende crear escuela, y que utilizando un aparato conceptual, e incluso un lenguaje heredado de otros autores, tiene como objetivo principal comunicar y explicar lo entendido por el crítico acerca de lo criticado.¹⁰³ Sus teorías se construyen a propósito de otras anteriores, por lo que aparecen ensayos dedicados a Swinburne, Ben Jonson, Philip Massinger, Blake o Dante, entre otros. Todos ellos, al igual que el autor, creadores y críticos. Como resume Edmund Wilson, *T. S. Eliot, con un aparato infinitamente sensible para la apreciación*

¹⁰⁰ El mito del que toma el nombre esta primera recopilación de ensayos críticos de Eliot, *El bosque sagrado*, hace referencia al propósito de dialogar con la tradición desde la espiritualidad. El bosque sagrado hace referencia a un paisaje que hay a los pies del pueblo Nemi, cerca de Roma, donde se encuentra el santuario consagrado a la diosa Diana. Según el mito, en el santuario crece un árbol junto al cual, en ocasiones, puede vislumbrarse la figura del sacerdote que custodia la cueva, y que lleva en la mano una espada en posición de descanso. El sacerdote espera al hombre que tendrá que asesinarle para sustituirle en su función, del mismo modo que él asesinó a su predecesor para convertirse en el rey del bosque y salvaguardar la cueva de la diosa.

¹⁰¹ Aunque este tema se verá en la segunda etapa del presente trabajo, resulta conveniente tener presente que Eliot renueva sus ideas críticas y poéticas en un periodo de tiempo relativamente corto, y debido a su conversión al anglocatolicismo, que se producirá entre los años 1926 y 1927. Aunque su primera visita a una capilla anglicana fue el Merton College de Oxford en 1914, y entre 1917 y 1921, ya empezó a frecuentar diferentes iglesias londinenses. Véase: GORDON, L., *El joven T. S. Eliot* (1977), Fondo de Cultura Económica, México, 1989, 243. / GORDON L., *T. S. Eliot and Imperfect Life*, Norton & Company, New York - London, 1998, 211.

¹⁰² Para una opinión similar véase: MCDONALD, G., *Learning To Be Modern: Pound, and the American University*, Clarendon, Oxford, 1993, 57 - 59.

¹⁰³ RIGHTER, W., "The <<Philosophical Critic>>", Incluido en David Newton - De Molina (Ed.): *The Literary Criticism of T. S. Eliot. New Essays*, The Athlone Press, Bristol, 1977, 119.

*estética, abordando por igual la literatura inglesa y la norteamericana, con una combinación de avidez y distancia peculiar del norteamericano y con más lecturas de las literaturas del continente, antiguas y modernas, que las ordinarias en un crítico inglés, ha podido realizar con éxito lo que muy pocos escritores han logrado: la tarea sumamente delicada de enjuiciar a los escritores ingleses, irlandeses y norteamericanos en relación de unos con otros y a los escritores en inglés en relación con los escritores del continente. El alcance de la influencia de Eliot es asombroso.*¹⁰⁴

Lo que pretende hacer Eliot en *El bosque sagrado* no es más que ser coherente con su modo de ver la realidad y de comprenderla, ya que para poder abordar a fondo una cuestión es necesario acudir a aquellos que nos preceden en el tiempo y fecundar desde ellos. En esta obra también se desarrollan las dos teorías poéticas más comentadas del autor, el “correlato objetivo” y la “disociación de la sensibilidad”.

3.1. Análisis de la introducción de la primera edición de *El bosque sagrado*

En su primera edición, los trece ensayos de *El bosque sagrado* están precedidos por una introducción de seis páginas que permanecerá prácticamente inalterada en las ediciones posteriores. Esta introducción comienza con un análisis acerca de la posición que un poeta debe ocupar en el mundo y de cómo debe adquirirla. Pero, ¿qué significa esto? Y ¿por qué un poeta necesita la posición de la que habla Thomas Stearns Eliot? Se parte de la idea de que el ser humano necesita de los demás para desarrollarse, y que la sociedad le debe facilitar este desarrollo, mientras que al poeta debe permitirle acomodarse, situarse y mostrar su obra. Posteriormente y tras presentar sus trabajos, el poeta será evaluado, pero antes de que esto suceda debe ser calificado, siendo así tema de conversación. Son los demás los que le dan o no cabida en el mundo, los que le otorgan esa posición de la que habla T. S. Eliot. Una vez pasada esta prueba, al poeta en cuestión se le otorga su reputación, buena o mala, que será prácticamente inalterable. De aquí, que el lugar que obtiene en el mundo tras ser juzgado socialmente sea algo permanente, algo que gana para siempre. Estos parámetros ordenan y sitúan al artista calificado en la línea del tiempo, y las generaciones futuras acudirán a él, y le estudiarán teniendo en cuenta la clasificación que la sociedad de su tiempo le adjudicó:

¹⁰⁴ WILSON, E., *El castillo de Axel*, Destino, Barcelona, 1996, 124.

*Una vez que un poeta es aceptado, su reputación prácticamente no se altera, para bien o para mal.*¹⁰⁵

Aunque antes de dar vida a sus creaciones y ganarse esa posición, a todo auténtico poeta le invade una fuerte necesidad de cambiar las cosas, tiene ganas de mejorar y de retocar el mundo. Su deseo inicial es “poner a punto” el país, prepararlo para recibir arte. Tarea complicada debido a que tanto la realidad como el ser humano carecen de la perfección absoluta que en un principio todo artista novel busca en el terreno artístico. De la misma manera que nos resulta lógico pensar que hasta que una mesa de comedor no esté limpia y despejada no podemos servir la comida, y disfrutar del banquete, el mundo es ruidoso y la gente que hay en él es inculta y bárbara para recibir arte sin preparación previa. La sociedad no entenderá las creaciones artísticas si no la preparamos primero, por lo que hay que quitar de en medio todo lo que sobra e impide que este material sea apreciado. Resulta casi inevitable que un autor no se sienta tentado a cambiar el mundo, el problema de esta actitud es que retrasa la llegada de su obra, que permanece a la espera de que su creador la haga realidad actualizada (potencialmente puede existir ya en su mente):

*La tentación, para cualquier hombre que se interese por las ideas y fundamentalmente por la literatura, de dejar la literatura a un lado hasta haber limpiado todo el país primero, es casi irresistible.*¹⁰⁶

Otro de los temas de los que se habla en esta introducción es que la poesía no es matemática y los poemas no se asemejan en absoluto a una ecuación: *Estamos bastante de acuerdo que la poesía no es una fórmula.*¹⁰⁷ Si así fuese, hablaríamos de un campo acotado donde el resultado dependería siempre de lo establecido previamente según las variables marcadas. Como apunta Ignacio Echevarría, en el prólogo de la obra *Ensayos*

¹⁰⁵ ELIOT, T. S., “Introducción” / “Introduction”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Edición bilingüe inglés-castellano, traducción castellana de: Ignacio Rey, Edición, estudio y notas de: José Luis Palomares, Langre, Madrid, 2004, 125. *Once a poet is accepted, his reputation is seldom disturbed, for better or worse.*, 124.

¹⁰⁶ ELIOT, T. S., “Introducción” / “Introduction”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Edición bilingüe inglés-castellano, traducción castellana de: Ignacio Rey, Edición, estudio y notas de: José Luis Palomares, Langre, Madrid, 2004, 127. *The temptation, to any man who is interested in ideas and primarily in literature, to put literature into the corner until he cleaned up the whole country first, is almost irresistible.*, 126. “Intoduction”, *The Sacred Wood*, 1ª edición inglesa, Methuen & Co., London, 1920, xi-xii (En la primera edición la frase: “to put literature into the corner until he cleaned up the whole country first”, aparece como: “to put literature into the corner until he has cleaned up the whole country first”).

¹⁰⁷ Op. cit., 131. *We quite agree that poetry is not a formula.*, 130.

de incertidumbre de Juan Benet, tanto Benet como Eliot tenían la convicción de que el arte literario aporta un saber específico que ni la ciencia ni ningún otro arte puede alcanzar.¹⁰⁸ La poesía es una realidad abierta, lo que no quiere decir que todo valga y que no esté sometida a nada ni a nadie, sino que va más allá de lo material y por ello resulta complejo definirla y acotarla. Para Eliot, la poesía es principalmente un medio para criticar de forma estructurada aquello que no le gusta: *El estilo de Eliot, en poesía es una crítica constante que socava su propio uso de las palabras.*¹⁰⁹

Además de ser un recurso estético, la forma poética tiene pretensiones de alumbrar el camino político y permear en lo social como una forma de vida. En la buena literatura, como en la buena vida, subyace la idea de orden. Las conexiones entre ambas es una labor de la crítica moderna: *Eliot habla de la forma no solo como una categoría estética sino también como una forma política y como una forma de vida. Su visión de la buena literatura y de la buena vida es una visión de forma y orden y cuya resistencia es necesaria. Si la vinculación entre la ética y la política es observada frecuentemente bajo la crítica moderna, éstas pueden ser descuidadas entre la estética y la moral, aunque el propio Eliot dice que “varios intentos de encontrar el axioma fundamental entre la buena literatura y la buena vida es un experimento muy interesante de la crítica de nuestro tiempo”.*¹¹⁰

Como se ha señalado anteriormente, todo poeta que se precie necesita ser evaluado socialmente. Aquí juegan un papel importante los críticos, que llevan a cabo su trabajo cuando el producto poético está ya en la sociedad. Atendiendo a las reflexiones del propio Eliot, podríamos dividir en dos los tipos de crítica a los que hace referencia en esta introducción, la de los críticos y la de los creativos-críticos.

Al primer grupo corresponden las mentes de segundo orden, los malos poetas que aceptan sus limitaciones, y, básicamente, se encargan de la circulación rápida de ideas en revistas literarias o en la prensa diaria. Su utilidad consiste en poder servir de referencia a los jóvenes poetas, pero pudiendo llegar a ser buenos críticos, jamás

¹⁰⁸ ECHEVARRÍA, I., “Introducción a Juan Benet” En: Benet, J., *Ensayos de incertidumbre*, Lumen, Barcelona, 2011.

¹⁰⁹ SCHÜLLER, A., *A Life Composed. T. S. Eliot and the Morals of Modernism*, Lit Verlag, Münster-Hamburg-London, 2002, 153.

¹¹⁰ Op. cit., 165.

lograrán ser críticos perfectos. En el segundo grupo se sitúan los creativos-críticos. Estos son los poetas de primer orden, los grandes, que aunque no están aislados ni apartados de la sociedad, se sienten solos porque caminan en una dirección opuesta a las tendencias y a los gustos mayoritarios marcados por su época. Los miembros de este grupo son los que aúnan creación y crítica, y los que pertenecen a él están pendientes de sus creaciones y de las de los demás. Lo que hace que una mente creativa sea mejor que otra es la capacidad crítica, que empieza por uno mismo y por la calificación de los propios trabajos, y que termina enjuiciando las obras de los demás. El poeta y el crítico deben ser uno solo:

*No solo el crítico se siente tentado de apartarse de la crítica. La auténtica crítica revela tal pobreza de ideas y tal atrofia de la sensibilidad, que los hombres que deberían guardarse su capacidad crítica para mejorar su propia obra creativa, se sienten atraídos por la crítica.*¹¹¹

Después de analizar la actividad de los críticos o poetas menores y de los creativos-críticos o poetas mayores, se insiste en que la misión primordial de ambos consiste en preservar la tradición allí donde vean que puede haberla. Cualquier crítico debe trabajar para que las generaciones venideras conozcan a sus antepasados, pues de alguna manera están incluidos en el presente. Pero sólo el crítico de nivel, aquél que a la vez que es crítico es creativo, es capaz de dar vida a la literatura de otros. La tradición hace que la mejor obra de hoy, lo sea de igual modo mañana:

*(...) ver la mejor obra de nuestro tiempo y la mejor obra de hace dos mil quinientos años con los mismos ojos.*¹¹²

¹¹¹ ELIOT, T. S., "Introducción" / "Introduction", *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 127. *Not only is the critic tempted outside of criticism. The criticism proper betrays such poverty of ideas and such atrophy of sensibility that men who ought to preserve their critical ability for the improvement of their own creative work are tempted into criticism.*, 126.

¹¹² Op. cit., 131. *(...) to see the best work of our time and the best work of twenty-five hundred years ago with the same eyes.*, 130.

3.2. Tradición y Modernidad en *El bosque sagrado*

Otro de los temas fundamentales que plantea Thomas Stearns Eliot en *El bosque sagrado* es el estudio de la tradición y de la modernidad. ¿Qué es la tradición? y ¿qué periodos de tiempo abarca? Se puede contestar a estas preguntas afirmando que la tradición posee un triple ser, que a la vez y en igual medida es tres tiempos verbales: presente, pasado y futuro. Cada uno de ellos florece y cobra su sentido gracias a las relaciones que mantiene con los otros dos. El pasado es el equivalente a nuestros antecedentes, no es sinónimo de anticuado o de arcaico, sino que es algo vivo, activo y dinámico. Es un eterno tiempo presente que contiene lo que ya ha ocurrido de forma enérgica, y que, consecuentemente, se proyecta hacia el futuro. El tiempo presente es el equivalente al aquí y al ahora. Y el futuro es el porvenir marcado por lo actual. La tradición, en su significado más amplio, es el tiempo pasado que afecta al presente y dirige lo venidero. Tradición no es el equivalente a un hábito o a una repetición sin más de lo que otros vivieron antes que nosotros. Teniendo este marco general, y partiendo de la necesidad del mismo, el autor hace su trabajo. La obsesión permanente de no romper con lo que fue es clave si se persigue entender el pensamiento de T. S. Eliot.

Tradición implica modernidad, y modernidad implica tradición. Pero no debe entenderse la tradición estrictamente como tiempo pasado, o como una cronología de hechos, y no debe entenderse la modernidad como el tiempo presente de Eliot, o simplemente como el equivalente a algo inmediato.¹¹³ Ambos términos están implicados y relacionados temporalmente. Nuestro tiempo está contenido en las generaciones anteriores y en las venideras. Idea clave en el pensamiento de Eliot que tiene su origen en la concepción bergsoniana de la duración, aprendida personalmente por él cuando asistió a las clases del filósofo francés Henri Bergson,¹¹⁴ y según la cual el tiempo

¹¹³ Para una opinión similar véase: XIROS, J., *The Cambridge Introduction to T. S. Eliot*, Cambridge University Press, New York, 2006, 36.

¹¹⁴ Según L. Gordon, el adolescente Eliot llegó a París en 1910 para hacerse un poeta, y se fue hecho un estudiante de filosofía. Véase: GORDON, L., *El joven T. S. Eliot (1977)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, 88. Se entiende por filosofía el saber o modo de utilizar la razón humana que no se centra en ningún sector parcial de la realidad, sino que lo cuestiona y lo analiza todo desde el punto de vista de lo que le interesa al ser humano en tanto humano. La filosofía consiste en aceptar y en convivir con esas preguntas que inevitablemente llevamos dentro de nosotros, como las dudas acerca de si verdaderamente conocemos la realidad tal y como es, o si la vida posee una finalidad y un significado. Se ha seguido la definición de Vicente Lozano porque Eliot no da una

matemático o de los relojes es diferente al que cada uno siente y vive, lo que explica que la espera del amado pueda hacerse eterna aunque sólo haya durado diez minutos de reloj.

Podría calificarse a Eliot como un poeta al mismo tiempo moderno y tradicional, que por un lado supo canalizar el deseo generalizado que la sociedad moderna tenía de progreso, encontrando una nueva forma de trabajar la literatura, y que, por otro lado, recoge lo que hubo antes de su momento histórico. De hecho, no tuvo que resultarle nada fácil defender en algunos de los círculos literarios en los que se movía en los inicios de su carrera la idea de un pensamiento que tuviese en cuenta a los antepasados, pues sin duda resultaba pasado de moda, y se consideraba mucho más atractiva la idea de una creatividad nueva y rompedora que nada tuviese que ver con lo anterior.

Si aceptamos que los muertos nos configuran, y que no podemos perderlos de vista, debemos también plantearnos en qué medida nos influyen. Siendo la concepción de Eliot el que los hechos del pasado nos condicionan, que nos marcan, pero que no nos anulan. Estar condicionados nos permite y nos obliga a elegir. Es mejor hacer algo nuevo que repetirlo, pero conocer la tradición no significa repetirla, calcarla, sino comprender que lo auténtico es aquello que tiene en cuenta al pasado. Por eso debería desaconsejarse llamar tradición a la fe ciega, absoluta y total en los que realizaron su trabajo antes que nosotros:

*Sin embargo, si la única forma de tradición, de transmitir algo de unos a otros, consistiera en perpetuar el modo de hacer de la generación precedente en una ciega o tímida adhesión a sus éxitos, esa "tradición" debería desaconsejarse de modo tajante. Hemos visto cómo numerosas corrientes basadas en supuestos así de simples pronto se perdieron en la arena; sin duda la novedad es mejor que la repetición.*¹¹⁵

definición exacta de filosofía, y ésta se acerca bastante a las inquietudes del autor y a lo que explica a través de elementos poéticos. Véase: LOZANO, V., *Historia de la filosofía*, Edicep, Valencia, 2008, 15.

¹¹⁵ ELIOT, T. S., "La tradición y el talento individual" / "Tradition and the Individual Talent", *El bosque sagrado -The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 219. *Yet if the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, "tradition" should positively be discouraged. We have seen many such simple currents soon lost in the sand; and novelty is better than repetition.*, 218.

Hablar en nombre de la tradición es pensar en la humanidad. El mundo es un mundo de vivos y de muertos-para-vivos. Todos los seres humanos pertenecemos a ambos grupos, pero no al mismo tiempo, ni con la misma intensidad. Por eso, el legado de los otros no nos es regalado sin más, sino que precisa de esfuerzo y de trabajo. Ser tradicional significa ser consciente de la naturaleza histórica del hombre e intentar ir más allá de los hechos inmediatos:

La tradición reviste una significación mucho más amplia. No puede heredarse: si se desea, exige gran esfuerzo. Exige ante todo sentido histórico, algo que podemos considerar casi indispensable para cualquiera que desee seguir siendo poeta después de los veinticinco años; y el sentido histórico implica que se percibe el pasado, no solo como algo pasado, sino como presente; y el sentido histórico obliga a un hombre a escribir no solo integrando a su propia generación en los propios huesos, sino con el sentimiento de que toda la literatura de Europa, desde Homero y dentro de ella, el conjunto de la literatura de su propio país, posee una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo. Este sentido histórico -que es un sentido de lo intemporal y lo temporal, así como de lo temporal unido a lo intemporal- es lo que hace tradicional a un escritor.¹¹⁶

Referirse a los muertos en un mundo de vivos hace que éstos estén automáticamente llenos de vida, y que sus trabajos sean reactualizados en el tiempo. Todos pertenecemos a nuestra generación histórica, a las pasadas y a las venideras, gracias a los auténticos artistas, que en sus obras contienen a su época y a los que ya no están, al mismo tiempo que los proyectan hacia el futuro.

La tradición se hace realidad manteniendo la unidad entre lo que se hizo, lo que se está haciendo y lo que se hará. Es decir, todas las auténticas creaciones que existen han sido creadas bajo los parámetros de una tradición viva y no muerta. Todo el arte

¹¹⁶ Op. cit., 219 y 221. *Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within in the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional.*, 218 y 220.

existente está hermanado, unido entre sí y en constante movimiento. Antes de la existencia de una obra, antes del nuevo material, el mundo artístico tiene un orden diferente al que tendrá después de que lo nuevo sea introducido. Lo que había se reajusta en torno a lo que nace. Esta idea del poeta encierra un fuerte deseo de eternidad. El poeta reclama el permanecer terrenal del arte auténtico. Ser tradicional significa dejar a un lado el individualismo y centrarse en el conjunto artístico.¹¹⁷ En palabras de Eliot:

*La necesidad de adecuarse a la norma, de ser coherente, no es sólo unidireccional; lo que sucede cuando se crea una nueva obra de arte sucede simultáneamente a todas las obras de arte que la precedieron. Los monumentos existentes forman un orden ideal entre sí que se ve modificado por la introducción de la obra de arte nueva (la realmente nueva) entre ellas. El orden existente está completo antes de que llegue la nueva obra; pero para que siga existiendo orden tras la llegada de lo nuevo, todo el conjunto debe ser modificado, aunque sea de una manera mínima; y así las relaciones, proporciones y valores de cada obra de arte se reajustan con respecto al conjunto; y este halla su conformidad con lo antiguo y lo nuevo.*¹¹⁸

Este reajuste artístico es lo que Eliot llama orden, pero no se trata de un orden fijo y permanente, pues entonces estaríamos hablando una vez más de una tradición muerta que hay que salvaguardar a toda costa simplemente porque es algo que ya pasó. Este orden es cambiante y se ajusta a los tiempos cada vez que un nuevo material artístico nace y todo se ordena conforme a él. Por eso, C. Ricks habla de una revisión que se reajusta de nuevo en busca de lo que se ha creado, de una conformidad entre lo viejo y lo nuevo, como ejemplifica una familia en la que se introduce lo nuevo: un nuevo hijo,

¹¹⁷ Según Arantxa Fuentes, tres son los rasgos que caracteriza la tradición de Eliot: sentido histórico, orden ideal y autoría colectiva, este último responde a un expreso deseo de alejarse de una visión individualista del arte. Véase: FUENTES, A., *La revisión modernista del pasado: Antonio Machado y T. S. Eliot*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2009, 207.

¹¹⁸ ELIOT, T. S., “La tradición y el talento individual” / “Tradition and the Individual Talent”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 221 y 223. *The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not onesided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new.*, 220 y 222.

o un nuevo pariente político, siempre alteran ligeramente las relaciones existentes.¹¹⁹ Como explica a su vez H. Kenner, en Eliot el pasado es alterado por el presente como el presente es alterado por el pasado. El nuevo trabajo no es simplemente el último término de una serie, es alterar, como una nueva silla en el salón, el valor de cada conjunto.¹²⁰ La obra de arte auténtica se incorpora en el circuito del arte de una vez y para siempre. El reajuste lo marca lo nuevo, pero lo mantiene todo el arte que hay dentro del círculo. La realidad artística se entiende en bloque, en unidad de obras o conjunto de artistas:

*Ningún poeta, ningún artista de ninguna clase, tiene plenamente sentido por sí mismo. Su importancia, su valor es el valor que posee en relación con los poetas y artistas muertos. No se le puede valorar de modo aislado; es preciso situarle, como contraste y comparación, entre los muertos.*¹²¹

Pero, ¿sólo forma parte de la tradición la obra creada materialmente? Las ideas de Eliot nos llevan a responder a esta pregunta bajo los parámetros del acto aristotélico. La obra de arte tan sólo es considerada como tal si en un momento concreto existe en la realidad, más allá del pensamiento del autor. Todo el arte está relacionado. La obra individual cobra pleno sentido por lo que es en sí y por las relaciones que establece con las obras que existen antes y después de ella. La conexión entre las obras de arte no es cuantitativa, no hay una habitación en la que todas estén y necesiten ser ordenadas. La unión artística va más allá del tiempo y del espacio. El arte está en el mundo material, pero como se verá más adelante, va más allá de la materia. La modificación constante que se produce es debido a las nuevas incorporaciones. Por eso en el arte hay una responsabilidad de los artistas, que deben conocer a sus antecedentes, una tarea nada fácil:

A quienes aprueben esta idea de orden, de la forma de la literatura europea, de la literatura inglesa, no les parecerá descabellado que el pasado se vea modificado por el presente en la misma medida en que el

¹¹⁹ RICKS, C., *Decisions and Revisions in T. S. Eliot*, The British Library / Faber & Faber, London, 2003, 49.

¹²⁰ KENNER, H., *The Invisible Poet: T. S. Eliot*, W. H. Allen, London, 1960, 101.

¹²¹ ELIOT, T. S., "La tradición y el talento individual" / "Tradition and the Individual Talent", *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 221. *No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead.*, 220.

*presente se ve dirigido por el pasado. Y el poeta que sea consciente de esto será consciente de las grandes dificultades y responsabilidades que ello implica.*¹²²

Esta línea en la que se sitúa el arte es una forma de orden y de convivencia en el mundo a través de la memoria. El ser humano es capaz no sólo de conocer, sino también de “saborearse” como parte de ese conocimiento, del conjunto humano. Eliot quiere descifrar la tradición literaria buceando en ella, considera su hacer profesional como un saberse parte de ese mundo en el que él quiere penetrar para descubrir sus verdades más profundas y alcanzar el sentido de su existencia. *En Eliot la idea de tradición supera los límites de un término literario, ya que se trata de un concepto de orden moral, a partir del cual se puede recuperar el orden perdido en una sociedad moderna abocada al ocaso.*¹²³

¹²² Op. cit., 223. *Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature, will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. And the poet who is aware of this will be aware of great difficulties and responsibilities.*, 222.

¹²³ FUENTES, A., *La revisión modernista del pasado: Antonio Machado y T. S. Eliot*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2009, 205.

4. PODER DE CONVOCATORIA DE LA OBRA DE ARTE

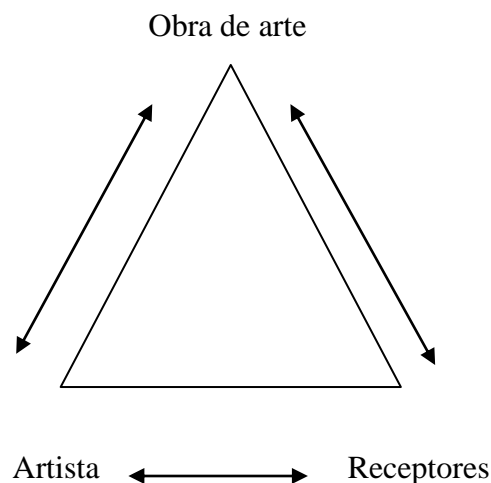
¿Puede una obra de arte tener poder de convocatoria? Vamos a analizar esta cuestión a partir de las teorías presentadas por Thomas Stearns Eliot en los ensayos que constituyen *El bosque sagrado* y en otros textos teóricos de esta primera etapa como “Los poetas metafísicos” (The Metaphysical Poets), de 1921, “La función de la crítica” (The Function of Criticism), de 1923 y “Cuatro dramaturgos isabelinos” (Four Elizabethan Dramatists), de 1924. En nuestro análisis consideraremos que “convocar” significa atraer hacia sí, unir en un mismo punto distintas realidades, y además lo haremos desde una comprensión de la obra de arte como una realidad abierta que afecta o que incluye al artista que le da vida y a los receptores que la disfrutan.

Los ensayos que se incluyen en *El bosque sagrado* tienen una clara intención comunicativa y formativa, pues pretenden establecer los parámetros que todo poeta debe seguir si quiere que su poesía sea “correcta”. No es que T. S. Eliot haga referencia al contenido que debe tener un poema en concreto, pues esto supondría acotar y reducir el campo poético del autor, mermando su capacidad creativa y su libertad, sino que a través del estudio de la obra de otros poetas va incorporando de manera sutil sus propias concepciones acerca del significado de lo poético.

Detrás de una buena poesía hay algo más que unos versos bien escritos.¹²⁴ La poética es un arte que tiene poder de convocatoria y que necesita de tres elementos sin los cuales no pueden darse ni el poema ni sus efectos: el autor, la obra y los receptores. Pensemos en un triángulo y situemos en el vértice superior a la obra de arte, que enlaza por un lado con el artista y, por el otro, con los receptores. La explicación del triángulo artístico comienza por el vértice inferior derecho, los receptores, donde se podría afirmar que está contenido el sentido de toda la obra, pues el arte no sería arte si no

¹²⁴ Al final de su vida, Eliot llegará a la conclusión de que no existe una división entre el verso conservador y el verso libre, sino que solamente hay versos buenos, versos malos y el caos. Véase: ELIOT, T. S., “Reflexiones sobre el verso libre”, *Criticar al crítico y otros escritos*, Traducción castellana de: Manuel Rivas Corral, Alianza, Madrid, 1967, 252. “Reflections on Vers Libre”, *To Criticize the Critic and other Writings*, University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991, 189.

existiesen seres humanos que pudiesen contemplarlo.¹²⁵ Esto hace que los receptores, situados en el vértice inferior derecho del triángulo, y último elemento desde un punto de vista temporal, pues no podemos admirar la obra hasta que no ha sido realizada, pasen a ser el primer elemento en tanto que sin su participación el proceso artístico carecería de sentido. El artista está situado en el vértice inferior izquierdo del triángulo, pues es él quien da vida al arte, aunque también puede admirar la obra de la misma forma que lo hacen los receptores. En el vértice superior del triángulo se encuentra la obra, que convoca a las otras dos realidades, al artista y a los receptores. Entre los tres componentes se establece una estrecha relación de “ida y vuelta”, dado que para que se produzca la experiencia estética cada uno de los componentes requiere la existencia de los otros dos. En el gráfico que mostramos a continuación puede verse la relación existente entre los tres elementos marcados por las flechas de doble dirección:



El arte es algo más que aquello que puede verse, medirse y pesarse. No es una realidad puramente material. Un poema posee un sentido que va más allá de la enumeración de sus versos o de la extensión que ocupa. *Pero cuando analizamos el texto de un filósofo, estudiamos un hecho del pasado, aplicamos a un hecho particular las leyes jurídicas generales o reflexionamos sobre la divinidad, cuando contemplamos un cuadro, asistimos a la representación de un espectáculo, leemos un poema o*

¹²⁵ En la admiración de la obra de arte a cargo del receptor reside la importancia del acto estético, la obra sin el ser humano que la contempla no tendría sentido, estaría muerta precisamente porque no cumpliría con su función, la contemplación artística. Supongamos el caso de una obra que nadie pudiese ver por estar escondida y cerrada al público, en tal caso estaríamos mermando su cometido principal y hablaríamos de algo, pero no de arte en el sentido pleno y tal como lo entiende T. S. Eliot.

*escuchamos música, estamos accediendo a una verdad que no puede verificarse del mismo modo que se verifican las afirmaciones sobre el mundo material. En la experiencia del arte, en la experiencia filosófica o en cualquier experiencia de la tradición histórica que vaya más allá de la mera investigación o de la mera catalogación de unos hechos, no nos limitamos a conocer empíricamente algo que está simplemente fuera de nosotros o enfrente, como están los objetos de las ciencias respecto del sujeto, sino que nos estamos ocupando de algo que nos implica y nos afecta, estamos intentando comprender. No se trata de un contenido de saber desligable de nosotros y al que nos referimos objetivamente, se trata de una posibilidad nuestra, de un saber que es a la vez un saberse.*¹²⁶ Dicho de otro modo, el arte no existe, existen obras de arte. El verso está muerto si no existe un ser humano que le dé vida.

4.1. El artista como iluminador de la creación poética

Thomas Stearns Eliot considera absolutamente necesaria la función del artista, ya que los creadores son los encargados de hacer que la sociedad entre en contacto con la verdad y con la belleza. Una obra tiene una fuerte carga colectiva, pertenece a la humanidad desde el mismo instante en que es y está en el mundo. Por este motivo el crítico literario debe ser primero artista y luego crítico. Según nuestro autor, no puede hacer buena crítica aquél que no ha creado primero, pues desconocerá por completo el significado del acto creador. El artista se eleva, se sitúa por encima del mundo para volver al mundo y comunicar cuánta belleza hay en él, es un puente entre la belleza y la realidad.

En el título de este apartado se designa al artista como iluminador de la creación poética en tanto que es él quien que la hace posible. Aunque no debe perderse de vista que la obra, una vez creada, también es en sí misma, que tiene identidad propia al margen del que le dio vida. De la misma forma que se viene haciendo desde el inicio de este trabajo, se utilizarán indistintamente los términos “autor”, “creador”, “artista” y “poeta”, si bien en el epígrafe de esta sección aparece el término “artista” por ser más fiel al que emplea T. S. Eliot: el artista es el creador del arte, y el poeta es el artista de la palabra.

¹²⁶ LOZANO, V., *Hermeneútica y fenomenología*, Edicep, Valencia, 2006, 90.

Para Eliot, la clave consiste en entender el mundo como una totalidad orgánica, como un conjunto vivo y siempre en continua transformación. Según las interpretaciones habituales, Heráclito hablaba del constante fluir de la realidad y de la imposibilidad de bañarnos dos veces en las aguas del mismo río a causa del constante devenir. Las aguas de la tradición también están continuamente en movimiento, pues nuevas creaciones se incorporan a su larga corriente. Aclaremos aquí que para que haya poética es necesario que exista un artista y no una persona cualquiera, que exista un ser humano con vocación y proyección en el mundo del arte. Sólo una vez realizada la obra, la comunidad humana podrá disfrutar de su belleza.

Todas las generaciones necesitan vocaciones estéticas, sin ellas sobreviviríamos pero no viviríamos en el sentido pleno, pues el arte nos eleva y nos ayuda a saborear la belleza del mundo. Eliot hace esto en sus trabajos, va a las aguas de la tradición y elabora sus teorías literarias. Quiere tener un lugar en el círculo de poetas que entienden el hoy y el porvenir impregnado del ayer. Según él, este mismo sistema deberían seguir los que trabajan en el campo literario, que no florece de la nada, ni mucho menos de la individualidad, sino del trabajo conjunto:

*Hay que insistir en que el poeta debe desarrollar o procurar ser consciente del pasado y que debe seguir desarrollando esa conciencia a lo largo de toda su carrera.*¹²⁷

Una vez visto que es primordial que un autor conozca lo que ya ha sido establecido antes de comenzar a producir, pasemos ahora a describir los vicios o malas costumbres que impiden que el poeta cumpla con este cometido. Eliot señala tres actitudes inaceptables. La primera actitud consiste en asumir el pasado en bloque, en estudiarlo sin sacarle provecho, algo que considera inadmisibles. La segunda actitud se asienta en una tradición pobre, inscrita sólo en un par de admiraciones personales. Se basa por lo tanto en una experiencia de juventud, y no en la experiencia de toda una vida. La tercera actitud que no debe permitirse es la preferencia del artista hacia una época histórica

¹²⁷ ELIOT, T. S., “La tradición y el talento individual” / “Tradition and the Individual Talent”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 227. *What is to be insisted upon is that the poet must develop or procure the consciousness of the past and that he should continue to develop this consciousness throughout his career*, 226.

determinada por tener con ella ciertas afinidades, lo que puede resultar sumamente atractivo, pero nos impide conocer nuestra historia en su totalidad. Es importante conocer las corrientes artísticas que más han destacado a lo largo de la historia, y desechar la idea de progreso en el arte, pues una pintura rupestre no es mejor que una tragedia de Shakespeare, simplemente, cada una es distinta, y ambas forman parte del proceso artístico. El arte pasa por diversas situaciones, y la materia no es nunca igual, aunque no cabe duda de que existe una evolución, de que el espíritu artístico de Europa es más rico y mejor que el espíritu artístico de un único artista europeo, que, eso sí, forma parte del espíritu artístico general:

Procedamos a una exposición más inteligible de la relación del poeta con el pasado: no puede asumirlo en bloque, como un mazacote, ni puede formarse del todo en una o dos admiraciones personales, ni el poeta puede formarse del todo en un periodo preferido. La primera opción es inadmisibile, la segunda es una experiencia importante en la juventud, y la tercera un suplemento agradable y sumamente deseable. El poeta debe saber muy bien cuál es la principal corriente, la cual desde luego no siempre mana de las reputaciones más distinguidas. Tiene que percatarse del hecho evidente de que el arte nunca progresa, pero que la materia del arte no es nunca exactamente la misma. Tiene que darse cuenta de que el espíritu de Europa -el espíritu de su propio país, un espíritu que con el tiempo descubrirá que es mucho más importante que el suyo propio- es un espíritu cambiante, y que este cambio es una evolución que no deja nada abandonado en el camino, que no supera ni a Shakespeare, ni a Homero, ni a la pintura rupestre del dibujante magdalenense; que esa evolución, ese refinamiento si se quiere -esa complicación sin duda- no es, desde el punto de vista del artista, una mejora.¹²⁸

¹²⁸ Op. cit., 223 y 225. *To proceed to a more intelligible exposition of the relation of the poet to the past: he can neither take the past as a lump, an indiscriminate bolus, nor can he form himself wholly on one or two private admirations, nor can he form himself wholly upon one preferred period. The first course is inadmissible in time to be very conscious of the main current, which does not at all flow invariably through the most distinguished reputations. He must be quite aware of the obvious fact that art never improves, but that the material of art is never quite the same. He must be aware that the mind of Europe -the mind of his own country- a mind which he learns in time to be much more important than his own private mind- is a mind which changes, and that this change is a development which abandons nothing en route, which does not superannuate either Shakespeare, or Homero, or the rock drawing of the Magdalenian draughtsmen. That this development, refinement perhaps, complication certainly, is not, from the point of view of the artist, any improvement, 222 y 224.*

Si la tradición se pierde, nos perdemos a nosotros mismos, y negar lo que fue es absurdo. El arte que desea prescindir de lo que ha habido y de lo que hay, que tan solo pretende innovar y ser creativo, sin tener en cuenta a nada ni a nadie, no es propiamente arte. Olvidar la tradición es, en el fondo, olvidarse a sí mismo. También puede ocurrir que se conserve la tradición encerrada en una especie de tarro de cristal, que exclusivamente sea tenida en cuenta para observarla como un tesoro que poseemos y que a toda costa debemos salvaguardar. Esto es igual que no tener tradición, o incluso peor, pues teniéndola no le sacamos el máximo rendimiento. Sin embargo, si el artista asume lo sucedido como algo que le aporta, y que al igual que el buen maestro le ayuda a conocerse más y a ser mejor, sacará lo mejor de sí mismo. Este tener en cuenta a los que están muertos significa restaurarles, algo que va de la mano con el auténtico poeta, que a la vez que tiene en cuenta el trabajo de otros es único e irrepetible. La diferencia entre restauración y conservación es abismal. Lo primero es un poner hoy en marcha algo teniendo en cuenta el ayer, hacer que algo viva, pero acoplándolo al momento en el que se actualiza. Lo segundo es simplemente cuidar de algo, alargar su permanencia. Que Eliot prefiera la restauración se debe a que reclama al poeta una actitud creativa que incorpore lo pasado al presente y no se limite a recordarlo:

*Al perder la tradición, perdemos nuestro dominio sobre el presente; pero como no había una tradición dramática en la época de Shelley, no había nada que mereciese la pena ser conservado. Hay una diferencia enorme entre conservación y restauración.*¹²⁹

El auténtico poeta es fiel a algo que está más allá de sí mismo, es fiel a una devoción heredada, y que, en la mayoría de los casos, es inconsciente. Eliot está convencido de que aunque muchos grandes artistas no son conscientes, existe una unión especial entre todos ellos más allá del tiempo físico. Unión que no es posible entre los artistas de segunda categoría, pues están tan concentrados en sí mismos y en su trabajo que no colaboran ni participan de la totalidad humana. La contribución social entraña el olvido del yo en el acto creador:

¹²⁹ ELIOT, T. S., “La posibilidad de un teatro poético” / “The Possibility of a Poetic Drama”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 245. *By losing tradition, we lose our hold on the present; but so far as there was any dramatic tradition in Shelley's day there was nothing worth the keeping. There is all the difference between preservation and restoration.*, 244.

*Por consiguiente, fuera del artista hay algo a lo que él debe rendirle fidelidad, una devoción a la cual debe entregarse y por la cual debe sacrificarse para merecer y obtener su posición singular. Una herencia común y una causa común une a los verdaderos artistas consciente o inconscientemente: debe admitirse que la unión es en su mayor parte inconsciente.*¹³⁰

*El artista de segunda categoría, naturalmente, no se puede permitir la entrega a ninguna causa común; pues su tarea principal consiste en la afirmación de todas las diferencias insignificantes que lo distinguen: solamente el hombre que tiene tanto que dar que puede olvidarse de sí en su trabajo, puede permitirse colaborar, permutar, contribuir.*¹³¹

Tanto el catolicismo como la literatura clásica tienen una indiscutible autoridad externa. En este sentido, Eliot está de acuerdo con su contemporáneo John Middleton Murry en que no cree que los seres humanos puedan vivir si no son fieles a algo más allá de ellos mismos:

Murry plantea su posición con perfecta claridad. “El catolicismo” dice “representa el principio de una autoridad espiritual indiscutida fuera del individuo: y éste es también el principio del clasicismo en la literatura”. Dentro de la órbita en que se mueven las ideas de Murry, ésta me parece una definición intachable, aunque naturalmente no es todo lo que puede decirse acerca del catolicismo o del clasicismo. Aquellos de nosotros que apoyamos lo que Murry llama clasicismo creemos que los hombres no pueden seguir adelante sin rendir fidelidad a algo exterior a ellos mismos.

¹³⁰ ELIOT, T. S., “La función de la crítica”, *Los Poetas Metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Tomo I, Emecé, Buenos Aires, 1944, 25. *There is accordingly something outside of the artist to which he owes allegiance, a devotion to which he must surrender and sacrifice himself in order to earn and to obtain his unique position. A common inheritance and a common cause unite artist consciously or unconscious. Between the true artist of any time there is, I believe, an unconscious community.*, 24. “The Function of Criticism”, *Selected Essays*, Faber & Faber, London, 1951.

¹³¹ Op. cit., *The second-rate artist, of course, cannot afford to surrender himself to any common action; for his chief task is the assertion of all the trifling differences which are his distinction: only the man who has so much to give that he can forget himself in his work can afford to collaborate, to exchange, to contribute.*, 24.

*Me doy cuenta de que “fuera” y “dentro” son términos que proporcionan oportunidades ilimitadas para utilizar.*¹³²

El reconocimiento de la voz interior significa la liberación del individuo. Es cierto que no todos la poseen, pero los que la tienen no pueden dejarla a un lado. La voz interior resuena en lo más íntimo del hombre, invitándole a realizar su trabajo según sus gustos y preferencias:

*Mi creencia es que aquellos que poseen esta voz interior están muy dispuestos a atenderla, y no oirán otra. La voz interior, en realidad, es algo que suena en forma muy parecida a un viejo principio formulado por un crítico más antiguo en la frase ahora familiar de “hacer como a uno le guste”.*¹³³

Los escritores, los clérigos y los estadistas ingleses son los que más profundizan en la persona humana y en sus características fundamentales. Es un trabajo difícil que además del intelecto necesita de la persona completa. La respuesta, o, mejor dicho, una de las respuestas a las que alguien llega cuando quiere saber quién es, consiste en el reconocimiento de tener un yo universal, un yo que se comparte con el resto de los semejantes. Por introspección, nos sabemos diferentes, nos sentimos únicos con nuestro yo individual. Más tarde, y por deducción, caemos en la cuenta de que existen otros seres humanos semejantes a nosotros y con los que compartimos nuestro yo universal:

“Si ellos (el escritor, el clérigo, el estadista inglés) ahondan lo bastante profundamente en su prosecución del conocimiento de sí mismo -trabajo

¹³² Op. cit., 28 - 29. Mr. Murry makes his issue perfectly clear. ‘Catholicism’, he says, ‘stands for the principle of unquestioned spiritual authority outside the individual; that is also the principle of Classicism in literature’. Within the orbit within which Mr. Murry’s discussion moves, this seems to me an unimpeachable definition, though it is of course not all that there is to be said about either Catholicism or Classicism. Those of us who find ourselves supporting what Mr. Murry calls Classicism believe that men cannot get on without giving allegiance to something outside themselves. I am aware that ‘outside’ and ‘inside’ are terms which provide unlimited opportunity for quibbling., 26.

¹³³ Op. cit., 29. My belief is that those who possess this inner voice are ready enough to hearken to it, and will hear no other. The inner voice, in fact, sounds remarkably like an old principle which has been formulated by an elder critic in the now familiar phrase of ‘doing as one likes’, 27.

*de minería hecho no sólo con el intelecto, sino con todo el hombre- darán con un yo que es universal”.*¹³⁴

El buen poeta es en cierta forma la unión de todos los poetas anteriores con él mismo y con su aportación artística. *Ningún poeta, ni artista de cualquier arte, puede ser completado solo.*¹³⁵ El mal poeta repite lo dicho por otros, pero no lo incorpora a su yo, ni permite que los demás dejen huella en su obra, pues tan sólo está preocupado de robarle a la tradición sus mejores piezas para calcarlas. Aunque a lo largo de la historia haya habido en ocasiones artistas que tuvieron esta actitud, ésta no debería darse, porque ante todo un artista es alguien que tiene una conciencia activa y acude a sus mayores para gozar y aprender. Por ello resulta absolutamente necesaria la educación del artista en su arte. Los procesos normales de la sociedad representan más un obstáculo que una ayuda para este tipo de formación al estar pensados a nivel general y no para aquellos que pretenden ser creadores.¹³⁶ Estos mecanismos sociales consisten en la adquisición de ideas impersonales que oscurecen lo que realmente somos, sentimos y queremos. No es el abuso y el exceso de información lo que resulta dañino, sino el conformismo al que nos lleva la acumulación de tales conocimientos. El artista debe seguir unos caminos de aprendizaje diferentes a los diseñados de manera global. Esta intuición deja entrever que Eliot se siente diferente del resto de los mortales, como un extranjero.¹³⁷

Al comenzar este epígrafe se comentaba que la misión del artista consiste en comunicar la belleza existente. El poeta trabaja con lo sublime. ¿Pero dónde y cómo debe hacer su trabajo? Esta cuestión nos lleva irremediablemente a explicar una de las teorías más polémicas del autor, “la disociación de la sensibilidad”, que según él todo creador debe practicar. Para realizar su trabajo un poeta debe ser capaz de aunar el sentir de todos en sus creaciones.¹³⁸ Además de tener en cuenta lo que su yo le provoca, debe

¹³⁴ Op. cit., 30. *If they (the English writer, divine, statesman) dig deep enough in their pursuit of self-knowledge- a piece of mining done not with the intellect alone, but with the whole man-they will come upon a self that is universal*, 27.

¹³⁵ SHUSTERMAN, R., *T. S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, Duckworth, London, 1988, 188.

¹³⁶ Según el poeta griego Yorgos Seferis, en una entrevista que mantuvo con Eliot, éste le habría dicho que la educación mata la poesía. Véase: SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía y otros ensayos*, Traducción, prólogo y notas de: José Antonio Moreno Jurado, Júcar, Barcelona, 1989, 147.

¹³⁷ ELIOT, T. S., *The Letters of T. S. Eliot*, Tomo I: 1898 - 1922. Editado por: Valerie Eliot y Hugh Haughton. Carta de T. S. Eliot a Mary Hutchinson en julio de 1919, Faber & Faber, London, 2009, 379.

¹³⁸ En este sentido, Carme Riera habla de “sumisión” al comentar la influencia de Eliot en los poetas de la Escuela de Barcelona. Véase: RIERA, C., *La escuela de Barcelona*, Anagrama, Barcelona, 1988, 137.

pasar a ser un nosotros.¹³⁹ Pero sólo aquél que tiene personalidad puede huir de ella, elaborando entonces el disfraz del buen poeta. Refiriéndose a esto, Carlos Piera afirma que el joven Eliot parte de un mundo sin nombres absolutos, con nombres a lo sumo paródicos o repetidos. En un mundo así, “yo” es cualquiera.¹⁴⁰ En un mundo desprendido de absolutos, el artista posee la capacidad de incorporar otros nombres que ocupen su lugar, adoptando todos el rol de personajes principales. Eliot está convencido de que el autor más perfecto es aquél que es capaz de separar su sufrimiento de su mente creadora, mente en la que deben estar todos los seres humanos.¹⁴¹ Las pasiones son el material que el artista utiliza para dar vida al arte:

*Puede actuar parcial o exclusivamente en la experiencia del propio hombre; pero cuanto más perfecto sea el artista, más completamente separado estará en él el hombre que sufre de la mente creadora; más perfectamente digerirá y transmutará la mente las pasiones que son su material.*¹⁴²

*La poesía no consiste en dar rienda suelta a las emociones sino en huir de la emoción; no es una expresión de personalidad sino una huida de la personalidad. Pero naturalmente sólo quienes poseen personalidad y emociones saben lo que significa huir de ellas.*¹⁴³

Hacer extraordinaria la realidad ordinaria mediante el desarrollo de nuevas formas, en esto consistiría según Eliot el proceso poético. La poesía no inventa palabras, ni mundos nuevos, sino que partiendo de la realidad existente se eleva a través de formas puras y bellas. En el lenguaje poético se busca lo hermoso, y cada combinación

¹³⁹ Resulta curioso saber que el poeta griego Konstantino Kavafis, separado en el tiempo de Eliot casi una generación entera, pues nació en 1863, hablaba también de que el artista que coloca su obra por encima de todo debe arruinar su individualidad en beneficio de sus creaciones. Véase: SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía y otros ensayos*, Traducción, prólogo y notas de: José Antonio Moreno Jurado, Júcar, Barcelona, 1989, 121.

¹⁴⁰ PIERA, C., “Las personas de Eliot”, *Revista de Occidente* 89, Madrid, 1988, 114.

¹⁴¹ Kenner habla de que el poeta debe expresar el equivalente emocional de su pensamiento. Véase: KENNER, H., *The Invisible Poet: T. S. Eliot*, W. H. Allen, London, 1960, 37.

¹⁴² ELIOT, T. S., “La tradición y el talento individual” / “Tradition and the Individual Talent”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 229 y 231. *It may partly or exclusively operate upon the experience of the man himself; but, the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material.*, 228 y 230.

¹⁴³ Op. cit., 239. *Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things*, 238.

lingüística pide de suyo ser comunicada. El poeta es el medio necesario, aunque no suficiente, de una composición. Él ordena los sentimientos que tiene, comunicándolos posteriormente con palabras. En base a este planteamiento, el poeta maduro es el más idóneo para realizar su cometido, ya que lleva más tiempo haciéndolo, y, por lo tanto, tiene más material acumulado:

*El otro aspecto de esta teoría impersonal de la poesía es la relación del poema con su autor. Y aludí, por analogía, a que la mente del poeta maduro difiere de la del poeta inmaduro no precisamente en ninguna evaluación de la "personalidad", no porque sea necesariamente más interesante, o porque tenga "más que decir" sino por ser un medio perfeccionado de manera más fina en el que sentimientos especiales, o muy variados, se hallan en libertad para entrar en nuevas combinaciones.*¹⁴⁴

El mundo es una totalidad ordenada, en él hay seres vivos y objetos que a través del lenguaje poético son transmitidos por el buen poeta con sentido y de forma estructurada. Mientras que el mal poeta percibe la realidad de manera desordenada e inconexa, combinando la mayoría de las veces objetos con palabras que no encajan.

4.2. La obra de arte como reflejo existencial del ser

Después de haber analizado la misión fundamental del artista, sin el cual no existirían obras de arte, conviene aclarar que para Thomas Stearns Eliot no todas las creaciones artísticas existentes merecen el nombre de arte, sino sólo las que en ellas contienen la tradición. No puede decirse que éste sea un tema al que nuestro autor dedique una gran atención, pero sí al que hace diversas referencias en los ensayos que estamos analizando.

¹⁴⁴ Op. cit., 229. *The other aspect of this Impersonal theory of poetry is the relation of the poem to its author. And I hinted, by an analogy, that the mind of the mature poet differs from that of the immature one not precisely in any valuation of "personality", not being necessarily more interesting, or having "more to say", but rather by being a more finely perfected medium in which special, or very varied, feelings are at liberty to enter into new combinations., 228.*

Comienza T. S. Eliot con diversas alusiones a la fuerte carga existencial que una obra posee, y que es capaz de transmitir. Una de las principales misiones de la obra de arte consiste en convertirse en un espejo que al mismo tiempo que nos permite reflejarnos y reconocernos, nos dice quiénes somos. Por eso, un buen poema es el que a través de una determinada estructura evoca algo en nosotros. Es una realidad abierta que entra en juego con los espectadores, lo que sólo es posible conseguir con la totalidad de la composición y no con elementos aislados o extraídos de su lugar original. La unidad en todo momento debe permanecer:

*La llamada inmediata de Jonson es a la mente; el tono emocional no está en el verso suelto, sino en el diseño del conjunto.*¹⁴⁵

La unidad de las creaciones, además de ser lo que entra en contacto con los receptores, es lo que debe ser tenido en cuenta a la hora de calificar una obra. Esta tarea debe ser realizada por el crítico que también es artista, que es el único que está calificado para hacer este trabajo:

*Las dos direcciones de la sensibilidad son complementarias; y como la sensibilidad es poco común, impopular y deseable, se espera que el crítico y el artista creativo sean a menudo la misma persona.*¹⁴⁶

Además, el material artístico debe ser considerado teniendo en cuenta el momento histórico en el que fue realizado. Sería absurdo calificar con criterios de otra época una creación del presente, o utilizar criterios del presente para comentar algo del pasado. De igual modo, resultaría ilógico juzgar una obra de arte en solitario, sin tener en cuenta ni a sus coetáneos ni a la tradición. La crítica consiste en juzgar y no en mutilar las obras, hay que calificarlas y no quebrarlas. Lo creado debe tener la huella de su creador, a la vez que debe ceñirse a parámetros tradicionales. Una vez juzgada, la obra ocupa su lugar en la tradición, sin que pueda existir un arte que no se ajuste a las normas, pues el ajustarse a las normas, a lo establecido por otros, es una prueba de su valor:

¹⁴⁵ ELIOT, T. S., “Ben Jonson”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 327. *The immediate appeal of Jonson is to the mind; his emotional tone is not in the single verse, but in the design of the whole.*, 326.

¹⁴⁶ ELIOT, T. S., “El crítico perfecto” / “The Perfect Critic”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 161. *The two directions of sensibility are complementary; and as sensibility is rare, unpopular, and desirable, it is to be expected that the critic and the creative artist should frequently be the same person.*, 160.

*Y digo juzgado, no mutilado; no considerado tan bueno como o peor o mejor que los muertos, y desde luego no juzgado con los cánones de los críticos difuntos. Es un juicio, una comparación, en el que dos cosas se miden con respecto a la otra. Para la obra nueva, el ajustarse meramente a las normas equivale a no ajustarse en absoluto; no será una obra nueva y, por tanto, no será una obra de arte. Y no decimos precisamente que lo nuevo poseerá más valor porque se ajuste a las normas; sino que el ajustarse es una prueba de su valor: una prueba de que ciertamente sólo puede realizarse lenta y cuidadosamente, porque ninguno de nosotros es un juez infalible de la conformidad a las normas. Diremos: parece que se atiende, y tal vez es individual, o parece individual y puede que se atenga; pero es improbable que encontremos que es una cosa y no la otra.*¹⁴⁷

El filósofo y el poeta encuentran semejanzas en su trabajo, aunque no identificación de funciones. Ambos se ocupan de las ideas. El primero se ocupa de las ideas en sí mismas, como algo que argumentar, mientras que el segundo las examina desde un punto de vista práctico, intentándolas llevar a cabo. Por eso la poesía puede ser filosófica, pero la forma de una filosofía jamás podrá ser poética.¹⁴⁸ En palabras de Eliot:

*Pero esto no significa negar que la poesía pueda ser, en cierto sentido, filosófica. El poeta se puede ocupar de ideas filosóficas, no como algo que argumentar, sino como algo que examinar. La forma original de una filosofía no puede ser poética.*¹⁴⁹

¹⁴⁷ ELIOT, T. S., “La tradición y el talento individual” / “Tradition and the Individual Talent”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 223. *I say judged, not amputated, by them; not judged to be as good as, or worse or better than, the dead; and certainly not judged by the canons of dead critics. It is a judgment, a comparison, in which two things are measured by each other. To conform merely would be for the new work not really to conform at all; it would not be new, and would therefore not be a work of art. And we do not quite say that the new is more valuable because it fits in; but its fitting in is a test of its value – a test, it is true, which can only be slowly and cautiously applied, for we are none of us infallible judges of conformity. We say: it appears to conform, and is perhaps individual, or it appears individual, and may conform; but we are hardly likely to find that it is one and not the other.*, 222.

¹⁴⁸ Ricks habla de que tanto lo verbal como lo filosófico desembocan en el arte poético. Véase: RICKS, C., *Decisions and Revisions in T. S. Eliot*, The British Library / Faber & Faber, London, 2003, 69.

¹⁴⁹ ELIOT, T. S., “Dante”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 433. *But this is not to deny that poetry can be in some sense philosophic. The poet can deal with philosophic ideas, not as matter for argument, but as matter for inspection. The original form of a philosophy cannot be poetic.*, 432.

Al hablar del *Fausto* de Goethe, Eliot llega a afirmar que una obra de arte, más que encarnar una filosofía, la contiene. Lo que no implica que infravalore la filosofía respecto de la literatura, pero sí que la buena literatura contiene y supera el conocimiento filosófico, pues si no estaríamos hablando de lo mismo. Un poema encarna una filosofía, la contiene como telón de fondo a través de cuestiones relacionadas con el sentido de la realidad:

*El demonio de Goethe nos remite, inevitablemente, a Goethe. Encarna una filosofía. Una creación artística no debería hacerlo: debería reemplazar a la filosofía.*¹⁵⁰

Las creaciones artísticas auténticas son universales e intemporales. Elaboradas una vez y para siempre, contienen a la humanidad entera. Cualquier hombre de cualquier época puede reflejarse en ellas, del mismo modo que queda inmortalizado su creador. En tanto que forma parte de la tradición viva, lo artístico supera los parámetros temporales, no muere, a diferencia de lo que le ocurre a su creador y a sus contemporáneos.

De la unión entre lo artístico y el ser humano nace la experiencia estética, si bien Eliot considera que no todos los seres humanos son capaces de ella. La obra de arte no es exclusivamente material, su ser abarca más de lo que puede percibirse mediante los sentidos, por lo que sólo los seres humanos que posean la capacidad de contemplar lo inmaterial podrán tener una experiencia estética, disfrutarán de lo bello. El que se divierte poéticamente es porque goza con y de la poesía, el que gracias a ella tiene experiencias profundas que lo sitúan más allá de lo inmediato y de los parámetros contingentes:

*La finalidad del disfrute de la poesía es la contemplación pura de la que se han extraído todas las emociones personales accidentales.*¹⁵¹

¹⁵⁰ ELIOT, T. S., “La posibilidad de un teatro poético” / “The Possibility of a Poetic Drama”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 251. *Goethe’s demon inevitably sends us back to Goethe. He embodies a philosophy. A creation of art should not do that: he should replace the philosophy.*, 250.

¹⁵¹ ELIOT, T. S., “El crítico perfecto” / “The Perfect Critic”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 159. *The end of the enjoyment of poetry is a pure contemplation from which all the accidents of personal emotion are removed*; 158. “The Perfect Critic”, *The Sacred Wood*, 1ª edición inglesa, Methuen & Co., London, 1920, 13.

En un primer momento puede parecer que hay cierta incoherencia en los argumentos de Eliot, pues por una parte establece que el auténtico arte es el que refleja a toda la humanidad, y por otra parte afirma que la contemplación estética tiene que superar las categorías humanas. Pero lo que sucede es que él considera que en la experiencia estética se produce una fusión entre el espectador y la obra de arte que evoca realidades inmateriales. Al contemplar la obra de arte y verse reflejada en ella, el ser humano va más allá de su dimensión material y alcanza su dimensión espiritual, se sitúa por encima de los parámetros terrenales.

Entre la obra de arte y el espectador que a partir de ella alcanza una experiencia estética se produce una fusión. A través de la contemplación estética, el espectador comprende el orden del mundo y el lugar que en dicho orden desempeña, va más allá de la realidad inmediata. Sin embargo, Eliot insiste en que esta experiencia estética no debe confundirse con la experiencia mística, que es más intensa, y en la que en vez de una fusión se produce una absorción del protagonista en lo divino, permaneciendo junto al misterio:

*La experiencia mística se supone que es valiosa porque es un estado placentero de intensidad única. Pero el verdadero místico no está satisfecho únicamente mediante el sentimiento, debe pretender al menos que ve, y la absorción en lo divino es sólo el límite necesario, aunque paradójico, de esta contemplación.*¹⁵²

4.3. La emoción artística: efecto que trasciende

Thomas Stearns Eliot defiende la existencia de una emoción exclusiva relacionada con el terreno creativo, de una emoción concreta que no tiene nada que ver con el puro sentimentalismo, pues aunque incluye la parte afectiva del ser humano, la supera. Es debido a esta emoción exclusiva del terreno creativo que cobra pleno sentido el triángulo artístico formado por el autor, la obra propiamente dicha y los posibles receptores.

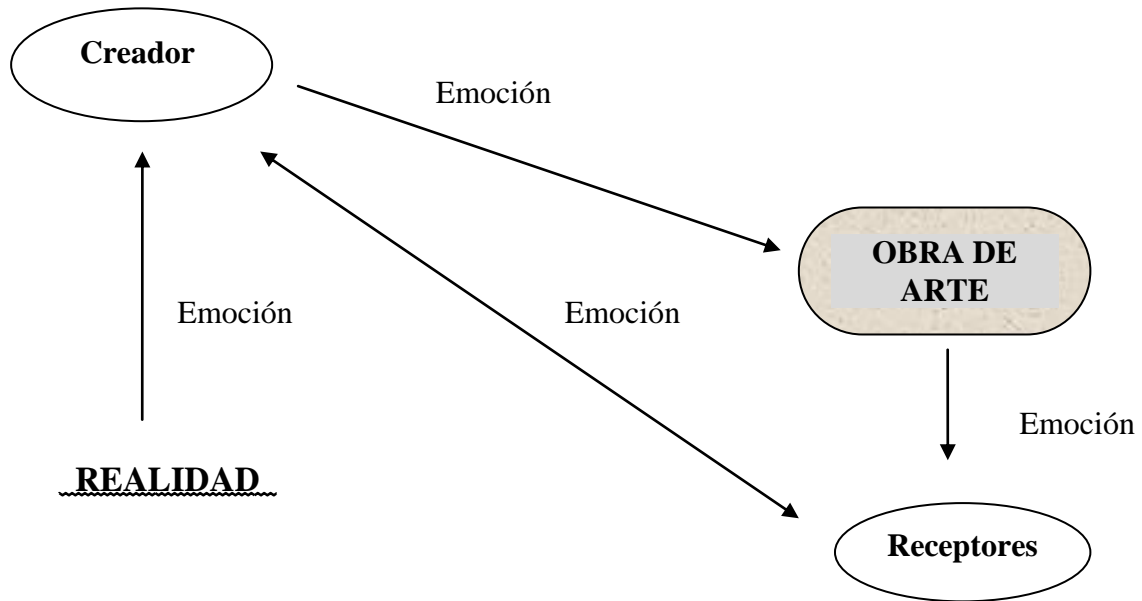
¹⁵² ELIOT, T. S., "Dante", *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 447. *The mystical experience is a pleasant state of unique intensity. But the true mystic is not satisfied merely by feeling, he must pretend at least that he sees, and the absorption into the divine is only the necessary, if paradoxical, limit of this contemplation.*, 446. "Dante", *The sacred wood*, 1ª edición inglesa, Methuen & Co., 1920, London, 1920, 154.

Como se ha visto en el epígrafe anterior, la obra de arte es necesaria para que el proceso estético se lleve a cabo, pero esto no significa que el arte precise de un estudio científico, ni que sea posible reproducir o prever con exactitud sus efectos. En palabras de E. Wilson, *T. S. Eliot opone el estudio científico de los valores estéticos: evita la retórica impresionista e igualmente las teorías estéticas a priori, y compara con calma las obras literarias e intenta distinguir las distintas clases de efectos artísticos y los distintos grados de satisfacción que se derivan de ellas.*¹⁵³

Si pensamos en el proceso artístico completo, observamos que una obra de arte genera una doble vertiente emocional. La primera es la emoción que su creador experimenta mientras le da vida, pues ésta le ayuda a crear y a mantener vivo su proceso creativo. La segunda empieza cuando la obra está terminada y puede ser admirada por innumerables receptores, incluyendo aquí también al artista que la confeccionó, que hace las veces de creador y de receptor. Además, Eliot distingue dos fases en la emoción del artista, “el correlato objetivo” y “la disociación de la sensibilidad”, conceptos que se estudiarán en este apartado.

Por emoción del artista se entiende la agitación que siente cualquier autor en el acto creador, y por emoción del receptor se entiende el goce que experimenta el que contempla la obra creada. Veamos el proceso que estamos describiendo en el siguiente gráfico:

¹⁵³ WILSON, E., *El castillo de Axel*, Destino, Barcelona, 1996, 123.



El mundo es el material del poeta, su fuente de inspiración, el lugar desde el que se eleva y hace poesía. Este punto de partida, este buscar elementos en la realidad que puedan ser convertidos en poesía, es el “correlato objetivo”. Hay que desechar la existencia de mundos diferentes o de realidades oníricas en las que supuestamente se instale el poeta para cumplir con su tarea, pues él vive y trabaja en el mismo mundo o en la misma realidad que aquellos que no se dedican al arte, aunque con una forma distinta de mirar. Por eso en nada se asemeja la vocación poética a la vocación periodística. El periodista cuenta lo que pasa, lo que sucede en el mundo ordinario, mientras que el poeta habla de lo que se ve y de lo que no se ve, habla de forma hermosa de lo extraordinario y de lo sublime. Partiendo del momento presente, de la realidad, y asumiendo lo pasado, el artista crea:

La única manera de expresar la emoción en forma de arte es encontrando un “correlato objetivo”; dicho de otro modo, un grupo de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que habrán de ser la fórmula de esa emoción concreta; de modo que cuando los hechos externos, que

*deben terminar en una experiencia sensorial, se den, se evoque inmediatamente la emoción.*¹⁵⁴

Este elevarse a partir del mundo para crear es llevado a cabo por el artista a partir de las emociones que siente y que le ayudan a elaborar su obra. La emoción se prolonga en el tiempo y da lugar al arte. Se produce entonces lo que Eliot denomina la “disociación de la sensibilidad”, consistente en que el poeta alberga el sentir de todos para ser capaz de dar vida a algo universal: *Su método consiste en observarse a sí mismo y observar el mundo entero de su experiencia con apasionado desapego, y dar a sus observaciones “una organización nueva e individual”.*¹⁵⁵

El creador ordena sus pasiones sin dejarse llevar instintivamente por ninguna de ellas, dándoles cabida a todas y orientándolas para que le sirvan en su propio trabajo. Utiliza sus experiencias canalizadas a través de emociones y de sentimientos. Este proceso no consiste en sentir por el mero hecho de sentir, sino en sentir para traer arte al mundo. Un grupo de objetos, una situación determinada, o diversos acontecimientos, cualquier elemento es susceptible de ser material artístico, de convertirse en el punto de partida del arranque poético.

Para Eliot, el poeta es el encargado de transformar las experiencias en sentimientos, y es precisamente por esto por lo que debe ser impersonal y contener en su sentir a cada persona. Su progreso reside en un constante autosacrificio que le lleva a la extinción de su personalidad, a despojarse de su yo para poder llegar a los demás con la mayor intensidad posible. Sólo olvidándose de sí mismo será capaz de sentir por cada uno y por todos. Su persona, su yo, es un receptáculo que acumula un material que ordena y trabaja dentro de la tradición. El lenguaje poético más correcto no es aquél que repite las ideas de otros, sino el que, conteniendo la tradición, expresa el sentir colectivo de forma novedosa y creativa, consiguiendo así estar a la altura de los nuevos tiempos:

¹⁵⁴ ELIOT, T. S., “Hamlet y sus problemas” / “Hamlet and his Problem”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 319. *The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.* 318.

¹⁵⁵ MOODY, D. A., *Thomas Stearns Eliot, Poet*, CUP, Cambridge, 1979, XVII-XVIII.

*Pero el lenguaje que es más importante para nosotros es aquél que está luchando para digerir y expresar objetos nuevos, nuevos grupos de objetos, nuevos sentimientos, nuevos aspectos, como por ejemplo, la prosa de James Joyce o del primer Conrad.*¹⁵⁶

El poeta necesita sentir y estructurar las emociones, pero además debe fundirlas y equilibrarlas con la tradición, pues sólo así puede comunicarlas en forma artística. Si no fuese así, cualquiera que tuviese emociones, o que fuese empático, podría llamarse poeta, y no es el caso. Además de conmoverse, son necesarias ciertas aptitudes para desempeñar esta labor, una sensibilidad elevada, una capacidad de ordenación y una creatividad que dan lugar al proceso artístico:

*Porque lo que cuenta no es la “grandeza”, la intensidad, de las emociones, los componentes, sino la intensidad del proceso artístico, la presión, por así decirlo, en virtud de la cual se produce la fusión.*¹⁵⁷

Tan importante es para el poeta sentir emociones como saber expresarlas. El proceso poético no quedaría finalizado si las emociones que se sienten no son comunicadas correctamente. Conocimiento y práctica, inteligencia y voluntad, están aquí unidas. En la adolescencia, periodo clave en la formación de una persona, aquéllos que no son artistas dejan dormir sus sentimientos, o los suavizan para poder encajar en la realidad, mientras que los artistas, por el contrario, mantienen vivas las emociones que experimentan. Es más, desarrollan una habilidad especial para intensificarlas. Desde edad temprana, el que tiene capacidad artística se siente diferente a los demás, e incluso se considera incomprendido, como le sucede al mismo Eliot:

El sentimiento intenso, eufórico o terrible, sin un objeto o sobrepasando su objeto, es algo que toda persona con sensibilidad ha conocido; es sin duda, algo a estudiar por los patólogos. Ocurre a menudo en la

¹⁵⁶ ELIOT, T. S., “Swinburne como poeta” / “Swinburne as Poet”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 411. *But the language which is more important to us is that which is struggling to digest and express new objects, new groups of objects, new feelings, new aspects, as, for instance, the prose of Mr. James Joyce or the earlier Conrad.*, 410.

¹⁵⁷ ELIOT, T. S., “La tradición y el talento individual” / “Tradition and the Individual Talent”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 233. *For it is not the “greatness”, the intensity, of the emotions, the components, but the intensity of the artistic process, the pressure, so to speak, under which the fusion takes place, that counts.*, 232.

*adolescencia: la persona normal deja dormir estos sentimientos, o recorta sus sentimientos para encajar en el mundo laboral; el artista lo mantiene vivo mediante su habilidad para intensificar el mundo hacia sus emociones.*¹⁵⁸

Un artista incompleto es el que únicamente expresa los sentimientos que en él provoca el entorno, sin ser capaz de ir más allá de sí mismo y de lo casual. Por el contrario, el auténtico artista es el que mediante su obra logra expresar las emociones de todos. Es un ser completo que logra superar lo puramente personal:

*La persona sentimental, en quien una obra de arte despierta todo tipo de emociones que en ningún caso tienen nada que ver con esa obra de arte, sino que son casualidades provocadas por asociaciones personales, es un artista incompleto. Porque en un artista, esas sugerencias puramente personales suscitadas por la obra de arte se funden con una multitud de otras sugerencias procedentes de numerosas experiencias, y dan como resultado la producción de un objeto nuevo que ya no es puramente personal, porque es una obra de arte en sí misma.*¹⁵⁹

La condición del artista consiste en comunicar las emociones en forma de arte, para lo cual es necesario utilizar las palabras correctas y encontrar las combinaciones precisas: *Pero todo desarrollo vital del lenguaje es también un desarrollo del sentimiento.*¹⁶⁰ Desarrollando el lenguaje, consiguiendo que la palabra resuene en el interior del ser humano, el artista es el que provoca nuevas emociones.¹⁶¹

¹⁵⁸ ELIOT, T. S., “Hamlet y sus problemas” / “Hamlet and his Problems”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 321. *The intense feeling, ecstatic or terrible, without an object or exceeding its object, is something which every person of sensibility has known; it is doubtless a study to pathologists. It often occurs in adolescence: the ordinary person puts these feelings to sleep, or trims down his feeling to fit the business world; the artist keeps it alive by his ability to intensify the world to his emotions.*, 320.

¹⁵⁹ ELIOT, T. S., “El crítico perfecto” / “The Perfect Critic”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 145. *The sentimental person, in whom a work of art arouses all sorts of emotions which have nothing to do with that work of art whatever, but are accidents of personal association, is an incomplete artist. For in an artist these suggestions made by a work of art, which are purely personal, become fused with a multitude of other suggestions from multitudinous experience, and result in the production of a new object which is no longer purely personal, because it is a work of art itself.*, 144.

¹⁶⁰ ELIOT, T. S., “Philip Massinger”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 373. *But every vital development in language is a development of feeling as well.*, 372.

¹⁶¹ (...) Eliot estaba dotado de un oído fuera de lo común y de un gran don para dar con la palabra justa, capaz de permanecer en la mente del lector. GAY, P., *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Becket*, Paidós Ibérica, S. A., Barcelona, 2007, 221.

De la misma manera que lo desagradable constituye una parte importante del entorno, y a veces el ser humano experimenta o contempla situaciones horribles, no todo lo que un poeta ve y experimenta es hermoso, aunque la contemplación de lo sórdido y de lo feo es inevitable para alcanzar la belleza de cuanto nos rodea:

*La contemplación de lo horrible, de lo sórdido o de lo repugnante por un artista, es el aspecto necesario y negativo del impulso hacia la búsqueda de la belleza.*¹⁶²

Una vez que el artista ha creado la obra, ésta pasa a formar parte de la tradición. Es decir, empieza a ocupar el lugar que le corresponde en la realidad. Pues el proceso artístico no termina con la creación acabada, sino que es a partir de entonces, cuando ejerce la función dialógica que le corresponde, que una obra empieza a existir realmente. Al igual que el ser humano es social por naturaleza, y necesita de los demás para desarrollarse plenamente,¹⁶³ una composición también es social, necesita de las personas para ser realmente arte.

Es necesario que una obra de arte dialogue con su época, que se comunique con diversos receptores, pues este diálogo la actualiza y le confiere su verdadero sentido y significado. Como se ha analizado en el apartado anterior, es la unión verdadera entre un sujeto y la creación artística la que da como resultado la experiencia estética. Al igual que una vez que viene al mundo, el hijo vive independientemente de su madre, una vez creada, la composición artística posee una existencia independiente de su autor. Instalada en su tiempo, la obra dialoga con sus receptores, produciéndose una intensa emoción difícil de describir:

¹⁶² ELIOT, T. S., "Dante", *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 445. *The contemplation of the horrid or sordid or disgusting, by an artist, is the necessary and negative aspect of the impulse toward the pursuit of beauty*, 444.

¹⁶³ Quizás la mejor explicación acerca de la dimensión social del ser humano sea la dada por Aristóteles: *La razón por la cual el hombre es un animal social (politikòn ón ánthropos zôon), más que cualquier abeja y que cualquier animal gregario, es evidente: la naturaleza, como solemos decir, no hace nada en vano, y el hombre es el único animal que tiene palabra (lógos). La voz es signo del dolor y del placer, y por eso la poseen también los demás animales, pues su naturaleza llega hasta tener sensación de dolor y de placer e indicársela unos a otros. Pero la palabra es para manifestar lo conveniente y lo perjudicial, así como lo justo y lo injusto. Y esto es lo propio del hombre frente a los demás animales: poseer, él sólo, el sentido del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto, y de los demás valores, y la participación comunitaria de estas cosas constituye la casa y la ciudad (polis). (...) Pues así como el hombre perfecto es el mejor de los animales, apartado de la ley y de la justicia es el peor de todos.* ARISTÓTELES, *Política*. I 2, 1253a 7 - 33. Edición castellana de: Manuela García: *Política*, Gredos, Madrid, 1988. Reimpresión: 1999, 50 - 51.

*El episodio de Paolo y Francesca se sirve de una emoción definida, pero la intensidad de la poesía es algo completamente diferente de cualquier intensidad en la supuesta experiencia de la que podría dar la impresión. Además, no es más intensa que el Canto XXVI, el viaje de Ulises, que no depende directamente de una emoción. Existe una gran variedad en el proceso de transmutar una emoción.*¹⁶⁴

Explica así Eliot cómo para el poeta victoriano Algernon Charles Swinburne el significado y el sonido poético son una misma cosa. La identificación de ambas actividades se produce por la fusión a la que están sometidas dentro del campo poético. No hay distinción, por ejemplo, entre el significado del color verde y el sonido /v/ /e/ /r/ /d/ /e/. Swinburne utiliza en su poesía palabras generales, al igual que las emociones que pretende conseguir. Es la palabra la que produce la emoción, no el objeto.¹⁶⁵ Es más:

*Ahora bien, en Swinburne el significado y el sonido son una sola cosa. Le interesa el significado de una palabra de un modo peculiar: emplea, o más bien “trabaja” el significado de la palabra. Y esto está relacionado con un hecho interesante sobre su vocabulario: utiliza la palabra más general, porque su emoción nunca es particular.*¹⁶⁶

Si bien para Eliot, a diferencia de lo que considera Swinburne, hay una distinción entre el significado y el sonido en los versos del autor, pues es la obra completa la que produce emociones, y no la palabra suelta.

Insiste además Eliot en que el propósito de la obra de arte no es sólo provocar emociones en sus receptores, sino que también posee una función ética. La poesía tiene que ser la guía de la correcta actitud del ser humano, debe ser pauta de comportamiento,

¹⁶⁴ ELIOT, T. S., “La tradición y el talento individual” / “The Tradition and the Individual Talent”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 233. *The episode of Paolo and Francesca employs a definite emotion, but the intensity of the poetry is something quite different from whatever intensity in the supposed experience it may give the impression of. It is no more intense, furthermore, than Canto XXVI, the voyage of Ulysses, which has not the direct dependence upon an emotion. Great variety is possible in the process of transmutation of emotion.*, 232.

¹⁶⁵ ELIOT, T. S., “Swinburne como poeta” / “Swinburne as Poet”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 407. 406.

¹⁶⁶ Op. cit., 407. *Now, in Swinburne the meaning and the sound are one thing. He is concerned with the meaning of the word in a peculiar way: he employs, or rather ‘works’, the word’s meaning. And this is connected with an interesting fact about his vocabulary: he uses the most general word, because his emotion is never particular.*, 406.

una especie de manual de ética escrito de manera hermosa. Fondo y forma deben estar al servicio de la perfección de la naturaleza humana. Como apunta André Schüller, la poesía y la crítica de Eliot desarrollan una ética consecuente con la epistemología.¹⁶⁷ Concede así a la poesía la misma función que tenía la tragedia en el mundo clásico griego, la de educar a los ciudadanos, la de formarles para que actúen y se comporten de forma correcta y adecuada.

Pero para que la poesía en particular y la obra de arte en general conduzcan al ser humano a comportarse de una determinada manera es necesario que previamente haya habido goce estético. La moral se desprende de la emoción artística, que es la que debe conmover al receptor hasta el punto de que se plantee actuar correctamente en su vida. Proceso que en algunos casos puede incluso culminar en la experiencia mística, en el conocimiento más elevado o amor intelectual a Dios ya expresado por los estoicos y los neoplatónicos griegos, así como por el panteísmo del moderno Spinoza.

Para Eliot, este amor intelectual a Dios significa comprender la necesidad del orden, entender que lo que hay y lo que sucede no es fruto del azar, sino de una unidad superior que contribuye a que se mantenga. El goce estético significa así para los espectadores el primer paso para llegar a entender el sentido de la totalidad de la que todos formamos parte:

La finalidad del disfrute de la poesía es la contemplación pura de la que se han extraído todas las emociones personales accidentales; de este modo nos proponemos ver el objeto como es realmente y encontrar un significado para las palabras de Arnold. Y sin esa tarea, que es sobre todo una tarea de la inteligencia, seremos incapaces de alcanzar ese estado de visión amor intellectualis Dei.¹⁶⁸

¹⁶⁷ SCHÜLLER, A., *A Life Composed. T. S. Eliot and the Morals of Modernism*, Lit Verlag, Münster - Hamburg - London, 2002, 160.

¹⁶⁸ ELIOT, T. S., “El crítico perfecto” / “The Perfect Critic”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 159. *The end of the enjoyment of poetry is a pure contemplation from which all the accidents of personal emotion are removed; thus we aim to see the object as it really is and find a meaning for the words of Arnold. And without a labour which is largely a labour of the intelligence, we are unable to attain that stage of vision amor intellectualis Deis.*, 158.

Finalmente, Eliot insiste en que el valor del arte no es algo evidente para los sentidos, que no es perceptible de forma inmediata, que está oculto, y que si queremos descubrirlo tenemos que esforzarnos. Del mismo modo que también el cambio ético a partir del goce estético requiere esfuerzo y paciencia, la experiencia mística precisa además de una actitud de acogida por parte de aquél que quiere que el misterio se le desvele:

*Pero no hay mucha gente capaz de descubrir por sí misma la belleza que solo se encuentra después del esfuerzo.*¹⁶⁹

¹⁶⁹ ELIOT, T. S., “Ben Jonson”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 327 y 329. *But not many people are capable of discovering for themselves the beauty which is only found after labour.*, 326.

5. DISFRUTE ARTÍSTICO Y PERFECCIÓN EN T. S. ELIOT Y O. WILDE

Para precisar mejor la concepción de Thomas Stearns Eliot acerca del sentido y del significado del arte, puede resultar provechoso compararla con la del poeta irlandés Oscar Wilde, otro autor modernista que, como él, no se limita a producir una serie de textos literarios, sino que también escribe diversos ensayos en los que expone su teoría estética. Examinaremos así con atención la obra de O. Wilde *El crítico como artista*, y compararemos sus ideas con las que ya hemos estudiado en T. S. Eliot.

La base común sobre la cual los dos artistas citados establecen sus teorías consiste en afirmar la supremacía de la literatura respecto de las demás artes, pues sólo ella es fiel reflejo del quehacer cotidiano del ser humano: *La vida y la literatura, la vida y la perfecta expresión de la vida.*¹⁷⁰ Lo más elevado que existe en el mundo es la vida, y tan solo la literatura es capaz de expresar su riqueza.¹⁷¹ Para Wilde, el arte es espíritu expresado a través de la materia. La experiencia artística necesita de un soporte físico, se trate de la contemplación de un cuadro pintado al óleo, o de la lectura de un poema escrito en un papel:

*Esas cosas valen menos que la corola amarilla de un narciso silvestre, mucho menos que la más humilde de las artes visibles; pues del mismo modo que la naturaleza es materia esforzándose por espiritualizarse, el arte es espíritu expresándose a sí mismo en las condiciones de la materia, y por tanto, hasta la más modesta de sus manifestaciones se dirige por igual a los sentidos y al alma.*¹⁷²

¹⁷⁰ Wilde, O., *El crítico como artista - The critic as artist*, Edición bilingüe inglés-castellano, introducción, traducción y notas de: Luís Martínez, Langre, San Lorenzo de el Escorial, 2001, 73. *Life and Literature, life and the perfect expression of life.*, 72.

¹⁷¹ Ya Aristóteles defendía que la poética es un arte imitativo que utiliza el lenguaje. Véase: ARISTÓTELES: *Poética*, 1, 1447a 8 - 22. Edición trilingüe griego-latín-castellano de: Valentín García Yebra: *Poética*, Gredos, Madrid, 1974. Tercera reimpresión: 1999, 126 - 128. Respecto a Eliot, un pensamiento diferente es el de F. R. Leavis cuando firma lo siguiente: Eliot separa el arte de la vida, considerando ésta como algo inferior. El arte, por lo tanto, refleja el odio a la vida. Véase: LEAVIS, F. R., "How far Short of True Greatness?", *The Guardian*, 8 de abril de 1960.

¹⁷² Wilde, O., *El crítico como artista - The critic as artist*, Edición bilingüe inglés-castellano, introducción, traducción y notas de: Luís Martínez, Langre, San Lorenzo de el Escorial, 2001, 185. *Such things are less than the yellow trumpet of one daffodil of the field, far less than the meanest of the visible arts; for, just as Nature is matter*

Idea con la que sin duda también estaría de acuerdo Eliot, que insiste en que el arte, aún siendo material, apunta a lo inmaterial. Como también coincidiría Eliot con Wilde en que son muy pocos los seres humanos que están llamados a crear, y que no todos los que se hacen llamar artistas merecen ese nombre, ya que además de una cierta capacidad exige preparación y esfuerzo. Lo que no quiere decir que el arte pueda someterse a la rigidez de una fórmula científica, que deje de ser una pasión.

Pero la literatura, además de necesitar de la misma vida para cumplir con su función, precisa de un creador que la haga realidad, que le infunda su aliento, cometido que le corresponde al poeta. Por eso también Eliot y Wilde coinciden en defender que los artistas tengan una posición social destacada, pues el mundo los necesita para tener arte, aunque difieren radicalmente acerca de cómo debe llevarse a cabo esta misión.

Como ya se ha visto, Eliot afirma que el poeta debe anularse a sí mismo para albergar en su propuesta a todos los seres humanos. Éste es, según él, el modo de creación por excelencia, la denominada “disociación de la sensibilidad”. Un creador cumplirá con su misión si logra huir de su personalidad y se preocupa por la de todos. El trabajo bien hecho es el que no considera únicamente los gustos y las preferencias del autor, sino todos los gustos posibles, alcanzando así una mejor expresión artística.

Por su parte, Wilde, lejos de querer negar el yo, lo defiende, animando a todo poeta a que lo desarrolle y sea él mismo, única manera de poder hacer mejor su trabajo: *Si quieres entender a los otros debes intensificar tu propio individualismo.*¹⁷³ Si seguimos ahondando en la cuestión, descubrimos que para Wilde el fin del arte es la emoción misma, es decir, que el arte existe para que el hombre disfrute, para el deleite de sus sentidos. Véase a continuación como lo expresa a través del diálogo entre Gilbert y Ernest, los dos protagonistas del ensayo citado anteriormente:

Gilbert. Todo arte es inmoral.

Ernest. ¿Todo arte?

struggling into mind, so Art is mind expressing itself under the conditions of matter, and thus, even in the lowliest of her manifestations, she speaks to both sense and soul alike., 184.

¹⁷³ Op. cit., 156. *If you wish to understand others you must intensify your own individualism.,155.*

*Gilbert. Sí. Porque la emoción por la emoción misma es el propósito del arte, y la emoción para la acción es el propósito de la vida, y de esa organización práctica de la vida que llamamos sociedad.*¹⁷⁴

Wilde hace referencia al disfrute que el ser humano puede obtener de la unión con la obra de arte, cuando como receptor entra en contacto con ella y esta forma parte de él a través de la emoción. Si queremos gozar del arte, es preciso dejar de lado la razón, que es un impedimento:

*Existen dos maneras de no disfrutar el arte, Ernest. La primera es que a uno no le guste. La otra, que le guste racionalmente.*¹⁷⁵

Además, para Wilde la belleza ocupa un lugar privilegiado en el ser humano, tiene entidad propia. Hay un sentido de la belleza independiente de la razón y superior al resto de los sentidos. El sentido de la belleza posee un valor similar al del alma, impulsando a unos a crear, y, a otros, a la pura contemplación:

*Baste señalar que existe, y que hay en nosotros un sentido de la belleza independiente de los otros sentidos y superior a ellos, independiente de la razón y de más noble trascendencia, independiente del alma y de idéntico valor -un sentido que impulsa a unos a crear, y a otros, los espíritus más sofisticados en mi opinión, a la mera contemplación.*¹⁷⁶

Volviendo de nuevo a Eliot, éste en ningún momento señala que exista en el ser humano un sentido exclusivo e independiente de belleza. Lo bello no es considerado de forma aislada, sino que unifica el ser. Cualquier sentimiento desvinculado de la razón nos impediría disfrutar de lo bello, que sólo puede alcanzarse a partir de todo lo que somos, a partir de la integridad de nuestras facultades. La función de la poesía es emocional y racional. Mensaje que puede llevarnos a la confusión si no es comprendido

¹⁷⁴ Op. cit., 179. *Gilbert. All art is immoral. / Ernest. All art? / Gilbert. Yes. For emotion for the sake of emotion is the aim of art, and emotion for the sake of action is the aim of life, and of that practical organization of life that we call society-., 178.*

¹⁷⁵ Op. cit., 219. *There are two ways of disliking art, Ernest. One is to dislike it. The other, to like it rationally., 218.*

¹⁷⁶ Op. cit., 227. *It is sufficient to note that it exists, and that there is in us a beauty-sense, separate from the other senses and above them, separate from the reason and of nobler import, separate from the soul and of equal value – a sense that leads some to create, and others, the finer spirits as I think, to contemplate merely., 226.*

plenamente, pues es cierto que la poesía tiene una misión propia que no es intelectual, pero esta tarea no puede lograrse plenamente sin la ayuda de la inteligencia:

La poesía no es un substitutivo de la filosofía o la teología o la religión, como a veces parecen pensarlo Lewis y Murry; tiene función propia. Pero como esta función no es intelectual sino emocional, no puede ser definida adecuadamente en términos intelectuales. Podemos decir que proporciona “consuelo”, extraño consuelo, que proporcionan por igual escritores tan diferentes como Dante y Shakespeare.¹⁷⁷

La finalidad del disfrute de la poesía es la contemplación pura de la que se han extraído todas las emociones personales accidentales; de este modo nos proponemos ver el objeto como es realmente y encontrar un significado para las palabras de Arnold. Y sin esa tarea, que es sobre todo una tarea de la inteligencia, seremos incapaces de alcanzar ese estado de visión amor intellectualis Dei.¹⁷⁸

La contemplación pura que nos proporciona la poesía, y en la que colabora la inteligencia, es una experiencia intensa que nos sobrepasa, que nos traslada a realidades diferentes a las que habitualmente estamos acostumbrados. Como ya se comentó, para Eliot el fin último del arte es cambiar el comportamiento de las personas, generar nuevas actitudes en los receptores. Se trata de devolver el sentido y la esperanza a un mundo moderno hastiado y confuso. Situación que tan sólo puede ser salvada a través del auténtico arte, que además de deleitarnos, nos provoca deseos de mejora y de perfección. Lo estético y lo ético no son funciones artísticas independientes, ambas forman parte del mismo proceso.

¹⁷⁷ ELIOT, T. S., “Shakespeare y el estoicismo de Séneca”, *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Tomo I, Emecé, Buenos Aires, 1944, 176. *Poetry is not a substitute for philosophy or theology or religion, as Mr. Lewis and Mr. Murry sometimes seem to think; it has its own function. But as this function is not intellectual but emotional, it cannot be defined adequately in intellectual terms. We can say that it provides consolation: strange consolation, which is provided equally by writers so different as Dante and Shakespeare.*, 137 - 138. “Shakespeare end the stoicism of Seneca”, *Selected Essays*, Faber & Faber, England, 1951.

¹⁷⁸ ELIOT, T. S., “El crítico perfecto” / “The Perfect Critic”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 159. *The end of the enjoyment of poetry is a pure contemplation from which all the accidents of personal emotion are removed; thus we aim to see the object as it really is and find a meaning for the words of Arnold. And without a labour which is largely a labour of the intelligence, we are unable to attain that stage of vision amor intellectualis Deis.*, 158.

Por el contrario, para Wilde, las ideas de Eliot son irreales. No puede darse ningún tipo de relación entre la estética y la ética. La primera condición del artista y del crítico es ser capaz de reconocer la independencia de la esfera del arte y de la esfera de la ética. Confundirlas lleva a sumirse en el caos más absoluto.¹⁷⁹

Otro tema fundamental en el que ambos autores estarían en desacuerdo es el de la relación entre el crítico y el artista. Según Wilde, la crítica auténtica es más elevada y creativa que la creación que origina su actividad, pues se trata de una segunda creación a partir de una obra ya creada. La crítica del arte es más valiosa que el mismo arte porque en ella resuena la belleza en general, no deteniéndose en particularidades:

*Es la crítica más elevada, pues no critica meramente la obra de arte individual, sino la belleza misma.*¹⁸⁰

El artista no puede reconocer la belleza de una obra ajena porque está demasiado metido en sí mismo y en su tarea:

Ernest. Sostienes que un gran artista no puede reconocer la belleza de la obra ajena.

*Gilbert. Le resulta imposible hacerlo.*¹⁸¹

Nada tiene que ver esta afirmación con la postura de Eliot, según la cual el creador y el crítico deben ser una única y misma persona. Sólo desde un auténtico conocimiento artístico es posible realizar una crítica fructífera. La crítica debe ser realizada desde el conocimiento artístico, que a su vez debe tener en cuenta la tradición, la vivencia del pasado. Vivencia del pasado, búsqueda de la explicación del sentido de nuestra existencia a partir de los que ya existieron, que para Wilde significaría permanecer anclados en aquello que ya ha sucedido, coartando y mermando la cualidad artística. Únicamente podemos afrontar el futuro si no permanecemos atados a lo que ya ha sucedido:

¹⁷⁹ Wilde, O., *El crítico como artista - The critic as artist*, Edición bilingüe inglés-castellano, introducción, traducción y notas de: Luís Martínez, Langre, San Lorenzo de el Escorial, 2001, 223. 222.

¹⁸⁰ Op. cit., 135. *It is the highest Criticism, for it criticizes not merely the individual work of art, but Beauty itself,* 134.

¹⁸¹ Op. cit., 247. *Ernest. You say that a great artist cannot recognize the beauty of work different from his own. / Gilbert. It is impossible for him to do so.,* 246.

*Aquel que tiene en cuenta su pasado no merece tener ningún futuro al que mirar con ilusión. Cuando uno ha encontrado la expresión para un estado de ánimo, ya ha concluido su tarea.*¹⁸²

¹⁸² Op. cit., 211. *The man who regards his past is man who deserves to have no future to look forward to.*, 210.

6. LA TIERRA BALDÍA COMO ESPERANZA DEL MUNDO MODERNO

De la preocupación que Thomas Stearns Eliot tiene por encontrar un nuevo lenguaje que refleje la sociedad moderna y ayude a los seres humanos que viven en ella a encontrar el sentido su existencia, nace el poema *La tierra baldía*, con el que culmina su primera etapa.¹⁸³

La obra fue redactada entre el invierno de 1921 y el otoño de 1922, aunque algunos de los materiales que T. S. Eliot utilizó eran de sus últimos años de estudiante. Surge por lo tanto a lo largo de un proceso largo y lento, que su autor no dio por concluido hasta que, a causa de un problema de nervios provocado por una crisis existencial, los médicos le recomendaron reposo. Al principio se retiró a la costera localidad inglesa de Margate, donde escribió la primera parte. Posteriormente, se marchó a Suiza y terminó su primer borrador del poema. A continuación, envió el trabajo a Ezra Pound, que, con la aceptación de Eliot, corrigió y suprimió alguna de sus partes, pues aunque consideraba que el poeta había realizado un excelente trabajo, también pensaba que la obra original era demasiado larga y compleja. Finalmente, el poema fue publicado en la revista *The Criterion* en octubre de 1922. Este hecho marca un antes y un después en la carrera literaria de su autor, que a partir de entonces comienza a ser reconocido y admirado literaria y socialmente. De hecho, el mismo Eliot lo valora como el mejor texto que ha escrito hasta el momento, por lo que no descarta la idea de que sea publicado en forma de libro:

*Yo pienso que es el mejor poema que he escrito, y me parece que puede dar una impresión distinta y atraer más la atención si es publicado como libro.*¹⁸⁴

¹⁸³ Para una opinión similar véase: GARDNER, H., “*The Waste Land: Paris 1922*”. Incluido en Litz, A. W. (Ed.): *Eliot in His Time*, Princeton University Press, Princeton, 1973, 75.

¹⁸⁴ ELIOT, T. S., *The Letters of T. S. Eliot*, Tomo I: 1898 - 1922, Carta de T. S. Eliot a Maurice Firuski, Faber & Faber, London, 2009, 638. *I think, much the best poem I have ever written, and I think it would make a much more distinct impression and attract much more attention if published as a book.*

Dos meses después, en noviembre de 1922, Eliot advierte en una carta al escritor y poeta británico Richard Aldington, *que el poema es cosa del pasado y que sus ideas actuales son muy diferentes*.¹⁸⁵ Sin duda, esto es fruto del acelerado proceso de búsqueda espiritual que nuestro autor experimenta durante sus primeros años, lo que provoca que, en un espacio de tiempo relativamente corto, la obra le parezca atrasada respecto a sus vivencias actuales.

En el terreno personal, cuando aparece publicado el poema Eliot lleva casado siete años con la hija del pintor Charles H. Haigh-Wood, Vivienne, una atractiva y seductora mujer que sufría ataques de histeria, lo que la terminó convirtiendo en una adicta a los fármacos y acabó provocando su reclusión en un hospital psiquiátrico hasta el momento de su muerte en 1947. La difícil personalidad de esta mujer, unida a la sensibilidad y al puritanismo de nuestro autor, hizo que la relación entre ambos fuese difícil y dramática. Es evidente que Vivienne fue una gran influencia para su marido, y que probablemente sin ella el poeta jamás hubiese realizado su trabajo tal y como lo hizo, aunque nos parece exagerado insinuar que las mejores producciones de Eliot se deban exclusivamente a su compañía.¹⁸⁶ El legado de Eliot no sólo es producto de sus vivencias personales, sino también, y en igual medida, de su talento.¹⁸⁷ Así, es probable que el tema de la infertilidad tratado en *La tierra baldía* proceda de la desolación de la vida privada de su creador, que jamás tuvo hijos, y cuyo contacto físico con su mujer fue siempre problemático. Pero no ha sido el único ser humano que ha pasado por semejante experiencia, y no todos han producido una obra literaria como la suya. Los versos intentan ser tan reales como la vida misma, es la persona la que aparece a través de ellos, pero también el artista, que logra elevarse desde su dimensión individual a la colectiva.

La situación personal de Eliot no le impidió desarrollarse artísticamente, y *La tierra baldía*, además de ser un logro poético excepcional, es un testimonio en carne viva de

¹⁸⁵ ELIOT, T. S., *The Letters of T. S. Eliot*, Tomo I: 1898 - 1922, Carta de T. S. Eliot a Richard Aldington el 15 de noviembre de 1922, Faber & Faber, London, 2009, 786 - 787. *As for the Waste Land, that is a thing of the past so far as I am now feeling toward a new form and style.*

¹⁸⁶ SEYMOUR - JONES, C., *Painted Shadow: The Life of Vivienne Eliot, First Wife of T. S. Eliot, Their Marriage and the Long-Suppressed Truth about Her Influence on His Genius*, Constable and Robinson / Doubleday, London / New York, 2001 / 2002. Traducción castellana de: Juan Abeleira: *Vivienne Eliot. Una sombra pintada*, Circe, Barcelona, 2003, 10 - 11, 302 - 318 y 586 - 587.

¹⁸⁷ Podrían aplicarse a Eliot las palabras del director de orquesta angloitaliano, Antonio Pappadano: *De alguna manera, la creatividad proviene de la necesidad, del sufrimiento, de la escasez*. Véase: PAPPANO, A., "Entrevista a cargo de Rubén Amón", *El Cultural*, 15 - 21 de julio de 2011, 34 - 35.

su época.¹⁸⁸ Sin duda es el poema más leído, discutido y celebrado de los tiempos modernos,¹⁸⁹ llegando a ser mayoritariamente considerado como el poema más importante que se ha escrito en lengua inglesa durante el siglo XX. Como indica Andreu Jaume, el poema, que representa el sustrato de toda la carrera de su autor, una vez publicado, convierte a Eliot en el poeta más importante y en el crítico más exhaustivo e influyente de su generación. En *La tierra baldía* están esbozadas las líneas maestras de su programa: los isabelinos menores, el interés por la poesía dramática, la incomodidad con Shakespeare, el simbolismo francés y Dante. Al mismo tiempo, en sus páginas está definido su sistema crítico, basado en una lectura muy apegada al texto -el *close reading* que inspiraría a la escuela de *new criticism*-, enemiga de las generalidades y de las explicaciones biográficas, que no da nada por sentado y que postula una nueva teoría de la tradición como un organismo vivo y mutante, un monstruo al que trata de someter para hacerse un hueco en el laberinto. Convirtiendo Eliot el ejercicio crítico en un juicio sumarísimo del que nadie, ni sus inmediatos predecesores, ni sus más remotos ancestros, podrían librarse.¹⁹⁰

La tierra baldía logra combinar el lenguaje clásico, en el que las palabras forman una totalidad, un conjunto, y hasta que no llega el final no se expresa el sentido completo de un texto, con el lenguaje moderno, en el que el significado radica en las palabras aisladas y difícilmente organizables. En el poema, el sentido radica en el conjunto, sin anular por ello la fuerza individual de las palabras, que casi pueden ser consideradas nombres. Como expone con detalle Denis Donoghue siguiendo a R. P. Blackmur, mientras que el significado del lenguaje clásico es continuo, lineal, siempre pospuesto hasta el final, y tanto la mente como el ojo van junto a las palabras, generando con ello un sistema organizado en el que se asume la continuidad natural y se concede la primacía a la sintaxis, por el contrario, en la poesía moderna es la palabra la que complace y revela la verdad de una manera repentina. La palabra ha perdido sus obligatorias relaciones, y, por esa misma razón, ha adquirido un poder mágico, llegando a ser completa por sí misma, una revelación de su propia profundidad. El lenguaje moderno presupone así una naturaleza discontinua, un espacio fragmentado hecho de

¹⁸⁸ SILVA-SANTISTEBAN, R., “Justificación” En: *The Waste Land. La tierra agostada*, Edición bilingüe inglés-castellano del poema definitivo y de los fragmentos eliminados, Edición privada, Lima, 2010, 9.

¹⁸⁹ PUJALS, E., “T. S. Eliot y la tierra baldía del siglo XX”, *Revista de Occidente* 89, Madrid, 1988, 123.

¹⁹⁰ JAUME, A., “Prólogo” En: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de: Andreu Jaume, Traducción castellana de: Juan Antonio Montiel, Lumen, Barcelona, 2011, 13. También se ha utilizado algún comentario que Jaume hace a pie de página a lo largo de esta publicación, véase p. 156 de la misma obra.

objetos solitarios y terribles porque las uniones entre ellos son sólo potenciales. El mérito de *La tierra baldía* consistiría entonces en lograr utilizar dos lenguajes tan distintos, el clásico y el moderno, para medir o explicar el presente mediante criterios que la mayor parte de las personas relegan al pasado.¹⁹¹ Algo que autores como Walton Litz sólo consideran en parte al ignorar la importancia de lo clásico, e insistir exclusivamente en que *La tierra baldía* es ejemplo de lo “realmente nuevo” y del trabajo artístico.¹⁹²

El fin que persiguen los versos de la obra, aparte del desahogo y de la salvación personal de su creador, es ordenar la realidad, dar calma y esperanza a los que se hallan en el caos y en la desorganización.¹⁹³ El mismo Eliot señaló que el poema era un rencor personal y una queja completamente insignificante en contra de la vida.¹⁹⁴ Obviamente, *La tierra baldía* es más que eso.¹⁹⁵ El poema nunca termina de decirnos todo lo que tiene que decir, ni siquiera para su creador, que necesariamente no tiene por qué ser el mejor intérprete de su obra.¹⁹⁶

Es debido a esta presencia del creador en la obra que en un primer momento, Eliot, influido por el novelista inglés Charles Dickens, pensase en titularla *Él ordena con diferentes voces / Él hace de policía con diferentes voces (He Do the Police in different Voices)*.¹⁹⁷ Desde el momento de su composición, el poema nos muestra la presencia de un único orador, una sola persona que ordena y nos cuenta todo lo que ocurre. Esta

¹⁹¹ DONOGHUE, D., “The Word within a Word”, A. D. Moody (Ed.), *The Waste Land in Different Voices*, Edward Arnold, London, 1974. Incluido en Michael North (Ed.): *T. S. Eliot The Waste Land*, Norton, New York - London, 2001, 220 - 221.

¹⁹² LITZ, A. W., “*The Waste Land* fifty years after”. Incluido en Litz, A. W. (Ed.): *Eliot in His Time*, Princeton University Press, Princeton, 1973, 3.

¹⁹³ Para una opinión semejante véase: CATELLI, N., “T. S. Eliot y el rechazo de la modernidad”, *Archipiélago* 15, 1993, 110 - 111. Y, según el Marqués de Tamarón, para Eliot *La tierra Baldía*, es algo que más que un monólogo sobre la tristeza y la desolación de la civilización moderna. Véase: TAMARÓN, Marqués de, “T. S. Eliot, reaccionario”, *Revista de Occidente* 89, Madrid, 1988, 145.

¹⁹⁴ ELIOT, T.S., “Epígrafe”, *The Waste Land a facsimile and transcript of the original drafts*, Editado por: Valerie Eliot, incluye anotaciones de: Ezra Pound, Faber & Faber, 1971.

¹⁹⁵ GORDON, L., *El joven T. S. Eliot* (1977), Fondo de Cultura Económica, México, 1989, 170.

¹⁹⁶ ROA, A., “Postexto” En: *El Eliot de otro(s) poeta(s). Tarjados de Ezra Pound al original de La tierra baldía, y más poemas de T. S. Eliot*, Traducción y notas de: Piero Monteburno, Editores Be-uve-dráís, Santiago de Chile, 2000, 62.

¹⁹⁷ La frase se refiere al método utilizado por Dickens en la obra *Nuestro común amigo (Our Mutual Friend)*, narración que consta de una serie de reportajes panorámicos y de anécdotas aparentemente inconexas que poco a poco van revelando la cohesión de la voz enérgica y manipuladora de la sociedad. Alude también a un personaje de la novela, el huérfano Sloppy, que leía en los periódicos las declaraciones de la policía londinense “con diferentes voces” (“in different voices”). Para el tema véase: GORDON, L., *El joven T. S. Eliot* (1977), Fondo de Cultura Económica, México, 1989, 209 - 212. / GORDON L., *T. S. Eliot and Imperfect Life*, Norton & Company, New York - London, 1998, 175 - 177. / BEDIANT, C., *He Do the Police in Different Voices*, The University of Chicago Press, Chicago / London, 1986, 73 - 74.

persona es el propio Eliot, que pretende acabar con el desorden social mediante la provocación, algo que ya habría intentado hacer en una de sus composiciones anteriores, *J. Alfred Prufrock*, y que aspira a lograr que los receptores del poema mediten acerca del tedio y de la rutina que invaden sus vidas, pues sólo una vez logrado esto es posible que se produzca en ellos el cambio de actitud.

El título final, el esquema general y buena parte del simbolismo que encierra *La tierra baldía*, fueron sugeridos a Eliot por el libro *Desde el rito al romance / From Ritual to Romance*, publicado por Jessie L. Weston en 1920, y que trata sobre la leyenda del Santo Grial. Mientras que a su vez, Weston se inspiró en *La rama dorada / The Golden Bough* del antropólogo escocés James George Frazer. Estudio del año 1890 que trata sobre mitología y religión, y en el que se intentan definir los elementos comunes de las creencias religiosas, desde las más antiguas hasta las más recientes, como el cristianismo. Las religiones más primitivas habrían sido cultos de fertilidad que tenían lugar en la persona de un rey, representante de la reencarnación de un dios que vive, muere y resucita. Idea que Eliot trasladará a *La Tierra baldía* mediante la figura de El Rey Pescador, que se ha quedado estéril, y con él todo su reino.

Otra de las grandes aspiraciones del poema es mostrar la estrecha relación que existe entre el pasado y el presente. Lo nuevo es algo omnipresente.¹⁹⁸ Como apunta Esteban Pujals: *La presencia de los años de entreguerras es tan evidente en nuestro fin de siglo que nos cuesta percibir su preteridad y no es nada fácil ver el momento en que se compuso La tierra baldía como obsoleto, como un tiempo diferente del nuestro. Y no es que el poema no sea un monumento a su tiempo. Desde el propio año 1922 en que fue publicada, la composición fue entendida por sus lectores como la expresión literaria más exacta de un talante colectivo, de una actitud generalizada en la postguerra de 1914 - 18; era una obra que objetivaba una manera radicalmente nueva de sentirse en el mundo y en esto estaba la unanimidad de su valoración por los lectores.*¹⁹⁹ Esta importancia de lo nuevo es también destacada por Brian Southam, aunque también observa la importancia de la tradición. *La tierra baldía* es la visión del poeta acerca del mundo después de la primera guerra mundial, sin embargo, la tierra no se ve como una devastación de la guerra y del derramamiento de sangre, sino como la emoción y la

¹⁹⁸ RAINE, C., *T. S. Eliot*, Oxford University Press, New York, 2006, 93.

¹⁹⁹ PUJALS, E., "T. S. Eliot y la tierra baldía del siglo XX", *Revista de Occidente* 89, Madrid, 1988, 123 - 124.

espiritualidad estéril del hombre occidental. Es la tierra de su civilización. Pero Eliot no considera este momento como el único devastador de la historia de occidente en veinte siglos, por lo que el poema fue organizado para presentar e incluir una visión comparativa, una perspectiva de la historia de veinte siglos de creencias y descreencias, de cultura y de vida. Es una información que está en continua relación crítica con el pasado.²⁰⁰ En el poema se expone *toda nuestra angustia*.²⁰¹ Una angustia que tiene sentido como punto de inflexión, pero en la que el ser humano no debe permanecer.

La tierra a la que hace referencia la obra está arrasada, pero puede llegar de nuevo a ser fértil y dar fruto. Es una tierra baldía, que fue fértil en el pasado y puede volver a ser fértil en el futuro.²⁰² Eliot no refleja un sentimiento de odio hacia el mundo, sino un gran afecto, lo que le lleva a no perder la esperanza, a ambicionar un cambio general de actitud. Como expone Gilbert Seldes: *En esencia, La Tierra Baldía dice algo que no es nuevo: que la vida ha llegado a ser inhóspita y estéril, -que el hombre está fulminado, impotente y sin ninguna seguridad de que las aguas que hacen fructificar la tierra fluirán de nuevo. (...) No se trata exactamente de un desencanto de la vida, de una desilusión o de algún tipo de romanticismo. Se refiere específicamente a la idea de la tierra baldía- que la tierra que fue fructífera ahora no lo es, que la vida que ha sido rica, hermosa, segura, organizada y noble ahora se arrastra hacia una desolada infertilidad, hacia un trastornado y desagradable tedio, insano y sin consuelo moral.*²⁰³

Enlazando una vez más lo moderno y lo antiguo, una de las soluciones que Eliot propone para desterrar el tedio que invade al ser humano en *La tierra baldía*, que es el mundo moderno, es precisamente el mito. Nuestros antepasados nos ayudan a descubrir

²⁰⁰ SOUTHAM, B. C., *A Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*, Harcourt Brace & Company, San Diego - New York - London, 1994, 126. De forma semejante, John Xiros, en el capítulo dedicado a *La tierra baldía*, hace referencia al continuo deseo de Eliot de unir el tiempo pasado y el tiempo presente, algo que según afirma este autor, Eliot definió en su ensayo "La tradición y el talento individual" del año 1919. Véase: XIROS, J., *The Cambridge Introduction to T. S. Eliot*, Cambridge University Press, New York, 2006, 73.

²⁰¹ ELIOT, T. S., "Introducción", *Tierra baldía/ Cuatro cuartetos*, Versión e introducción: Ángel Flores, Fontamara, México, 2007, 14.

²⁰² Es por este motivo que Jaime Tello propone traducir el título, *The Waste Land* como *La tierra estéril*. ELIOT T. S., *La tierra estéril*, Edición de: TELLO, J., Visor, Madrid, 2009. Tello no es el primero en proponer esta traducción. En los años treinta del pasado siglo, coincidían en España la traducción de Ángel Flores, que fue el primero en titularla como *La tierra baldía*, y otra traducción desconocida titulada, *La tierra estéril*. Ambas publicadas por la editorial Cervantes de Barcelona en 1930 y 1936 respectivamente. También, ha sido traducido el poema como *La tierra agostada*, debido al desgastamiento que ha sufrido la civilización. Para más información véase: SILVA-SANTISTEBAN, R., "Justificación" En: *The Waste Land. La tierra agostada*, Edición bilingüe inglés-castellano del poema definitivo y de los fragmentos eliminados, Edición privada, Lima, 2010, 11.

²⁰³ SELDES, G., "T. S. ELIOT", *Nation*, London, December 6, 1922. Incluido en Michael North (Ed.): *T. S. Eliot The Waste Land*, Norton, New York - London, 2001, 138 - 139.

quiénes somos y a saber de dónde venimos. El mito es la solución ante la carencia de valores universales. La tradición nos ayuda a actuar correctamente y a descubrir nuestra identidad, lejos de la indiferencia y de la mecanización. Como explica con detalle Secundino E. Villoria, en primer lugar Eliot usa el mito bajo el aspecto más noble y sagrado, como portador de un significado vital, pues ofrece a una sociedad en crisis unas conductas superiores, sobrenaturales, aunque eso sí, siempre vivas, con ese carácter de creación que ofrece al hombre la oportunidad de dominar o de volver a recrear acciones que le den la seguridad de que es capaz de abolir el pasado, de que puede comenzar una vez más su deshecha vida y pensar en un mundo mejor. En segundo lugar, usa el mito como piedra de contraste frente a las realidades de su tiempo, para que su denuncia sirva de pauta a nuevas acciones humanas. La tradición o el sentido histórico tiene una doble aplicación para el poeta: como conciencia literaria y como norma de vida. El mito recuerda mundos desaparecidos de una profunda belleza y de un orden ejemplar. Y la tradición, como norma de vida, es la otra faceta de su sentido histórico, mítico.²⁰⁴

El interés de Eliot por resucitar el mito se encuentra por lo tanto en su interés por la tradición, norma de vida y patrón literario. El mito es fuente de sabiduría y responde a una necesidad trascendental, hace que revivamos una realidad originaria que en el pasado desempeñaba unas funciones concretas y que explicaba algo valioso. Pero lo que se persigue es una recuperación del terreno mítico, no una mera copia de lo que ya ha sucedido. Que la fuerza del ayer nos afecte no significa que renunciemos al presente y que imitemos a nuestros antepasados, sino que les tengamos en cuenta a través de la memoria. Por eso *La tierra baldía* se basa en el mito de los cambios de la vegetación, de la generación y de la fertilidad. El dios muerto que resucita, Adonis, Attis, Osiris, Ormuz o Cristo, representa la muerte de la tierra en invierno y su posterior resurrección en primavera. En el poema este dios muerto se identifica al mismo tiempo con los personajes que están muertos debido a su esterilidad, y con los lectores, que también están muertos en su rutina. La actualización del mito de tal forma que pueda llegar de manera enérgica a la comunidad humana moderna, es la misión de Eliot. Más adelante, Dios, a través del anglocatolicismo, supondrá para él la superación del mito.

²⁰⁴ VILLORIA, S. E., *Estructuras Míticas en poesía. Un aspecto de estilística interna en la obra de T. S. Eliot*, Editorial Bello, Valencia, 1978, 20 - 21.

Otro recurso utilizado en la obra es la alegoría, en la que el verdadero significado subyace a la pura forma. Según Calvin Bedient, aunque la alegoría no se asocia usualmente al modernismo, Eliot la expone con una inteligente economía del lenguaje, que asegura el movimiento mediante un orden formal que renuncia al discurso histórico. En *La tierra baldía*, los versos son ricos en representación irónica y discurso narcisista. Es más, todo el estilo que se utiliza es una posible ironía que actúa de máscara.²⁰⁵

La alegoría se acentúa mediante alusiones a diversos autores que muestran la importancia de la tradición en las producciones literarias. Los versos nos recuerdan constantemente al pasado, al mismo tiempo que se entremezclan citas en otros idiomas diferentes del original inglés. Por eso, Eliot incluye en el poema notas explicativas que ayudan al lector a comprender su significado. Como indica Edmund Wilson, a Eliot, *siempre le ha gustado iniciar sus poemas con citas y pasajes, a imitación de otros poetas. Pero ahora, en The Waste Land, lleva esta tendencia a lo que cabe suponer en su límite posible: en un poema de sólo cuatrocientos versos (a los que añade, sin embargo, siete páginas de notas) logra incrustar citas, alusiones e imitaciones de treinta y cinco escritores por lo menos (algunos de ellos, como Shakespeare y Dante, entran en el cómputo varias veces), así como de varias canciones populares, e introducir pasajes en seis lenguas extranjeras, incluido el sánscrito.*²⁰⁶

Además de las referencias comentadas a Shakespeare y a Dante, en *La tierra baldía* se alude al *Antiguo Testamento* y al *Nuevo Testamento*, al sermón de la montaña de Buda, y a autores como Wagner, Baudelaire, Webster, Virgilio, Milton, Ovidio, Middleton, Spenser, Marvell, V. Verlaine, Safo, V. Goldsmith, V. Froude, San Agustín, Weston, Hermann Hesse, F. H. Bradley y V. Gérard de Nerval, entre otros. Para I. A. Richards, estas citas se entremezclan con ideas abstractas y concretas, generales y particulares. Los versos son como música, todo está acordado, la combinación de todo lo que se dice provoca un coherente sentimiento y una actitud que produce una peculiar liberación. El resultado del poema es una bifurcación de matemáticas.²⁰⁷

²⁰⁵ BEDIANT, C., *He Do the Police in Different Voices*, The University of Chicago Press, Chicago / London, 1986, xi.

²⁰⁶ WILSON, E., *El castillo de Axel*, Destino, Barcelona, 1996, 118.

²⁰⁷ RICHARDS, I. A., *A Principles of Literary Criticism*, 1926, Reimpresión: Harcourt Brace, New York, 1949, 289 - 295. Incluido en Michael North (Ed.): *T. S. Eliot. The Waste Land*, Norton, New York - London, 2001, 170 - 173. Por otra parte, Richards declaró que *La tierra baldía* carecía de una fe, a lo que Eliot respondió que en su vida nunca se había dado una completa separación de toda fe. Véase: ELIOT, T. S., "A Note on Poetry and Belief", *Enemy*, enero de 1927, 15 - 17.

Curiosamente, es la fragmentariedad que posee el poema lo que le confiere su unidad, pues los diferentes cuadros y temas presentados hacen dudar al lector en ocasiones de su pretensión y del lugar al que quiere dirigirnos. El lector se va abriendo su propio camino a medida que los versos avanzan. Lo que no es casualidad, sino que obedece a la intención de Eliot de describir una realidad social tan compleja y plural como la que él vivía.²⁰⁸

Hasta el momento Eliot ha vivido en tres ciudades diferentes, Boston, París y Londres, y en todas ellas, a pesar de sus aparentes diferencias, ha encontrado unas personas que sobreviven sin más, con apatía e indiferencia, estableciendo todo tipo de relaciones vacías y sin sentido que en su obra intenta expresar mediante la simple yuxtaposición de situaciones y de temáticas: *Ahora bien, la serie de imágenes inconexas que articulan las cinco sesiones de The Waste Land ofrecen un sorprendente significado que expresa la aridez, la complicada inutilidad de la vida moderna, y el despropósito que sin la fe puede constituir la cultura. En conjunto es una yuxtaposición de una serie de cuadros, imágenes y alusiones, que se agolpan y contraponen acumulativamente para interpretar la sordidez, la monotonía, la tristeza, la soledad, el desencanto de la vida moderna.*²⁰⁹ Por eso, puede incluso afirmarse que la ciudad de Londres, como representación de la ciudad moderna, es el personaje más importante del poema y lo que le proporciona su unidad.²¹⁰

El resultado del poema es así una pieza musical dominada por la angustia del ser humano, que es la llave con la que se abre cada sección y el tema al que se vuelve una y otra vez.²¹¹ El movimiento de los versos nos conduce hasta el final, asumiendo Eliot la función de “director de orquesta”, guiándonos en cada momento. Este movimiento se debe en parte a las correcciones de Pound, pues, como se ha señalado anteriormente, el poema original era más largo y complejo.

La tierra baldía es un poema de análisis, de búsqueda intensa, de comparación entre lo celestial y lo terrenal a partir del deseo de más allá que todo ser humano posee. En

²⁰⁸ Ángel Flores hace referencia a la “técnica cinematográfica” del poema. Véase: ELIOT, T. S., “Introducción”, *Tierra baldía/ Cuatro cuartetos*, Versión e introducción: Ángel Flores, Fontamara, México, 2007, 15.

²⁰⁹ PUJALS, E., *La poesía inglesa del siglo XX*, Sociedad General Española de Librería, S. A., Madrid, 1980, 73.

²¹⁰ THORMÄHLEN, M., *The Waste Land: A fragmentary Wholeness*, Gleerup, Lund, 1978, 133 - 140.

²¹¹ XIROS, J., *The Cambridge Introduction to T. S. Eliot*, Cambridge University Press, New York, 2006, 71.

sus versos, la ciudad de los hombres es el purgatorio, un estado intermedio entre el infierno y el cielo, un estado de purificación y de expiación, una etapa por la que todos los seres humanos tienen que pasar si quieren alcanzar el estado de plenitud y llegar a su meta.²¹²

Proceso inevitable y necesario que se expresa a lo largo de las cinco secciones que componen la obra: *El entierro de los muertos*, *Una partida de ajedrez*, *El sermón del fuego*, *Muerte por agua* y *Lo que dijo el trueno*.

6.1. *El entierro de los muertos*

La tierra baldía comienza por el final de la vida, por la muerte y la ceremonia del entierro que le sigue. Momento al que alude el título de esta primera sección, haciendo referencia al oficio concreto del funeral y al libro común de los rezos de la Iglesia Anglicana titulado precisamente *La ordenación del entierro de los muertos*. Pero antes de que se produzca este rito individual y colectivo, cada protagonista ha tenido que existir a lo largo de un tiempo concreto, en un fluir temporal que está constantemente presente en el poema.

Mientras que en la obra de J. L. Weston, *Desde el rito al romance* que, como ya se ha visto, fue una de las principales fuentes de inspiración de T. S. Eliot, la primavera se concibe como un tiempo de júbilo y de alegría, en *La tierra baldía* el mito se invierte. Junto a la esterilidad del invierno se encuentra la impotencia del Rey Anfortas y de su reinado. Esterilidad que también puede aplicarse al mundo moderno, en el que sus habitantes viven una vida infecunda. Como indica George Williamson, en el principio de *La tierra baldía* la noticia fundamental es que Eliot da un uso diferente al mito de la vegetación, que es clave para entender el poema. A la gente de *La tierra baldía* no le hace feliz que vuelva la primavera, contaminada con sus frutos, prefiere la esterilidad

²¹² Para Yorgos Seferis, *La Tierra Baldía es un estado presente entre el infierno y el purgatorio; el lugar del drama, una gran ciudad contemporánea, Londres, que se identifica con otras célebres ciudades que desaparecieron o que permanecen: Jerusalén, Atenas, Alejandría, Viena, por ejemplo; sus símbolos particulares son los símbolos de la leyenda mesiánica de la búsqueda del Santo Grial: el anciano <<Rey-Pescador>> cuya decadencia somática se extiende a todo su reino, a la resaca <<Tierra Baldía>>, en donde las aguas se han secado, el amor es estéril, la tierra no florece, los animales no engendran, hasta que el <<Caballero Puro>> no traiga de la <<peligrosa capilla>> la lanza y una copa, el Santo Grial, en la que se conserva la sangre del Crucificado. Si el Caballero tiene éxito, caerá la lluvia, se desatarán las aguas, se desatará la fertilidad. Véase: SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía y otros ensayos*, Traducción, prólogo y notas de: José Antonio Moreno Jurado, Júcar, Barcelona, 1989, 113 - 114.*

del invierno, la estación muerta, generando una paradoja que golpea al lector y que le prepara para lo que vendrá después.²¹³

Los primeros versos de *La tierra baldía* presentan el mes de abril al mismo tiempo como el más hermoso y el más cruel, pues da vida a los campos y trae a nuestra mente recuerdos pasados que quedaron ocultos con las heladas y la nieve. Por eso el mes de abril es el protagonista de un funeral. Lamentablemente, en la traducción castellana se pierde parte del efecto sonoro que el original inglés hace resonar en la cabeza del lector como la percusión de una marcha fúnebre. Véase:

*Abril es el mes más cruel, hace brotar,
lilas en tierra muerta, mezcla
memoria y deseo, remueve
lentas raíces con lluvia primaveral.
El invierno nos mantuvo cobijados, cubriendo
de nieve olvidadiza la tierra, alimentando
una pequeña vida con tubérculos secos.*²¹⁴

El invierno nos ayudó a olvidar el mal y la desgracia, pero ahora el ambiente nos invita a destapar lo que entonces quedó oculto. En abril la vida surge de lo que aparentemente está muerto, es un momento de confusión, de mezcla de sensaciones y de recuerdos. La primavera resurge y es la encargada de despertar al mundo de su letargo. *La pequeña vida con la que se abre el poema de Eliot, alimentada con tubérculos secos, y a la que perturba la resurrección primaveral con su confusión de recuerdos y deseos, está a medio camino entre una existencia plena y la muerte; es como un letargo que sitúa a la conciencia entre la vigilia y el coma, un estado anestésico en el que nada es de verdad capaz de provocar reacciones en el sujeto, nada consigue activar su sentido ético o su noción de la dignidad humana, nada despierta su sexo o siquiera los*

²¹³ WILLIAMSON, G., *A Reader's Guide to T. S. Eliot: A Poem-by-Poem Analysis*, Syracuse University Press, Syracuse, 1998, 125.

²¹⁴ ELIOT, T. S., *La tierra baldía*, "El entierro de los muertos", I, vv. 1 - 4, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Edición bilingüe inglés-castellano, traducción castellana de: Juan Malpartida y Jordi Doce, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 65. A partir de ahora todas las referencias en castellano de *La tierra baldía* serán citadas según esta edición, aunque no siempre se siga en la traducción. *April is the cruellest month, breeding/ Lilacs out of the dead land, mixing/ Memory and desire, stirring/ Dull roots with spring rain. / Winter kept us warm, covering / Earth in forgetful snow, feeding / A little life with dried tubers.*, 61. "The Waste Land", The Burial of the Dead, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

*mecanismos más básicos de su percepción, que se encuentran como embotados. Y las razones de esto, podemos decir hoy, en nuestra era semiótica, están literalmente en una pérdida de significado de la superficie de la realidad, que ha desaparecido sustituida por una realidad de otro tipo construida en este proceso; una dimensión profunda aparece y la suplanta, una dimensión que, desde esta perspectiva, la superficie ocultaba.*²¹⁵

La crueldad de abril radica en su necesidad y belleza. Por un lado, el frío lo inmoviliza todo, pues de lo seco no nace nada, a excepción de algo aún más seco. Por otro lado, la primavera hace que todo florezca, su claridad nos ayuda a enfrentarnos a nosotros mismos, llegando a tocar fondo. Una vez que profundizamos en el dolor, tan sólo nos queda superarlo. Pero hacer examen de conciencia es complicado, y, en ocasiones, hasta doloroso, pues preferimos que lo desagradable quede atrapado en la oscuridad:

*Y el árbol muerto no cobija, ni consuela el grillo
ni mana el agua de la piedra seca.*²¹⁶

Esta primera sección del poema nos sitúa en nuestra condición de seres mortales. Nacemos y morimos, y al final nos transformamos en cenizas. Polvo somos y en polvo nos hemos de convertir cuando llegue nuestra hora: *Te haré ver el miedo en un puñado de polvo.*²¹⁷ En palabras de Hugh Kenner, cuando un hombre muere, arrojamos el polvo y rescatamos el alma.²¹⁸ Algo que sólo será evidente a medida que avance la obra.

En esta búsqueda de salvación, el poema nos lleva a un encuentro con la mejor pitonisa de Europa, Madame Sosostriis, que predice el futuro a través de las cartas del tarot.²¹⁹ Las cartas son una referencia a nuestros antepasados, que las utilizaban para predecir la lluvia en los ritos de fertilidad, y ahora nosotros hacemos lo mismo. Pero la

²¹⁵ PUJALS, E., "T. S. Eliot y la tierra baldía del siglo XX", *Revista de Occidente* 89, Madrid, 1988, 127 - 128.

²¹⁶ ELIOT, T. S., *La tierra baldía*, "El entierro de los muertos", I, vv. 23 - 24, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 65. *And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief, / And the dry stone no sound of water (...)*, 61. "The Waste Land", *The Burial of the Dead*, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

²¹⁷ Op. cit., v. 30, 67. *I will show you fear in a handful of dust.*, 61.

²¹⁸ KENNER, H., *The Invisible Poet: T. S. Eliot*, W. H. Allen, London, 1960, 135.

²¹⁹ Las cartas del tarot hacen de estandarte de la tradición, aglutinando algunas escuelas de pensamiento como los neoplatónicos o los pitagóricos, y las tradiciones gnósticas y cabalísticas.

mujer del tarot no logra ver la carta que puede salvarnos, el hombre ahorcado, que en la simbología del poeta es Adonis, Attis, Osiris, Ormuz o Cristo, el dios que termina con el dolor que nos embarga. Que la mujer no sea capaz de encontrar al salvador de la humanidad significa que tenemos que seguir buscándolo, que el poema no ha concluido. Por eso se describe a continuación cómo la gente camina perdida, casi como muertos en vida, bajo la nebulosa del puente de Londres. La humanidad ha perdido la fe, y con ella toda esperanza:

*Ciudad irreal,
bajo la parda niebla de un amanecer de invierno,
sobre el Puente de Londres la multitud fluía;
nunca hubiera creído que la muerte deshiciera a tantos.*²²⁰

La apatía, la muerte en vida de muchos seres humanos, se hace más evidente en el mes de abril porque es también mayor que nunca el contraste entre el interior del hombre y lo que la tierra muestra. Pero el ciclo de la vida sigue su curso, y al igual que la naturaleza resurge, lo mismo le sucederá a aquellos que fallecieron.²²¹ En primavera hay lluvia y renacimiento, y los muertos “retoñarán”, alcanzarán una nueva vida. Sólo hay que tener paciencia y esperar:

*Aquel cadáver que plantaste el año pasado en tu jardín,
¿ha comenzado a retoñar? ¿Florecerá este año?*²²²

6.2. Una partida de ajedrez

El título de esta segunda sección está inspirado en la obra del mismo nombre del dramaturgo jacobeo Thomas Middleton, y de la que Eliot toma la idea de que los seres humanos somos como peones de ajedrez, incapaces de comprender completamente el

²²⁰ ELIOT, T. S., *La tierra baldía*, “El entierro de los muertos”, I, vv. 60 - 63, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 67 - 69. *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*, 62. “The Waste Land”, *The Burial of the Dead, The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

²²¹ Según los ritos primitivos de fertilidad, el entierro de los muertos es el entierro del dios, que simboliza el tiempo que transcurre desde su muerte hasta el momento de su resurrección.

²²² ELIOT, T. S., *La tierra baldía*, “El entierro de los muertos”, I, vv. 71 - 72, 69. *That corpse you planted last year in your garden, / ‘Has it begun to sprout? Will it bloom this year?’, 63. “The Waste Land”, The Burial of the Dead, The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

sentido de lo que hacemos y el mundo en el que vivimos. En un primer momento, Eliot pensó titular esta sección del poema *En la jaula*, debido a la influencia de Petronio y Henry James. En el *Satiricón* de Petronio hay un pasaje que impresionó a nuestro autor en el que Sibila, al ser confundida con una cigarra, es encerrada en una jaula. Mientras que Henry James tituló *En la jaula* un pequeño relato en el que narra la vida de una telegrafista cuya profesión es similar a una jaula de hierro, viviendo indirectamente las vidas de los demás, escuchando sus conversaciones privadas, sin poder alterar el curso de la realidad. Concepción que Eliot asume invirtiéndola, pues el poeta no sólo conoce el mal del mundo, sino que lo transmite en sus obras, pudiendo así cambiar la actitud de los seres humanos.

Si en la sección anterior de *La tierra baldía* se hacía referencia a la esterilidad presente en la vida de los hombres modernos, en esta segunda sección el tema principal es la ausencia de amor. Aspectos que están íntimamente relacionados, pues la esterilidad es precisamente causada por la falta de amor, y ésta a su vez se relaciona con ella.

La sección comienza con la descripción de una lujosa habitación en la que hay desde un Cupido dorado hasta tarros de marfil y cristal coloreados que impregnan el ambiente con extraños perfumes. Decoración que recuerda la alcoba de Belinda en el *Cimbelino* de Shakespeare. Pero lo que más llama la atención es la campana de la chimenea, en la que aparecen las figuras míticas de Filomena y Tereo, metáfora de las estériles relaciones modernas. Tereo está casado con Procne, que echa de menos a su hermana Filomena y le pide a su marido que vaya a buscarla. En el viaje de regreso, Tereo no puede resistir la pasión que siente hacia su cuñada, con la que satisface su deseo por la fuerza. Después, le corta la lengua para asegurarse de que no le cuente lo ocurrido a su mujer. Pero Filomena informa a Procne de todo a través de un tapiz que ella misma teje. Este mito hace referencia a las parcas uniones actuales y a la ausencia de dominio que Eliot considera que los seres humanos tienen sobre sí mismos, pues la mayor parte de las veces se dejan dominar por sus deseos, sin reparar en las consecuencias de sus actos. Nos vemos así reflejados en un hecho aparentemente lejano y distante en el tiempo. El mito es la tradición informada de actualidad:

*La campana de la chimenea ostentaba,
cual ventana que diera a una escena silvestre,*

*la transformación de Filomena, rudamente
forzada por el bárbaro rey;*²²³

Las historias míticas se manifiestan con fuerza en el mundo moderno, e incluso, como en el caso de Filomena y Tereo, toman protagonismo en nuestro hogar a través de elementos decorativos, sin que seamos conscientes de su presencia. Pero ante la falta de amor existen dos alternativas, desear que todo cambie, si sabemos lo que está sucediendo, o sobrevivir sin más en la ignorancia o en el disimulo. Eliot apuesta por la primera opción, ambiciona que el ser humano mejore su vida y actúe correctamente. Algo a lo que puede contribuir la lectura de su poema. El amor en el mundo moderno es mera apariencia, todo se reduce a las relaciones físicas, que esperamos mientras jugamos al ajedrez. Una distracción que simboliza lo que somos, objetos en manos del destino:

Agua caliente a las diez,

Y si llueve, un coche cerrado a las cuatro.

Y jugaremos una partida de ajedrez

*fatigando ojos sin párpados, a la espera de una llamada.*²²⁴

La ausencia de amor nos lleva a establecer relaciones superficiales con los demás, lo que el poema muestra refiriéndose a la actitud de la gente que frecuenta un bar de Londres. Como, por ejemplo, una mujer que desea evitar a toda costa tener hijos, lo que significa cerrar las puertas a la tradición, darle la espalda: *¿si no quieres tener hijos para qué te casas?*²²⁵ El bar cierra cuando su responsable desea las buenas noches a los presentes y les invita a marcharse de forma educada. Lo que sirve al mismo tiempo para indicar al lector que la sección ha terminado. Según Yorgos Seferis, cuando oímos las *buenas noches* sentimos algo más que lo que normalmente sentimos cuando nos despedimos, como si se tratase de la noche del mundo.²²⁶ Como dice el poema:

²²³ ELIOT, T. S., "La tierra baldía", Una partida de ajedrez, II, vv. 97 - 100. *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 71. *Above the antique mantel was displayed / As though a window gave upon the sylvan scene / The change of Philomel, by the barbarous king / So rudely forced;*, 64. "The Waste Land", A Game of Chess, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

²²⁴ Op. Cit., vv. 135 - 138, 73. *The hot water at ten. / And if it rains, a closed car at four. / And we shall play a game of chess, / Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door.*, 65.

²²⁵ Op. cit., v. 164, 75. *What you get married for if you don't want children?*, 66.

²²⁶ SEFERIS, Y., *Diálogo sobre la poesía y otros ensayos*, Traducción, prólogo y notas de: José Antonio Moreno Jurado, Júcar, Barcelona, 1989, 113 - 160.

DENSE PRISA POR FAVOR YA ES LA HORA

DENSE PRISA POR FAVOR YA ES LA HORA

Buenas noches, Bill. Buenas noches, Lou. Buenas noches, May.

Gracias. Buenas noches. Buenas noches.

Buenas noches, señoras, buenas noches, dulces damas, buenas

*Noches, buenas noches.*²²⁷

6.3. *El sermón del fuego*

El título de esta tercera sección tiene su origen en un sermón que Buda predicó a sus discípulos acerca de las causas que destruyen al hombre.²²⁸ Nos encontramos en las inglesas aguas del río Támesis, y se alude con nostalgia a las ninfas de la antigüedad clásica que ya no están presentes, triunfo, una vez más de la tradición mediante la memoria. Como es habitual en *La tierra baldía*, el agua aparece como símbolo de vida y de renovación. El río conoce la historia del hombre y en su fluir enfrenta dos orillas, la del pasado y la del presente, con la reina Elizabeth a un lado y la civilización moderna al otro:

(...) Partieron las ninfas.

*Dulce Támesis, fluye suave hasta que termine mi canto.*²²⁹

En la versión original del poema se incluían a continuación unos versos eliminados por Ezra Pound en su edición definitiva. Como puede observarse en la publicación de los manuscritos realizada por Valerie Eliot, segunda esposa del poeta, en 1971, el contenido era más directo y explícito. La vida del hombre es igual a la de una abeja, y Londres se ha convertido en una especie de colmena que atrapa a los seres humanos, conduciéndoles al sinsentido, a un encontrarse atrapados en su propio mundo, ignorando

²²⁷ ELIOT, T. S., “La tierra baldía”, Una partida de ajedrez, II, vv. 168 - 172, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 75. *HURRY UP PLEASE ITS TIME/ HURRY UP PLEASE ITS TIME/ Goonight Bill. Goonight Lou. Goonight May. Goonight./ Ta ta. Goonight. Goonight. / Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night.*, 66. “The Waste Land”, A Game of Chess, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

²²⁸ PATEA, V., “Introducción”, En: ELIOT, T. S., *La tierra baldía*, Edición bilingüe de: Viorica Patea, Traducción de: José Luis Palomares, Cátedra, Madrid, 2006, 231.

²²⁹ ELIOT, T. S., “La tierra baldía”, El sermón del fuego, III, vv. 174 - 175, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 75. (...) *The nymphs are departed./ Sweet Thames, run softly, till I end my song.*, 67. “The Waste Land”, The Fire Sermon, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

cómo pensar y cómo sentir. La gente de la ciudad de Londres, uno de los centros financieros más importantes de Europa, no avanza ni retrocede, pues está sometida a la constante y tediosa rutina. Todo es siempre igual. La rueda de la que habla el poeta es la vida condenada a la eterna repetición sin sentido, y el “ojo observador” es alguien que todo lo ve, y cuya identidad se desvelará a continuación:

*Londres, la vida en la colmena que matas o alientas,
 Confundida entre el concierto y el cielo;
 Permeable a la necesidad momentánea,
 Vibra inconscientemente hacia su destino formal,
 Desconociendo cómo pensar, y cómo sentir,
 Pero viva en la conciencia del ojo observador.
 Londres, ¡tu gente está amarrada sobre la rueda!
 Gnomos fantasmas, ¡escondidos en los ladrillos en las piedras y el acero!
 Algunas mentes, aberrantes del acostumbrado equilibrio
 (Londres, ¡tu gente está amarrada sobre la rueda!)
 Registra los movimientos de estos juguetes de concreto
 Y rastrea los criptogramas que pueden estar torcidos
 Entre las lánguidas percepciones del ruido,
 De los movimientos, y de las luces!²³⁰*

La versión original del poema continúa con una serie de versos, eliminados por Pound en su totalidad, en los que se describe con más detalle la semejanza entre la vida del ser humano y el monótono movimiento de una rueda. Es más, en una sección posterior omitida íntegramente, y que lleva por título *La muerte de la duquesa*, se explica cómo los habitantes de Hampstead son como máquinas, que están programados para saber siempre lo que deben hacer, pensar o decir, sin el menor atisbo de creatividad o de conciencia. Determinismo de la sociedad que hace inviable la libertad personal:

²³⁰ ELIOT, T.S., *The Waste Land. A facsimile and transcript of the original drafts*, Editado por: Valerie Eliot, incluye anotaciones de: Ezra Pound, Faber & Faber 1971, 31. *London, the swarming life you kill and breed, / Huddled between the concrete and the sky; / Responsive to the momentary need, / Vibrates unconscious to its formal destiny, / Knowing neither how to think, nor how to feel, / But lives in the awareness of the observing eye. / London, your people is bound upon the wheel! / Phantasmal gnomes, burrowing in brick and stone and steel! / Some minds, aberrant from the normal equipoise / (London, your people is bound upon the wheel!) / Record the motions of these pavement toys / And trace the cryptogram that may be curled / Within these faint perceptions of the noise, / Of the movement, and the lights!*.

*Los habitantes de Hampstead tienen sombreros de seda
 Los domingos por la tarde salen a tomar té
 Los sábados juegan tenis en el rancho, y entonces té,
 Los lunes van a la ciudad, y entonces té
 Saben qué sentir y qué pensar,
 Lo saben con la tinta del imprentero de la mañana
 Tienen otro domingo cuando el último ha terminado
 Saben qué pensar y qué sentir,
 Los habitantes de Hampstead están atados para siempre a la rueda.*²³¹

Volviendo al poema tal y como fue finalmente publicado, en los versos siguientes se hace referencia explícita a la figura de Tiresias, precisamente ese “ojo observador” antes aludido.²³² El propio Eliot explica en sus notas que en Tiresias, sustancia del poema, se unen todos los sexos y se reúnen todos los demás personajes, del mismo modo, y al mismo tiempo, que todas las mujeres son una misma mujer.²³³ Es precisamente esta condición andrógina lo que le otorga a Tiresias la capacidad de conocer por igual a los hombres y a las mujeres, sabiendo lo que piensan realmente, sin poder influir en ellos, lo que en el poema se refleja en su mera condición de observador que nunca interviene.²³⁴

Tal y como apunta Kenner, que Tiresias vea es un hecho esencial del poema, haciendo de mediador entre los hechos y tradiciones del pasado y el individuo moderno.²³⁵ Al igual que todo auténtico poeta, Tiresias es un intermediario entre el mundo terrenal y el mundo espiritual. Es la perfecta combinación del pasado y del presente, un adivino que predice, o al menos intuye, lo que va a suceder, sin olvidar lo

²³¹ Op. cit., *The inhabitants of Hampstead have silk hats / On Sunday afternoon go out to tea / On Saturday have tennis on the lawn, and tea / On Monday to the city, and then tea. / The know what they are to feel and what to think, / The know it with the morning printer's ink / They have another Sunday when the last is gone / The know what to think and what to feel / The inhabitants of Hampstead are bound forever on the wheel.*, 105.

²³² El vidente Tiresias es uno de los personajes más célebres de la tradición clásica griega. Tras haber visto desnuda a la diosa Atenea mientras se estaba dando un baño, ésta le castigó con la ceguera, aunque también le otorgó el don de la adivinación. Incapaz de ver lo que le rodeaba, podía sin embargo predecir lo que iba a suceder. Destaca también por su función de mediador. Por otra parte, la androginia del vidente, utilizada por Eliot en sus versos, está inspirada en la *Metamorfosis* de Ovidio, en la que se narra como la diosa Hera lo convierte en mujer por haber separado a dos serpientes en el momento en el que se apareaban, y como siete años después, al repetir el mismo acto, le devuelve su sexo.

²³³ Para más información véase: Fernández, B., *La mujer en la tierra baldía de T. S. Eliot*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2006,

²³⁴ BEDIANT, C., *He Do the Police in Different Voices*, The University of Chicago Press, Chicago / London, 1986, 179.

²³⁵ KENNER, H., *The Invisible Poet: T. S. Eliot*, W. H. Allen, London, 1960, 36.

que ya ha sucedido. Es un testigo crítico que sin ser visto, ve lo que está pasando. Es el encargado de desvelar al mundo las verdades más profundas. De ahí que incluso pueda identificarse con el propio Eliot.²³⁶

Tiresias observa a las personas en la hora violeta, el momento del día en el que, una vez finalizada la monótona jornada laboral, la ciudad libera a sus habitantes. Momento en el que Londres deja de ser una ciudad activa y se convierte en un desierto. Desierto físico, de ausencia de gente, y desierto espiritual, de falta de ilusión de las personas que tendrán que volver a trabajar al día siguiente:

*En la hora violeta, cuando los ojos y la espalda
se alzan del escritorio, cuando el motor humano
aguarda como un taxi palpitando en la espera,
yo, Tiresias, aunque ciego, palpitando entre dos vidas,
viejo, con arrugados pechos de mujer, veo,
en la hora violeta, la hora de la tarde que conduce
al hogar, y devuelve a casa al marinero,
la secretaria ya en casa a la hora del té, recoge el desayuno,
enciende la estufa y abre las conservas.
Tras la ventana, peligrosamente tendida,
la lencería tocada por el último sol,
sobre el diván (su cama en la noche) se apilan
zapatillas, corsés y camisones.
Yo, Tiresias, viejo de pezones arrugados,
vi la escena, y predije lo demás;
yo también aguardé al huésped esperado.²³⁷*

²³⁶ La identificación de Tiresias con Eliot es también defendida por Craig Raine, que incluso habla de un cierto paralelismo entre las figuras de Tiresias y Eliot con los “cameos” de Hitchcock en sus películas. Véase: RAINE, C., *T. S. Eliot*, Oxford University Press, New York, 2006, 92.

²³⁷ ELIOT, T. S., “La tierra baldía”, El sermón del fuego, III, vv. 215 - 230, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 79. *At the violet hour, when the eyes and back / Turn upward from the desk, when the human engine waits / Like a taxi throbbing waiting, / I Tiresias, though blind, throbbing between two lives, / Old man with wrinkled female breasts, can see / At the violet hour, the evening hour that strives / Homeward, and brings the sailor home from sea, / The typist home at teatime, clears her breakfast, lights / Her stove, and lays out food in tins. / Out of the window perilously spread / Her drying combinations touched by the sun’s last rays, / On the divan are piled (at night her bed) / Stockings, slippers, camisoles, and stays. / I Tiresias, old man with wrinkled dugs / Perceived the scene, and foretold the rest- / I too awaited the expected guest.*, 68. “The Waste Land”, *The Fire Sermon, The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

Esta falta de auténticas expectativas, o de un verdadero sentido de la existencia más allá de la lucha por la mera supervivencia cotidiana, es relatada por el poema a través de una falsa relación amorosa entre una mecanógrafa aburrida y un joven carbuncular empleado de seguros.²³⁸ Amantes sin amor que se tocan sin encontrar obstáculo alguno, pero también con indiferencia, sin ninguna emoción. Relación puramente física e instintiva que deja como resultado en sus protagonistas un inmenso vacío y una gran tristeza. Fracaso personal que es un síntoma del fracaso de la civilización.²³⁹ Típica relación moderna y cruel caricatura que Tiresias observa horrorizado:

*Un muchacho carbuncular llega,
empleadillo de mirada insolente,
uno de esos a los que la seguridad les sienta
como sombrero de seda a un ricachón de Bradford.
La hora es propicia, tal como imaginó;
acabada la cena, ella está aburrida y cansada,
se esfuerza en excitarla con caricias
que ella no rechaza pero tampoco desea.
Sonrojado y decidido, se lanza al asalto,
sus manos no encuentran obstáculo,
su vanidad no requiere respuesta,
y acepta con rutina la indiferencia.²⁴⁰*

Esta tercera sección culmina con la referencia a dos de los representantes más significativos de la espiritualidad oriental y occidental, Buda y San Agustín. En primer lugar, los versos reflejan la tradición budista, para la cual el fuego representa el dolor humano, y, a la vez, es un elemento purificador que permite que el hombre aniquile su deseo y pueda alcanzar el ciclo de las reencarnaciones. En segundo lugar, una alusión a San Agustín introduce la confianza plena en la gracia divina que haga posible la

²³⁸ La palabra “carbuncular” es una creación del propio Eliot con la que hace referencia a un muchacho que tiene la cara llena de granos y de marcas, expresión del despertar sexual.

²³⁹ Fernández, B., *La mujer en la tierra baldía de T. S. Eliot*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2006, 33.

²⁴⁰ ELIOT, T. S., “La tierra baldía”, El sermón del fuego, III, vv. 231 - 242, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 79. *He, the young man carbuncular, arrives, / A small house agent's clerk, with one bold stare, / One of the low on whom assurance sits / As a silk hat on a Bradford millionaire. / The time is now propitious, as he guesses, / The meal is ended, she is bored and tired, / Endeavours to engage her in caresses / Which still are unreprieved, if undesired. / Flushed and decided, he assaults and one; / Exploring hands encounter no defence; / His vanity requires no response, / And makes a welcome of indifference.*, 68. “The Waste Land”, *The Fire Sermon, The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

salvación. Lo cual es subrayado por el último verso, “*ardiendo*”, que se refiere tanto a las falsas uniones antes descritas como al esperado momento de la fe:

Ardiendo ardiendo ardiendo ardiendo

Oh Señor Tú me arrancas

Oh señor Tú arrancas

*ardiendo*²⁴¹

6.4. *Muerte por agua*

Apenas diez versos componen *Muerte por agua*, la cuarta y penúltima sección de *La tierra baldía*. En su origen era bastante más extensa, pero Ezra Pound la acortó sensiblemente en su corrección final de la obra. Incluso no se incluye ninguna referencia a sus versos en las notas explicativas que Eliot adjuntó al poema para facilitar su comprensión por parte de los lectores.

La principal influencia de esta sección es el ritual explicado por Jessie L. Weston en *Desde el rito al romance*, según el cual en Alejandría se arrojaba a las aguas del río la imagen funeraria del dios Adonis, que arrastrado por la corriente, llegaba días más tarde a Biblos, donde era recibida con alegría por sus devotos.

El dios muerto es identificado en el poema con Phlebas el Fenicio, un joven y orgulloso marinero que según la tradición clásica murió ahogado. Lo que se une a la historia narrada por Homero en el Canto XIV de la *Odisea* acerca de un mercader fenicio ahogado en el mar. La carga simbólica y dramática reside en este caso en el ir y venir del agua, y en la persona muerta, que revive las etapas de su vida al final del camino. El agua, siempre en movimiento, es ahora metáfora de la libertad y de la reencarnación, recordando además el sacramento cristiano del bautismo, purificación gracias a la cual Dios acoge a sus hijos en su reino:

²⁴¹ Op. cit., vv. 308 - 311, 85. *Burning burning burning burning / O Lord Thou pluckest me out / O Lord Thou pluckest / burning*, 70.

*Entre subidas y bajadas
atravesó las etapas de su juventud y vejez
entrando en el remolino.*²⁴²

La naturaleza sigue su curso, y Phlebas es ahora libre. Al ser entregado al agua, su cadáver es purificado. Lo que se relaciona con el inicio del poema, en cuya primera sección, el entierro de los muertos se llevaba a cabo en la tierra que se esperaba diese fruto. También los versos traen implícitamente a nuestra memoria la figura de Ofelia, la eterna enamorada del *Hamlet* de Shakespeare, que aparece muerta en el mar y cubierta de flores. Una muerte de agua, de abundancia, no de sed.

6.5. Lo que dijo el trueno

El título de esta quinta y última sección hace referencia a la parábola budista del trueno presente en el “Brihadaranyaka”, uno de los textos más antiguos que forma parte de los *Upanishad* o conjunto de libros sagrados del hinduismo redactados entre el siglo VIII y II a. C. Concretamente, en él se exponen las fuentes del conocimiento de los vedas acerca de la identidad esencial del individuo y del ser universal, proporcionando la justificación básica de sus enseñanzas.

Según el propio Eliot, esta sección es la mejor del poema porque justifica y da sentido al conjunto, de ahí que la considere como su favorita.²⁴³ Tal y como anuncian las notas explicativas adjuntadas al poema, los temas principales que se emplean son el viaje a Emaús, la llegada a la Capilla Peligrosa del héroe del Grial y la decadencia de Europa Occidental.

Se comienza haciendo referencia a la sequía del mundo y del hombre moderno, que no encuentra agua para calmar su sed. La sequía es el componente árido del poema, hay

²⁴² ELIOT, T. S., “La tierra baldía”, Muerte por agua, IV, vv. 316 - 318, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 85. *As he rose and fell / He passed the stages of his age and youth / Entering the whirlpool.*, 71. “The Waste Land”, Death by Water, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

²⁴³ ELIOT, T. S., *The Letters of T. S. Eliot*, Tomo II: 1923 - 1925. Editado por: Valerie Eliot y Hugh Haughton. Carta de T. S. Eliot a Bertrand Russell el 15 de octubre de 1923, Faber & Faber, London, 2009, 257.

una búsqueda desesperada de un manantial, de un charco, o de algo que contenga agua:
*Aquí no hay agua sólo roca.*²⁴⁴

A continuación, se alude a una escena de dos exploradores perdidos que se sienten acompañados por una misteriosa tercera persona. Estos versos se los sugirió a Eliot el relato de unas expediciones al Antártico en la que un grupo de exploradores, llegados al extremo de sus fuerzas, tenían la sensación de que entre ellos había alguien más.²⁴⁵ Pasaje que recuerda el encuentro en Emaús entre Cristo resucitado y los discípulos, que no lo reconocen hasta que no parte el pan:

*¿Quién es ese tercero que anda siempre a tu lado?
 Cuando cuento, sólo estamos tú y yo juntos
 pero veo frente a mí, por el camino blanco,
 siempre a otro que camina a tu lado,
 deslizándose cubierto por un manto pardo,
 embozado, no sé si es hombre o mujer
 -¿pero quién es ese que va a tu vera?*²⁴⁶

Asumiendo de nuevo la función del viejo Tiresias, Eliot anuncia la caída de occidente. De igual manera que las grandes civilizaciones que han existido a lo largo de la historia, como Jerusalén, Atenas, Alejandría o Roma, han muerto pero siguen formando parte de la historia humana, pues nuestras raíces están en ellas, los centros de la modernidad, como Viena o Londres, también se derrumbarán, aunque no como las civilizaciones antiguas, pues su desplome se producirá como consecuencia de la actitud pasiva de sus habitantes:

²⁴⁴ ELIOT, T. S., “La tierra baldía”, Lo que dijo el trueno, V, v. 331, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 87. *Here is no water but only rock*, 72. “The Waste Land”, What the thunder said, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

²⁴⁵ Eliot indica que le inspiró el relato de una de las expediciones al Antártico, y que aunque ha olvidado cuál, cree que pudo ser una de las de Shackleton.

²⁴⁶ ELIOT, T. S., “La tierra baldía”, Lo que dijo el trueno, V, vv. 360 - 366, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 87 - 89. *Who is the third who walks always beside you? / When I count, there are only you and I together / But when I look ahead up the white road / There is always another one walking beside you / Gliding wrapt in a brown mantle, hooded / I do not know whether a man or a woman / - But who is that on the other side of you?*, 73. “The Waste Land”, What the thunder said, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

torres que se derrumban
Jerusalén Atenas Alejandría
Viena Londres
*irreal*²⁴⁷

Al mismo tiempo, Eliot deja abierta la puerta de la esperanza, haciéndonos responsables del futuro a través de nuestras vidas, hasta ahora vacías. Los momentos de crisis expresados en la obra se convierten así en una profecía de la crisis de nuestro propio futuro, crisis relacionada con el amor, el bien y el mal, con la buena vida y con la naturaleza de una sociedad justa.²⁴⁸

Los versos aluden a continuación a la leyenda del Grial y a la figura del Rey Anfortas, tema ya tratado al inicio del poema. Si en *El entierro de los muertos* se presentaba la condición estéril del Rey y de sus tierras, y la necesidad de salvación, ahora, en esta última sección, tiene lugar el desenlace. En la leyenda del Grial, la última prueba del héroe consiste en pasar la noche en la Capilla Peligrosa, que está rodeada de las tumbas de todos aquellos que como él, emprendieron la búsqueda, pero fracasaron. Es una prueba de fe que debe superarse para obtener el triunfo, triunfo que se anuncia con el sonido de una campana. Como indica el poema: *tañían reminiscentes campanas dando las horas*.²⁴⁹ Después del sonido de la campana un gallo cacarea, al igual que sucedió cuando Pedro negó a Jesús tres veces.²⁵⁰ Y del mismo modo que en el *Hamlet* de Shakespeare el canto del gallo provoca la huida del fantasma del padre del protagonista:

Tan sólo un gallo sobre la viga mayor
qui qui quiriquí qui qui quiriquí
a la luz del relámpago. Luego, una ráfaga húmeda
*trayendo la lluvia*²⁵¹

²⁴⁷ Op. cit., vv. 374 - 377, 89. *Falling towers / Jerusalem Athens Alexandria / Vienna London / Unreal*, 73.

²⁴⁸ SCHWARTZ, D., "T. S. Eliot as the International Hero", *Partisan Review* 12, Spring 1945. Incluido en Michael North (Ed.): *T. S. Eliot The Waste Land*, Norton, New York - London, 2001, 210.

²⁴⁹ ELIOT, T. S., "La tierra baldía", Lo que dijo el trueno, V, v. 384, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 89. *Tolling reminiscent bells, that kept the hours*, 73. "The Waste Land", What the thunder said, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

²⁵⁰ "Evangelio según San Marcos" 14, 66 - 72, *La Biblia*, Herder, Barcelona, 2004, 1365.

²⁵¹ ELIOT, T. S., "La tierra baldía", Lo que dijo el trueno, V, vv. 392 - 395, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 89 - 91. *Only a cock stood on the roofree / Co co rico co co rico /*

Aparecen después en el poema tres palabras en sánscrito: “datta”, “dayadhvam” y “damyata”, que significan respectivamente “da”, “compadécete” y “controla”. Obligados referentes de nuestros actos si queremos llevar una vida plena y con sentido.

Posteriormente, los versos nos muestran al rey Anfortas ya liberado y sentado en la orilla de la playa, pescando y preguntándose si podrá organizar sus tierras, lo que quiere transmitir la idea de que ordenar no es una acción exclusiva del rey, sino de todos si queremos llevar la vida que nos corresponde. Una vez finalizada *La tierra baldía* habrá concluido la misión del poeta, y cada uno deberá realizar su propia obra:

Me senté en la orilla

*a pescar, con la árida llanura a mi espalda
¿pondré al menos mis tierras en orden?*²⁵²

La pregunta del rey contrasta con el siguiente verso, en el que se cae el puente de Londres, de la misma manera en que se supera la impotencia del rey y la esterilidad de sus tierras. Estamos ante el fin de las estructuras falsas, modernas y mecanizadas. A lo largo de todo el poema, el puente ha sido el elemento de unión de los seres humanos con las rutinas diarias, un símbolo de sus ataduras, por lo que su caída representa la posibilidad de la libertad y de la salvación, que la sociedad deje de ser estéril: *se cae el Puente de Londres, se cae, se cae.*²⁵³

El puente de Londres es la nueva torre de Babel, en la que todos hablan idiomas diferentes y en la que no es posible la comunicación entre las personas. Es el mundo actual. Por lo que darse cuenta de ello, y desear su caída, es el imprescindible punto de partida para poder cambiar la situación. Lo que requiere tranquilidad y espíritu en calma, gozar de la paz oriental, que trasciende todo entendimiento y hace referencia a algo más elevado. Por eso el poema concluye con la fórmula final de un *Upanishad*: *Shantih shansith shantih.*²⁵⁴ Expresión que, según indica el propio Eliot en las notas

In a flash of lightning. Then a damp gust / Bringing rain, 74. “The Waste Land”, What the thunder said, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

²⁵² Op. cit., vv. 424 - 426, 91. *I sat upon the shore / Fishing, with the arid plain behind me / Shall I at least set my lands in order?*, 74.

²⁵³ Op. cit., v. 427, 93. *London Bridge is falling down falling down falling down*, 74.

²⁵⁴ ELIOT, T. S., “La tierra baldía”, Lo que dijo el trueno, V, v. 434, 93. *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 89 - 21. 75. “The Waste Land”, What the thunder said, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

explicativas, puede traducirse como “la paz que trasciende todo entendimiento”. Y que, como apunta Viorica Patea, alude también a las palabras de San Pablo dirigidas a los primeros cristianos: *Y la paz de Dios, que está por encima de todo juicio, custodiará vuestros corazones y vuestros pensamientos en Cristo Jesús.*²⁵⁵

²⁵⁵ PATEA, V., “Introducción”, En: ELIOT, T. S., *La tierra baldía*, Edición bilingüe de: Viorica Patea, Traducción de: José Luis Palomares, Cátedra, Madrid, 2006, 285. Para la referencia de San Pablo véase: “Filipenses” 4, 7, *La Biblia*, Herder, Barcelona, 2004, 1550.

7. EL BOSQUE SAGRADO Y LA TIERRA BALDÍA: ANALOGÍAS

A pesar de que *El bosque sagrado* pertenece al género ensayístico y *La tierra baldía* al género poético, ambas obras poseen en común una misma afinidad literaria. Los ensayos de *El bosque sagrado* teorizan acerca de la forma y de la finalidad de la literatura, mientras que el poema de *La tierra baldía* lleva a la práctica lo anteriormente expuesto a nivel teórico.

En *El bosque sagrado* se estudia cómo nuestros antepasados influyen en nosotros, y que por ello todo artista debe conocerlos si quiere hacer un buen trabajo. En *La tierra baldía*, T. S. Eliot elabora una poesía que otorga una gran importancia a lo mítico en tanto que manera de tener en cuenta el pasado y, a la vez crear algo nuevo. La composición del poema es como un gran puzzle en el que las imágenes se entremezclan constantemente con referencias a diversas temáticas del pasado y a otros autores. Lo que encaja perfectamente con la idea del autor acerca de la necesidad de unir los tiempos pasado, presente y futuro. Podemos estar vivos físicamente y, en cambio estar muertos espiritualmente si no nos podemos reconocer como parte del discurrir histórico. Lo que ya ha sucedido sigue sucediendo a través de nosotros, por lo que recordar y conocer es estar vivo plenamente. De ahí la importancia de la tradición y de la memoria. Como resume Villoria: Olvidar es morir, el olvido forma parte integrante del dominio de la muerte. Difuntos son todos aquellos que han perdido la memoria, recordar es signo de inmortalidad. El que recuerda su nacimiento y las vidas anteriores se hace dueño de su destino recuperando el pasado.²⁵⁶

Otro de los elementos que demuestran la consideración de Eliot por la tradición es su gusto por el verso blanco isabelino, que lejos de ser una liberación de la forma y dejar todo en manos de la inspiración, busca la armonía y la belleza en unos versos que no tienen por qué rimar entre sí, pero que sí deben poseer la fuerza y la musicalidad

²⁵⁶ VILLORIA, S. E., *Estructuras Míticas en poesía. Un aspecto de estilística interna en la obra de T. S. Eliot*, Editorial Bello, Valencia, 1978, 41.

necesaria.²⁵⁷ Emilio Barón destaca tres componentes presentes en la poesía de Eliot: las imágenes, la música y el juego verbal y conceptual de las palabras, lo que sin duda provoca su dificultad a la hora de ser traducida a otras lenguas. Pero también insiste en su resistencia, en su capacidad de sobrevivir a cualquier traducción.²⁵⁸ *La tierra baldía* está formada por versos libres que independientemente de que sean o no traducidos son capaces de resonar en el interior del lector. Como indica el propio poeta:

*Crear una forma no es sólo inventar una estructura, una rima o un ritmo.
Es también la realización del contenido completamente apropiado para
esa rima y ese ritmo.*²⁵⁹

Ya han sido analizadas en el presente trabajo las teorías del “correlato objetivo” y la “disociación de la sensibilidad”, que aunque se presentan teóricamente en *El bosque sagrado*, son llevadas a la práctica en *La tierra baldía*. Ambas teorías están presentes en la desazón que a Eliot le transmite el mundo moderno en el que vive. El autor entiende por “correlato objetivo” que toda poesía debe ser elaborada a partir de la realidad, que el punto de partida es el entorno, algo real y no imaginario. Esta reflexión cobra vida en los versos, pues su inspiración se encuentra en el hastío y en la infecundidad de la realidad que nos envuelve. Por su parte, la teoría de “la disociación de la sensibilidad” consiste en que un artista debe albergar en sus trabajos el sentir de toda la comunidad humana. En *La tierra baldía*, el poeta expresa el descontento hacia la realidad como algo común a toda la sociedad, ¿pero sucede realmente algo así? ¿Puede afirmarse que todas las personas piensan que su vida es rutinaria?

Eliot intenta incluir en su obra aquello que sienten la mayor parte de los seres humanos. El problema se presenta cuando detrás de todas las voces que aparecen en su poesía no hay más que una, la suya. Resulta paradójico que aquél que predica que los poetas deben despojarse de su yo para albergar el yo de todos, y alcanzar así la neutralidad exigida por toda poesía auténtica, no lo consiga debido a que no es capaz de

²⁵⁷ En inglés el *blank verse* o verso blanco, es el verso contado pero no rimado. En la tradición anglosajona esta denominación se relaciona con el metro de los isabelinos, denominado pentámetro yámbico, que suele equipararse al endecasílabo castellano. Eliot dedicó parte de su trabajo a la evolución del pentámetro yámbico en la poesía inglesa.

²⁵⁸ BARÓN, E., *T. S. Eliot en España*, Universidad de Almería, Almería, 1996, 18.

²⁵⁹ ELIOT, T. S., “La posibilidad de un teatro poético” / “The Possibility of a Poetic Drama”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Edición bilingüe inglés-castellano, Langre, Madrid, 2004, 247. *To create a form is not merely to invent a shape, a rhyme or rhythm. It is also the realization of the whole appropriate content of this rhyme or rhythm.*, 246.

anularse, pues a fin de cuentas la construcción de su poesía surge de su propia forma de ver la realidad. El punto débil de la neutralidad y de la universalidad, a la que según Eliot debe aspirar la poesía, es que el criterio que lo fija no deja de ser personal. Parece difícil poder afirmar que lo que yo experimento es lo que deberían experimentar los demás, pues tendría que ser capaz de saber lo que todos experimentan, y es absurdo preguntarse si todos experimentan lo mismo que yo. Es más, ¿de dónde extrae Eliot el criterio que considera? De él mismo, por lo que se relaciona con su punto de vista particular, depende de su circunstancia, de su vida, ¿y es posible universalizar una circunstancia propia?

Como se ha analizado anteriormente, Eliot reconoce que el buen poeta es en cierta forma la unión de todos los poetas anteriores con él mismo y con su aportación artística, reconociendo así el necesario componente existencial e incluso experiencial de la poesía.²⁶⁰ De hecho, esto sería la clave de la teoría de la “disociación de la sensibilidad”, que el poeta parta de sí mismo para poder ir más allá de sí mismo, alcanzando una universalidad que lo incluya. Por este motivo nos parece insuficiente la clasificación de Wellek y Warren entre poetas objetivos, o que se vuelven hacia el mundo anulando su personalidad concreta, y poetas subjetivos, o que prácticamente realizan una declaración personal de índole autobiográfica, y la posterior inclusión de Eliot en la categoría de los poetas objetivos.²⁶¹ Pues su poesía incluye sin duda ambos aspectos. Es cierto que en algunas ocasiones expresa su deseo de anular su yo individual, pero lo hace en el sentido de integrarlo en la totalidad, y este proceso no sería posible sin sus circunstancias específicas.

De la misma manera que, como defiende Vítor Manuel de Aguiar e Silva, es cierto que Eliot, en tanto que crítico, puede considerarse como un antecedente del *new criticism* al defender que la atención de la crítica debe recaer sobre la obra y no sobre la biografía, negando la utilidad y la legitimidad de las indagaciones genéticas y defendiendo el estudio de la obra considerada en sí misma. Pero eso tampoco implica que los análisis críticos de Eliot sean puramente inmanentes, ya que, como se aspira a mostrar a lo largo del presente trabajo, Eliot prestaba también atención a la necesaria

²⁶⁰ Véase la sección 4.1 de esta primera etapa: “El artista como iluminador de la creación poética”.

²⁶¹ WELLEK, R. / WARREN, A., *Teoría Literaria*, Gredos, tercera reimpresión de la cuarta edición: 1979, 93 - 94.

influencia de la tradición en la creación de toda obra artística que aspirase a considerarse como tal, que el artista en el presente necesariamente crea en fusión con el pasado, que la obra resultante del proceso creador no puede comprenderse sin el conocimiento de los grandes clásicos que la precedieron y sin tener en cuenta su posible repercusión moral en los receptores del presente y del futuro.²⁶²

No quiere decirse por lo tanto, que el conjunto de interpretaciones de la obra eliotiniana a cargo de los destacados representantes de la teoría literaria que estamos citando nos parezcan completamente erróneas, sino que más bien serían lecturas parciales y literales de ciertas afirmaciones e incluso de ocasionales deseos expresados por el propio Eliot. Lecturas que ignoran la función fundamental que en Eliot desempeña la tradición, así como su concepción catáquica y ética de la obra artística. Que no tienen en cuenta que las intenciones teóricas de omitir el propio yo del autor resultaban del todo imposibles en la práctica debido a que este yo también estaba constituido por la propia época o entorno, por los intereses sociales y por la esperanza de un futuro mejor y más auténtico para todos los seres humanos. Aspectos que diferencian a Eliot del *new criticism*.

²⁶² DE AGUIAR E SILVA, V. M., *Teoría de la Literatura*, Gredos, Madrid, novena reimpresión: 1996, 419 - 421, 473 - 474 y 478 - 479. El propio De Aguiar e Silva cae en cierta contradicción con estas afirmaciones al citar en la página 39 de la misma obra la idea expresada por Eliot en su ensayo "La tradición y el talento individual" según la cual *la obra poética es incomprensible sin la consideración de sus relaciones con las obras del pasado, con el orden de la literatura, sobre el cual, a su vez, actúa la obra poética, modificándolo y enriqueciéndolo*.

SEGUNDA ETAPA
CONVERSIÓN Y ESPERANZA
NOVIEMBRE 1926 - 1948

1. INTRODUCCIÓN

Thomas Stearns Eliot se formó en el seno del unitarismo y desde muy joven destacó por una gran sensibilidad, debida en parte a su modo de ser, y en parte a la influencia que sobre él ejercieron su abuelo paterno, su madre y su niñera. Su abuelo, William Greenleaf Eliot, era un pastor protestante de fuerte carácter que estuvo muy presente en el quehacer diario de la familia, incluso después de muerto, a través de los recuerdos de sus miembros.²⁶³ Como apuntó nuestro autor durante sus últimos años:

*No llegué a conocer a mi abuelo; murió un año un antes de mi nacimiento. Pero me educaron de modo que lo tenía siempre presente; tanto que, siendo niño, pensaba en él como si todavía fuera el cabeza de familia (...) La regla de conducta era la que mi abuelo había establecido; nuestros juicios, nuestras decisiones entre el deber y el abandono se ajustaban a ellas como si, a semejanza de Moisés, hubiera él bajado las tablas de la Ley y cualquier desviación fuera pecaminosa.*²⁶⁴

Su madre, Charlotte Champe Stearns, siempre estuvo muy pendiente de su hijo por ser una persona enfermiza a causa de la doble hernia congénita que sufría desde niño. Maestra de escuela, y escritora de poemas religiosos y de biografías, aunque lo único que llegó a publicar fue un poema titulado *Savonarola* gracias a la intervención de su hijo, siempre tuvo el deseo de que éste llegase algún día a ser un artista reconocido. T. S. Eliot era el pequeño de siete hermanos, y la niñera católica que lo llevaba a misa, Anne Dunne, le explicaba el sentido de la fe y de las ceremonias religiosas. Tiempo después, el autor aún recordará los sonidos y el olor a incienso que había en la iglesia.

²⁶³ Los antepasados de Eliot eran ingleses que abandonaron su tierra por entusiasmo evangélico. Su abuelo fundó la primera iglesia unitaria de San Luis, la Academia de las Ciencias, en la que Eliot estudió de niño, y la Universidad de Washington, que defendía un sistema educativo tradicional.

²⁶⁴ ELIOT, T. S., "La literatura norteamericana y el idioma norteamericano", *Criticar al crítico y otros escritos*, Traducción castellana de: Manuel Rivas Corral, Alianza, Madrid, 1967, 54. *I never knew my grandfather: he died a year before my birth. But I was brought up to be very much aware of him: so much so, that as a child I thought of him as still the head of the family (...) The standard of conduct was that which my grandfather had set; our moral judgments, our decisions between duty and self-indulgence, were taken as if, like Moses, he had brought down the tables of the Law, any deviation from which would be sinful.*, 44. "American Literature and the American Language", *To Criticize the Critic and other Writings*, University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991.

Todo este lento y gradual proceso, iniciado en la infancia, culminará con su conversión al anglocatolicismo en 1926, a la edad de cuarenta años.²⁶⁵ A partir de entonces, la fe será su principio de vida y la respuesta que desde hacía tanto tiempo estaba esperando.²⁶⁶

Para Eliot, la Iglesia era algo más que un lugar de consuelo y de tranquilidad humana, allí percibía que era posible llevar una vida en la que un alma inquieta como la suya pudiese encontrar la esperanza y las pautas de comportamiento que necesitaba. Antes de su conversión, quedó impresionado un día al ver a gente arrodillada, una postura en la que él nunca antes había reparado porque su familia no lo hacía. A partir de entonces empieza a admirar este gesto por ser reflejo de humildad y de adoración. Las oraciones y los sacramentos de los herederos anglocatólicos del Movimiento de Oxford, que cien años antes habían intentado revivir en la Iglesia de Inglaterra los mejores aspectos de la Iglesia romana, renovaron el interés de Eliot.

En la época moderna, los anglocatólicos eran un grupo dominante dentro de la Iglesia de Inglaterra, y él advirtió que entre ellos podía tener cabida, entre gente que exigía una vida personal ordenada, de gran santidad y caridad. Además, Eliot sentía que el catolicismo anglicano, a diferencia del romano, le permitía ampliar sus perspectivas intelectuales debido a que defendía que la verdad de las escrituras está vagamente establecida, y se necesita el juicio individual para verificarlas. Finalmente, otro motivo que le une a la vertiente anglicana es su inclinación por el pasado inglés.

La religión es para nuestro autor presente y tradición. Lleva así a cabo en el aspecto religioso el mismo planteamiento que en el aspecto artístico, adaptando sus antecesores al tiempo actual. Por eso prefiere la Iglesia anglicana a la Iglesia romana, pues mientras ve a ésta como fija e inamovible, a la primera la percibe como parte de una historia en la que la tradición engarza con el tiempo presente. Considera que el anglocatolicismo

²⁶⁵ El anglocatolicismo destaca por su continuidad con las tradiciones dogmáticas y litúrgicas católicas. Aunque para un anglocatólico no hay separación entre el poder político y el religioso.

²⁶⁶ Una opinión similar es sostenida por Worthen. Véase: WORTHEN, J., *T. S. Eliot / A short biography*, Haus Publishing, London, 2009, 141. Por el contrario, Shusterman declara que la conversión de Eliot no fue gradual, sino repentina. Véase: SHUSTERMAN, R., *T. S. Eliot and the philosophy of criticism*, Duckworth, London, 1988, 19. Para más información acerca del proceso de la conversión de Eliot véanse: SENCOURT, R., *T. S. Eliot: A Memoir, Dodd*, New York y Garnstone Press, Londres, 1971, 127 y 131 - 132. / GORDON, L., *El joven T. S. Eliot* (1977), Fondo de Cultura Económica, México, 1989, 232 - 272. / GORDON L., *T. S. Eliot and Imperfect Life*, Norton & Company, New York - London, 1998, 192 - 232.

entiende el ayer y el hoy de la misma manera que él, y es por ello por lo que se siente más cómodo en su espiritualidad.

Desde que Eliot descubre que su religión es la anglocatólica hasta que pasa a formar parte por completo de ella, transcurren casi tres años. En primer lugar, le pide al sacerdote Stead formar parte de la Iglesia de Inglaterra, pues en tanto que unitarista no había sido bautizado, debido a que éstos niegan la existencia de la Santísima Trinidad. El 29 de junio de 1927 recibe el bautismo a puerta cerrada, pues no le gustaban las conversiones públicas. A la mañana siguiente, Eliot se entrevistó con el Obispo de Oxford, Thomas Banks Strong, en su capilla privada, donde éste le colocó las manos sobre su cabeza diciendo: “Defiende, Señor, a este tu servidor con tu divina gracia para que siga siendo tuyo para siempre.” El siguiente paso en su fe no se produjo hasta nueve meses después, cuando el poeta se confesó con el Padre Underhill. Este último acontecimiento es el más significativo, ya que tras aceptarse como pecador y mortal, afirma la superioridad y la misericordia de ese Dios que le perdona y le ama como un padre. Es en este mismo año cuando nuestro autor efectuará su conocida declaración según la cual se consideraba: *clásico en literatura, monárquico en política y anglocatólico en religión.*²⁶⁷ Prometiendo además desarrollar estas ideas en tres pequeños libros, algo que luego no pudo hacer.²⁶⁸ Finalmente, dos años más tarde, y después de haber encontrado en el padre Underhill un consejero espiritual, el poeta afirmará que el reconocimiento de la realidad del pecado había significado para él una nueva vida.²⁶⁹

La conversión de Eliot no sólo significó la ruptura definitiva con sus raíces territoriales y familiares, sino el que muchos de sus amigos y allegados le criticasen al hacerse pública. De hecho, antes de convertirse, el poeta se reunía asiduamente con otros intelectuales de la época en el conocido como grupo *Bloomsbury* para tratar temas literarios. Intelectuales a los que les sorprenderá desagradablemente que Eliot reconozca su creencia en Dios y su asistencia a misa. Por ejemplo, Virginia Woolf, participante

²⁶⁷ ELIOT, T.S., “Preface”, For Lancelot Andrewes, Faber & Faber, London, 1928. Reimpresión: 1970, 7. *The general point of view may be described as classicist in literature, royalist in politics, and anglo-catholic in religion.*

²⁶⁸ Los libros que entonces anunció escribir eran: *La escuela de Donne* (The School of Donne), *Bosquejo de la monarquía* (The Outline of Royalism) y *Los principios de la herejía moderna* (The Principles of Modern Heresy). Véase: ELIOT, T.S., “Preface”, For Lancelot Andrewes, Faber & Faber, London, 1928. Reimpresión: 1970, 7.

²⁶⁹ ELIOT, T. S., “Baudelaire” (1930), *Los Poetas Metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Tomo II, Emecé, Buenos Aires, 1944, 494. “Baudelaire”, *Selected Essays*, Faber & Faber, England, 1951, 427.

destacada del grupo, afirmará lo siguiente en una carta dirigida a su hermana Vanessa en el mes de febrero de 1928: *Luego he tenido una entrevista vergonzosa y angustiada con el pobre Tom Eliot, quien a partir de ahora puede decirse que ha muerto para nosotros. Se ha convertido en anglocatólico, cree en Dios y en la inmortalidad y va a la iglesia. Quedé realmente escandalizada. Un cadáver me parecería más convincente que él. Quiero decir que hay algo obsceno en una persona viva, sentada junto al fuego y creyendo en Dios.*²⁷⁰

Sin embargo, estas críticas no lograrán que Eliot se cuestione sus nuevos planteamientos, sino que provocarán que se afiance con más seguridad en su fe. A partir de este momento, seguirá en su vida las costumbres y las creencias de la Iglesia de la que ahora es miembro, lo que también se verá reflejado en su obra. Tras su conversión, vida, religión, poesía y reflexión social se fundirán en una misma cosa. Puede hablarse así de una segunda etapa en la producción literaria y ensayística de nuestro autor que comprendería desde el año 1926, cuando comienza a hacer más patentes sus inquietudes religiosas, hasta el año 1948, cuando recibe el Premio Nobel de Literatura a la edad de sesenta años.

²⁷⁰ WOOLF, V., *Cartas a mujeres*, Selección y prólogo de: Nora Catelli, traducción castellana de: Susana Constante, Lumen, Barcelona, 1991, 138.

2. CAMBIO DEL PRÓLOGO DE *EL BOSQUE SAGRADO*

Mientras que el proceso de conversión religiosa de Eliot se había forjado de manera gradual y progresiva, ahora su nueva fe se plasma con fuerza y rotundidad en su producción artística. En el terreno crítico, la primera manifestación de su actual plataforma existencial será el nuevo prólogo redactado para la reedición de *El bosque sagrado* en 1928, ocho años después de su primera publicación. En un primer momento, Eliot se plantea una modificación radical de los textos que constituyen la obra, pero termina dándose cuenta de que era una tarea demasiado complicada, pues no se trataba únicamente de matizar algunos conceptos, sino de cambiar la esencia de lo allí afirmado. Por eso decide dejar los textos originales tal y como están y simplemente añadir un nuevo prólogo, que será presentado como “Prólogo a la edición de 1928”, para que los lectores fuesen conscientes de que se trataba de sus últimos pensamientos. En ningún momento se menciona en él su conversión, pero si se presenta el nuevo escrito como verdadero, mientras que lo publicado anteriormente ahora es designado como el desarrollo de unos intereses:

*Me he dado cuenta de que esa tarea no sólo es imposible, sino quizá incluso poco recomendable. Porque me he dado cuenta de que lo que ocurrió en mi propia mente hace ocho años no era tanto un cambio o una retractación de unas opiniones, como la extensión o el desarrollo de unos intereses.*²⁷¹

El texto es de escasa extensión, y viene a presentar el libro reeditado como un escrito de su época, como parte del pasado que hay que superar. Eliot admite errores de estilo y cierto dogmatismo en los ensayos, atribuyéndolos a su juventud e indicando que los lamenta profundamente:

²⁷¹ ELIOT, T. S., “Prólogo a la edición de 1928” / “Preface to the 1928 Edition”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Edición bilingüe inglés-castellano, traducción castellana de: Ignacio Rey, Edición, estudio y notas de: José Luis Palomares, Langre, Madrid, 2004, 115. *I have found the task impossible, and perhaps even undesirable. For I discovered that what had happened in my own mind, in eight years, was not so much a change or reversal of opinions, as an expansion or development of interests.*, 114.

*Hay, eso es cierto, errores de estilo que lamento y, sobre todo, detecto frecuentemente cierta inflexibilidad y una postura de solemnidad dogmática que pueden resultar pesadas para algunos lectores. Pero éstos, como los demás errores del libro, están demasiado repartidos por todas partes para ser corregidos. Tendría que escribir otro libro.*²⁷²

Añade Eliot que los trece ensayos de la obra original se estructuraron por un lado teniendo en cuenta los parámetros de la época, es decir, la novedad y la creatividad, y, por otro lado conservando estructuras anteriores que en los albores del siglo veinte son calificadas de anticuadas y obsoletas:

*Aquellos fueron años en los que luchábamos para restablecer viejos modos de comunicación y crear otros nuevos.*²⁷³

Reconoce así nuestro autor que aspiraba a unir lo antiguo y lo moderno, creando algo que los fusionase y que a su vez fuese provocador. Quehacer complicado pero necesario socialmente, pues el mundo necesitaba una reforma conceptual y comunicativa que estuviese a la altura de los nuevos tiempos, sin renunciar al tiempo pasado. Esfuerzo que ahora se revela insuficiente, por lo que el libro deja de ser considerado una obra definitiva y pasa a convertirse en una introducción o punto de partida, en un primer contacto con el tema poético.

Comienza Eliot proporcionando una definición de la poesía: (...) *la poesía debe ser considerada principalmente como poesía y no como otra cosa.*²⁷⁴ Lo que significa que un poema es algo más que la unión de palabras. Como indica Pujals, la definición hace referencia a la poesía entendida como acción lingüística y no como consumo de lenguaje.²⁷⁵ Poner el acento de la poesía en la técnica es no comprender lo que la poesía realmente es, instrumento de liberación y de transformación, aunque evidentemente

²⁷² Op. cit., 115. *There are, it is true, faults of style which I regret; and especially I detect frequently a stiffness and a assumption of pontifical solemnity which may be tiresome to many readers. But these, like the other faults of the book, are too well diffused throughout to be amended. I should have to write another book.*, 114.

²⁷³ Op. cit., 117. *Those were years in which we were struggling to revive old communications and to create new ones;*, 114 y 116.

²⁷⁴ Op. cit., 117. (...) *are considering poetry we must consider it primarily as poetry and not another thing.*, 116.

²⁷⁵ PUJALS, E., "T. S. Eliot y la tierra baldía del siglo XX", *Revista de Occidente* 89, Madrid, 1988, 141.

precise de una buena técnica. La poesía es intención del poeta, musicalidad, misterio y placer. La poesía es más que técnica dispuesta en perfecto orden:

Por tanto, al criticar la poesía, lo haremos bien si empezamos teniendo en cuenta con qué sensibilidad y con qué conocimiento de otra poesía contamos, si partimos de la poesía como excelentes palabras colocadas excelentemente y con metro excelente. Eso es lo que se llama la técnica del verso. Pero vemos que ni siquiera podemos definir la técnica del verso; no podemos decir en qué punto comienza o termina la “técnica”; y si le añadimos una “técnica del sentimiento”, esa expresión fácil no nos llevará mucho más lejos.²⁷⁶

La poética es una diversión de orden superior para gente superior. Entendiendo por gente superior no a aquellos seres humanos que sean mejores que otros, sino a los que son capaces de disfrutar con la poesía. No es lo mismo jugar un partido de baloncesto que leer un poema, el primero requiere de una buena preparación física, mientras que el segundo requiere una preparación mental y experiencial. No todos los hombres disfrutan con la poesía, y la poesía tampoco está hecha para todos los hombres:

La poesía es una diversión de orden superior, y no me refiero a una diversión para gente superior.²⁷⁷

Pero al igual que en todo juego hay unas reglas que deben cumplirse, en el campo poético sucede algo parecido. Únicamente el ser humano que posea la capacidad actual o potencial para la contemplación de lo inmaterial será capaz del disfrute estético, de tener experiencias profundas que lo sitúen por encima de la propia condición humana.

Eliot designa como “divertida” a la poesía, pero sólo porque es el mejor adjetivo que encuentra y no porque esté completamente seguro de su designación. Es consciente de

²⁷⁶ ELIOT, T. S., “Prólogo a la edición de 1928” / “Preface to the 1928 Edition”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 119. Hence, in criticizing poetry, we are right if we begin, with what sensibility and what knowledge of other poetry we possess, with poetry as excellent words in excellent arrangement and excellent metre. That is what is called the technique of verse. But we observe that we cannot define even the technique of verse; we cannot say at what point ‘technique’ begins or where it ends; and if we add to it a ‘technique of feeling’, that glib phrase will carry us but little farther., 118.

²⁷⁷ Op. cit., 117. Poetry is a superior amusement: I do not mean an amusement for superior people., 116.

que los términos que emplea no agotan todos los usos poéticos, ya que no son más que nociones generales que no pueden aplicarse a toda poesía. Esta dificultad de elaborar la definición exacta se debe a la naturaleza poética y a su amplio espectro. La poesía es un goce a través de lo bello, pero desconocemos el por qué y el cómo exacto del goce, tan sólo nos aproximamos a él. Puede resultar extraño que un poeta desconozca esto, pero el trabajo artístico no tiene principios ni fines establecidos, ni se produce en él un progreso acumulativo. Más que cualquier otro campo de la realidad, la poesía saborea el halo de misterio en el que nos encontramos. El ser humano y el ser de la poesía encuentran su unión más plena en el terreno de lo velado. Experiencia que no puede reducirse a un simple recordar las emociones pasadas o a una mera crítica de la vida:

*Hablar de “emociones recordadas en tranquilidad” no sirve porque es sólo el concepto que tiene un poeta del recuerdo de sus propios métodos. Tampoco sirve definirla como “crítica de la vida”, porque no puede haber expresión más fría para cualquiera que haya sentido la sorpresa plena y la elevación de una nueva experiencia poética.*²⁷⁸

El arte precisa de la existencia del artista como portavoz, como medio necesario para que el receptor pueda fundirse con la obra de arte. La fusión de la que habla aquí Eliot se produce entre un espectador y la obra, algo material que evoca realidades inmateriales y que necesita del ser humano para tener sentido. El hombre es materia y espíritu, tiene deseo de eternidad. Ambos, la obra y el espectador, tienen la pretensión de ir más allá de la realidad inmediata. Esto únicamente es posible con el goce poético, que sitúa al hombre por encima de los parámetros terrenales. Aunque nuestro autor habla además de la existencia de otro tipo de goce, el místico, diferente al artístico en intensidad. Lo que hace valiosa la experiencia mística es su alto grado de superación de las barreras espacio-temporales. La absorción en lo divino es sinónimo de comprensión y de goce de lo absoluto. Si según Francisco J. Bueno se dan tres grandes sistemas de comprensión de la realidad: experimentar, pensar y crear,²⁷⁹ la experiencia mística de Eliot une los tres sistemas de tal forma que llegan a ser uno solo.

²⁷⁸ Op. cit., 119. *It will not do to talk of ‘emotion recollected in tranquillity’, which is only one poet’s account of his recollection of his own methods; or to call it a ‘criticism of life’, than which no phrase can sound more frigid to anyone who has felt the full surprise and elevation of a new experience of poetry.*, 118.

²⁷⁹ BUENO, F. J., *Sobre experiencia estética. Fundamentos y actualidad*, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid, 2011, 37.

Otra cuestión que se pone aquí de relieve es la relación de la poesía con otras ciencias con las que tiene una relación directa, como la moral, la religión y la política, aunque no pueda establecerse con exactitud ese grado de relación. Se puede vislumbrar una relación de la poesía con la moral debido al efecto que unos versos pueden provocar en el lector, llevándole a actuar de una manera o de otra. La religión puede asociarse con la poética porque ambas contienen cierto halo de misterio. Y, finalmente, la política tiene algo que ver con la poesía porque necesitamos de los demás, del mismo modo que la obra de arte precisa de los contempladores:

*Por otro lado, desde luego la poesía tiene algo que ver con la moralidad y con la religión, e incluso quizás con la política, aunque no sepamos exactamente qué.*²⁸⁰

Mientras que en los inicios de su carrera Eliot era un joven poeta que hacía caso a las sugerencias de Ezra Pound, pues estaba adentrándose en el mundo literario y ambicionaba conocer la realidad y perfeccionarla, en esta segunda etapa nuestro poeta ha depositado sus dudas en alguien que le consuela y le empuja a estar abierto al misterio y a la contemplación, en Dios. De aquí que Nora Catelli haga referencia al paso de lo retórico a lo estético. El autor ya no pretende controlar y dominar la realidad, que se nos escapa al igual que cuando intentamos atrapar a un pez en el agua. Asume su limitación, y, lo más importante, habla de ella: *Eliot ha pasado así de la descripción retórica (la del <<correlato objetivo>>) a la estética, en un oscilar constante entre los dos polos, que sólo se altera, de vez en cuando durante sus primeros cuarenta años y luego con más intensidad, cuando decide intervenir en cuestiones de moral.*²⁸¹

Si para San Agustín la verdad de cada hombre se halla en su propio interior, y hay que sacarla a la luz, para Eliot, la verdadera trama de nuestra vida es una aventura interior, y su clímax llega cuando se oye un mensaje sobrenatural, cuando respondemos afirmativamente a la llamada divina que resuena en nuestro interior.²⁸² Es por ello que Eliot prefiere la poesía de Dante a la de cualquier otro poeta, incluida la de William

²⁸⁰ ELIOT, T. S., "Prólogo a la edición de 1928" / "Preface to the 1928 Edition", *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 121. *On the other hand, poetry as certainly has something to do with morals, and with religion, and even with politics perhaps, though we cannot say what.*, 120.

²⁸¹ CATELLI, N., "T. S. Eliot y el rechazo de la modernidad", *Archipiélago* 15, 1993, 111.

²⁸² GORDON, L., *El joven T. S. Eliot* (1977), Fondo de Cultura Económica, México, 1989, 221.

Shakespeare, pues es la que más le reconforta ante el misterio, ayudándole a posicionarse y a ordenarse:

*Si me pregunto a mí mismo (para llevar la comparación a un nivel más alto) por qué prefiero la poesía de Dante a la de Shakespeare, diría que porque me parece que ilustra una actitud más saludable hacia el misterio de la vida.*²⁸³

Por otra parte, una vez explicado el sentido de la obra, Eliot indica al lector como debe leerla, aunque no proporcionándole unas pautas prefijadas o definiciones de algunos términos que faciliten la comprensión, sino reclamándole una actitud concreta. Quiere que los receptores lean *El bosque sagrado* como un estudio poético introductorio que debe llevarles posteriormente a seguir estudiando y profundizando en los temas tratados:

*Este libro es el principio tanto lógica como cronológicamente. En general, no reniego de él, así que ruego al lector que tenga la benevolencia de leerlo como algo más que una colección de ensayos y críticas, y que tenga la paciencia de verlo como una introducción a un tema más extenso y más complicado.*²⁸⁴

Eliot es consciente de que la obra poética tiene vida propia independientemente de su autor, que deja de pertenecerle en el mismo momento en que concluye su trabajo. Hasta el punto de que los sentimientos o emociones que experimenta un lector cuando la lee no tienen por qué ser necesariamente los mismos que ha experimentado el autor cuando la creó:

Sólo podemos decir que un poema tiene, en cierto modo, vida propia, que sus partes conforman algo diferente a un cuerpo de datos biográficos

²⁸³ ELIOT, T. S., “Prólogo a la edición de 1928” / “Preface to the 1928 Edition”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Langre, Madrid, 2004, 121. *If I ask myself (to take a comparison on a higher plane) why I prefer the poetry of Dante to that of Shakespeare, I should have to say, because it seems to me to illustrate a saner attitude towards the mystery of life.*, 120.

²⁸⁴ Op. cit., 117. *This book is logically as well as chronologically the beginning; I do not, on the whole, repudiate it; so I beg the reader who has the benevolence to read it as something more than a mere collection of essays and reviews, to have the patience to consider it as an introduction to a larger and more difficult subject.*, 116.

*cuidadosamente ordenados; que el sentimiento o la emoción o la visión resultante del poema es diferente del sentimiento, de la emoción o de la visión de la mente del poeta.*²⁸⁵

²⁸⁵ Op. cit., 119 y 121. *We can only say that a poem, in some senses, has its own life; that its parts form something quite different from a body of neatly ordered biographical data; that the feeling, or emotion, or vision, resulting from the poem is something different from the feeling or emotion or vision in the mind of the poet.*, 118 y 120.

3. EL SENTIDO DE LO TRASCENDENTE: *MIÉRCOLES DE CENIZA* COMO EXPRESIÓN PÚBLICA DE SU CONVERSIÓN

En el apartado anterior se ha estudiado el prólogo del año 1928 de *El bosque sagrado* como la primera manifestación ensayística tras la conversión del autor al anglocatolicismo. Pero éste y el resto de trabajos críticos no tendrían ningún sentido si se dejase al margen su obra poética. Ambos géneros, como reconocerá más tarde el propio T. S. Eliot, van de la mano, se complementan y son necesarios para comprender sus ideas en toda su extensión:

*Ya he contestado a la pregunta respecto a la medida en que un crítico puede influir en el gusto de su tiempo -aunque referida sólo a mí-, al decir que no creo que mis críticas hayan ejercido o pudieran haber ejercido influencia alguna, si se prescinde de mis propios poemas.*²⁸⁶

En el año 1930 Eliot publica el poema *Miércoles de ceniza*, si bien algunas de sus secciones habían aparecido previamente publicadas por separado, la segunda sección en 1927, la primera en 1928 y la tercera en 1929. El poema marca formalmente un antes y un después en su obra. Es la expresión pública de su conversión al anglocatolicismo.²⁸⁷ No siendo casual que el primer trabajo completo que realiza en esta nueva etapa sea un texto poético, pues la poesía permite ciertas sutilezas y ambigüedades que los ensayos no soportarían. Eliot intenta que los lectores de sus versos se conviertan en sus cómplices, como si necesitase una aprobación que el receptor no puede negarle. Aceptar lo poético parece una invitación a unirnos a la Iglesia Anglicana y a estar de acuerdo con lo que dice, pues lo poético y la posición religiosa se encuentran estrechamente ligados.²⁸⁸

²⁸⁶ ELIOT, T. S. "Crítico al crítico", *Criticar al crítico y otros escritos*, Traducción castellana de: Manuel Rivas Corral, Alianza, Madrid, 1967, 24. *The question of the extent to which a critic may influence the taste of his time I have answered, speaking for myself alone, by saying that I do not believe that my own criticism has had, or could have had, any influence whatever apart from my own poems.*, 22. "To Criticize the Critic", *To Criticize the Critic and others writings*, University of Nebraska Press, New York, 1991.

²⁸⁷ CATELLI, N., "T. S. Eliot y el rechazo de la modernidad", *Archipiélago*, 15, 1993, 111.

²⁸⁸ TATE, A., "On Ash - Wednesday", Incluido en Kenner, H. (Ed.): *T. S. Eliot (A Collection of Critical Essays)*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1962, 131.

En el calendario litúrgico cristiano, tanto católico como protestante, el primer día de la cuaresma es designado como miércoles de ceniza. Es el sexto miércoles antes de la pascua o los cuarenta días que preceden a la resurrección. El tiempo cuaresmal es tiempo de penitencia, ayuno y oración, siendo entonces un buen momento para purgar aquellas faltas que hemos cometido. Hay una estrecha relación entre la reciente conversión del autor y el título del trabajo, pues una vez que el poeta se percibe como pecador y mortal, decide purificarse de las malas acciones que a largo de su existencia haya podido realizar, al mismo tiempo que agradece a Dios su infinito amor y misericordia.

Puede calificarse *Miércoles de ceniza* como un poema solitario, un retiro espiritual en el que su autor se aísla del mundo para contemplar y meditar. Como resume Pujals: *Desde alrededor de 1927, Eliot empezó a escribir una clase de poesía que representa una retirada del mundo exterior, y una exploración de la vida interior a la luz del cristianismo. Ash - Wednesday (1930) es el primer poema importante, escrito por Eliot después de su conversión, y representa una positiva reorientación en este heroico viaje que es la vida. En él encontramos una humilde actitud, una insistente repetición de frases en forma de oración, como de letanía.*²⁸⁹

La religión y el arte vencen al relativismo convirtiendo los hechos, lo puramente físico, en algo con sentido, en acontecimientos. Según Schüller, para Eliot, al igual que para el psicólogo Wilhelm Worringer, la religión y el arte son formas abstractas que nos habilitan para superar la tortura de lo relativo y aspirar a un absoluto trascendental. Nos permiten alcanzar un valor trascendental y absoluto, y, a su vez, una forma de vida superior que nos salve de la vida reducida a la simple sucesión de hechos.²⁹⁰

El poema muestra influencias de diversos autores y fuentes, entre los que puede destacarse a Dante y a la *Biblia*. Además, el mito vuelve a tener una gran presencia. Eso sí, mientras que en la primera etapa el mito era la actualización de la tradición, en esta segunda etapa el mito será propuesto como solución al caos moderno, pero sin que haya una fusión emocional con él. Que el mito pase de ser un elemento fundamental a ser

²⁸⁹ PUJALS, E., *La poesía inglesa del siglo XX*, Antologías, Madrid, 1980, 73.

²⁹⁰ SCHÜLLER, A., *A Life Composed. T. S. Eliot and the Morals of Modernism*, Lit Verlag, Münster-Hamburg-London, 2002, 122 - 123.

algo que dependa de la creencia religiosa, significa que sigue teniendo un papel importante, pero que no es el fin último del ser humano. El cristianismo será la superación del mito.²⁹¹

A continuación, se analizarán individualmente cada una de las seis secciones que componen el poema. Secciones que en la obra no tienen ningún título, sino que simplemente son presentadas con números romanos.

3.1. Sección I

El inicio de *Miércoles de ceniza* es el comienzo de una meditación acerca de la necesidad de redención que tenemos los seres humanos. Dios es el que eleva y salva al hombre. La concepción religiosa del autor le lleva a esperar el más allá, que la vida continúe después de la muerte. Al mismo tiempo, los versos hacen hincapié en lo absurdo que resulta que un ser humano se empeñe en adquirir cualidades que tienen otros, que no son suyas. Tener envidia del prójimo empobrece nuestro espíritu. Eliot caricaturiza así una actitud que incluso él, en ocasiones, habría adoptado. Despreciándonos o minusvalorándonos, no solucionamos nada. Lo que no quiere decir que no debemos luchar por ser mejores y superarnos, sino que al mismo tiempo debemos aceptar nuestras limitaciones. La envidia por los dones y la sabiduría de otros, en vez de perfeccionarnos, nos deteriora. La superación personal pasa por la perfección de nuestra naturaleza, no por los celos:

*Porque no espero volver ya más
porque no espero
porque no espero volver
envidiando el saber de éste y el don de aquél
ya no me empeño en empeñarme en tales cosas*²⁹²

²⁹¹ VILLORIA, S. E., *Estructuras Míticas en poesía. Un aspecto de estilística interna en la obra de T. S. Eliot*, Editorial Bello, Valencia, 1978, 24 - 25.

²⁹² ELIOT, T. S., "Miércoles de ceniza", I, vv. 1 - 5, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Edición bilingüe inglés-castellano, Traducción castellana de: Juan Malpartida y Jordi Doce, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 117. *Because I do not hope to turn again / Because I do not hope / Because I do not hope to turn / Desiring this man's gift and that man's scope / I no longer strive to strive towards such things*, 89. "Ash - Wednesday", *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

No sería correcto calificar a Eliot de conformista y de pasivo, pues es compatible aceptar las propias limitaciones y tener a la vez un fuerte deseo de progreso y de cambio. Su creencia anglocatólica le invade por completo. No anula sus convicciones anteriores, pero éstas sufren una reorientación, son reorganizadas a partir de la máxima prioridad que ahora es Dios. Él es el único que crea lo realmente nuevo, pues incluso el mismo acto de la creación artística necesita a su vez de otros elementos ya existentes:

*donde florecen los árboles y brotan manantiales, porque no hay
nada nuevo*²⁹³

Sólo se puede crear a partir de algo anterior, y es en este sentido en el que Eliot utiliza el concepto de novedad, incorporando lo pasado al tiempo presente. En el terreno artístico un creador necesita algo de lo que partir para hacer su trabajo. Aquí entran en juego los antepasados, a través de los cuales conocemos nuestras raíces e incorporamos sus creaciones a las nuestras. Todos los autores y las obras existentes forman una especie de cadena de causas y efectos en la que se encuentran interconectados. Por eso, Eliot denuncia que la palabra actualidad no encaja en el mundo del arte, pues tiene una connotación de presente inmediato. Lo actual es actual una vez, un momento, como sucede en el campo periodístico, dónde lo que es noticia ahora, en breve dejará de serlo. Vivimos en un mundo en constante fluir, el tiempo nos ordena y nos instala aquí y ahora, pero es únicamente tiempo, algo que acaba consumiéndose sin que podamos evitarlo. Puro presente, ausencia de pasado y de porvenir, en el que está instalado el hombre que carece de esperanza:

*porque sé que el tiempo es siempre tiempo
el lugar es siempre y solamente lugar
y lo que es actual lo es sólo por una vez
y sólo para un lugar*²⁹⁴

²⁹³ Op. cit., vv. 15 - 16, 117. *There, where trees flower, and springs flow, for there is nothing / again*, 89.

²⁹⁴ Op. cit., vv. 17 - 20, 117. *Because I know that time is always time / And place is always and only place / And what is actual is actual only for one time / And only for once place*, 89.

En la primera parte del presente trabajo se comentó el interés que según Eliot todo artista tiene al inicio de su carrera por cambiar el mundo, y que incluso él mismo se sintió tentado por esa obsesión hasta que acabó dándose cuenta de que no le llevaba a ninguna parte. Ahora nuestro poeta se alegra de que la realidad siga su curso. La sensación de regocijo porque las cosas sean como son, y no de forma diferente, revela un profundo respeto hacia todo lo que existe y hacia su creador, permitiéndole al poeta alcanzar una paz de la que antes carecía:

*me regocija que las cosas sean como son y
renuncio al rostro bendecido
y renuncio a la voz
porque no espero volver ya más
por tanto me regocijo, teniendo que construir
algo de lo que regocijarme*²⁹⁵

Una vez reconocidas las culpas y mostrado el deseo de romper con las faltas cometidas en el pasado, el poeta suplica misericordia para todos. La idea de comunidad está fuertemente arraigada en estos versos, que reclaman perdón y olvido de lo que nos obsesiona. Además, el poema nos invita a dejar de lado las preocupaciones mundanas. Lo que no significa que dejemos de pensar en ellas, sino que deben ocuparnos el tiempo justo y necesario. Las cuestiones que invaden nuestra mente tienen que renovarse:

*y ruego a Dios que tenga misericordia de nosotros
y ruego poder olvidar
esos asuntos que discuto conmigo mismo en exceso*²⁹⁶

Esta renovación únicamente la podemos alcanzar de la mano del Creador, que es el que debe enseñarnos a preocuparnos y a despreocuparnos. En ocasiones nos

²⁹⁵ Op. cit., vv. 21 - 26, 117. *I rejoice that things are as they are and / I renounce the blessed face / And renounce the voice / Because I cannot hope to turn again / Consequently I rejoice, having to construct something / Upon which to rejoice*, 89.

²⁹⁶ ELIOT, T. S., “Miércoles de ceniza”, I, vv. 27 - 29, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 117 - 119. *And pray to God to have mercy upon us / And I pray that I may forget / These matters that with myself I too much discuss*, 89. “Ash - Wednesday”, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

entretengamos demasiado con asuntos banales y mundanos, por lo que debemos desterrar estas cuestiones con la misma facilidad con la que vinieron a nosotros:

*enséñanos a preocuparnos y despreocuparnos
enséñanos a sentarnos en calma.*²⁹⁷

Finalmente, la primera sección del poema termina citando la última frase del *Padre Nuestro*, oración cristiana dirigida a Dios, lo que revela que el sentido último de la obra es la plegaria. Se ruega una vez más al Creador que nos ayude y nos compadezca:

*Ruega por nosotros pecadores ahora y en la hora de nuestra muerte
Ruega por nosotros ahora y en la hora de nuestra muerte.*²⁹⁸

3.2. Sección II

En la segunda sección del poema se continúa insistiendo en la necesidad de Dios que todo ser humano tiene. Pero en esta ocasión, no se hace nombrando directamente al Creador, sino a través de una señora buena y amable que honra a la Virgen. Según Raine, la señora es una mujer anónima de la que aprendemos la manera de honrar a la Virgen y de buscar su mediación.²⁹⁹ La señora, de la que en la cuarta sección se nos dirá que viste con los colores de María, es así un modelo a seguir para los seres humanos que se debaten entre el bien y el mal, y que a través de su mediación y de las propias oraciones intentan superar los malos actos cometidos y vivir en el amor:

*Por la bondad de esa Señora,
por su amabilidad, y porque
en la mediación honra a la Virgen,
nosotros esplendemos. Y yo, aquí desmembrado,
ofrezco mis actos al olvido, y mi amor
a la posteridad del desierto y al fruto de la calabaza.*³⁰⁰

²⁹⁷ Op. cit., vv. 39 - 40, 119. *Teach us to care and not to care / Teach us to sit still.*, 90.

²⁹⁸ Op. cit., vv. 41 - 42, 119. *Pray for us sinners now and at the hour of our death / Pray for us now and at the hour of our death.*, 90.

²⁹⁹ RAINE, C., *T. S. Eliot*, Oxford University Press, New York, 2006, 25.

³⁰⁰ ELIOT, T. S., "Miércoles de ceniza", II, vv. 50 - 55, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 119. *Because of the goodness of this Lady / And because of her loveliness, and*

La señora se revela cada vez más perfecta, y el poema sigue haciendo referencia a sus cualidades. Es la señora de los silencios, la rosa de la memoria y el reflejo de la pureza y de la virginidad:

*preocupada quietud
la sola Rosa
es ahora el Jardín
final de los amores
concluye el tormento
del amor insatisfecho
el tormento aun mayor
del amor satisfecho
fin del inacabable
viaje sin término
conclusión de todo
lo que es inconcluible³⁰¹*

Más tarde, la señora se retira a meditar: *se ha retirado a la contemplación, con manto blanco.*³⁰² El poema se convierte así en una letanía. Como indica Piera: *la repetición teorizada como ritual. Una letanía, sin embargo, o pide el Amor o es fruto de amor.*³⁰³ A través del lenguaje nos comunicamos con los demás, y por eso el poeta debe dominar a la perfección el uso de las palabras. Pero la señora está por encima de los idiomas, no necesita de ellos, y sin embargo, y de manera misteriosa, se comunica:

*habla sin palabra y
palabra sin habla³⁰⁴*

because / She honours the Virgin in meditation, / We shine with brightness. And I who am here dissembled / Proffer my deeds to oblivion, and my love / To the posterity of the desert and the fruit of the gourd., 91. "Ash-Wednesday", The Complete Poems and Plays, Faber & Faber, London, 2004.

³⁰¹Op. cit., vv. 74 - 84, 121. *Worried reposeful / The single Rose / Is now the Garden / Where all loves end / Terminate torment / Of love unsatisfied / The greater torment / Of love satisfied / End of the endless / Journey to no end / Conclusion of all that / Is inconclusible, 91- 92.*

³⁰²Op. cit., v. 59, 121. *In a white gown, to contemplation, in a white gown., 91.*

³⁰³PIERA, C., "Las personas de Eliot", *Revista de Occidente* 89, Madrid, 1988, 119.

³⁰⁴ELIOT, T. S., "Miércoles de ceniza", II, vv. 85 - 86, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001,121. *Speech without word and/ Word of no speech, 92. "Ash-Wednesday", The Complete Poems and Plays, Faber & Faber, London, 2004.*

Al final de esta sección se menciona el tema de las herencias mundanas. Lo que se refiere a que la tierra en la que vivimos la hemos heredado de nuestros antepasados, que a su vez la heredaron de los suyos, y del mismo modo que nuestros descendientes la heredarán de nosotros. La tierra pertenece a la humanidad:

(...) *Ésta es la tierra que os
repartiréis. Más ni división ni unidad importan.
Esta es la tierra. Tenemos nuestra herencia.*³⁰⁵

3.3. Sección III

El protagonista de esta tercera sección de *Miércoles de ceniza* es el poeta y su deseo de llevar una vida más elevada. Lo que en el poema se representa mediante la metáfora de diferentes tramos de escaleras, que simbolizan los distintos estados y pruebas a los que se verá sometido hasta lograr su elevación espiritual.

La sección comienza en la segunda escalera, lo que indica que el poeta ya ha pasado una primera etapa en su ascensión, que ya ha superado las falsas esperanzas y la desesperación que se asocian con los bienes materiales. Por eso, antes de empezar a subir, mira hacia atrás, para confirmar que ha superado el demonio de la duda y constatar que va a seguir el camino acertado:

*En la primera vuelta de la segunda escalera
me volví y contemplé abajo
en la baranda, la misma forma enroscada
bajo el vapor de un aire fétido
luchando con el demonio de la escalera que ostenta
el rostro engañoso de la esperanza y la desesperación.*³⁰⁶

³⁰⁵ Op. cit., vv. 94 - 96, 123. (...) *This is the land which ye / Shall divide by lot. And neither division nor unity / Matters. This is the land./ We have our inheritance.*, 92.

³⁰⁶ ELIOT, T. S., "Miércoles de ceniza", III, vv. 97 - 102, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 123. *At the first turning of the second stair / I turned and saw below / The same shape twisted on the banister / Under the vapour in the fetid air / Struggling with the devil of the stairs who wears / The deceitful face of hope and of despair.*, 93. "Ash-Wednesday", *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

En la tercera escalera hay una ventana a través de la cual el poeta contempla una dulce escena pastoril, un abandonarse al sonido de la música y al goce de los sentidos y de lo natural, que representa la última tentación del amor carnal al que se está renunciando:

*En la primera vuelta de la tercera escalera
había una ventana estriada y ventrada como un higo,
y más allá del blanco espino y de una escena pastoril,
vestida de azul y verde, la figura de anchos hombros
hechizaba mayo con una antigua flauta.
Dulce cabello al aire, pelo pardo cayendo sobre la boca,
cabello pardo y lila;
distracción, música de flauta, descansos y escalones de la mente
sobre la tercera escalera,³⁰⁷*

Por último, la sección termina, una vez más, con una oración. En concreto con la repetición de la expresión “Señor yo no soy digno”, que según la *Biblia* pronuncia el centurión de Cafarnaún cuando Jesús le indica que está dispuesto a ir a su casa para curar a su criado. Lo que expresa a la vez la humildad y la confianza de Eliot en la salvación que sólo Dios puede conceder gracias a su infinita misericordia.³⁰⁸

3.4. Sección IV

La sección cuarta continúa con la oración del poeta pidiéndole a su Creador la salvación. Lo que se presenta en un entorno descrito mediante imágenes de la naturaleza. Además, vuelve a aparecer la señora que medita, que se parece a la Virgen andando entre las flores: *Quien andaba entre violeta y violeta,*³⁰⁹ y que viste con sus mismos colores: *yendo de azul y blanco, colores de María,*³¹⁰ llegando a convertirse en

³⁰⁷ Op. cit., v. 108, 115. *At the first turning of the third stair / Was a slotted window bellied like the fig's fruit / And beyond the hawthorn blossom and a pasture scene / The broadbacked figure drest in blue and green / Enchanted the maytime with an antique flute. / Blown hair is sweet, brown hair over the mouth blown, / Lilac and brown hair, / Distraction, music of the flute, stops and steps of the mind over the third stair., 93.*

³⁰⁸ “Evangelio según San Mateo” 8, 8 - 9, *La Biblia*, Herder, Barcelona, 2004, 1311.

³⁰⁹ ELIOT, T. S., “Miércoles de ceniza”, IV, v. 121, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 125. *Who walked between the violet and the violet*, 94. “Ash-Wednesday”, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

³¹⁰ Op. cit., v. 124, 125. *Going in white and blue, in Mary's colour*, 94.

una luz. Visión de la mujer transmutada en pura luz que, según Moody, es el centro del pasaje, con sus logrados efectos de imagen y de música, su alusión a la necesidad que tiene el poeta de redención y la súplica a la señora para que interceda por él.³¹¹ Se trata de una danza de afirmación y de fuerza, la descripción del momento en el que la conciencia alcanza la comprensión, y que es a la vez y absolutamente un baile, encantamiento, visión y afirmación:

*Aquí están los años que atraviesan,
llevándose violines y flautas, restaurando
a una que oscila entre sueño y vigilia, llevando
una luz blanca ceñida a su cuerpo.*³¹²

3.5. Sección V

También en la quinta sección de *Miércoles de ceniza* aparecen referencias divinas, aunque ahora de manera más explícita. El poema comienza con la identificación de la palabra con Dios. Como indica Williamson, esta quinta sección trata de la revelación de la palabra en el mundo presente.³¹³ La Palabra ha venido al mundo para salvarnos del pecado, y aunque muchos no la han escuchado, es el principio de vida y la fuente de la que mana el tiempo. Es el centro de todo:

*Si perdida y gastada está la perdida y gastada palabra,
si la inoída, la no dicha
palabra no está dicha ni oída,
aún es la no dicha palabra, la Palabra inoída,
la Palabra sin palabra, la Palabra dentro
del mundo y para el mundo;*

³¹¹ MOODY, A. D., *Thomas Stearns Eliot Poet*, Cambridge University Press, Cambridge / London / New York / Melbourne, 1979, 146.

³¹² ELIOT, T. S., “Miércoles de ceniza”, IV, vv. 132 - 135, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 125. *Here are the years that walk between, bearing / Away the fiddles and the flutes, restoring / One who moves in the time between sleep and waking, wearing / White light folded, sheathed about her, folded.*, 94. “Ash-Wednesday”, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

³¹³ WILLIAMSON, G., *A Reader's Guide to T. S. Eliot: A Poem-by-Poem Analysis*, Syracuse University Press, Syracuse, 1998, 180. En el inicio del Evangelio de San Juan, la asociación de la palabra con Dios se hace del siguiente modo: *Al principio ya existía la Palabra (Logos), y la Palabra estaba junto a Dios, y la Palabra era Dios. Ella estaba al principio junto a Dios. Todo llegó a ser por medio de ella; y sin ella nada se hizo de cuanto fue hecho. En ella estaba la vida, y esta vida era la luz de los hombres.* “Evangelio según San Juan” 1, 1 - 4, *La Biblia*, Herder, Barcelona, 2004, 1.413.

*y en la oscuridad brilló la luz y
contra la Palabra del inquieto mundo aún giraba
en torno al centro de la Palabra silente.*³¹⁴

Pero la Palabra sólo puede ser escuchada en silencio. Por lo que el ruido del mundo impide en ocasiones que le podamos prestar atención. Una de las principales características que Eliot palpa en el ambiente de su época es la falta de contemplación. Pensamos y analizamos mejor las cosas si no hay ajetreo a nuestro alrededor, necesitamos calma. En el poema, Dios se pregunta qué ha hecho con su pueblo y por qué muchos no le buscan como principio y última verdad.

*Oh pueblo mío, qué he hecho de ti.
¿Dónde se encontrará la palabra, dónde resonará?
No aquí, pues no hay bastante silencio,*³¹⁵

El verdadero lugar del ser humano está con Dios. La tierra no es eterna: *el verdadero tiempo y lugar no está aquí.*³¹⁶ Y creer en Él debe mover nuestra existencia, aunque hay muchos que dicen elegirle y le niegan: *por los que Te eligieron y Te niegan.*³¹⁷ Esto denota hipocresía y falta de autenticidad, pues elegir algo también es asumir las responsabilidades que ese algo conlleva. Adán y Eva, en el paraíso, negaron a Dios comiendo del fruto prohibido, y desde entonces arrastramos el pecado original: *de la sequía, escupiendo la marchita semilla de la manzana.*³¹⁸ El amor y el lamento que siente Dios por sus criaturas se unen para coronar el final de esta sección: *Oh pueblo mío.*³¹⁹

³¹⁴ ELIOT, T. S., "Miércoles de ceniza", V, vv. 150 - 158, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 127. *If the lost Word is lost, if the spent / If the unheard, unspoken / Word is unspoken, unheard; / Still is the unspoken word, the Word unheard, / The Word without a word, the Word within / The world and for the world; And the light shone in darkness and / Against the Word the instilled world still whirled / About the centre of the silent Word.*, 96. "Ash-Wednesday", *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

³¹⁵ Op. cit., vv. 159 - 161, 127. *O my people, what have I done unto thee. / Where shall the word be found, where will the word / Resound? Not here, there is not enough silence.*, 96.

³¹⁶ Op. cit., v. 166, 129. *The right time and the right place are not here*, 96.

³¹⁷ Op. cit., v. 170, 129. (...) *Who chose thee and oppose thee*, 96.

³¹⁸ Op. cit., v. 184, 129. *Of drouth, spitting from the mouth the withered apple-seed.*, 97.

³¹⁹ Op. cit., v. 185, 129. *O my people.*, 97.

3.6. Sección VI

En la sexta y última sección del poema se acentúa la necesidad que el artista, en tanto que ser humano, tiene del creador, a quien le pide que le bendiga. Los versos son una plegaria en la que se unen presente, pasado y futuro, tomándose como punto de partida el momento actual en el que prometemos no hacer ciertas cosas, al mismo tiempo que con nostalgia recordamos lo que ya ha pasado. La vida es un tránsito cruzado de sueños, y la muerte es la usencia de deseo hacia lo material:

Aunque no espero volver ya más

aunque no espero

aunque no espero volver

oscilando entre pérdida y ganancia,

en este breve tránsito cruzado de sueños,

ensoñolienta luz de crepúsculo entre el nacer y el morir

(Bendíceme, Padre) aunque no ansío ansiar estas cosas³²⁰

Pero el que se ansíe una vida junto al Padre después de la muerte, una nueva vida en la que tengamos paz, no extirpa el deseo de alcanzar parte de esa paz en la vida terrena. Según Eliot, ésta es “Su voluntad”. La paz es especialmente necesaria en los momentos de tribulación, pues es fácil estar en calma cuando nada nos preocupa. Para ello, debemos construir sobre roca y confiar en Dios, que no cambia. En palabras del *Evangelio según San Mateo: En resumen, todo aquél que oye estas palabras mías y las pone en práctica se parecerá al hombre sensato que construyó su casa sobre la roca. Cayó la lluvia, se precipitaron los torrentes, soplaron los vientos y dieron contra la casa aquella; pero no se derrumbó, porque estaba cimentada sobre la roca.*³²¹ Lo que en el poema se traduce del siguiente modo:

³²⁰ ELIOT, T. S., “Miércoles de ceniza”, VI, vv. 186 - 193, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 131. *Although I do not hope to turn again / Although I do not hope / Although I do not hope to turn / Wavering between the profit and the loss / In this brief transit where the dreams cross / The dreamcrossed twilight between birth and dying / (Bless me father) though I do not wish to wish these things*, 98. “Ash-Wednesday”, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

³²¹ “Evangelio según San Mateo” 7, 24 - 25, *La Biblia*, Herder, Barcelona, 2004, 1.310.

enséñanos a preocuparnos y a despreocuparnos
enséñanos a sentarnos en calma
incluso entre estas rocas,
nuestra paz en Su voluntad
*e incluso entre estas rocas*³²²

El cierre de *Miércoles de ceniza* es una petición a Dios, queremos que escuche nuestras súplicas y nos ampare: *y deja que mi clamor llegue hasta Ti.*³²³

³²² ELIOT, T. S., "Miércoles de ceniza", VI, vv. 212 - 216, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 133. *Teach us to care and not to care / Teach us to sit still / Even among these rocks, / Our pace in His will / And even among these rocks*, 99. "Ash-Wednesday", *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

³²³ Op. cit., v. 220, 133. *And let my cry come unto Thee.*, 99.

4. RELIGIÓN Y HUMANISMO

A partir del momento en el que Thomas Stearns Eliot se convierte al anglocatolicismo, su trabajo está profundamente marcado por su creencia. Reflexionar acerca de la religión y del humanismo es en el fondo pensar en el ser humano y en sus deseos más profundos, de ahí la importancia que el autor otorga a estas cuestiones en una serie de ensayos que irán apareciendo en esta segunda etapa. Se trata de textos como “El humanismo de Irving Babbitt” (The Humanism of Irving Babbitt), de 1926, “Séneca en traducción isabelina” (Seneca in Elizabethan Translation), de 1927, “Diálogo sobre poesía dramática” (Dialogue on Dramatic Poetry), de 1928, “Nuevas consideraciones sobre el humanismo” (Second Thoughts about Humanism), de 1929, “Arnold y Pater” (Arnold and Pater), de 1930, y “Reflexiones después de Lambeth” (Thoughts after Lambeth), de 1931. En todos ellos, T. S. Eliot indica que la religión es algo fundamental que nos lleva al Creador y dirige nuestras acciones y conductas, aunque para la sociedad en general no signifique nada. Pero si desterramos la religión, ¿con qué nos quedamos? Esta es la gran pregunta que hay que plantearse.

Resulta imposible acabar con el anhelo de más allá que todos llevamos dentro, por lo que aquellos que intentan negarlo tienen que buscar algo diferente que lo sustituya, algo de lo que partir y en lo que creer en su lugar. Gilbert Keith Chesterton afirma que el primer efecto de no creer en Dios es estar perdido y sentir que puedes creer en cualquier cosa.³²⁴ Esta “cualquier cosa” de Chesterton es para nuestro poeta el humanismo. El hombre necesita creer en algo, pues no puede soportar la idea de estar completamente solo. El humanismo es el sustituto de la religión:

El problema del humanismo está sin duda alguna relacionado con el problema de la religión. Babbitt pone bien en claro, aquí y allá a lo largo del libro [Democracy and Leadership], que no es capaz de adoptar el

³²⁴ CHESTERTON, G. K., “The Incredulity of Father Brown: The oracle of the dog”. En: *The Complete Father Brown*, Penguin, London, 1981, 367 - 368.

*punto de vista religioso -es decir, que no puede aceptar ningún dogma o revelación- y que el humanismo es la alternativa para la religión.*³²⁵

El humanismo no es un sustituto o una alternativa para la religión. Esta dicotomía es falsa, pues es posible ser a la vez religioso y humanista. La búsqueda de la unidad entre la religión, la filosofía y la literatura es algo natural:

*No hay oposición entre la actitud religiosa y la humanística pura: son necesarias la una a la otra.*³²⁶

El empeño por llamar a las cosas por su nombre y asignar a cada ciencia el lugar que le corresponde refleja una fuerte apuesta por la tradición y la verdad a lo largo del tiempo. Las raíces de Europa son cristianas. El cristianismo forma parte de su historia y de su cultura, se sea o no consciente de ello:

*Babbitt es un firme sostenedor de la tradición y la continuidad, y sabe, con sus conocimientos inmensos y enciclopédicos, que la religión cristiana es una parte esencial de la historia de nuestra raza.*³²⁷

Lo que ha hecho el humanista es eliminar el elemento divino de la tradición europea y quedarse sólo con el elemento humano. Ha ido incorporando así todo tipo de aspectos y generando nuevas creencias, como que la literatura y la religión son ámbitos opuestos que no deben mezclarse. Pero, como sostiene Eliot, el humanismo ha sido esporádico y el cristianismo continuo.³²⁸ Literatura y religión no son ámbitos opuestos, simplemente son diferentes, y ambos son necesarios para que el hombre sea consciente de la presencia de Dios y pueda alcanzar el definitivo sentido de su existencia:

³²⁵ ELIOT, T. S., "El humanismo de Irving Babbitt", *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Tomo II, Emecé, Buenos Aires, 1944, 551. *The problem of humanism is undoubtedly related to the problem of religion. Mr. Babbitt makes it very clear, here and there throughout the book, that he is unable to take the religious view – that is to say that he cannot accept any dogma or revelation; and that humanism is the alternative to religion.*, 472. "The Humanism of Irving Babbitt", *Selected Essays*, Faber & Faber, London, 1951.

³²⁶ ELIOT, T. S., "Nuevas consideraciones sobre el humanismo", *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Tomo II, Emecé, Buenos Aires, 1944, 576. *There is no opposition between the religious and the pure humanistic attitude: they are necessary to each other.*, 491. "Second Thoughts about Humanism", *Selected Essays*, Faber & Faber, London, 1951.

³²⁷ ELIOT, T. S., "El humanismo de Irving Babbitt", *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Tomo II, Emecé, Buenos Aires, 1944, 552. *Mr. Babbitt is a stout upholder of tradition and continuity, and he knows, with his immense and encyclopedic information, that the Christian religion is an essential part of the history of our race.*, 473. "The Humanism of Irving Babbitt", *Selected Essays*, Faber & Faber, London, 1951.

³²⁸ Op. cit., 552. 473.

*La literatura no puede ser un sustitutivo de la religión, y eso, no ya porque necesitamos religión, sino porque necesitamos de la literatura tanto como de la religión.*³²⁹

Kojecky indica que Eliot estaba de acuerdo con Hulme en que el ‘clasicismo’ permitía una mirada que creía ser válida en la literatura y más allá de ella, pero que a diferencia de Hulme aceptaba la existencia de un sistema sobrenatural. Durante un tiempo, Eliot habría sido prudente con la ‘herejía’ de confundir literatura y religión, pero acabaría reconociendo que la literatura no es una isla.³³⁰ No se puede llevar a cabo una tajante separación entre literatura y crítica literaria, como tampoco es posible distinguir con precisión entre crítica estética y crítica moral, ni finalmente entre lo moral y lo religioso. Toda crítica acaba finalmente “entrando en otra cosa”:

*Nunca se puede trazar el límite entre la crítica estética y la crítica moral y social; se empieza con la crítica literaria, y por más severo esteta que uno sea, tarde o temprano habrá cruzado la frontera, entrando en otra cosa.*³³¹

No hay que perder de vista que Eliot tiene en cuenta la tradición, aunque no considera que deba simplemente copiarse, sino que tiene que crearse algo nuevo a partir de ella. El mundo moderno está jugando a vivir sin religión, quiere liberarse de todas las ataduras que le atribuye. Pero un mundo sin Dios es un mundo impregnado de subjetivismo, en el que cada uno establece sus propios límites y reglas. Por eso, el intento de los individuos modernos por vivir al margen del Creador ha desembocado en realidades falsas que terminarán por fracasar. No es posible negar algo que todo el mundo lleva en su interior y que, al mismo tiempo, necesita. El colapso es inevitable. Siendo precisamente la misión de los que tienen fe no desesperar, preservarla más allá del tiempo para cuando sea necesario evitar el suicidio colectivo y reconstruir la civilización occidental:

³²⁹ ELIOT, T. S., “Diálogo sobre poesía dramática”, *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Tomo I, Emecé, Buenos Aires, 1944, 58. *Literature can be no substitute for religion, not merely because we need religion, but because we need literature as well as religion.*, 48. “A Dialogue on Dramatic Poetry”, *Selected Essays*, Faber & Faber, London, 1951.

³³⁰ KOJECKY, R., *T. S. Eliot's Social Criticism*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1972, 71.

³³¹ ELIOT, T. S., “Diálogo sobre poesía dramática”, *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Tomo I, Emecé, Buenos Aires, 1944, 66. *You can never draw the line between aesthetic criticism and moral and social criticism; you cannot draw a line between criticism and metaphysics; you start with literary criticism, and however rigorous an aesthete you may be, you are over the frontier into something else sooner or later.*, 55. “A Dialogue on Dramatic Poetry”, *Selected Essays*, Faber & Faber, London, 1951.

*El Mundo está ensayando el experimento de intentar formar una mentalidad civilizada, pero no-cristiana. El experimento fracasará, pero debemos tener mucha paciencia al aguardar su colapso; mientras tanto, redimiendo el tiempo: de modo que la Fe sea preservada con vida a través de las edades de oscurantismo que nos esperan; para renovar y reconstruir la civilización y salvar al Mundo del suicidio.*³³²

Hay épocas en la historia en las que parte de la civilización da la espalda a su Creador. Pero aunque Eliot considera que la modernidad es un periodo de sequía espiritual, afirma también la existencia de un grupo de personas que deben permanecer fieles y hacer que la esperanza sea posible, los artistas, que debe perseverar confiando en Dios y en su infinita misericordia. La misión de esta élite espiritual consiste en salvaguardar la conducta y el gusto excelso. De este modo, la sociedad tendrá un referente que le recordará que su tradición y sus creencias siguen vivas. Como resume Gordon, Eliot afirmaba la necesidad de una comunidad que enriqueciera el sentido de dignidad del individuo y que contribuyera a regenerar la sociedad. Élite espiritual que no tendría la misión de mandar o de imponerse, sino de preservar la excelencia de pensamiento, de conducta y de gusto, con el fin de proporcionar al pueblo una idea de las formas superiores de vida que, si quisiese, podría adquirir.³³³

La existencia de la élite muestra que en épocas de desconcierto social, de crisis, o de caída espiritual, no todos los seres humanos actúan de la misma forma. El pueblo puede ver en esta élite formas de vida que le sirvan o no de guía. La reforma social es posible gracias a los artistas, que fundamentalmente a través de sus trabajos pretenden ser referentes y ejemplos de vida, mostrando el comportamiento ideal. La conclusión a la que llega el poeta puede resultar demasiado ambiciosa, y sin duda precisa de algunos matices y de concreciones, pues además de que no queda claro si todos los artistas formarían parte o no de ésta élite, tampoco precisa nuestro autor quién los elegiría y en

³³² ELIOT, T. S., "Reflexiones después de Lambeth", *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Tomo II, Emecé, Buenos Aires, 1944, 480. *I mean that Christianity, in spite of certain local appearances, is not, and cannot be within measurable time, 'official'. The World is trying the experiment of attempting to form a civilized but non-Christian mentality. The experiment will fail; but we must be very patient in awaiting its collapse; meanwhile redeeming the time: so that the Faith may be preserved alive through the dark ages before us; to renew and rebuild civilization, and save the World from suicide.*, 387. "Thoughts after Lambeth", *Selected Essays*, Faber & Faber, London, 1951.

³³³ Véanse: GORDON, L., *El joven T. S. Eliot* (1977), Fondo de Cultura Económica, México, 1989, 263. / GORDON L., *T. S. Eliot and Imperfect Life*, Norton & Company, New York - London, 1998, 207 - 229.

base a qué canon o medida. La única idea clave que se expone una y otra vez es que la sociedad necesita referentes, modelos a los que seguir e imitar, y que cuando Dios desaparece, cuando aumenta la falta de fe, son los artistas los encargados de guiar a la humanidad.

La existencia de una élite cultural es necesaria porque el humanismo ha sido incorrectamente desgajado de Dios. Pues de la misma manera que el humanismo es insuficiente sin la religión, hay que evitar también el sucedáneo de un arte o de un pensamiento que se limite a asumir el dogma religioso:

*Una de las críticas a mi crítica que he escuchado es la siguiente: que mi crítica está muy bien desde el punto de vista de los que “creen”, pero si yo lograra probar que el humanismo es insuficiente sin la religión, ¿qué quedaría para los que no pueden creer? Ahora bien, no tengo ningún deseo de socavar la posición humanista. Pero tengo que asumir cada vez más el carácter de una filosofía positiva; y cualquier filosofía, en nuestros tiempos, es probable que asuma el carácter de un sucedáneo del dogma religioso.*³³⁴

Todo humanista y religioso que se precie, si quiere contribuir a la salvación del mundo moderno hastiado, tiene que ser humilde y buscar la verdad: *El humanismo, no menos que la religión, prescribe la virtud de la humildad.*³³⁵ Es natural que vacile e incluso se vea asaltado por dudas que no comprende muy bien y que desde luego no puede solucionar, pero no por ello debe perder la esperanza y abandonarse a la pura afirmación absoluta del humanismo individual:

Si un humanista individual vacila o no puede resolverse, ello es una actitud humana perfectamente natural, que uno comprende muy bien; pero si el humanista afirma que el Humanismo vacila y no puede resolverse,

³³⁴ ELIOT, T. S., “Nuevas consideraciones sobre el humanismo”, *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Tomo II, Emecé, Buenos Aires, 1944, 564. *One of the criticisms which I have heard of my criticism is this: that my criticism is all very well from the point of view of those who ‘believe’; but if I succeeded in proving that humanism is insufficient without religion, what is left for those who cannot believe? Now I have no desire to undermine the humanist position. But I fear that it may take on more and more of the character of a positive philosophy -and any philosophy, in our time, is likely to take on the character of a substitute for religious dogma., 481 - 482. “Second Thoughts about Humanism”, *Selected Essays*, Faber & Faber, London, 1951.*

³³⁵ Op. cit., 566. *Humanism, no less than religion, enjoins the virtue of humility.*, 483.

*entonces está conviviendo la vacilación y la capacidad de resolverse en un dogma: el Credo humanista es entonces un Dubito.*³³⁶

Cuando el humanista individual proclama la necesidad de dejar de lado a la religión, separando lo natural y lo humano, convierte a la literatura en intermediaria de otra cosa, de la que termina convirtiéndose en un simple sustituto:

*Mi objeción es que el humanista hace uso, en su separación de lo “humano” de lo “natural”, de ese “sobrenatural” que niega. El inconveniente es que, para un humanista moderno, la literatura misma se convierte así en un simple medio de acceso a otra cosa. Si tratamos de hacer que algo desempeñe la función de otra cosa, es probable que se convierta simplemente en un sustituto amateur de esa otra cosa.*³³⁷

Por eso Eliot insiste en que no critica al humanismo, sino al humanismo individualista de autores como Norman Foerster, que separan la literatura de la religión y que luego le piden a la literatura que haga de sustituta de la filosofía, de la ética y de la teología, sin tener en cuenta las fronteras de cada una de ellas, haciendo así uso de diferentes conocimientos mezclados según sus intereses personales y llegando a sus conclusiones de manera previa a cualquier investigación rigurosa:

Mi objeción no es contra el Humanismo, sino contra Foerster, por no ser bastante humanístico, y por juzgar los juegos de filosofía y teología sin conocer sus reglas. Hay otro aspecto de la posición de Foerster que podría ganarle el título de “El Novísimo Laoconte”: la interesante consideración de que su ardid de hacer que la literatura ejecute el trabajo de la filosofía, la ética y la

³³⁶ Op. cit., 566 - 567. *If an individual humanist hesitates or cannot bring himself, that is a perfectly natural human attitude, with which one has sympathy; but if the humanist affirms that Humanism hesitates and cannot bring itself, then he is making the hesitation, and the inability to bring itself, into a dogma: the humanist Credo is then a Dubito.*, 483 - 484.

³³⁷ Op. cit., 568 - 570. *My objection is that the humanist makes use, in his separation of the ‘human’ from the ‘natural’, of that ‘supernatural’ which he denies. (...) The trouble is that, for a modern humanist, literature thus becomes itself merely a means of approach to something else. If we try to make something do for something else, it is likely to become merely an amateur substitute for that other thing.*, 485 - 486.

*teología tiende a viciar el juicio y la sensibilidad que uno tenga en literatura.*³³⁸

Se trata en suma de distinguir las funciones del verdadero Humanismo de las falsas que le imponen los fanáticos. Siendo las siguientes las funciones fundamentales que Eliot considera que debe tener un auténtico humanista:

- I. La función del humanismo no es suministrar dogmas o teorías filosóficas. El humanismo, siendo cultura general, se ocupa menos de la “razón” que del sentido común.
- II. El humanismo contribuye a la liberalidad, tolerancia, equilibrio y cordura. Obra contra el fanatismo.
- III. El mundo no puede avanzar sin los principios anteriores, como tampoco puede seguir adelante sin estrechez, intolerancia y fanatismo, condiciones necesarias que deben ser superadas.
- IV. No corresponde al humanismo refutar nada. Su tarea consiste en persuadir. Es crítico antes que constructivo. Es necesario para la crítica de la vida social y las teorías sociales, la vida política y las teorías políticas.
- V. El humanismo no puede tener teorías positivas acerca de la filosofía o de la teología. Todo lo que puede preguntar, es si una filosofía o religión es o no civilizada.
- VI. Existe un tipo de persona al que llamamos Humanista, para quien el humanismo es suficiente. Este tipo es valioso.
- VII. Además, el humanismo es valioso por sí mismo. El “humanista puro” no hará del humanismo un sucedáneo de la filosofía ni de la religión. Tampoco utilizará el humanismo, como un ingrediente mediador y correctivo, en una civilización fundada sobre una creencia definida.
- VIII. Finalmente, el humanismo es válido para una minoría muy pequeña de individuos, para una “aristocracia intelectual” que está enlazada por unos intereses mayores que los meramente económicos.³³⁹

³³⁸ Op. cit., 570. *My objection is not to Humanism, but to Mr. Foerster for not being humanistic enough; and for playing the games of philosophy and theology without knowing the rules. There is another aspect to Mr. Foerster's position which might earn him the title of 'The Newest Laocoön': the interesting consideration that this trick of making literature do the work of philosophy, ethics and theology tends to vitiate one's judgment and sensibility in literature;*, 486.

³³⁹ Op. cit., 573 - 574. 488 - 489.

Estos postulados se pueden resumir en cuatro:

- A) El verdadero Humanista es aquél que recibe información y hace una crítica con sentido común y sin traspasar las barreras de su saber, sin hacer filosofía ni teología.
- B) Al Humanista no le corresponde acoger las preguntas acerca del sentido, porque éstas no se encuentran dentro de su campo de acción.
- C) El humanismo es valioso y suficiente por sí mismo en tanto que manera correcta de instalarse en la realidad.
- D) El humanismo asigna un lugar concreto a la ciencia y al arte, utiliza los diferentes saberes necesarios sin mezclarlos.

El humanismo considera importantes los diferentes instrumentos o útiles que utilizamos en nuestra vida cotidiana, encontrando su unión con la religión en la búsqueda de una voluntad ética, de unos criterios universales que nos permitan establecer lo adecuado o lo inadecuado de las posibles acciones que un individuo puede realizar:

*A diferencia de la religión, [el humanismo] asigna un lugar importante a los instrumentos, tanto de la ciencia como del arte. Sin embargo, concuerda con la religión en su percepción de la voluntad ética como un poder por encima del yo ordinario, una realidad impersonal de la cual pueden participar todos los hombres a pesar de la diversidad de temperamento personal, y respecto a la cual su actitud debe ser de dependencia.*³⁴⁰

Eliot reconoce que está de acuerdo con la idea de Hulme acerca de no seguir creyendo en la imperfección radical del hombre o de la naturaleza.³⁴¹ El verdadero humanista no sólo confía en el ser humano y en sus posibilidades, sino que también

³⁴⁰ Op. cit., 565. *Unlike religion, it assigns an important place to the instruments of both science and art. Nevertheless it agrees with religion in its perception of the ethical will as a power above the ordinary self, an impersonal reality in which all men may share despite the diversity of personal temperament and towards which their attitude must be one of subjection.*, 483.

³⁴¹ Op. cit., 574 - 575. *"The refusal to believe any longer in the radical imperfection of either Man or Nature"*, 490.

afirma la dimensi3n trascendente de la vida humana, la existencia de un lado o aspecto religioso que debe permanecer:

*La religi3n, por consiguiente, es s3lo un "lado" (sic) en el hombre; un lado que, por decirlo as3, debe mantenerse en su lugar.*³⁴²

³⁴² ELIOT, T. S., "Arnold y Pater", *Los poetas metaf3sicos y otros ensayos sobre teatro y religi3n*, Tomo II, Emec3, Buenos Aires, 1944, 507. *Religion, accordingly, is merely "side" in (sic) man; a side which so to speak must be kept in its place.*, 437. "Arnold and Pater", *Selected Essays*, Faber & Faber, London, 1951.

5. LA ESPERANZA COMO ACTITUD VITAL:

CUATRO CUARTETOS

Una vez publicado su primer poema explícitamente religioso, *Miércoles de ceniza*, y diversos ensayos críticos en los que defendía la estrecha relación entre arte y religión, como “El humanismo de Irving Babbitt” y “Nuevas consideraciones sobre el humanismo”, Thomas Stearns Eliot publica en plena Segunda Guerra Mundial, en el año 1943, *Cuatro cuartetos*, sin duda el texto literario más importante de su segunda etapa, e incluso para muchos la obra fundamental de toda su producción.

Previamente a la publicación definitiva del poema, los cuatro cuartetos que lo componen habían sido dados a conocer al público de manera individual, *East Coker* en 1940, *Burnt Norton* y *The Dry Salvages* en 1941 y *Little Gidding* en 1942. Correspondiendo cada título a un lugar significativo de Inglaterra que de una u otra manera estaba relacionado con el autor. Como indica el título del poema, se trata de una composición estructurada que invita a distintas consideraciones y explicaciones, aspirando a ser una especie de espejo en el que todo lector pueda reflejarse. Evidentemente, este contenido a la vez literario y filosófico dificulta la posibilidad de un único análisis, o de una lectura que pueda reclamar su absoluta validez. Como resume Villoria, *The Four Quartets son una tentación para todos los comentaristas de Eliot. Siendo un poema de ideas, filosófico, abierto a todas las espiritualidades, complicado, difícil, a la vez que personal y biográfico, ofrece un terreno preparado para las más diversas interpretaciones.*³⁴³

Pujals asegura que *Cuatro cuartetos* es el poema más ambicioso y conseguido de T. S. Eliot, y que su forma supone un éxito sobresaliente.³⁴⁴ Para Andreu Jaume, los *Cuatro cuartetos* no habrían existido sin el regreso de Eliot a Estados Unidos en 1932, ni tampoco, sin la traumática experiencia de su primer matrimonio. El poema reúne lo que parece imposible, lo intelectual y lo moral. Logrando Eliot ensamblar en la obra

³⁴³ VILLORIA ANDREU, S. E., *Estructuras míticas en poesía. Un aspecto de estilística interna en la obra de T. S. Eliot*, Bello, Valencia, 1978, 228.

³⁴⁴ PUJALS, E., *La poesía inglesa del siglo XX*, Antologías, Madrid, 1980, 74.

experiencia, sentimiento y pensamiento, e hilvanando historia íntima, ejercicio espiritual, personal especulación filosófica, crónica familiar y relato político. Todo ello sumido a su vez en un engranaje donde visión, música y meditación encuentran un equilibrio perfecto.³⁴⁵ Por su parte, Cyril Connolly afirma que es el poema unitario más importante de la primera mitad del siglo XX. Años después de su publicación, los *Cuatro cuartetos* todavía resultan desconcertantes, y pocos tienen la combinación de formación filosófica e instrumentos críticos para poder entenderlos, si bien se pueden leer una y otra vez descubriendo nuevas consonancias, verdades familiares y nuevos significados. Es más, nadie habría escrito durante una larga vida de modo tan conmovedor sobre la muerte, omnipresente desde Phlebas (en uno de los cuartetos se hace referencia al fenicio que aparecía en *La tierra baldía*) hasta la serena despedida del Anciano Estadista (alusión a una obra de teatro que Eliot escribirá posteriormente y que llevará por título *El viejo estadista*), y ningún poeta se habría burlado con tanta elegancia de las pretensiones humanas y del ceremonial de la fama, así como de los títulos, de las condecoraciones, de los honores y de las recompensas.³⁴⁶

Para Schüller es en *Cuatro cuartetos* donde Eliot propone un ideal de asociación completa de palabras gobernado por una lógica de la imaginación y de la emoción.³⁴⁷ Mientras que Craig Raine presenta la obra como un problema que debe ser resuelto, es más, un problema contagiado por el autor a su obra, y que consiste en el fuerte deseo de experiencia mística que no puede resolverse en el tiempo lineal y simultáneo.³⁴⁸

Todo lo que aparece en el poema es fruto de un estudio exhaustivo del lenguaje y las palabras que se utilizan han sido delicadamente situadas. Por ejemplo, el éxito formal del poema radica en la composición de los cuartetos, en la asociación metafórica y en su relación con la agrupación musical de instrumentos de cuerda, consiguiendo un enérgico inicio con la aliteración de la letra “c” en las dos palabras que lo titulan. Eliot experimenta con unos versos que desean hallar lo intemporal en la temporalidad de la propia composición. Si se sigue de cerca el poema, la sensación que transmite es la de haber hecho un largo viaje, que empieza de manera intensa y brusca, y termina con paz

³⁴⁵ JAUME, A., “Prólogo” En: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de: Andreu Jaume, Traducción castellana de: Juan Antonio Montiel, Lumen, Barcelona, 2011, 34 - 35.

³⁴⁶ CONNOLLY, C., “T. S. Eliot”, 1965. Incluido en *Obra selecta*, Lumen, Barcelona, 2005, 724 - 725.

³⁴⁷ SCHÜLLER, A., *A Life Composed. T. S. Eliot and the Morals of Modernism*, Lit Verlag, Münster-Hamburg-London, 2002, 175.

³⁴⁸ RAINE, C., *T. S. Eliot*, Oxford University Press, New York, 2006, 97.

y calma. Nuestra alma comienza alterada y revuelta, pero acaba contagiada por la tranquilidad que trasmite la obra. El final del poema es impreciso, aparece velado, oculto, procura llevarnos más allá de lo que percibimos, quiere elevarnos y hacer que superemos las barreras temporales.

Se trata de un poema largo, compuesto por casi novecientos versos que gritan a la esperanza y que tienen la pretensión de mejorar el mundo a través del elemento trascendental. La vida, la muerte, la soledad y el amor son algunos de los temas presentes, si bien detrás de cada verso se encuentra el tiempo en sus diferentes modalidades como un decorado permanente. El tiempo, personal, colectivo y eterno hace de elemento cohesionador del poema que asegura a su vez la fuerza y el contraste de los versos.

Una de las influencias más evidentes que presenta Eliot en este trabajo es la de San Juan de la Cruz, poeta místico y carmelita descalzo del Renacimiento español. El poema encierra un fuerte contenido religioso, fruto de las creencias de su autor, pero los elementos cristianos no aparecen como punto inicial, como algo desde lo que partir y elaborar el resto, sino que más bien aparecen como la meta o el final del camino. Según comenta Elizabeth Drew, lo que para Eliot es la revelación última nunca se presenta en *Cuatro cuartetos* directamente mediante citas a las palabras familiares de los *Evangelios*, sino que aparece a través de alusiones implícitas a Dante, a los místicos medievales ingleses y a San Juan de la Cruz, así como en las relaciones de las secciones con los acontecimientos del calendario. Es sólo por deducción por lo que continuamente escuchamos las viejas palabras en una voz nueva, en particular aquellas que hablan del camino, la verdad y la vida, sin que nada se presente como un dogma de la Iglesia.³⁴⁹

5.0. Preámbulo y agradecimientos

Antes del primer cuarteto propiamente dicho, el poema contiene como preámbulo dos citas del filósofo presocrático griego Heráclito que resumen el resto de la obra. La primera cita, perteneciente al fragmento 2 de los conservados y recopilados por Diels, se

³⁴⁹ DREW, E., *T. S., Eliot the Design of his Poetry*, Eyre and Spottiswoode, London, 1954. Citada por: VILLORIA, S. E., *Estructuras Míticas en poesía. Un aspecto de estilística en la obra de T. S. Eliot*, Editorial Bello, Valencia, 1978, 228 - 229.

refiere a la necesidad de abandonar el pensamiento propio para unirnos a la razón común: *Aunque la razón es universal, la mayoría vive como si tuviera un entendimiento propio*. Mientras que la segunda cita, perteneciente al fragmento 60, alude al sentido que el ser humano otorga a su vida, sin olvidar que al final todos confluímos en el mismo lugar: *El camino arriba y abajo es uno y el mismo*.

Por otra parte, y de la misma forma que en sus composiciones anteriores había contado con las correcciones de Ezra Pound, Eliot también reconoce que ha sometido los primeros borradores del poema al criterio y consejo de otros amigos, a los que agradece públicamente su ayuda y sus correcciones, haciendo especial mención a John Hayward y a su colaboración en cuestiones relativas a la dicción y a la estructura. Reconocimiento por parte de Eliot de su dependencia de criterios externos y objetivos que deja entrever su humildad, al mismo tiempo que su necesidad de opiniones diferentes a la suya.

5.1. *Burnt Norton*

El primero de los cuartetos está dedicado al tiempo y al ser humano que inevitablemente vive inmerso en él. Debe su nombre, *Burnt Norton*, a una propiedad situada al oeste de Inglaterra, en el valle de Evesham. Un lugar tranquilo y aislado de la civilización que fácilmente puede relacionarse con el paraíso cristiano.

El poema comienza refiriéndose al carácter temporal de la existencia humana. El ser humano existe a modo de posibilidad, trazando metas e intentando cumplirlas. Lo que implica que nuestra existencia no es un simple vérnoslas con el presente, sino un tener que vérselas con el haber sido pasado y con el haber de ser futuro, pues, en primer lugar, toda proyección o posibilidad tomada excluye lo no proyectado, al elegir unas posibilidades dejamos de escoger otras que eran posibles, y, en segundo lugar, al tomar una decisión elegimos estar en una posibilidad que todavía no es. Pero, eso sí, el presente es la dimensión que predomina, pues es aquí y ahora donde se sitúan nuestros actos y las demás acciones no dejan de ser posibilidades que no llegaron a ser elegidas, que sólo existen a modo de especulación. Como indica el poema:

*Tiempo presente y tiempo pasado
se hallan, tal vez, presentes en el tiempo futuro,
y el futuro incluido en el tiempo pasado.
Si todo tiempo es un presente eterno
todo tiempo es irredimible.
Lo que pudo haber sido es una abstracción
que alienta, posibilidad perpetua,
sólo en un mundo de especulaciones.
Lo que pudo haber sido y lo que ha sido
tienden a un solo fin, siempre presente.³⁵⁰*

El recuerdo del pasado permanece en la memoria, y a veces no podemos evitar pensar en el camino que no elegimos. Aquí parecen tener la misma importancia las decisiones que tomamos y las que no tomamos, pues el no optar por algo supone también una elección por nuestra parte. Pero lo esencial es la idea de una razón inmanente al mundo, de un logos universal a la manera estoica que subyace a todo cambio y que permite cualquier explicación. Todo elemento presente en la realidad es sólo una manera de existir, de formar parte de la permanente e incesante cadena de causas y efectos, de posibilidades y de elecciones que el logos universal hace posible:

*Resuenan pisadas en la memoria
por la senda que no tomamos
hacia la puerta que jamás abrimos
ante el jardín de rosas. Así en tu mente
resuenan mis palabras.³⁵¹*

El permanente fluir del mundo y de la realidad, que incluye tanto los objetos existentes como los pensamientos realizados y las posibilidades elegidas, es descrito por

³⁵⁰ ELIOT, T. S., "Cuatro cuartetos", Burnt Norton, I, vv. 1 - 10, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001, 141. *Time present and time past / Are both perhaps present in time future / And time future contained in time past. / If all time is eternally present / All time is unredeemable. / What might have been is an abstraction / Remaining a perpetual possibility / Only in a world of speculation. / What might have been and what has been / Point to one end, which is always present.*, 171. "Four Quartets", *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 1969. Debido a la extensión del poema, en el análisis que se va a llevar a cabo cada cuarteto se ha medido de forma individual.

³⁵¹ Op. cit., vv. 11 - 15, 141. *Footfalls echo in the memory / Down the passage which we did not take / Towards the door we never opened / Into the rose-garden. My words echo / Thus, in your mind.*, 171.

Eliot utilizando elementos de la naturaleza que colman al poema de pureza y de vida. Así, en los versos siguientes a las rosas del campo se le aplican características humanas, haciendo uso de la personificación de manera sutil y bella. Una rosa posee esos colores tan vivos y tan característicos porque se siente observada, y, entonces, se ruboriza:

*y el dardo no visible de mirar cruzó el aire, pues las rosas
tenían apariencia de flores que se saben contempladas.*³⁵²

Pero, añade el poeta, el ser humano no puede soportar demasiada realidad. En ocasiones la verdad resulta demasiado dolorosa, pues no todo lo que ocurre es agradable y bueno, el mal está enraizado en el mundo y forma parte de él. Bien y mal conviven juntos. Al final todo está siempre presente.³⁵³ Como expone Eliot en sus versos:

*Idos, idos, nos dijo: el ser humano
no puede soportar demasiada realidad.*³⁵⁴

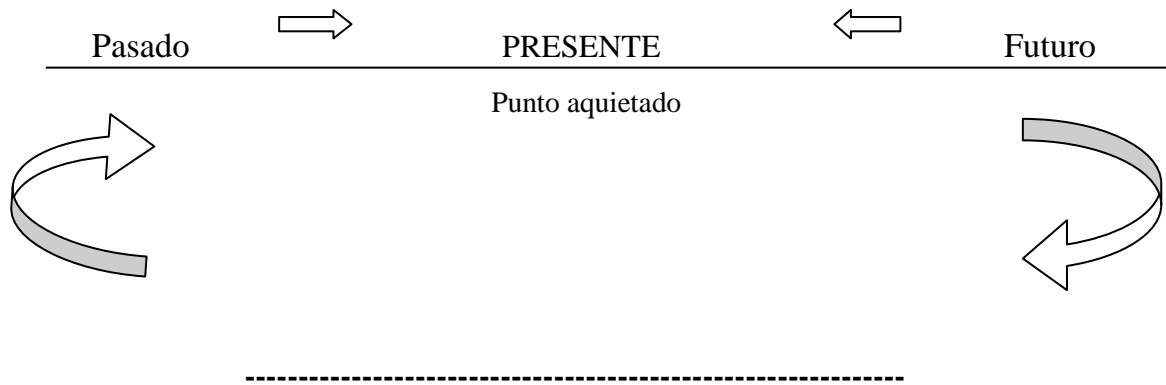
Lo eterno es lo que ha existido y existirá siempre, lo que va más allá del tiempo. Lo infinito, en cambio, significa que no tiene fin, lo inacabado. Vivir eternamente significa situarse por encima de los parámetros temporales. *Si por eternidad se entiende, no una duración temporal infinita, sino intemporalidad, entonces vive eternamente quien vive el presente. Nuestra vida es tan infinita como ilimitado es nuestro campo visual.*³⁵⁵ El presente es envuelto por el tiempo pasado, y, a su vez, orienta al futuro en lo que Eliot llama punto quietado, lugar del baile y centro de todos los tiempos. Véase en el siguiente gráfico:

³⁵² Op. cit., vv. 30 - 31. 143. *And the unseen eyebeam crossed, for the roses / Had the look of flowers that are looked at.*, 172.

³⁵³ Op. cit., v. 48, 143. 172.

³⁵⁴ ELIOT, T. S., "Cuatro cuartetos", Burnt Norton, I, vv. 44 - 45, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001, 143. *Go, go, go said the bird: human kind / Cannot bear very much reality.*, 172. "Four Quartets", *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 1969.

³⁵⁵ WITTGENSTEIN, L., *Tractatus lógico-philosophicus*, 6.341. Traducción y notas de: Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Incluido en Wittgenstein I, Gredos, Madrid, 2009.



El punto quietado es decisivo pues tanto lo pasado como lo venidero fueron o tendrán que ser en su momento tiempo presente. El presente no es movimiento ni detención, no consiste ni en un permanecer pasivo ni en una agitación constante, sino que es un punto de equilibrio. Cuando Eliot elabora esta idea tiene en mente a Dios, el eterno presente. Los seres humanos podemos encarnar en parte esto si vivimos en el punto quietado, que no es otra cosa que vivir con intensidad. La vida es ahora el baile, y si bailar consiste en moverse al ritmo de la música, vivir es moverse al ritmo de los tiempos: *librarse interiormente de los deseos prácticos*.³⁵⁶ Sólo existe el baile porque sólo existe el presente. El movimiento es sinónimo de vida, la quietud es sinónimo de muerte. Lo que no significa que toda la defensa de la tradición que durante años Eliot ha llevado a cabo llegue a su final, pues en este presente debe ser incorporada la tradición. No perdamos de vista que nuestros antepasados también decidieron en su presente:

*En el punto quietado del mundo en rotación. Ni carne ni su ausencia;
ni desde ni hacia; en el punto quietado, allí está el baile,
y no la detención ni el movimiento. Y no llaméis fijeza
al punto en que pasado y futuro se abrazan.*³⁵⁷

Mientras estemos vivos en el presente y permanezcamos en el mundo nos hallaremos lejos de lo que hay más allá de lo actual, es decir, de la muerte, de la condenación y del

³⁵⁶ ELIOT, T. S., "Cuatro cuartetos", *Burnt Norton*, II, v. 72, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001, 145. *The inner freedom from the practical desire*, 173. "Four Quartets", *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

³⁵⁷ Op. cit., vv. 64 - 67, 145. *At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless; / Neither from nor towards; at the still point, there the dance is, / But neither arrest nor movement. And do not call it fixity, / Where past and future are gathered.*, 173.

cielo. Lo actual nos guarda de lo que vendrá, es nuestra armadura. La vida y la muerte no atacan a la vez a una misma persona:

*Pero el ensamblaje de pasado y futuro
tejido en la endeblez de los cuerpos cambiantes
protege a los humanos del cielo y la condenación
que la carne no puede soportar.*³⁵⁸

La conciencia, presencia del ayer en el hoy, permite que nos reconozcamos en el tiempo, que no nos limitemos a durar como parte de una simple sucesión de sucesos que se suceden sucesivamente, sino que sepamos lo que ha sucedido, y que podamos prever situaciones futuras. Ser conscientes de algo significa recordarlo, elevarlo del hecho al acontecimiento, incorporarlo a la propia vida. La tradición es conquistada a través del tiempo, no permanecemos anclados en ella. Siendo conscientes de su existencia, la tenemos en cuenta y la trasladamos al hoy, desde el cual a su vez la proyectamos al mañana:

*Pasado y futuro
no admiten sino un poco de conciencia.
Ser consciente es no estar en el tiempo,
pero sólo en el tiempo puede el instante en el jardín de rosas,
ser recordado; envuelto en pasado y futuro.
Sólo en el tiempo se conquista el tiempo.*³⁵⁹

Del mismo modo que hacía en uno de sus poemas anteriores, *La tierra baldía*, Eliot se refiere en los siguientes versos a la actitud apática y al vacío existencial de la mayor parte de los seres humanos del mundo moderno. A veces el sinsentido, o la mera distracción sin finalidad alguna, “la distracción de la distracción por la distracción”, invade nuestras ocupaciones, pero tenemos que intentar que esto no se convierta en nuestra actitud vital permanente:

³⁵⁸ Op. cit., vv. 81 - 84, 145. *Yet the enchainment of past and future / Woven in the weakness of the changing body, / Protects mankind from heaven and damnation / Which flesh cannot endure.*, 173.

³⁵⁹ Op. cit., vv. 85 - 92, 145. *Time past and time future / Allow but a little consciousness. / To be conscious is not to be in time / But only in time can the moment in the rose - garden, / Be remembered; involved with past and future. / Only through time is conquered.*, 173.

*Ni plenitud ni vacío. Tan sólo un parpadeo
sobre los tensos rostros domados por el tiempo
distráidos de la distracción por la distracción,
pendientes de caprichos, vacíos de sentido
tumefacta apatía sin concentración
hombres y trozos de papel llevados por el viento helado
que sopla antes y después del tiempo.*³⁶⁰

El movimiento de las palabras y de la música sólo se produce en el tiempo, al igual que todo lo que recordamos y vivimos. El tiempo nos retiene pronunciando nuestro nombre hasta que deje de hacerlo y entonces se produzca nuestro final, pero únicamente el final físico, que es el final al que llega aquello que simplemente vive, lo sometido a la simple sucesión, y no nuestro final espiritual, pues al igual que un jarrón chino o cualquier obra de arte auténtica, que ha sido elevada de lo meramente material y se moverá eternamente en su quietud, continuaremos existiendo en la eternidad, en la verdadera dimensión del tiempo, para la cual el fin precede al comienzo.³⁶¹ Como indica el poema:

*Las palabras se mueven, la música se mueve
sólo en el tiempo; pero lo que tan sólo vive
sólo puede morir. Tras hablar, las palabras
alcanzan el silencio. Sólo por la forma, la pauta,
pueden palabra o música alcanzar*

la quietud, como ahora un jarrón chino

³⁶⁰ ELIOT, T. S., “Cuatro cuartetos”, *Burnt Norton*, III, vv. 102 - 108, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001, 147. *Neither plenitude nor vacancy. Only a flicker / Over the strained time-ridden faces / Distracted from distraction by distraction / Filled with fancies and empty of meaning / Tumid apathy with no concentration / Men and bits of paper, whirled by the cold wind / That blows before and after time,*, 174. “Four Quartets”, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

³⁶¹ ELIOT, T. S., “Cuatro cuartetos”, *Burnt Norton*, V, v. 149, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001, 149. 175. “Four Quartets”, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

*se mueve eternamente en su quietud.*³⁶²

Culmina así el poema con la distinción entre lo que se mueve y lo que no se mueve, es decir, entre el amor que no se mueve, que es intemporal, y el amor reducido a simple deseo, a simple interés por lo material:

*el amor no se mueve,
es sólo causa y fin del movimiento,
intemporal, carente de deseo,
salvo en su dimensión de tiempo
atrapado en la forma de una limitación
entre no ser y ser.*³⁶³

Mero deseo, mero interés por lo físico, que condena a quien lo siente a la existencia en el triste tiempo “baldío”, a vivir en el mero intervalo entre lo que es y lo que no es, entre un antes y un después:

*Ridículo el triste tiempo baldío
Que se extiende en el antes y el después.*³⁶⁴

5.2. *East Coker*

El segundo cuarteto lleva por título el nombre de una región costera de Inglaterra, *East Coker*, lugar del que el antepasado de Eliot, Andrew Eliot (1627 - 1703), partió hacia América por motivos religiosos. Deseando de algún modo deshacer el camino realizado por sus ancestros, o tratando de completarlo, Eliot expresó su deseo de que sus restos descansasen en una iglesia de la zona, en concreto en la iglesia de San Miguel. En la lápida que custodia sus cenizas aparece su nombre, su fecha de nacimiento y la de su

³⁶² Op. cit., vv. 140 - 146, 149. *Words move, music moves / Only in time; but that which is only living / Can only die. Words, after speech, reach / Into the silence. Only by the form, the pattern, / Can words or music reach / The stillness, as a Chinese jar still / Moves perpetually in its stillness.*, 175.

³⁶³ Op. cit., vv. 162 - 171, 151. *The detail of the pattern is movement, / As in the figure of the ten stairs, / Desire itself is movement / Not in itself desirable; / Love is itself unmoving, / Only the cause and end of movement, / Timeless, and undesiring / Except in the aspect of time / Caught in the form of limitation / Between un-being and being.*, 175.

³⁶⁴ Op. cit., vv. 177 - 178, 151. *Ridiculous the waste sad time / Stretching before and after.*, 176.

muerte, su ocupación de poeta, y, finalmente el primer y el último verso de este cuarteto. Véase:

'in my begining is my end'
Of your charity
pray for the repose
of the soul of
Thomas Stearns Eliot
Poet
26th September 1888 - 4th January 1965
'in my end is my beginning'.³⁶⁵

Sin duda es muy revelador que el lema de su epitafio esté impregnado de esperanza, que se refiera a la confianza de que tras la muerte física hallaremos la vida eterna. Lo que afirman los versos es la existencia de la eternidad, dentro de la cual cada individualidad espiritual encuentra su sentido: *En mi principio está mi fin. En mi fin está mi principio*. Lo que significa que la vida implica la muerte y la muerte implica la vida.³⁶⁶ Aspecto que se verá con más detalle durante el análisis de este cuarteto.

La cuestión principal del cuarteto es una vez más la relación entre el tiempo mundano en el que se desarrolla nuestra existencia material o finita y el tiempo de la eternidad, que nos espera tras la muerte. Se comienza con un símil de la vida de los hombres con la arquitectura. Del mismo modo que las casas se caen y se vuelven a construir, y tras las viejas piedras vemos nuevos edificios, nuestro paso por el mundo es fugaz, otros vivirán y harán suyo el espacio físico que antes ha sido nuestro. La vida es un constante caer y levantarse. A veces estamos tristes, otras alegres, pero siempre estamos tomando decisiones que marcan nuestro camino. Los ritmos naturales son inevitables y necesarios. Hay periodos en los que es conveniente construir, en cambio, en otros periodos es necesario consolidar los cimientos y asentarlos bien. En el mundo literario ocurre lo mismo, unas generaciones son más creativas que otras y producen

³⁶⁵ MOODY, A. D., *Thomas Stearns Eliot Poet*, Cambridge University Press, Cambridge / London / New York / Melbourne, 1979, 2.

³⁶⁶ Kenner indica que el cementerio de East Coker es un lugar nuevo donde la naturaleza humana vive en relación con la muerte. Véase: KENNER, H., *The Invisible Poet: T. S. Eliot*, W. H. Allen, London, 1960, 265.

más riqueza. Pero todas contribuyen al fluir de la tradición, todas necesitan saber qué ha habido antes y todas dejan su legado a las posteriores:

*En mi principio está mi fin. Una tras otra,
 las casas se levantan y se caen, se derrumban, se amplían,
 son repuestas, derruidas, restauradas, o en su lugar
 se extiende un descampado, o una fábrica, o una circunvalación.
 Viejas piedras en nuevos edificios, vieja leña en nuevas hogueras,
 nuevas hogueras en ceniza, y ceniza en la tierra
 que ya es carne, pellejos y heces,
 huesos humanos y animales, tallos de trigo y hojas.
 Las casas viven, mueren: existe un tiempo para edificar
 y otro para la vida y la generación,
 y otro para que el aire rompa el vidrio desportillado
 y sacuda las tablas donde corretea el ratón del campo
 y el raído tapiz que exhibe su callado lema.³⁶⁷*

El individuo es a la vez vida biológica y contribución al discurrir generacional, vive para él y para los que le sucederán. Aspiración de eternidad en el mundo finito, deseo de ir más allá de los parámetros contingentes, que se expresa a través de la poesía. El ser humano es el que da vida a la poética, el que puede elevarse gracias a ella, aunque el tiempo que poéticamente podemos trascender es mínimo, después toca de nuevo seguir con lo que dejamos. Es cierto que en sus versos el autor parece afirmar que la poesía no importa, pero no hay que tomar esta afirmación en un sentido literal. Lo que quiere indicar Eliot es que más importante que la poesía es vivir y estar en paz, purificado y lleno de gracia. La poesía es un vehículo, un medio que nos ayuda a elevarnos, no un fin. Nada importa si estamos condenados:

³⁶⁷ ELIOT, T. S., "Cuatro cuartetos", East Coker, I, vv. 1 - 13, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001, 153. *In my beginning is my end. In succession / Houses rise and fall, crumble, are extended, / Are removed, destroyed, restored, or in their place / Is an open field, or a factory, or a by-pass. / Old stone to new building, old timber to new fires, / Old fires to ashes, and ashes to the earth / Which is already flesh, fur and faeces, / Bone of man and beast, cornstalk and leaf. / Houses live and die: there is a time for building / And a time for living and for generation / And a time for the wind to break the loosened pane / And to shake the wainscot where the field-mouse trots / And to shake the tattered arras woven with a silent motto.*, 177. "Four Quartets", *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

*con las palabras y el sentido. La poesía no importa
no era (vuelvo a empezar)lo que uno esperaba.*³⁶⁸

*o de la que apartaron la mirada. Existe, a nuestro juicio,
a lo sumo, un valor limitado
en el conocimiento derivado de la experiencia.*³⁶⁹

Todo conocimiento derivado de la experiencia tiene a lo sumo el valor de contribuir a la propia supervivencia del individuo. Pero para lo más importante, para la sabiduría que aspira hacia la eternidad, el saber que puede alcanzarse es limitado, y lo único que le queda al ser humano es reconocer con humildad sus limitaciones:

*La única sabiduría que nos es posible adquirir
es la sabiduría de la humildad: la humildad es infinita.*³⁷⁰

A veces los seres humanos no somos capaces de reconocer nuestras limitaciones, deseamos entonces lo que no debemos y hacemos lo que no deberíamos hacer. Pero queda la fe, la creencia en algo que está más allá de nosotros mismos. La fe nos salva, aunque hay que esperar. Como afirma Barón, para Eliot la pérdida de la fe, y, consiguientemente, de la esperanza, sólo puede traer consigo el ansia de morir. Es necesaria la fe para evitar caer en la desesperación.³⁷¹ Como dice el poema:

*Estate quieta, le dije a mi alma, y espera sin esperanza
pues la esperanza sería esperanza de lo indebido; espera sin amor,
pues el amor sería amor de lo indebido; queda la fe, no obstante,
pero fe y amor y esperanza residen en la espera.*³⁷²

³⁶⁸ ELIOT, T. S., "Cuatro cuartetos", East Coker, II, vv. 72 - 73, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001, 157. *With words and meanings. The poetry does not matter. / It was not (to start again) what one had expected.*, 179. "Four Quartets", *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 1969.

³⁶⁹ Op. cit., vv. 82 - 84. *Or from which they turned their eyes. There is, it seems to us, / At best, only a limited value / In the knowledge derived from experience.*, 179.

³⁷⁰ Op. cit., vv. 98 - 99, 159. *The only wisdom we can hope to acquire / Is the wisdom of humility: humility is endless.*, 179.

³⁷¹ BARÓN, E., *T. S. Eliot en España*, Universidad de Almería, Almería, 1996, 51.

³⁷² ELIOT, T. S., "Cuatro cuartetos", East Coker, III, vv. 124 - 127, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001, 161. *I said to my soul, be still, and wait without hope / For hope would be hope for the wrong thing; wait without love / For love would be love of the wrong thing; there is yet faith / But the faith and the love and the hope are all in the waiting.*, 180. "Four Quartets", *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

Para llegar a estar en un lugar debemos ir primero por donde no está el lugar, de la misma manera que para alcanzar lo que no sabemos, tenemos que ir primero por donde tampoco sabemos. Frente a la soberbia, humildad. El que cree saberlo todo es el que menos sabe. Eliot nos sitúa en nuestra condición de mortales y limitados. Y si aplicamos estos conceptos a la divinidad, podremos llegar a ella a través de lo desconocido. La meta nos ayuda a trazar el camino:

*¿Lo diré otra vez? Para venir allá,
para venir adonde estás, para salir de donde no estás,
has de ir por donde no hay éxtasis.
Para venir a lo que no sabes
has de ir por donde no sabes.
Para venir a lo que no posees
has de ir por donde no posees.
Para venir a lo que no eres
has de ir por donde no eres.
Y lo que no sabes es lo único que sabes
y lo que posees es lo que no posees
y donde estás es donde no estás.³⁷³*

En esta confusa búsqueda de sentido a través de la contingencia material, el ser humano se encuentra con el mal, que, según la doctrina cristiana, no tiene entidad propia, es simple ausencia de bien, que es lo propiamente entitativo, pues el mundo es bueno en tanto que ha sido creado por Dios, y sólo cuando deja de darse el bien, lo que propiamente es, surge el mal, su ausencia, así como la luz es lo natural y la oscuridad es la ausencia de luz. El mal consiste en que algo que tendría que estar no está, de la misma manera que el ciego es alguien privado de la vista y el sordo es alguien privado del sonido. Pero si vamos más allá y pensamos en alguien que debido a algún mal debe someterse a una intervención quirúrgica para poder seguir viviendo, caeremos en la cuenta de que antes de mejorar empeora:

³⁷³ Op. cit., vv. 137 - 148, 161. *Shall I say it again? In order to arrive there, / To arrive where you are, to get from where you are not, / You must go by a way wherein there is no ecstasy. / In order to arrive at what you do not know / You must go by a way which is the way of ignorance. / In order to possess what you do not possess / You must go by the way of dispossession. / In order to arrive at what you are not / You must go through the way in which you are not. / And what you do not know is the only thing you know / And what you own is what you do not own / And where you are is where you are not., 181.*

*El mal es nuestro único semblante:
lo ordena la enfermera agonizante
cuyo solo cuidado es no agradarnos,
pues es de Adán la maldición constante:
debemos empeorar para curarnos.*³⁷⁴

La tierra es el sitio donde consumimos nuestra existencia, el “dispensario” tal y como lo designa Eliot. Una especie de hospital del que debemos hacer uso para curarnos de nuestra inhumanidad. De la misma forma que una clínica es un lugar que existe para que la gente enferma pueda curarse de sus males, todos de una manera u otra, dice el poeta, necesitamos que nos curen el alma. Que la realidad sea una clínica se debe a la naturaleza caída del hombre, que constantemente debe perfeccionarse y curarse de sus faltas u omisiones:

*la tierra entera es nuestro dispensario,
donde, si prosperamos, moriremos*³⁷⁵

Es cierto que a veces fracasamos, pero también lo es que otras veces intentamos ser mejores y perfeccionarnos: *Lo nuestro es intentarlo. Lo demás no ha de incumbirnos.*³⁷⁶ Debemos ansiar y procurar ser mejores. Lo importante es no desesperar, lo que en el poema se expresa con la afirmación de que cada intento es un nuevo comienzo y otra variante del fracaso. Así como cada salida es un nuevo principio.³⁷⁷

Si al inicio de este segundo cuarteto se hacía referencia a la arquitectura, en sus últimos versos se alude al significado del hogar. No es lo mismo una casa cualquiera que la casa en la que vivimos o en la que transcurrió nuestra infancia, pues ahí está nuestro hogar o nuestro comienzo. A medida que uno crece el mundo se torna diferente

³⁷⁴ ELIOT, T. S., “Cuatro cuartetos”, East Coker, IV, vv. 154 - 158, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001, 163. *Our only health is the disease / If we obey the dying nurse / Whose constant care is not to please / But to remind of our, and Adam’s curse, / And that, to be restored, our sickness must grow worse.*, 181. “Four Quartets”, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 1969.

³⁷⁵ Op. cit., vv. 161 - 162, 163. *Wherein, if we do well, we shall / Die of the absolute paternal care*, 181.

³⁷⁶ ELIOT, T. S., “Cuatro cuartetos”, East Coker, V, v. 191, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001, 165. *For us, there is only the trying. The rest is not our business.*, 182. “Four Quartets”, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

³⁷⁷ Op. cit., vv. 176 -181, 165. 182.

y distante. Las cosas se vuelven complicadas, y lo que era nuestro hogar ha cambiado, de la misma forma que lo hemos hecho nosotros:

*En el hogar está el comienzo. Con los años,
el mundo se nos vuelve más ajeno, más ardua
la pauta de los vivos y los muertos.*³⁷⁸

El poema finaliza con la insistencia en un nuevo principio: *En mi fin está mi principio.*³⁷⁹ Al igual que ocurría en el primer cuarteto, se concluye con una alusión al amor intemporal como descanso y consuelo, como entrada en la eternidad:

*El amor alienta más plenamente
cuando el aquí y ahora dejan de preocuparnos.*³⁸⁰

5.3. *The Dry Salvages*

El tercer cuarteto debe su nombre, *The Dry Salvages*, a una zona de la costa noroeste de Cape Ann, Massachusetts, formado por un pequeño conjunto de rocas entre las que se levanta un faro. Se trata además del lugar en el que la familia de Eliot veraneaba durante su juventud.

El poema comienza refiriéndose a un río como a un dios “fuerte”, “pardo”, “huraño”, “indócil”, “intratable”, aunque “paciente hasta cierto punto”, y que invade la vida de los hombres. El río, que Eliot conoció en Missouri, es destructor, y su ritmo recorre la ciudad todos los días del año. El agua forma parte de la vida de los ciudadanos, e, incluso, los sobrevive, pues el río existía antes de que éstos nacieran y seguirá existiendo cuando ellos mueran. Que el río sea un elemento permanente y que sobreviva generación tras generación, no significa que todo el mundo perciba sus efectos de la misma manera. El río tiene diferentes significados. Desde el punto de vista del comercio, es “indigno de confianza”, pero necesario y fuente de riqueza. Para los ingenieros de puentes, la abundancia de agua es un problema que hay que solucionar

³⁷⁸ Op. cit., vv. 192 - 194, 165. *Home is where one starts from. As we grow older / The world becomes stranger, the pattern more complicated / Of dead and living.*, 182.

³⁷⁹ Op. cit., v. 211, 167. (...) *In my end is my beginning.*, 183.

³⁸⁰ Op. cit., vv. 202 - 203, 165 - 167. *Love is most nearly itself / When here and now cease to matter.*, 182.

porque dificulta los quehaceres cotidianos. Una vez que el problema queda resuelto, nadie se acordará del río, que recuerda lo que olvidan los seres humanos:

*Sé poco sobre dioses; pero pienso que el río
es un dios fuerte y pardo; huraño, indócil, intratable,
paciente hasta cierto punto, tenido en un precipicio por frontera;
útil, indigno de confianza como arteria comercial;
y para el ingeniero de puentes, un problema.
Aclarado el problema, la ciudad
se olvida de su dios; más éste pervive, implacable,
preservando sus furias y estaciones, destructor que recuerda
cuanto prefieren olvidar los hombres. No adorado no apaciguado³⁸¹*

A continuación, los versos distinguen entre el río y el mar: *El río está en nosotros, el mar nos circunscribe.*³⁸² Williamson comenta que el río es el tiempo del hombre, el ritmo microcósmico de la vida, y el mar es el tiempo de la tierra, el ritmo macrocósmico de la eternidad, ambos tiempos son frontera.³⁸³ A diferencia del río, el mar es el “borde de la tierra” y contiene diferentes dioses y voces que poseen varios significados:

*y los pertrechos de extranjeros muertos. El mar tiene muchas voces,
muchos dioses y muchas voces.*³⁸⁴

Aunque en ocasiones se oyen juntos, el bramido y el aullido del mar son voces diferentes, al igual que la amenaza y la caricia de las olas que rompen sobre el agua o el gemido que avisa de que se acerca un cabo. Las voces presentes en el océano son testigos de la creación del mundo, creación que se enmarca en un tiempo que no es el

³⁸¹ ELIOT, T. S., “Cuatro cuartetos”, *The Dry Salvages*, I, vv. 1 - 9, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001, 169. *I do not know much about gods; but I think that the river / Is a strong brown god – sullen, untamed and intractable, / Patient to some degree, at first recognized as a frontier; Useful, untrustworthy, as a conveyor of commerce; / Then only a problem confronting the builder of bridges. / the problem once solved, the brown god is almost forgotten / By the dwellers in cities – ever, however, implacable, / keeping his seasons and ranges, destroyer, reminder / Of what men choose to forget. Unhonoured, unpropitiated*, 184. “Four Quartets”, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

³⁸² Op. cit., v. 15, 169. *The river is within us, the sea is all about us*., 184.

³⁸³ WILLIAMSON, G., *A Reader’s Guide to T. S. Eliot: A Poem-by-Poem Analysis*, Syracuse University Press, Syracuse, 1998, 223.

³⁸⁴ ELIOT, T. S., “Cuatro cuartetos”, *The Dry Salvages*, I, vv. 24 - 25, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001, 171. *And the gear of foreign dead men. The sea has many voices, / Many gods and many voices.*, 184. “Four Quartets”, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

nuestro, el tiempo mundano o de los hombres, sino el de la eternidad, lo que en el poema se indica con el sonido de una campana:

*entre la medianoche y la alborada, cuando el pasado es todo engaño
y el futuro carece de futuro, antes de la vigilia matinal,
cuando el tiempo se para y el tiempo es infinito;
y el mar de fondo, que es y fue desde un principio,
golpea
la campana.*³⁸⁵

Una vez más, se alude a que el pasado revive en el significado de la experiencia de muchas generaciones. En este sentido, no puede afirmarse que exista un final, pues lo que experimentaron nuestros antepasados permanece: *No hay fin, pues todo es suma.*³⁸⁶ Conocer el significado de algo hace nueva y diferente la experiencia:

*tuvimos la experiencia pero no su sentido,
y abordar el sentido restaura la experiencia
de manera distinta, más allá del sentido
que asignemos a la felicidad. Lo he dicho alguna vez:
la experiencia pasada, resucitada en el sentido,
no es la experiencia solo de una vida
sino la de muchas generaciones.*³⁸⁷

Al final de la sección, Eliot trata de unir los dos tiempos que han estado presentes a lo largo del poema, el tiempo de los hombres y el de la eternidad. Esta unión se produce en un punto concreto, y conocerlo es una tarea complicada, tarea que según el poeta sólo puede ser realizada por un santo. Este punto de unión de los dos tiempos se produce con la encarnación de Dios a través de la Virgen María. La encarnación de la eternidad en el tiempo, la reconciliación entre lo que es y lo que llegará a ser.

³⁸⁵ Op. cit., vv. 44 - 49, 171. *Between midnight and dawn, when the past is all deception, / The future futureless, before the morning watch / When time stops and time is never ending; / And the ground swell, that is and was from the beginning, / Clangs / The bell.*, 185.

³⁸⁶ ELIOT, T. S., "Cuatro cuartetos", *The Dry Salvages*, II, v. 56, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001, 173. *There is no end, but addition.*, 185. "Four Quartets", *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

³⁸⁷ Op. cit., vv. 94 - 100, 175. *We had the experience but missed the meaning, / And approach to the meaning restores the experience / In a different form, beyond any meaning / We can assign to happiness.*, 186.

Según comentan los principales biógrafos de Eliot, en cierta ocasión, mientras visitaba la Capilla Sixtina durante un viaje a Roma, el poeta reparó en *La Piedad* de Miguel Ángel. Rápidamente se arrodilló muy impresionado, y, sin pensarlo apenas, adoró el misterio. Pues para él la obra reflejaba a la perfección el profundo significado de la encarnación, la unión que, desde un punto de vista racional, parece imposible entre lo divino y lo humano, entre el pasado, el presente y el futuro. Lo que en el poema se expresa del siguiente modo:

*Pues el indicio a medias sospechado, el don no por entero comprendido, es la
Encarnación.*

*Aquí se hace concreta la imposible fusión
de las esferas de existencia,
aquí el pasado y el futuro
son conquistados, reconciliados,
donde la acción sería el movimiento
de lo que tan sólo es movido
y no tiene fuente de movimiento,
llevado de poderes demoníacos,
fatales. Y la acción justa es ser libre
de pasado y futuro.³⁸⁸*

5.4. *Little Gidding*

El título de este cuarto y último cuarteto está relacionado con la historia de la Iglesia Anglicana, pues *Little Gidding*, era el nombre de una capilla en Cambridgeshire donde el sacerdote Nicholas Ferrar había fundado en el año 1625 una comunidad religiosa seglar que aspiraba a combinar los valores de la vida familiar y de la vida monacal. Comunidad que el propio rey Carlos I visitaría en 1645 después de su derrota en la Guerra Civil.

³⁸⁸ ELIOT, T. S., "Cuatro cuartetos", *The Dry Salvages*, V, vv. 218 - 228, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001, 183. *The hint half guessed, the gift half understood, is Incarnation. / Here the impossible union / Of spheres of existence is actual, / Here the past and future / Are conquered, and reconciled, / Where action were otherwise movement / Of that which is only moved / And has in it no source of movement - / Driven by daemonic, chthonic / Powers. And right action is freedom / From past and future also.*, 190. "Four Quartets", *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 1969.

Al parecer, y del mismo modo que ocurrió con *East Coker*, *Little Gidding* es un lugar que Eliot visitó sólo una vez, pero que le marcó hasta el punto de dedicarle uno de sus cuartetos. Jaume considera que *Little Gidding* es el momento más álgido y asombroso de los *Cuatro Cuartetos*, y que incluso resume el resto.³⁸⁹ En el poema se combinan diversos motivos principales para representar una conversación con los muertos: la comunión divina, la intercesión entre lo temporal y lo intemporal, la meditación sobre una espiritualidad ecuménica, el viaje de ida y vuelta de los ancestros de Eliot desde Inglaterra a América, y, finalmente la frustración de su intimidad. La lectura del poema se vuelve así una meditación acerca del combate del poeta con la tradición, apareciendo la gran lección de los maestros antiguos, cómo el hombre se hace eterno en la lengua propia y bajo el signo del propio tiempo.

El poema muestra que el sentido del tiempo pasado no reside solamente en el pasado mismo, sino también en el presente, que ambos se necesitan mutuamente. En *Little Gidding* el tiempo es entendido como una sucesión de momentos intemporales. Como explica Gil de Biedma refiriéndose a la importancia de este tema para Eliot: *A lo largo de su labor nos ha mostrado además cuán profundamente el pasado nos configura y, a la vez, es configurado por nosotros, y cómo toda auténtica revolución en arte es históricamente justa. Nada de vanas nostalgias eruditas. El pasado no es un periodo paraíso al cual, sin excesiva convicción, se sueña con volver: nos interesa porque es presente; la entera tradición literaria europea nos aparece como una sucesión y como un <<orden simultáneo>> (como una <<norma de momentos intemporales>>, se dice en Little Gidding). La crítica de Eliot, lo mismo que su poesía, responde en última instancia a ese anhelo por descubrir el <<punto de intersección de lo intemporal con el tiempo>> que es la espiga de la personalidad humana y artística de Eliot.*³⁹⁰

La necesidad que los seres humanos tenemos del Creador se manifiesta en los versos a través de la alusión a la oración, que no es un conjunto de palabras ordenadas que se repitan sucesivamente, sino que es el unirse de quien reza al tiempo divino. Precisamente por lo cual la oración debe ser efectuada desde la plena consciencia y la humildad:

³⁸⁹ JAUME, A., "Prólogo" En: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de: Andreu Jaume, Traducción castellana de: Juan Antonio Montiel, Lumen, Barcelona, 2011, 35 - 36 y 40.

³⁹⁰ GIL DE BIEDMA, J., "Prólogo" En: ELIOT, T. S., *Función de la poesía y función de la crítica*, Edición, traducción castellana y prólogo de: Jaime Gil de Biedma, Tusquets, Barcelona, 1999, 10 - 11.

*sentido y noción. No has venido a verificar,
ni a instruirte o saciar tu curiosidad
o preparar informes. Vienes a arrodillarte
donde la oración tiene validez. Y la oración es más
que un orden de palabras, la ocupación consciente
de la mente que reza, o el sonido de la voz al rezar.*³⁹¹

El poeta es plenamente consciente de la imperfección humana. Muchas veces pedimos perdón al prójimo por las faltas cometidas, pero al mismo tiempo que un sujeto pide ser perdonado, otro le puede pedir perdón a él. Según Ricks, lo que Eliot está indicando es que sabe que hay cosas que ha hecho bien, pero que otras las podría haber hecho mejor. Es más, incluso estaría reconociendo que, debido a la imperfección humana, hasta las cosas que habría hecho bien necesitarían la misericordia ajena.³⁹² En palabras de Eliot:

*Cumplieron su objetivo: dejémoslas estar.
Haz lo propio en tu caso, y ruega que te perdonen
los demás, como ruego que me perdones lo malo
y lo bueno.*³⁹³

Piera hace referencia a que en el cuarteto se condena especialmente la indiferencia y se habla del uso de la memoria para liberarse tanto del pasado como del futuro.³⁹⁴ La memoria es la única posibilidad que tenemos de liberarnos del tiempo mundano, de ser plenamente nosotros mismos. Lo que no significa que amemos menos a los demás, sino que amamos mejor. De la misma manera que el amor que le tenemos a alguien va más allá de nuestras acciones, aunque las supone, también va más allá de nuestras acciones el amor que sentimos hacia nuestra patria, que es el amor a nuestros antepasados y a

³⁹¹ ELIOT, T. S., "Cuatro cuartetos", Little Gidding, I vv. 45 - 50, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001, 189. *Sense and notion. You are not here to verify, / Instruct yourself, or inform curiosity / Or carry report. You are here to kneel / Where prayer has been valid. And prayer is more / Than an order of words, the conscious occupation / Of the praying mind, or the sound of the voice praying.*, 192. "Four Quartets", *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 1969.

³⁹² RICKS, C., *T. S. Eliot and prejudice*, Faber & Faber, London · Boston, 1994, 262.

³⁹³ ELIOT, T. S., "Cuatro cuartetos", Little Gidding, II vv. 115 - 118, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001, 193. *These things have served their purpose: let them be. / So with your own, and pray they be forgiven / By others, as I pray you to forgive / Both bad and good.*, 194. "Four Quartets", *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 1969.

³⁹⁴ PIERA, C., "Las personas de Eliot", *Revista de Occidente* 89, Madrid, 1988, 121.

nuestros descendientes. Por eso, la historia puede ser servidumbre, sucesión de acciones individuales y egoístas, o puede ser libertad, acciones orientadas hacia la eternidad:

*entre la ortiga viva y la que ha muerto. Ésta es la utilidad de la memoria:
libera. No reduce el amor, sino que lo dilata
más allá del deseo, liberándonos
de futuro y pasado. El amor a un país, por tanto,
comienza como apego a nuestra esfera de acción,
y acaba descubriendo que el acto importa poco,
aunque no es nunca indiferente. La historia puede ser servidumbre,
la historia puede ser libertad.*³⁹⁵

Al concluir el poema, esta preocupación por superar el tiempo mundano y alcanzar el tiempo eterno se relaciona con el final de toda obra poética, que es denominado “epitafio”. Idea que se acentúa aún más con la referencia a los muertos, con los que nacemos y morimos. Es decir, con la referencia a la tradición que debe acompañar a toda obra literaria auténtica. Como resume Arantxa Fuentes: *Los muertos se comunican a través de un lenguaje cuya naturaleza es similar al de la oración. Mientras que el lenguaje de los autores del presente está empañado por la racionalidad y una limitada espiritualidad, los espectros del pasado se integran en un nivel superior. Su lenguaje se rige por una serie de características ajenas al individuo, limitado por la circunstancialidad del hic et nunc. Este lenguaje atemporal y cambiante corresponde al de la tradición, cuya “lengua / de fuego que está allende el lenguaje de los vivos”*³⁹⁶. En palabras de Eliot:

*cada frase y cada sentencia es un fin y un comienzo,
cada poema es un epitafio. Y toda acción
es un paso hacia el filo, hacia el fuego, hacia el seno del mar
o una piedra ilegible; y allí es donde empezamos.*

³⁹⁵ ELIOT, T. S., “Cuatro cuartetos”, Little Gidding, III vv. 158 - 165, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001, 197. *The live and the dead nettle. This is the use of memory: / For liberation – not less of love but expanding / Of love beyond desire, and so liberation / From the future as well as the past. Thus, love of a country / Begins as attachment to our own field of action / And comes to find that action of little importance / Thought never indifferent. History may be servitude, / History may be freedom.*, 195. “Four Quartets”, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 1969.

³⁹⁶ FUENTES, A., *La revisión modernista del pasado: Antonio Machado y T. S. Eliot*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2009, 245.

Morimos con los muertos:

mirad, se alejan, y vamos con ellos.

Nacemos con los muertos:

*mirad, regresan, y nos traen con ellos.*³⁹⁷

La obra llega así al final de forma imprecisa y misteriosa. Hay un deseo de superar las barreras temporales existentes y de trascender a lo eterno. Pero todo esto no se ha conseguido aún, y sólo podrá lograrse con la ayuda del Espíritu Santo y de la Virgen, del fuego coronado y de la rosa:

y todo irá bien

toda suerte de cosas irá bien

cuando las lenguas ardientes se enlacen

en el nudo de fuego coronado

*y la llama y la rosa sean uno.*³⁹⁸

³⁹⁷ ELIOT, T. S., "Cuatro cuartetos", Little Gidding, V, vv. 226 - 233, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001, 201. *Every phrase and every sentence is an end and a beginning, / Every poem and epitaph. And any action / Is a step to the block, to the fire, down the sea's throat / Or to an illegible stone: and that is where we start. / We die with the dying: / See, they depart, and we go with them. / We are born with the dead: / See, they return, and bring us with them.*, 197. "Four Quartets", *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 1969.

³⁹⁸ Op. cit., vv. 257 - 261, 203. *And all shall be well and / All manner of thing shall be well / When the tongues of flame are in-folded / Into the crowned knot of fire / And the fire and the rose are one.*, 198.

6. EL IDEAL CLÁSICO

6.1. ¿Qué es un clásico?

Una de las principales cuestiones que Thomas Stearns Eliot se plantea durante esta segunda etapa es la pregunta acerca de qué es un clásico. Tema estrechamente relacionado con el significado de la tradición y presente en ensayos como “Charles Whibley”, de 1931, “Apología de la condesa de Pembroke” (Apology for the Countess of Pembroke), de 1932, “La función social de la poesía” (The Social Function of Poetry), de 1943, “Johnson como crítico y poeta” (Johnson as Critic and Poet), de 1944, “¿Qué es la poesía menor” (What Minor Poetry?), de 1944, y “¿Qué es un clásico?” (What is a Classic?), de 1944.

T. S. Eliot está plenamente convencido de que el aspecto cultural sitúa al hombre dentro de la realidad histórica a la que pertenece, y contribuye al desarrollo de una nación. Conocer esta realidad supone conocer nuestra tradición y situarnos en nuestro contexto. Para ello debemos recurrir a los que nos precedieron, aunque no a todos, sino principalmente a los mejores, a los que podemos considerar clásicos. Los clásicos son aquellos que nunca terminan de decir lo que tienen que decirnos, los que nunca se agotan. Ellos muestran su época de forma magistral y única, y es por ello por lo que deben acompañarnos sin sustituirnos. Permanecen a nuestro lado y nos orientan sin imponerse, dejando que seamos nosotros los que marquemos nuestro rumbo. Los clásicos son aquellos que imitamos, pero no copiamos. La literatura es así para Eliot a la vez permanencia y cambio, incluye tanto las épocas pasadas como la nuestra, que se está desarrollando. Por eso él insiste en que no hay nada que nos enseñe más en materia de letras que examinar las obras de los antiguos. Ellos abrieron las puertas y marcaron el camino, pero como guías, no como capitanes.³⁹⁹

³⁹⁹ ELIOT, T. S., “Apología de la condesa de Pembroke”, *Función de la poesía y función de la crítica*, Tusquets, Barcelona, 1999, 78 - 79. 48. “Apology for the Countess of Pembroke”, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber & Faber, London, 1964.

Según Ricks, Eliot establece un nuevo reino de provincialismo. No un provincialismo de espacio, sino de tiempo. La historia merece una cronología de estrategias humanas engarzadas. El mundo es únicamente propiedad de la vida, una propiedad en la que la muerte no tiene cabida.⁴⁰⁰

Cuando el ser humano se equivoca y yerra, puede lamentarse y olvidar lo sucedido, pero puede también aprovecharlo para aprender y mejorar. La literatura cambia el rumbo del acontecer biográfico, dando más importancia a unas cualidades que a otras, o resaltando aspectos ya olvidados. De aquí su intrínseco valor y la importancia de la relación que mantiene con las personas. La literatura nos contiene a todos porque es presente, pasado y porvenir. Es distinta de una vida humana en tanto que puede volver sobre lo realizado y resaltar aspectos olvidados, y, curiosamente por ello, puede contribuir a que esa vida se oriente mejor:

*Una literatura se diferencia de una vida humana en que puede volver sobre su pasado y desarrollar cierta capacidad que había abandonado.*⁴⁰¹

El pasado no es sinónimo de nostalgia, es autenticidad y aprendizaje. Como se ha visto anteriormente en *Cuatro cuartetos*, la labor crítica y la labor poética son para Eliot una búsqueda sincera del punto en el que lo intemporal y lo temporal se unen.⁴⁰² El ideal literario es el clásico que nos habla de nuestro pasado y de nuestro futuro, y nos dice quiénes somos en el momento actual. El clásico es la tradición viva. Si no existiese la literatura seríamos cada vez más ignorantes, pues al no saber nada de nuestros antepasados no podríamos conocernos a nosotros mismos:

*Una cuestión, por supuesto, es que si carecemos de literatura viva nos volveremos cada vez más ajenos a la literatura del pasado.*⁴⁰³

⁴⁰⁰ RICKS, C., *T. S. Eliot and prejudice*, Faber & Faber, London / Boston, 1994, 53.

⁴⁰¹ ELIOT, T. S., "Johnson como crítico y poeta", *Sobre poesía y poetas*, traducción de: Marcelo Cohen, Icara, Barcelona, 1992, 185. *A literature is different from a human life, in that it can return upon its own past, and develop some capacity which has been abandoned.*, 168. "Johnson as critic and poet", *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London, 1986.

⁴⁰² Véase pp. 179 - 182 del presente trabajo.

⁴⁰³ ELIOT, T.S., "La función social de la poesía", *Sobre poesía y poetas*, Icara, Barcelona, 1992, 17. *One points is, of course, that if we have no living literature we shall become more and more alienated from the literature of the past;*, 21. "The Social Function of Poetry", *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London, 1986.

Es a través de la literatura que nuestros antepasados conviven con nosotros, pudiendo distinguirse dos tipos de clásicos: El primer tipo es el universal que tan sólo es posible para una mente madura que tiene detrás una historia, como Virgilio, que escribió para siempre. Mientras que el segundo tipo es el que tiene un ámbito delimitado y únicamente puede relacionarse con la literatura de su idioma o con el periodo particular en el que escribió:

*Distinguiré entre el clásico universal, como Virgilio, y el clásico que lo es sólo en relación al resto de la literatura de su idioma, o según la visión de la vida de un periodo particular. Un clásico sólo puede darse cuando una civilización ha madurado; cuando una lengua y una literatura han madurado; y debe ser por obra de una mente madura.*⁴⁰⁴

El pueblo romano era un pueblo integrador que adoptaba y adaptaba lo que pertenecía a otros pueblos, y una vez asimilado como parte de su cultura lo ofrecía a aquellos que quisiesen integrarse. En cambio, para los griegos clásicos lo más importante era ser griego, y consideraban a los que no lo eran bárbaros e inferiores, indignos de su cultura. Por eso la posibilidad de una literatura universal era impensable en la Grecia clásica. Una literatura universal o auténtica exige la existencia de una comunidad abierta que siempre esté activa, que avance. Para que exista un clásico universal es preciso que el autor domine el idioma y desarrolle adecuadamente su trabajo, pero también debe encontrarse en una nación madura y abierta a las demás, con recorrido histórico. La madurez mental del clásico universal no es posible si se deja al margen el sentido de la historia:

Madurez mental: esto necesita historia, y conciencia de la historia. La conciencia de la historia no puede estar plenamente despierta sino allí donde hay otra historia que la del pueblo del poeta: la necesitamos para comprender cuál es nuestro lugar. Debe conocerse la historia de al menos otro pueblo civilizado, y de un pueblo cuya civilización sea lo

⁴⁰⁴ ELIOT, T. S., “¿Qué es un clásico?”, *Sobre poesía y poetas*, Icara, Barcelona, 1992, 57. *I shall distinguish between the universal classic, like Virgil, and the classic which is only such in relation to the other literature in its own language, or according to the view of life of a mature; when a language and a literature are mature; and it must be the work of a mature mind.* 55. “What is a Classic?”, *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London, 1986.

*suficientemente afín como para haber influido y entrado en la nuestra. Los romanos tenían esta conciencia, pero no pudieron tenerla los griegos.*⁴⁰⁵

El clásico precisa de una situación histórica concreta: *Que una literatura culmine o no en un clásico es cuestión de fortuna.*⁴⁰⁶ El clásico depende de las posibilidades que le permite la lengua en la que escribe, y de que la sociedad que la utiliza, y en la que él vive, aspire a llevarla más allá de sus fronteras. Sólo entonces y gracias a su talento podrá elevar dicha lengua a su estado de perfección, convertirse precisamente en clásico:

*Cuando el gran poeta también es un poeta clásico, agota no sólo una forma sino la lengua de su tiempo; y, usada por él, la lengua de su tiempo será la lengua en estado de perfección. De modo que no es solamente el poeta lo que hay que tener en cuenta, sino la lengua en que escribe.*⁴⁰⁷

Queda claro que un clásico para ser propiamente clásico debe haber sido capaz de superar las fronteras de su idioma, y haber formado parte de una sociedad o nación abierta a las demás. Se podría definir al clásico universal con la siguiente fórmula:

Clásico universal = idioma + comunidad abierta.

Pero Eliot añade un elemento más a las condiciones que tiene que poseer un clásico, el sentimiento universal. El autor que aspire a ser un clásico debe ser capaz de expresar el sentir esencial de cada ser humano. La humanidad debe estar representada en sus creaciones. Idea que puede relacionarse con la teoría de la “disociación de la sensibilidad” que nuestro autor había desarrollado en su primera etapa, y en concreto en

⁴⁰⁵ Op. cit., 64. *Maturity of mind: this needs history, and the consciousness of history. Consciousness of history cannot be fully awake, except where there is other history than the history of the poet's own people; we need this in order to see our place in history. There must be the knowledge of the history of at least one other highly civilized people, and of a people whose civilization is sufficiently cognate to have influenced and entered into our own. This is a consciousness which the Romans had, and which the Greeks, 61.*

⁴⁰⁶ Op. cit., 69. *Whether a literature does culminate in a classic, is a matter of fortune., 65.*

⁴⁰⁷ Op. cit., 68. *When the great poet is also a great classic poet, he exhausts, not a form only, but the language of his time; as used by him, will be the language in its perfection. So that it is not the poet alone of whom we have to take account, but the language in which he writes., 65.*

los ensayos que constituían *El bosque sagrado*. Si allí Eliot comentaba que el artista tenía que albergar todo el sentir humano para después comunicarlo,⁴⁰⁸ ahora expresa esta idea añadiendo a esa capacidad empática una mayor relación con el propio uso de la lengua y con la capacidad de relacionarse o influir en otras tradiciones literarias:

*Dentro de sus limitaciones formales, el clásico debe expresar la mayor parte posible de la gama de sentimientos que representan el carácter el pueblo que habla esa lengua.*⁴⁰⁹

*Cuando, además de esta amplitud en relación a su lengua, una obra literaria tiene una significación igual en relación a ciertas literaturas extranjeras, podemos decir que tiene universalidad.*⁴¹⁰

Necesidad o capacidad de empatía que permite completar la fórmula anteriormente expuesta:

Clásico universal = idioma + comunidad abierta + sentir universal.
--

La poesía es el alma de un pueblo. El alma es principio de vida, espiritualidad. La nación que no tenga en cuenta su lado literario carecerá de vida espiritual propia. El pueblo que descuida la literatura es bárbaro y no desarrolla todas sus capacidades intelectuales y sensibles. Tarea para la cual son decisivos los poetas y los artistas, pues son ellos los que ayudan a que los integrantes de un pueblo o de una sociedad sean y se forjen como tales, puedan llegar a ser lo que pueden ser a partir de lo que son:

⁴⁰⁸ Véase pp. 89 - 91 del presente trabajo.

⁴⁰⁹ ELIOT, T. S., “¿Qué es un clásico?”, *Sobre poesía y poetas*, Icara, Barcelona, 1992, 70. *The classic must, within its formal limitations, express the maximum possible of the whole range of feeling which represents the character of the people who speak that language.*, 67. “What is a Classic?”, *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London, 1986.

⁴¹⁰ Op. cit., 70. *When a work of literature has, beyond this comprehensiveness in relation to its own language, an equal significance in relation to a number of foreign literatures, we may say that it has also universality.*, 67.

*El pueblo que descuida su patrimonio literario deviene bárbaro; el pueblo que deja de producir literatura paraliza su pensamiento y su sensibilidad. La poesía de un pueblo toma vida del habla y a su vez le da vida.*⁴¹¹

6.2. El artista como fundamento de la cultura

El clásico es aquél que lleva un idioma más allá de sus fronteras, tanto nacionales como humanas o biográficas. Pero ni todos los poetas son clásicos, ni están necesariamente llamados a serlo. El clásico es el ideal, el modelo poético que cada artista debe tener como referente para aprender y contribuir a hacer de la literatura y del arte en general algo grande. La mayor parte de los poetas no son clásicos, hacen un buen uso de la lengua pero no llegan a rebasar sus límites, aunque son necesarios para que la literatura de una nación se consolide. La tradición requiere e integra tanto a los poetas mayores como a los menores.

Curiosamente, Eliot llega a afirmar que en la tradición inglesa no hay ningún clásico que se pueda comparar a lo que representa Dante para la lengua italiana o Racine para la francesa, que aunque tampoco son clásicos como lo es Virgilio, están muy cerca del ideal que éste representa.⁴¹² Todo lo más, considera que Shakespeare y Milton dejaron abiertas posibilidades para que después de ellos pudiese avanzar el uso del inglés en la poesía, lo que permite que cualquier poeta vivo, incluso el propio Eliot, pueda albergar la esperanza de llegar a poder convertirse en el clásico de referencia de la literatura inglesa:

Si dejamos de creer en el futuro, el pasado dejará de ser plenamente nuestro: se transformará en el pasado de una civilización muerta. Y esta consideración debe operar con especial eficacia en las mentes de quienes se empeñen en aumentar los bienes de la literatura inglesa. En el inglés no hay ningún clásico; por lo tanto, cualquier poeta viviente puede decir: todavía hay esperanzas de que yo —y los que me sigan, porque una vez

⁴¹¹ ELIOT, T. S., “Introducción”, *Función de la poesía y función de la crítica*, Tusquets, Barcelona, 1999, 43. *The people which ceases to care for its literary inheritance becomes barbaric; the people which ceases to produce literature ceases to move in thought and sensibility. The poetry of a people takes its life from the people’s speech and in turn gives life to it;*, 15. “Introduction”, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber & Faber, London, 1964.

⁴¹² ELIOT, T. S., “¿Qué es un clásico?”, *Sobre poesía y poetas*, Icara, Barcelona, 1992, 66 - 67. “What is a Classic?”, *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London, 1986, 67.

*comprende lo que entraña, nadie puede enfrentarse ecuanímente con la idea de ser el último poeta— pueda escribir algo digno de ser conservado.*⁴¹³

Pero más allá de esta consideración crítica de Eliot acerca de la insuficiencia de Shakespeare para convertirse en un clásico de la literatura inglesa, que será ampliamente discutida y rechazada por los principales ambientes literarios y culturales de su época, lo más importante es la idea según la cual el clásico significa la consumación de una tradición y de una lengua. Ideal de perfección que consigue al encontrar el difícil equilibrio entre estilo y contenido, entre fondo y forma, que constituyen una unidad inseparable e insustituible:

*El estilo por sí solo no puede preservar; únicamente el buen estilo unido a un contenido de interés permanente puede preservar.*⁴¹⁴

Es precisamente a esta unión entre el estilo y el contenido, dentro del marco de su tradición y de su generación, a lo que debe aspirar cada poeta. Pues sólo si consigue esto logrará trascender las fronteras de su nación, alcanzará el reconocimiento merecido:

*Porque cada poeta debe hacerse un lugar entre otros poetas, y dentro de su propia generación, antes de solicitar un público más amplio o de mayor edad.*⁴¹⁵

Del poeta clásico nunca puede esperarse más de lo que hizo. Personalmente, su estilo puede gustarnos más o menos, o puede proporcionar un mayor o menor deleite a nuestros sentidos. Incluso podemos desear que su producción hubiese sido más extensa. Pero de lo que nunca podemos dudar es de que tenía que escribir como lo hizo y acerca

⁴¹³ Op. cit., 68. *If we cease to believe in the future, the past would cease to be fully our past: it would become the past of a dead civilization. And this consideration must operate with particular cogency upon the minds of those who are engaged in the attempt to add to the store of English literature. There is no classic in English: therefore, any living poet can say, there is still hope that I -and those after me, for no one can face with equanimity, once he understands what is implied, the thought of being the last poet- may be able to write something which will be worth preserving.,* 65.

⁴¹⁴ ELIOT, T. S., “Charles Whibley”, *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Tomo II, Emecé, Buenos Aires, 1944, 580. *Style alone cannot preserve; only good style in conjunction with permanently interesting content can preserve.,* 495. “Charles Whibley”, *Selected Essays*, Faber & Faber, London, 1951.

⁴¹⁵ ELIOT, T. S., “¿Qué es la poesía menor?”, *Sobre poesía y poetas*, Icara, Barcelona, 1992, 40. *For a poet must make a place for himself among other poets, and within his own generation, before he appeals to either a larger or an older public.,* 40. “What is Minor Poetry?”, *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London, 1986.

de la temática elegida. La autenticidad es la verdad implícita en la obra de un gran poeta. Autenticidad que sólo puede ser comprobada con el paso del tiempo:

*¿Son auténticos?, y debemos dejar la cuestión de la grandeza al único tribunal que puede decidir: el tiempo.*⁴¹⁶

6.3. El lenguaje como medio necesario para el desarrollo cultural

Según Eliot, en tanto que instalada en el *fluir* de la tradición, una de las principales misiones de cada generación consiste en conservar y perfeccionar la lengua que utiliza y que ha recibido, tarea primordial en la que desempeñan una función fundamental los poetas y los críticos:

*Pero uno de los diversos caos en donde hoy nos hallamos inmersos es el caos de la lengua, en el cual no se avistan patrones de escritura y crece la indiferencia por la etimología y la historia del uso de las palabras. Y nunca se nos recordará lo suficiente la responsabilidad que en la conservación de la lengua tienen nuestros poetas y nuestros críticos.*⁴¹⁷

Como destaca Schüller, uno de los aspectos centrales del pensamiento de Eliot es la relación del lenguaje con el conocimiento acerca del juicio moral.⁴¹⁸ Es decir, el conocimiento crítico acerca de los hábitos y costumbres a partir de los cuales se encauzan las maneras de estar en el mundo, las acciones y las relaciones con las demás personas. Si la cultura de un país permanece a lo largo del tiempo es debido a la comunicación entre sus componentes. En la comunicación de unos con otros reside la esperanza de que continúe la cultura de una nación. Para lo que además es preciso que se cultiven formas de comunicación correctas, que las palabras se utilicen adecuadamente:

⁴¹⁶ Op. cit., 52. ‘Are they genuine?’ and leave the question whether they are great to the only tribunal which can decide: time., 51.

⁴¹⁷ ELIOT, T. S., “Johnson como crítico y poeta”, *Sobre poesía y poetas*, Icara, Barcelona, 1992, 213. *But amongst the varieties of chaos in which we find ourselves immersed to-day, one is a chaos of language, in which there are discoverable no standards of writing, and increasing indifference to etymology and the history of the use of words. And of the responsibility of our poets and our critics, for the preservation of the language, we need to be repeatedly reminded.*, 192. “Johnson as Critic and Poet”, *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London, 1986.

⁴¹⁸ SCHÜLLER, A., *A Life Composed. T. S. Eliot and the Morals of Modernism*, Lit Verlag, Münster-Hamburg-London, 2002, 157.

*La esperanza de perpetuar la cultura de un país reside en la comunicación con los demás.*⁴¹⁹

Según Eliot la poesía tiene una función social, ha sido hecha para ser leída e interiorizada con vistas a uno mismo y a los demás. Función comunicativa y social que lamentablemente no siempre se le ha reconocido. Pero para que la gran poesía pueda ejercer esta función en una época determinada, la propia sociedad debe ser consciente de su existencia, única manera de que la experiencia poética pueda convertirse en un encuentro formidable. Si se olvidan los poetas, o si un artista permanece desconocido para su tiempo y para el inmediatamente posterior, resultará complicado que pueda ejercer su función social. Nada es más difícil que la recuperación de un artista ignorado u olvidado por el paso del tiempo:

*Pero me parece probable que si la poesía -y hablo de toda gran poesía- no ha tenido función social alguna en el pasado, es difícil que vaya a tenerla en el futuro.*⁴²⁰

Un idioma no puede desaparecer a no ser que desaparezcan primero las personas que lo utilizan. Lo que sí puede suceder es que un idioma remplace a otro porque sea más refinado y profundo, porque permita expresar más y mejor lo que hay y lo que ocurre a nuestro alrededor:

*Difícilmente se podrá exterminar un idioma superior si no es exterminando a la gente que lo habla. Por lo general, si un idioma reemplaza a otro es porque posee ventajas que lo recomiendan, y que ofrecen no una mera diferencia sino un alcance más amplio y más refinado, no sólo a las ideas sino al sentimiento, que el del idioma más primitivo.*⁴²¹

⁴¹⁹ ELIOT, T. S., "Función social de la poesía", *Sobre poesía y poetas*, Icara, Barcelona, 1992, 20. *The hope of perpetuating the culture of any country lies in communication with others.*, 23. "The Social Function of Poetry", *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London, 1986.

⁴²⁰ ELIOT, T. S., "Función social de la poesía", *Sobre poesía y poetas*, Icara, Barcelona, 1992, 11. *But it seems to me probable that if poetry -and I mean all great poetry- has had no social function in the past, it is not likely to have any in the future.*, 15. "The Social Function of Poetry", *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London, 1986.

⁴²¹ Op. cit., 16. *A superior language can seldom be exterminated except by the extermination of the people who speak it. When one language supersedes another it is usually because that language has advantages which commend it, and which offer not merely a difference but a wider and more refined range, not only for thinking but for feeling, than the more primitive language.*, 19.

Desgraciadamente, la mayor parte de las personas no entienden que la literatura es necesaria para que su nación progrese, que si una sociedad no genera grandes autores su lengua y su cultura se deterioran hasta el punto de que pueden acabar absorbidas por la cultura de otra nación:

*Pero la mayoría de personas no comprenden que con eso no alcanza; que, a menos que sigan produciendo grandes autores, su lengua se deteriorará, se deteriorará su cultura y acaso acabe absorbida por otra más fuerte.*⁴²²

La esperanza de la cultura reside en los artistas, pues son ellos los que al utilizar la lengua en toda su extensión potencian la dimensión comunicativa de la sociedad. Y son ellos, además, los que permiten la necesaria comunicación entre distintas culturas, el diálogo entre diferentes literaturas a partir de un modelo común. Función, que según Eliot, habría ejercido la literatura latina en el mundo clásico, sin que proporcione más datos acerca de qué cultura o literatura podría ejercer esa función en el mundo actual. Esperando quizás que surja ese clásico que, como Virgilio en su época, eleve la lengua a un nivel superior que vaya más allá de las fronteras de su idioma:

*Pero la grandeza de cada literatura existe, no aislada, sino en relación con un modelo más amplio, un modelo establecido en Roma.*⁴²³

⁴²² Op. cit., 17. *But most people do not realize that this is not enough; that unless they go on producing great authors, and especially great poets, their language will deteriorate, their culture will deteriorate and perhaps become absorbed in a stronger one.*, 21.

⁴²³ ELIOT, T. S., “¿Qué es un clásico”, *Sobre poesía y poetas*, Icara, Barcelona, 1992, 73. *But each literature has its greatness, not in isolation, but because of its place in a larger pattern, a pattern set in Rome.*, 70. “What is a Classic?”, *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London, 1986.

7. EL IDEAL SOCIO - CULTURAL DEL ANGLOCATOLICISMO: LA IDEA DE UNA SOCIEDAD CRISTIANA

Thomas Stearns Eliot se convierte al anglocatolicismo porque realmente cree que es el medio a través del cual va a canalizar su espiritualidad, su amor a Dios. En su seno se encuentra cómodo y siente que por fin lleva una existencia coherente con lo que ha creído a lo largo de toda su vida. Como ya se ha comentado, esta conversión provoca una segunda etapa en su proyección literaria y crítica, una segunda etapa en la que puede observarse una mayor presencia de la esperanza en la eternidad que llegará después de la muerte física. También puede observarse un mayor interés por los aspectos sociales, llegando a presentarse al artista como un agitador que tiene que remover a la sociedad a través de su arte.

La obra de esta segunda etapa en la que Eliot expone con más detalle sus teorías acerca de la sociedad es *La idea de una sociedad cristiana* (*The Idea of a Christian Society*), libro publicado en 1939, y en el que a partir de diversas consideraciones de índole cultural y social llega a proponer un modelo de sociedad cristiana como única posibilidad de que los seres humanos alcancen una vida plena:

*Que la única esperanza de lograr una sociedad próspera y capaz de continuar su actividad creadora es la sociedad Cristiana. Esa perspectiva implica cuando menos, disciplina, inconvenientes y molestias; pero aquí, lo mismo que después de la muerte, la alternativa para el infierno es el purgatorio.*⁴²⁴

Eliot reflexiona acerca de la misión del cristianismo en el terreno social. El cristiano no debe contentarse con tener libertad del culto que le permita practicar los ritos propios de su Iglesia, sino que debe ir más allá y tener ambiciones culturales y deseos de

⁴²⁴ ELIOT, T. S., *La idea de una sociedad cristiana*, traducción castellana de: Carlos M. Reyles, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942, 36. *That the only hopeful course for a society which would thrive and continue its creative activity in the arts of civilization, is to become Christian. That prospect involves, at least, discipline, inconvenience and discomfort: but here as hereafter the alternative to hell is purgatory.*, 24. *The Idea of a Christian Society*, Faber & Faber, London, 1982.

contribuir a la organización social. Organización social para la que obviamente debe proponer modelos y estructuras de base cristiana. Lo que no quiere decir que todos los componentes de la sociedad deban ser obligatoriamente cristianos devotos y practicantes, pero sí que deban ser capaces de conocer, respetar y aprobar la concepción de la naturaleza humana y el modelo de acción que se sigue de la fe cristiana.

Los gobernantes tendrían que aceptar el cristianismo como el sistema dentro del cual tendrían que gobernar, mientras que el pueblo aceptaría esto como un asunto de comportamiento y de costumbre.⁴²⁵ Sería una sociedad en la que todos asumirían el fin natural del ser humano que establece el cristianismo, una vida de aceptación, de respeto y de integridad personal. Y en la que además aquél que quisiese, “que tuviese ojos para verlo”, podría aceptar también el fin sobrenatural:

Debemos abandonar la noción de que el Cristiano debe contentarse con la libertad del culto y con no sufrir menoscabos del respeto debido a su fe. Por muy fanático que pueda parecer el anuncio, el cristiano sólo se sentirá satisfecho con una organización Cristiana de la sociedad -lo cual no es lo mismo que una sociedad compuesta exclusivamente por Cristianos devotos-. Sería una sociedad en la cual el fin natural del hombre -virtud y bienestar en la comunidad- sería aceptado por todos, y el fin sobrenatural -la beatitud- por aquellos que tienen ojos para verlo.⁴²⁶

Para Eliot, la “Comunidad Cristiana” no es la Iglesia y sus grupos locales, si no todos los cristianos practicantes, conscientes y atentos a su fe, y especialmente los que demuestran superioridad intelectual y espiritual. Concibe así nuestro poeta un modelo de sociedad cristiana futura que impregne con sus valores el sistema educativo, no tanto en el sentido de que sea administrada por eclesiásticos o intente instruir en teología a todo el mundo, como en el de que sus propósitos sean dirigidos por una filosofía cristiana de vida.⁴²⁷ Código de conducta específico que presenta un enlace armónico

⁴²⁵ Op. cit., 52. 34 - 35.

⁴²⁶ Op. cit., 50 - 51. *We must abandon the notion that the Christian should be content with freedom of cults, and with suffering no worldly disabilities on account of his faith. However bigoted the announcement may sound, the Christian can be satisfied with nothing less than a Christian organization of society -which is not the same thing as a society consisting exclusively of devout Christians. It would be a society in which the natural end of man -virtue and well-being in community- is acknowledged for all, and the supernatural end -beatitude- for those who have the eyes to see it., 33 - 34.*

⁴²⁷ Op. cit., 52 y 54 - 56. 35 - 37.

entre lo religioso y lo social, y que deberá plasmarse en el hacer concreto de cada ser humano:

*Empero, no quiero dejar a un lado lo que ya expresé anteriormente, esto es, que una Comunidad Cristiana es aquella en que existe un código religioso-social unificado de comportamiento.*⁴²⁸

Eso sí, Eliot es consciente de que lo temporal y lo espiritual nunca estarán plenamente identificados.⁴²⁹ Pues incluso la comunidad cristiana más perfecta que podamos imaginar tendrá sus límites en tanto que el mundo en el que vivamos y nos desarrollemos será imperfecto. Siempre existirá el misterio.

⁴²⁸ Op. cit., 51. *I do not wish, however, to abandon my previous point, that a Christian community is one in which there is a unified religious-social code of behavior.*, 34.

⁴²⁹ Op. cit., 82. 55.

TERCERA ETAPA
MATIZACI3N Y MISTERIO
1948 - ENERO 1965

1. INTRODUCCIÓN

Desde un punto de vista personal, los años de la que hemos calificado la primera etapa de T. S. Eliot, de 1914 a 1926, pueden describirse como años de interrogantes, de intensa búsqueda de un sentido de la propia existencia y de su propia producción artística e intelectual. Son años de zozobra, de lucha por hacerse un lugar en el panorama cultural anglosajón, de un trabajo rutinario en un banco, y, especialmente, del matrimonio con Vivienne Haigh-Wood, cuyo fracaso acabaría afectándole profundamente, y que terminaría con la reclusión de su mujer en un centro psiquiátrico en el que acabaría falleciendo en 1947. Periodo difícil que el mismo Eliot describe en los poemas de su primera etapa, y especialmente en *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*, en la que sin embargo también alude a que hay que vivir la vida con intensidad: *he medido mi vida con cucharillas de café*.⁴³⁰

Esta difícil situación sería superada en la que hemos denominado su segunda etapa, que abarcaría de 1926 a 1948, gracias especialmente a su conversión al anglocatolicismo, a un indiscutible reconocimiento artístico y a un satisfactorio trabajo como director literario en la editorial Faber & Faber que desempeñará hasta el final de su vida.

Finalmente, ese proceso de consolidación y de paz personal se intensificará en los años posteriores, durante la que se ha considerado su tercera etapa, de 1948 a 1965. Ahora Eliot es un hombre maduro, cada vez más tranquilo y sereno, e incluso más humilde, que ha alcanzado el triunfo, ratificado con la concesión del Premio Nobel de Literatura en el año 1948, a la edad de sesenta años, y que incluso consigue la estabilidad definitiva al casarse en 1957 con su secretaria Valerie Fletcher, treinta y ocho años menor que él, con la que permanecerá felizmente casado hasta su muerte en 1965 a causa de un enfisema pulmonar.

⁴³⁰ ELIOT, T. S., “La canción de amor de J. Alfred Prufrock”, v. 51, *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Edición bilingüe inglés-castellano, Traducción castellana de: Juan Malpartida y Jordi Doce, Círculo de lectores, Barcelona 2001, 53. *I have measured out my life with coffee spoons*; 14. “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

Entre las producciones que corresponden a esta última etapa destacan un ensayo socio-cultural, *La unidad de la cultura europea* (Notes towards the Definition of Culture), de 1948, y diversos textos como “Fines de la educación” (The Aims of Education), de 1950, “Poesía y drama” (Poetry and Drama), de 1950, “Virgilio y el mundo cristiano” (Virgil and the Christian World), de 1951, “Las tres voces de la poesía” (The Three Voices of Poetry), de 1953, “La literatura norteamericana y el idioma norteamericano” (American Literature and the American Language), de 1953, “Goethe como sabio” (Goethe as the Sage), de 1954, “Las fronteras de la crítica” (The Frontiers of Criticism), de 1956 o “Criticar al crítico” (To Criticize the Critic), de 1961. Textos que, como reconoce el propio Eliot, son fruto de diferentes conferencias y discursos que impartía en universidades y foros:

*Mi tercer periodo ha sido, por una u otra razón, un periodo de conferencias y discursos más que de artículos y reseñas críticas.*⁴³¹

Más que estudios críticos elaborados y novedosos, se trata de aportaciones que refuerzan y perfilan las ideas fundamentales anteriormente expuestas desde una perspectiva diferente proporcionada por los años. Por ejemplo, acerca de la necesidad de apoyarse en la tradición que tiene toda obra de arte digna de ese nombre, hay apenas algunos cambios formales y de estilo, pero no de contenido, con relación a lo ya indicado en su escrito de juventud “La tradición y el talento individual”, redactado en 1919.⁴³²

En lo que se refiere a la producción estrictamente literaria, puede observarse que para Eliot en esta tercera etapa el teatro sustituye a la poesía como forma prioritaria de expresión artística. Es cierto que ya en su segunda etapa había escrito y estrenado algunas obras dramáticas, como *La roca* (The Rock), de 1934 o *Asesinato en la Catedral* (Murder in the Cathedral), de 1935. Pero estas obras se limitan a expresar dramáticamente temas e ideas ya tratados en los poemas y en los ensayos, a veces incluso repitiendo las mismas palabras y estructuras. Es ahora cuando de manera

⁴³¹ ELIOT, T. S., “Criticar al crítico”, *Criticar al crítico y otros escritos*, Traducción castellana de: Manuel Rivas Corral, Alianza, Madrid, 1967, 18. *My third period has been, for one reason or another, one of public lectures and addresses rather than of articles and reviews.*, 18. “To Criticize the Critic”, *To Criticize the Critic and other Writings*, University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991.

⁴³² TAMARÓN, Marqués de, “T. S. Eliot, reaccionario”, *Revista de Occidente* 89, Madrid, 1988, 150.

plenamente consciente utiliza el teatro como medio de expresión privilegiada que, más que un rechazo expreso a la producción anterior, es producto de una forma diferente de trabajar y de una búsqueda consciente de un público también diferente y mucho más amplio.⁴³³ Escribe y estrena así obras tan fundamentales como *El secretario particular* (The Confidential Clerk), de 1953, o *El viejo estadista* (The Elder Statesman), de 1958.

Analizando su propia trayectoria intelectual, Eliot reconoce que la obra crítica de estos últimos años posee en general menos entusiasmo que la de sus inicios, pero que a cambio está imbuida de un interés más amplio.⁴³⁴ Considera que si sus primeros ensayos fueron capaces de impactar a lectores y a críticos fue especialmente debido al dogmatismo que entonces le invadía, y que le habría llevado a tener una total seguridad hacia su modo de hacer poesía y al de sus amigos. Convirtiéndose en una especie de abogado que con ardor defendía lo que estaban haciendo:

A juzgar por las referencias, citas y reproducciones en antologías, son mis primeros ensayos los que han causado una impresión más profunda. Lo atribuyo a dos causas. La primera, el dogmatismo de la juventud. Cuando somos jóvenes vemos las cuestiones definidas con precisión tajante; a medida que envejecemos tendemos a formular más reservas, a matizar nuestras afirmaciones, a dejar más cosas entre paréntesis. Descubrimos reparos a nuestras propias opiniones, miramos al adversario con mayor tolerancia e incluso, a veces, con simpatía. Cuando somos jóvenes confiamos en nuestras opiniones, seguros de poseer toda la verdad: nos sentimos entusiasmados o indignados. Y a los lectores -incluso a los de edad madura- les atrae un escritor que se siente enteramente seguro de sí mismo. La segunda razón de la perdurable popularidad de algunas de mis primeras críticas es más difícil de aprehender, especialmente para los lectores de una generación más joven. Es la de que en mis primeras críticas -tanto en mis afirmaciones generales sobre la poesía como en lo que escribía de los autores que habían influido en mí- defendía

⁴³³ Para una opinión similar véase: CHINITZ, D. E., *T. S. Eliot and the Cultural Divide*, The University of Chicago Press, Chicago - London, 2005, 163.

⁴³⁴ ELIOT, T. S., "Críticar al crítico", *Críticar al crítico y otros escritos*, Traducción castellana de: Manuel Rivas Corral, Alianza, Madrid, 1967, 30. "To Criticize the Critic", *To Criticize the Critic and other Writings*, University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991, 26.

*implícitamente la clase de poesía que escribíamos mis amigos y yo. Esto daba a mis ensayos una especie de apremio, el ardor del alegato de un abogado, que no pueden reivindicar mis ensayos posteriores, de mayor desasimiento y confío en que más juiciosos.*⁴³⁵

En este sentido, Jaume hace referencia a que el itinerario crítico de Eliot iría desde una juventud brillante, provocadora y atrabiliaria hasta la serena lucidez de una senectud en apariencia más humilde. También afirma este autor que muchos de los especialistas y aficionados de Eliot suelen inclinar inequívocamente la balanza de sus preferencias a favor o bien del primer Eliot, el que va de *Prufrock* a *La tierra baldía*, o bien del de los *Cuatro cuartetos*.⁴³⁶

Recuerda además Eliot en este repaso de su trayectoria a sus grandes maestros con mayor énfasis que en etapas anteriores, especialmente a Mallarmé, a George Herbert y, curiosamente, a Shakespeare. Aunque asegura que sigue sintiendo por Dante la misma admiración que cuando lo descubrió con veintidós años, y que continúa siendo para él fuente de consuelo y de asombro.⁴³⁷

En ningún momento Eliot califica las ideas expresadas en su juventud de obsoletas o de antiguas, pues considera que en lo esencial siguen siendo válidas. Lo que cambia es la mayor serenidad con la que las defiende, así como el vehículo prioritario de expresión, que, como se ha visto, cambia de la poesía al teatro. Del mismo modo que ahora presta más atención a los aspectos sociales y políticos que antes estaban latentes. Si en su juventud el poeta se había definido a sí mismo como clásico en literatura,

⁴³⁵ Op. cit., 15. *So far as I can judge, from references, quotations and reprints in anthologies, it is my earlier essays which have made the deeper impression. I attribute this to two causes. The first is the dogmatism of youth. When we are young we see issues sharply defined: as we age we tend to make more reservations, to qualify our positive assertions, to introduce more parentheses. We see objections to our own views, we regard the enemy with greater tolerance and even sometimes with sympathy. When we are young, we are confident in our opinions, sure that we possess the whole truth; we are enthusiastic, or indignant. And readers, even mature readers, are attracted to a writer who is quite sure of himself. The second reason for the enduring popularity of some of my early criticism is less easily apprehended, especially by readers of a younger generation. It is that in my earlier criticism, both in my general affirmations about poetry and in writing about authors who had influenced me, I was implicitly defending the sort of poetry that I and my friends wrote. This gave my essays a kind of urgency, the warmth of appeal of the advocate, which my later, more detached and I hope more judicial essays cannot claim.*, 15 - 16.

⁴³⁶ JAUME, A., "Prólogo" En: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de: Andreu Jaume, Traducción castellana de: Juan Antonio Montiel, Lumen, Barcelona, 2011, 11 y 15.

⁴³⁷ ELIOT, T. S., "Crítico al crítico", *Crítico al crítico y otros escritos*, Traducción castellana de: Manuel Rivas Corral, Alianza, Madrid, 1967, 25. "To Criticize the Critic", *To Criticize the Critic and other Writings*, University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991, 23.

monárquico en política y anglocatólico en religión,⁴³⁸ en este momento recuerda esas palabras y afirma que debió prever que le perseguirían toda la vida. Añadiendo que actualmente no se considera propiamente monárquico, aunque, seguramente pensando en la monarquía británica y en los valores tradicionales que representa, está a favor de que las monarquías se conserven en aquellos países en los que todavía existen:

*A medida que los hombres crecemos y maduramos, adquirimos mayor experiencia del mundo y los años aportan cambios de opinión que suelen ser más profundos en el terreno de lo social y político, que en el de los gustos literarios. Por ejemplo, en la actualidad, no me definiría como <<monárquico>> tout court, como hice tiempo atrás; más bien diría que estoy a favor de conservar las monarquías en aquellos países en los que todavía subsisten.*⁴³⁹

⁴³⁸ ELIOT, T.S., “Preface”, For Lancelot Andrewes, Faber & Faber, London, 1928. Reimpresión: 1970, 7. *The general point of view may be described as classicist in literature, royalist in politics, and anglo-catholic in religion.* Para más información véase pp. 52 y 145 del presente trabajo.

⁴³⁹ ELIOT, T. S., “Prefacio a la edición de 1962”, *Unidad de la cultura europea. Notas para la definición de la cultura*, Traducción castellana de: Félix de Azúa Comella, Instituto de Estudios Europeos y Ediciones Encuentro, Madrid, 2003, 27. *For as a man matures, and acquires greater experience of the world, the years may be expected to bring about even greater changes in his views on social and political matters than in his tastes and opinions in the field of literature. I should not now, for instance, call myself a ‘royalist’ tout court, as I once did: I would say that I am in favour of retaining the monarchy in every country in which a monarchy still exists. But that question, as well as others on which my views, or the way in which I would express my views, have changed, or developed, is not touched upon in the present essay.*, 7. “Preface to the 1962 Edition”, *Notes towards the Definition of Culture*, Faber & Faber, London, 1962.

2. UNIDAD DE LA CULTURA EUROPEA. NOTAS PARA LA DEFINICIÓN DE LA CULTURA

Las ganas de seguir trabajando y el acercamiento progresivo hacia el continente europeo provocan que Thomas Stearns Eliot quiera replantearse el verdadero sentido y significado de la que ahora considera su nación. Surge así *La Unidad de la cultura europea*, primera gran producción de esta tercera etapa. Puede incluso afirmarse que esta obra marca el inicio de su última época al mismo tiempo que resuelve su compromiso con el lugar geográfico que le ha acogido durante tantos años, Inglaterra.

A lo largo de los seis capítulos que componen la obra, y en un clima marcado por la confusión y la dificultad que invaden a Europa después de la terrible experiencia que había significado lo acontecido durante la Segunda Guerra Mundial, Eliot propone el antídoto de un nuevo orden social y una reforma cultural de base cristiana. Como nuestro autor reconoce dos años después de la publicación del libro, con su obra intentaba reflejar el descontento que sentía hacia la manera en que se había vivido la guerra y se estaba viviendo la paz:

*El capítulo no podía aspirar a más unidad o estructura que la de la enumeración, y tal vez su función principal fuera aplacar mi sensación de irritación ante una buena cantidad de insensateces que se habían dicho y escrito en Inglaterra durante los años de la guerra. Una vez que hube dado salida a las emociones que atosigaban mi mente -o mi hígado- me sentí mucho mejor.*⁴⁴⁰

Si es cierto que en la cultura está la verdad del hombre y sus manifestaciones más profundas, interesarse por la cultura es interesarse por el ser humano. La cultura es lo

⁴⁴⁰ ELIOT, T. S. "Crítico al crítico", *Crítico al crítico y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1967, 80. *The chapter could not pretend to any unity or structure other than that of enumeration, and perhaps its chief function was to appease the feeling of irritation with a good deal of nonsense that had been talked and written in England during the war years. Having relieved the emotions with which my mind -or my liver- was charged, I felt much better;*, 62. "To Criticize the Critic", *To Criticize the Critic and others writings*, University of Nebraska Press, New York, 1991.

que hace que merezca la pena vivir,⁴⁴¹ y si ella se descompone resultará muy costoso recomponerla: *la desintegración cultural es la más grave y la más difícil de recomponer.*⁴⁴² La cultura nos dice quiénes somos y hacia dónde vamos y, por lo tanto, está muy relacionada con la religión: *ninguna cultura puede aparecer o desarrollarse salvo en relación con una religión.*⁴⁴³ Toda cultura tiene una base religiosa, mientras que, a su vez, una misma religión puede estar presente en varias culturas. Para Eliot, tanto la cultura como la religión son aspectos diferentes de una misma cosa, por lo que no pueden darse por separado. Es más, ambos conceptos más que poseerse deberían ser algo por lo que luchar.⁴⁴⁴ De hecho:

*Así, si creemos que una misma religión puede alimentar a varias culturas, podemos preguntarnos cómo es posible que una cultura nazca, o perviva, sin una base religiosa. Podemos ir más lejos y preguntarnos si lo que llamamos cultura y religión de un pueblo no son sino aspectos diferentes de una misma cosa, siendo la cultura, en esencia, la encarnación, por así decirlo, de la religión de un pueblo. Enfocar el asunto desde esta perspectiva puede aclarar mis reservas en lo que concierne al término relación.*⁴⁴⁵

La religión se manifiesta en la cultura, y la cultura es la encarnación de la religión. En el terreno cultural es donde tienen cabida los artistas. Tal y como ya se ha estudiado anteriormente, el arte tiene un fin estético - ético,⁴⁴⁶ mientras que la religión es la respuesta a la pregunta acerca del sentido de la existencia humana. Por eso, separar el terreno artístico del religioso implicaría un empobrecimiento de la sensibilidad y una pérdida del anhelo de infinito y de más allá que todo hombre tiene. La vida sin arte no sería propiamente vida, perdería riqueza tanto para el artista como para aquellos que disfrutaban del arte, e incluso para los que no lo hacen, afectaría a la humanidad entera:

⁴⁴¹ ELIOT, T. S., *Unidad de la cultura europea. Notas para la definición de la cultura*, Instituto de Estudios Europeos y Ediciones Encuentro, Madrid, 2003, 50. *Notes towards the Definition of Culture*, Faber & Faber, London, 1962, 27.

⁴⁴² Op. cit., 48. (...) *the disintegration of culture is the most serious and the most difficult to repair.*, 26.

⁴⁴³ Op. cit., 50. (...) *that no culture can appear or develop except in relation to a religion.*, 27.

⁴⁴⁴ Op. cit., 55. 31.

⁴⁴⁵ Op. cit., 51. *So, while we believe that the same religion may inform a variety of cultures, we may ask whether any culture could come into being, or maintain itself, without a religious basis. We may go further and ask whether what we call the culture, and what we call the religion, of a people are not different aspects of the same thing: the culture being, essentially, the incarnation (so to speak) of the religion of a people. To put the matter in this way may throw light on my reservations concerning the word relation.*, 28.

⁴⁴⁶ Véase pp. 102 - 104 del presente trabajo.

*La sensibilidad artística se empobrece a causa de su divorcio de la sensibilidad religiosa, y la religiosa por su separación de la artística.*⁴⁴⁷

*El deterioro de los niveles superiores es motivo de preocupación no sólo para el grupo que está visiblemente afectado por él, sino para todo el mundo.*⁴⁴⁸

La separación entre arte y religión no sólo es un síntoma preocupante de una época de sequía espiritual, sino que puede llevarnos a hacer afirmaciones incorrectas sobre dicho momento. Para evitar el error y afrontar una crítica acerca de la decadencia, el satanismo o el nihilismo que caracterizan al arte de la desorientada y caótica sociedad de postguerra, debemos previamente aunar nuestra sensibilidad estética y nuestra percepción espiritual. Debemos ir más allá de los hechos, de la mera apariencia:

*Antes de estar capacitados para emitir un juicio sobre la decadencia, el satanismo o el nihilismo en el arte, nuestra sensibilidad estética debe estar imbuida de percepción espiritual, y nuestra percepción espiritual de sensibilidad estética y de un gusto educado.*⁴⁴⁹

Como señala Menand, *Unidad de la cultura europea* designó un camino para hacer “tradición” con sentido en una época pluralista.⁴⁵⁰ Si en esta obra Eliot recuerda *La tierra baldía*, no es fruto del azar ni de la casualidad. Veinticinco años después de la publicación del poema, el autor sigue utilizando su fuerza simbólica para resaltar el contraste entre los que viven auténticamente y los que no lo hacen, entre los que buscan la plenitud y los apáticos rutinarios. Este contraste se observa, según él, tanto entre los agnósticos o indiferentes como entre los ateos:

⁴⁴⁷ ELIOT, T. S., *Unidad de la cultura europea. Notas para la definición de la cultura*, Instituto de Estudios Europeos y Ediciones Encuentro, Madrid, 2003, 48. *The artistic sensibility is impoverished by its divorce from the religious sensibility, the religious by its separation from the artistic*., 26. *Notes towards the Definition of Culture*, Faber & Faber, London, 1962.

⁴⁴⁸ Op. cit., 49. *And deterioration on the higher levels is a matter of concern, not only to the group which is visibly affected, but to the whole people.*, 26.

⁴⁴⁹ Op. cit., 54. *Aesthetic sensibility must be extended into spiritual perception, and spiritual perception must be extended into aesthetic sensibility and disciplined taste before we are qualified to pass judgment upon decadence or diabolism or nihilism in art.*, 30.

⁴⁵⁰ MENAND, L., “Afterword, 2007. Anti-modern Eliot”, *Discovering Modernism T. S. Eliot and His Context*, Oxford University Press, New York, 2007, 175.

*Mucha gente vive en una frontera imprecisa envuelta de espesa niebla y, entre quienes moran al otro lado, son más numerosos los que se hallan en la tierra baldía de la ignorancia y la indiferencia, que los que se mueven en el bien iluminado desierto del ateísmo.*⁴⁵¹

Al defender nuestra religión defendemos nuestra cultura, y viceversa.⁴⁵² En la creación de una cultura es la religión la fuerza unificadora entre los diferentes pueblos. Por ello, aunque un europeo puede ser ateo, en tanto que es europeo, y sea o no consciente de ello, su lenguaje y su actividad brotan de la herencia cristiana. La intención de Eliot no es tanto convertir a los europeos al cristianismo como recuperar los elementos de la tradición cristiana que han hecho que Europa sea lo que es, que le dan su contenido y su significado, que le otorgan su identidad:

*La fuerza dominante en la creación de una cultura común entre distintos pueblos es la religión.*⁴⁵³

*Un europeo puede no creer en la verdad de la fe cristiana pero todo lo que dice, crea y hace, surge de su herencia cultural cristiana y sólo adquiere significado en relación a esa herencia.*⁴⁵⁴

Respecto a la existencia de diferentes clases sociales, Eliot insiste en que entre las sociedades primitivas las más desarrolladas presentaban diferenciaciones más marcadas entre sus miembros que las menos desarrolladas, que la división de las funciones según su prestigio fomentaba la división de clases. Siendo una de las funciones de la clase social más alta mantener esa parte de la cultura global que consideraba suya, y beneficiando con ello a toda la sociedad, fomentando la salud cultural de todo el pueblo. Mantener el nivel cultural elevado beneficiaba así no sólo a los encargados de dicha

⁴⁵¹ ELIOT, T. S., *Unidad de la cultura europea. Notas para la definición de la cultura*, Instituto de Estudios Europeos y Ediciones Encuentro, Madrid, 2003, 114. *Many people live on an unmarked frontier enveloped in dense fog; and those who dwell beyond it are more numerous in the dark waste of ignorance and indifference, than in the well-lighted desert of atheism.*, 72. *Notes towards the Definition of Culture*, Faber & Faber, London, 1962.

⁴⁵² Op. cit., 121. 77.

⁴⁵³ ELIOT, T. S., “Apéndice”, *Unidad de la cultura europea. Notas para la definición de la cultura*, Instituto de Estudios Europeos y Ediciones Encuentro, Madrid, 2003, 185. *The dominant force in creating a common culture between peoples each of which has its distinct culture, is religion.*, 122. “Appendix”, *Notes towards the Definition of Culture*, Faber & Faber, London, 1962.

⁴⁵⁴ Op. cit., 185. *An individual European may not believe that the Christian Faith is true, and yet what he says, and makes, and does, will all spring out of his heritage of Christian culture and depend upon that culture for its meaning.*, 122.

misión, a la clase social privilegiada, sino a la sociedad en su totalidad, pues permitía la supervivencia de la cultura.⁴⁵⁵

Añade a continuación Eliot que esta sociedad articulada en clases no era sin embargo el modelo más perfecto, y que es evidente que en una sociedad progresista el abolir la división de clases es un deber que nos incumbe a todos. Lo que no quiere decir que no existan líderes o individuos más capacitados que dirijan la vida pública asumiendo las funciones positivas de las antiguas clases sociales y evitando sus injustos privilegios.⁴⁵⁶ Elegidos que se agruparán en élites estructuradas según su ámbito de trabajo, y cuya misión consistirá en dirigir la vida pública en todos los aspectos que de una u otra forma tengan que ver con las necesidades sociales:

*Habrá grupos encargados del arte, otros de la ciencia y otros de la filosofía, así como grupos formados por hombres de acción. Esos grupos serán lo que llamamos élites.*⁴⁵⁷

Ya se ha hecho referencia en el presente trabajo a las ideas de Eliot expresadas en su anterior etapa acerca de la necesidad de que se creasen grupos artísticos de individuos que sirviesen de referente social, de ejemplo de lo que podía o no podía hacerse. Los artistas como referentes sociales y morales debían ser los encargados de alumbrar con la verdad al mundo.⁴⁵⁸ Ahora, y tras haber estudiado más a fondo los problemas y las necesidades de una nación, especialmente en su dimensión socio-política, Eliot comenta la conveniencia de que existan estos grupos superiores o élites no sólo en el ámbito del arte, sino también en el ámbito de la ciencia y de la filosofía, proponiendo, además, la existencia de unos colectivos dirigentes dedicados a la acción, es decir a la organización y a la gestión. Como resume Kojecky, la propuesta del poeta trata, en el fondo, de establecer un sistema en el que la inteligencia gobierne la vida social.⁴⁵⁹ El fin último de esta nueva división más amplia y más desarrollada es que todos los puestos de trabajo

⁴⁵⁵ ELIOT, T. S., *Unidad de la cultura europea. Notas para la definición de la cultura*, Instituto de Estudios Europeos y Ediciones Encuentro, Madrid, 2003, 61. *Notes towards the Definition of Culture*, Faber & Faber, London, 1962, 35.

⁴⁵⁶ Op. cit., 62. 36.

⁴⁵⁷ Op. cit., 62. *There will be groups concerned with art, and groups concerned with science, and groups concerned with philosophy, as well as groups consisting of men of action: and these groups are what we call élites.*, 36.

⁴⁵⁸ Véase pp. 170 - 171 del presente trabajo.

⁴⁵⁹ KOJECKY, R., *T. S. Eliot's Social Criticism*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1972, 114.

que se generen estén ocupados por quiénes realmente lo merezcan y posean las mejores cualidades:

[La doctrina de las élites] *En apariencia, parece aspirar a algo que todos estamos obligados a desear: que todos los puestos de la sociedad estén ocupados por los más capacitados para ejercer las funciones inherentes a esos puestos.*⁴⁶⁰

Pero los líderes del futuro no serán iguales que los del presente. Utilizando una vez más la idea de tradición como algo que acompaña permanentemente al hombre y le permite avanzar, Eliot espera que las élites del mañana sean capaces de recuperar lo bueno que hubo en el pasado y lo mejoren:

*Es evidente que mientras en la sociedad actual encontramos asociaciones voluntarias de individuos de mentalidad análoga, y otras basadas en una comunidad de intereses materiales o en ocupaciones profesionales comunes, las élites del futuro diferirán de las que ahora conocemos en un punto muy importante: restituirán las clases del pasado, asumiendo sus funciones positivas.*⁴⁶¹

Además, nuestro autor destaca la importancia de la familia como elemento que favorece la cultura: *El principal canal de transmisión de cultura es la familia.*⁴⁶² La familia, entendida como algo que existe más allá del presente, es igual a la tradición, que en estrecha relación con ella convoca a los que ya fueron, a los que son y a los que serán, generando un vínculo, dando lugar a un árbol genealógico en el que todos ocupan algún lugar y desempeñan alguna función:

⁴⁶⁰ ELIOT, T. S., *Unidad de la cultura europea. Notas para la definición de la cultura*, Instituto de Estudios Europeos y Ediciones Encuentro, Madrid, 2003, 63. *Superficially, it appears to aim at no more than what we must all desire—that all positions in society should be occupied by those who are the best fitted to exercise the functions of the positions.*, 37. *Notes towards the Definition of Culture*, Faber & Faber, London, 1962.

⁴⁶¹ Op. cit., 63. *It is obvious, that while in the present state of society there is found the voluntary association of like-minded individuals, and association based upon common material interest, or common occupation or profession, the élites of the future will differ in one important respect from any that we know: the will replace the classes of the past, whose positive functions they will assume.*, 36.

⁴⁶² Op. cit., 72. *The primary channel of transmission of culture is the family.*, 43.

*Pero cuando yo hablo de la familia pienso en un vínculo que abarca un periodo más extenso, cierta devoción por los muertos, por muy remotos que sean, y cierta atención hacia los que todavía no han nacido, por muy lejos que estén.*⁴⁶³

De lo que se trata no es tanto de restaurar una cultura ya desaparecida, o de revivir una cultura en vías de extinción, como de hacer que surja de las viejas raíces una cultura contemporánea.⁴⁶⁴ Teniendo en cuenta el origen, la grandeza de una región o nación consiste en encajar y en enriquecer su cultura con la de las regiones o naciones colindantes. Armonizar culturas significa dialogar, ordenar y limar asperezas, y no asumir aquello que no nos corresponde:

*El único valor absoluto es que cada región tenga su cultura característica y que esa cultura armonice con la cultura de las regiones vecinas y las enriquezca.*⁴⁶⁵

Definiendo más detalladamente “cultura” como un modo concreto de pensar, sentir y actuar, Eliot insiste en que para la transmisión y la preservación de una cultura, resulta fundamental la protección de su lengua. Salvaguardar la lengua es la mejor forma que tenemos de proteger una nación, de que se mantenga y al mismo tiempo evolucione. Misión que recae especialmente sobre los poetas, que son los encargados de que una lengua continúe siendo literaria, que contenga valores artísticos que no puedan ser apagados por la simple difusión de la educación:

*Pero debemos recordar que para la transmisión y preservación de una cultura (de un peculiar modo de pensar, sentir y actuar) no hay mejor protección que la lengua. Y para que sobreviva con ese fin, debe seguir siendo una lengua literaria, no necesariamente científica, pero sí poética, de lo contrario, la difusión de la educación la extinguiría.*⁴⁶⁶

⁴⁶³ Op. cit., 73 - 74. *But when I speak of the family, I have in mind a bond which embraces a longer period of time than this: a piety towards the dead, however obscure, and a solicitude for the unborn, however remote.*, 44.

⁴⁶⁴ Op. cit., 88. 53.

⁴⁶⁵ Op. cit., 88. *The absolute value is that each area should have its characteristic culture, which should also harmonise with, and enrich, the culture of the neighbouring areas.*, 54.

⁴⁶⁶ Op. cit., 92 - 93. *But it must be remembered, that for the transmission of a culture -a peculiar way of thinking, feeling and behaving-and for its maintenance, there is no safeguard more reliable than a language. And to survive*

Valores poéticos de una lengua que permitirán su constante renovación y la creatividad literaria de los que la utilizan, y para lo cual es necesario, como ya se ha comentado, tanto que la lengua sea capaz de recibir y de asimilar influencias exteriores como de tener siempre presente sus raíces y aprender de ellas:

*Ahora bien, el que cada literatura tenga la posibilidad de renovarse, de pasar a otras actividades creativas, de hacer descubrimientos en el empleo de las palabras, depende de dos factores: primero, de su habilidad de recibir y asimilar las influencias exteriores, segundo, de su habilidad de retroceder y aprender en sus propias fuentes.*⁴⁶⁷

Una vez más, Eliot destaca la importancia del lenguaje como herramienta de trabajo de un poeta, herramienta que utiliza y que a la vez adquiere el compromiso de mejorar: *El verdadero gran poeta es el que hace de su lengua una gran lengua.*⁴⁶⁸ Aunque siempre hay que ser consciente de que no todas las lenguas son iguales, y que por lo tanto el poeta tiene que tener en cuenta la intrínseca naturaleza de la suya:

*Sólo digo que la lengua inglesa es la de mejor manejo para el poeta. Es la que tiene el vocabulario más extenso.*⁴⁶⁹

Del mismo modo que en su primera etapa Eliot distinguía entre la capacidad poética y la creatividad de los poetas mayores y de los menores, ahora indica que, en lo que a literatura se refiere, es imposible que un país ocupe siempre los primeros puestos productivos, que esté dando constantemente lugar a obras universales. Para llegar a producir lo mejor, de vez en cuando hay que ocupar niveles más bajos, producir obras literarias de segunda categoría. Lo que no es ni negativo ni preocupante, pues simplemente forma parte del desarrollo natural, del lento avance del lenguaje y de la literatura de una nación. Además, este periodo menos productivo sirve de barbecho o de

for this purpose it must continue to be a literary language- not necessarily a scientific language but certainly a poetic one: otherwise the spread of education will extinguish it., 57.

⁴⁶⁷ ELIOT, T. S., "Apéndice", *Unidad de la cultura europea. Notas para la definición de la cultura*, Instituto de Estudios Europeos y Ediciones Encuentro, Madrid, 2003, 173. *Now, the possibility of each literature renewing itself, proceeding to new creative activity, making new discoveries in the use of words, depends on two things. First, its ability to receive and assimilate influences from abroad. Second, its ability to go back and learn from its own sources., 113. "Appendix", Notes towards the Definition of Culture, Faber & Faber, London, 1962.*

⁴⁶⁸ Op. cit., 171. *The truly great poet makes his language a great language., 111 - 112.*

⁴⁶⁹ Op. cit., 170. *I simply say that the English language is the most remarkable medium for the poet to play with., 110.*

caldo de cultivo de lo que vendrá después. Es tiempo de preparación y antesala de creaciones mejores. De esperar que surja un gran poeta que, a la vez que tenga en cuenta el pasado, eleve con su originalidad la lengua y la literatura propias e influya con ello en la poesía futura, tanto de su país como de todos los territorios colindantes:

Ningún país puede mantenerse constantemente en un alto nivel de creatividad durante un tiempo indefinido, al menos en lo que se refiere a la poesía. Todo país ha de tener sus períodos secundarios, durante los cuales no se produce ningún avance digno de mención. Así, el centro de la creatividad se desplaza de aquí para allá, de una nación a otra. En poesía no existe una originalidad completa que no deba nada al pasado. Cada vez que nace un Virgilio, un Dante, un Shakespeare o un Goethe se altera todo el futuro de la poesía europea. Cuando un gran poeta ha vivido, hay determinadas cosas que quedan hechas de una vez para siempre y no pueden volver a hacerse, pero, por otra parte, todo gran poeta añade algo al complejo material con el que se escribe la poesía futura.⁴⁷⁰

Además, hay que tener en cuenta que una cultura nacional es el resultado de la suma de diversas culturas locales. Del mismo modo que la suma de las culturas nacionales da lugar a la cultura mundial, proceso de inclusión hacia una unidad cada vez mayor que, sin embargo, no tiene por qué implicar una cultura mundial uniforme. Adelantándose décadas a la problemática de la globalización y de los peligros que conlleva acerca de la pérdida de la identidad, Eliot insiste en que para que la cultura no se convierta en algo artificial y mecánico, que produzca una uniformidad deshumanizada en la que todos seamos iguales, es necesario tener en cuenta e incluir las culturas locales más reducidas. La cultura mundial tiene que ser así una suma creativa y siempre viva de todas las lenguas y tradiciones existentes. Proceso para lo cual son necesarios los grandes poetas, los únicos que, como ya se ha visto, son capaces de llevar su propia lengua y cultura hacia la cima, pero son también capaces de experimentar y de comunicar todo el sentir

⁴⁷⁰ Op. cit., 175. *In poetry at least, no one country can be consistently highly creative for an indefinite period. Each country must have its secondary epochs, when no remarkable new development takes place: and so the centre of activity will shift to and fro between one country and another. And in poetry there is no such thing as complete originality, owing nothing to the past. Whenever a Virgil, a Dante, a Shakespeare, a Goethe is born, the whole future of European poetry is altered. When a great poet has lived, certain things have been done one for all, and cannot be achieved again; but, on the other hand, every great poet adds something to the complex material out of which future poetry will be written.*, 114.

humano, pudiendo gracias a ello influir también en las demás lenguas y culturas, haciendo posible esa cultura mundial no reduccionista:

*Hasta el momento hemos ido de lo mayor a lo menor, y hemos visto que una cultura nacional es el resultado de un número indefinido de culturas locales, las cuales, al ser a su vez analizadas, se componen de culturas locales aún más reducidas.*⁴⁷¹

*Porque de lo que he dicho en defensa del valor de las culturas locales ha de deducirse que una cultura mundial que sea simplemente uniforme no será cultura en absoluto. Tendríamos una humanidad deshumanizada. Sería una pesadilla.*⁴⁷²

Una vez más queda patente la necesidad de la tradición, no sólo porque de su fortaleza depende la posibilidad de que perviva toda cultura local y nacional,⁴⁷³ sino porque es gracias a ella que los grandes poetas pueden dar lugar a esa unidad perdida que Eliot establece como meta, pueden producir a nivel internacional la unión de lo que debe estar unido:

*Pero creo que en el ejercicio de todo arte encontramos estos tres elementos: la tradición local, la tradición europea común y la influencia artística de un país europeo sobre otro. Lo digo sólo como sugerencia.*⁴⁷⁴

Que Europa pueda adquirir el adjetivo de “sana” estriba en que cada país tenga una única cultura, y que ésta a su vez sea susceptible de ser influenciada por otras,⁴⁷⁵ hasta

⁴⁷¹ ELIOT, T. S., *Unidad de la cultura europea. Notas para la definición de la cultura*, Instituto de Estudios Europeos y Ediciones Encuentro, Madrid, 2003, 97 - 98. *So far, we have proceeded from the greater to the less, finding a national culture to be the resultant of an indefinite number of local cultures which, when themselves analysed, are composed of still smaller local cultures.*, 60. *Notes towards the Definition of Culture*, Faber & Faber, London, 1962.

⁴⁷² Op. cit., 99 - 100. *For it must follow from what I have already pleaded about the value of local culture, that a world culture which was simply a uniform culture would be no culture at all. We should have a humanity dehumanised. It would be a nightmare.*, 62.

⁴⁷³ FUENTES, A., *La revisión modernista del pasado: Antonio Machado y T. S. Eliot*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2009, 211.

⁴⁷⁴ ELIOT, T. S., “Apéndice”, *La unidad de la cultura europea. Notas para la definición de la cultura*, Instituto de Estudios Europeos y Ediciones Encuentro, Madrid, 2003, 174. (...) *but in the practice of every art I think you find the same three elements: the local tradition, the common European tradition, and the influence of the art of one European country upon another. I only put this as a suggestion.*, 114. “Appendix”, *Notes towards the Definition of Culture*, Faber & Faber, London, 1962.

⁴⁷⁵ Op. cit., 181. 119.

producir esa cultura única. Lo importante es que haya una poesía que incluya y nos permita reconocer la herencia común a la que pertenecemos. Una cultura europea o mundial únicamente es posible si volvemos a nuestras raíces, si logramos incorporar Grecia, Roma e Israel. Es decir, si logramos unir la sabiduría grecolatina con la religión cristiana: *Si el cristianismo desaparece, toda nuestra cultura desaparecerá con él.*⁴⁷⁶

⁴⁷⁶ Op. cit., 185. *If Christianity goes, the whole of our culture goes.*, 122.

3. SOBRE POESÍA Y POETAS

En 1957 Thomas Stearns Eliot publica una recopilación de ensayos titulada *Sobre poesía y poetas*, y que dedica a su mujer, Valerie Fletcher. De los dieciséis artículos que la componen, cinco pertenecen a esta tercera etapa: “Poesía y drama” (Poetry and Drama), de 1950, “Virgilio y el mundo cristiano” (Virgil and the Christian World), de 1951, el más destacable y que es resultado de una charla radiofónica, “Las tres voces de la poesía” (The Three Voices of Poetry), de 1953, “Goethe como sabio” (Goethe as the Sage), de 1954, y “Las fronteras de la crítica” (The Frontiers of Criticism), de 1956. Textos en los que T. S. Eliot insiste en la importancia de los poetas para el progreso de la cultura europea.

El punto de partida es la concepción del poeta como aquél que es capaz de encontrar las palabras adecuadas para transmitir aquello que desea, dejando entonces de estar presente para ser reemplazado por el poema:

Una vez se tienen las palabras, <<eso>> para lo cual se han encontrado desaparece, y en su lugar hay un poema.⁴⁷⁷

Por eso Eliot califica al poeta como el menos abstracto de los hombres, pues se encuentra atado a su lengua, y es con este material, y no inventando un nuevo sistema, con el que debe trabajar. Intentar dominar y perfeccionar su lenguaje le lleva toda la vida, no pudiendo, evidentemente, prestar la misma atención y el mismo tiempo al estudio y análisis de otras lenguas:

Y el poeta es el menos abstracto de los hombres, porque es el más atado a su propia lengua: ni siquiera puede permitirse saber igualmente bien otra lengua, porque trabaja de por vida en explorar los recursos de la suya.⁴⁷⁸

⁴⁷⁷ ELIOT, T.S., “Las tres voces de la poesía”, *Sobre poesía y poetas*, traducción castellana de: Marcelo Cohen, Icaria Editorial, Barcelona, 1992, 105. *When you have the words for it, the ‘thing’ for which the words had to be found has disappeared, replaced by a poem.*, 97 - 98. “The Three Voices of Poetry”, *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London, 1986.

⁴⁷⁸ ELIOT, T.S., “Goethe como sabio”, *Sobre poesía y poetas*, Icaria Editorial, Barcelona, 1992, 242 - 243. *And the poet is the least abstract of men, because he is the most bound by his own language: he cannot even afford to*

Los tres elementos que integran el proceso poético, autor, obra y receptores, continúan igualmente presentes en esta tercera etapa, aunque ahora se insertan en lo que el autor denomina las tres voces del drama poético. No tendría sentido una obra poética en la que el creador tan sólo dialogase consigo mismo, o en la que únicamente se dirigiese a la audiencia. Lo conveniente es que se tengan en cuenta las tres voces. La primera voz es la del poeta hablándose a sí mismo o incluso no hablándole a nadie. La segunda voz es la del poeta dirigiéndose a la audiencia. Finalmente, la tercera voz es aquella en la que el poeta no se dirige a los espectadores con su voz, diciéndoles lo que él propiamente diría, si no a través de personajes imaginarios que hablan entre sí.⁴⁷⁹ Como comenta el propio Eliot:

*Si el autor no se hablara nunca a sí mismo, el resultado podría ser magnífica retórica pero no poesía; y parte del placer que nos da la gran poesía es el placer de oír por casualidad voces que no se dirigen a nosotros. Pero si el poema fuera exclusivamente para el autor, estaría escrito en un lenguaje privado y desconocido; y un poema que fuese solamente para el autor no sería en absoluto un poema. Y me inclino a creer que en el drama poético son audibles las tres voces.*⁴⁸⁰

Además, hay que evitar la mezcla de verso y prosa en una misma obra, pues el resultado sería caótico.⁴⁸¹ Es necesario acostumbrar al público al verso, hasta el extremo de que no sea consciente de su presencia cuando exista, pero si una obra resulta apropiada para ser escrita en prosa no debería escribirse en verso. Lo primordial no es el uso de una u otra técnica, sino el trabajo que se está desarrollando. La obra en cuestión es la que pide su propio estilo, y el autor, su copartícipe, debería transcribirla con naturalidad:

know another language equally well, because it is, for the poet, a lifetime's work to explore the resources of his own., 216. "Goethe as the Sage", *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London, 1986.

⁴⁷⁹ ELIOT, T. S., "Las tres voces de la poesía", *Sobre poesía y poetas*, Icaria Editorial, Barcelona, 1992, 95. 89. "The Three Voices of Poetry", *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London, 1986.

⁴⁸⁰ Op. cit., 107. *If the author never spoke to himself, the result would not be poetry, though it might be magnificent rhetoric; and part of our enjoyment of great poetry is the enjoyment of overhearing words which are not addressed to us. But if the poem were exclusively for the author, it would be a poem in a private and unknown language; and a poem which was a poem only for the author would not be a poem at all. And in poetic drama, I am inclined to believe that all three voices are audible.*, 100.

⁴⁸¹ ELIOT, T. S., "Poesía y drama", *Sobre poesía y poetas*, Icaria, Barcelona, 1992, 77. 73. "Poetry and Drama", *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London, 1986.

*De esto se sigue que no debería escribirse en verso ninguna obra para la cual sea dramáticamente apropiada la prosa.*⁴⁸²

La obra de arte posee así una cierta autonomía respecto de su autor. Es más, no debe olvidarse nunca que es una realidad abierta, que una vez terminada tiene múltiples posibilidades interpretativas, y que por lo tanto no existe una única interpretación válida acerca de su sentido, ni siquiera la que el creador le dio en el momento de su creación. El significado válido de una obra es el que cada receptor le otorga en el momento en el que se relaciona con ella, en el momento en el que se produce la experiencia estética.⁴⁸³ Por eso, aunque el trabajo de un poeta como creador termina con el fin de la obra: *Que el autor, llegado este punto, descanse en paz,*⁴⁸⁴ la obra nunca se termina, nunca se revela definitivamente en una única situación o momento, sino que va mostrando sus diferentes aspectos, se va conformando a partir de las diferentes experiencias estéticas que origina en los diferentes sujetos que sucesivamente la contemplan, y que la van configurando, que le van dando su sentido o verdad.

Insiste también Eliot, una vez más, en que el juicio acerca de un artista debe hacerse teniendo en cuenta la totalidad de sus producciones, cuando ya puede considerarse su trayectoria completa, y no tan solo a partir de alguna de sus obras aisladas, que nunca resultaría suficiente para evaluar y valorar todo un proceso. El calificativo de “gran poeta” únicamente puede conferirlo el tiempo. Lo que puede aplicarse a todas las manifestaciones artísticas, se trate de la literatura, de la pintura, de la escultura, de la música o de la arquitectura. Un buen cuadro, al igual que un buen poema o una buena casa, no convierte a su autor en un genio. Es el trabajo constante y la producción de toda una vida lo que hace grande a un profesional:

⁴⁸² Op. cit., 75. *From this it follows that no play should be written in verse for which prose is dramatically adequate.*, 72.

⁴⁸³ ELIOT, T.S., “Las fronteras de la crítica”, *Sobre poesía y poetas*, Icaria Editorial, Barcelona, 1992, 122 - 123. “The Frontiers of Criticism”, *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London, 1986, 113 - 114.

⁴⁸⁴ ELIOT, T. S., “Las tres voces de la poesía”, *Sobre poesía y poetas*, Icara, Barcelona, 1992, 107. *Let the author, at this point, rest in peace.*, 100. “The Three Voices of Poetry”, *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London, 1986.

*No es una sola obra maestra lo que da a Shakespeare y a Goethe su status, sino el trabajo de toda una vida.*⁴⁸⁵

Centrándose en la poesía, Eliot indica que los criterios adecuados que deben utilizarse para juzgar si un poeta es o no un poeta europeo, que parece ser lo que en otros momentos llama un poeta clásico, son la permanencia y la universalidad. Es decir, el que sus obras permanezcan más allá de la época o generación y del ámbito geográfico en las que fueron escritas. Lo que no quiere decir que todas las épocas y culturas deban comprender estas obras de la misma manera, sino que cada una encontrará diferentes matices y significados, aunque todas sentirán que les hablan a ellas, que las representan, pese a que puedan haber sido escritas en el pasado por un autor extranjero y en una lengua diferente a la suya:

*Para empezar, ¿qué criterios adoptamos? Dos, sin duda, son la permanencia y la universalidad. El poeta europeo no sólo debe detentar cierta posición en la historia: es preciso que su obra siga deleitando y beneficiando a sucesivas generaciones. Su influencia no es simplemente cuestión de registro histórico; ha de ser valioso para todas las Épocas, y cada Época lo comprenderá de un modo diferente y lo valorará de nuevo. Y debe ser tan importante para los lectores de su raza y su lengua como para los demás; los de su raza y su lengua sentirán que es totalmente suyo y, claro está, que los representa en el extranjero.*⁴⁸⁶

La literatura es reflejo de la misma vida, descripción y presencia de lo que fue, de lo que es y de lo que será de manera bella y verdadera. Por ello, cuando se emite un juicio acerca de un autor se excede el campo literario y se entra en el terreno histórico, social y ético. De ahí que para que podamos considerar como “Gran Europeo” a un poeta, no sólo tiene que ser un poeta importante, sino que también tiene que preocuparse de esas

⁴⁸⁵ ELIOT, T.S., “Goethe como sabio”, *Sobre poesía y poetas*, Icaria Editorial, Barcelona, 1992, 239. *What gives Shakespeare and Goethe their status is not any one masterpiece, but the total work of a lifetime*, 213. “Goethe as the Sage”, *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London, 1986.

⁴⁸⁶ Op. cit., 237 - 238. *What, to begin with, are our criteria? Two, surely, are Permanence and Universality. The European poet must not only be one who holds a certain position in history: his work must continue to give delight and benefit to successive generations. His influence is not a matter of historical record only; he will continue to be of value to every Age, and every Age will understand him differently and be compelled to assess his work afresh. And he must be as important to readers of his own race and language as to others: those of his own race and language will feel that he is wholly one of them, and indeed their representative abroad.*, 211.

dimensiones histórico-sociales y morales. Tiene que expresar literariamente aquellas verdades últimas y aquellos valores que todo lector puede considerar como válidos para él:

*Dudo acerca de que debemos llamar <<Gran Europeo>> a quien no sea también un gran poeta; pero debemos admitir que hay grandes poetas que no son Grandes Europeos. La verdad, sospecho que cuando llamamos Gran Europeo a un hombre de letras, estamos excediendo los límites del juicio literario para hacer, al mismo tiempo, una evaluación histórica, social y ética.*⁴⁸⁷

Lo importante consiste entonces en establecer esos criterios de evaluación que nos permitan juzgar de la manera más objetiva posible a un poeta y poder llegar a calificarlo de “Gran Europeo”. Criterios que Eliot resume en tres: abundancia, amplitud y unidad, y que sólo nos permitirían considerar como “Grandes Europeos” a tres autores: Dante, Shakespeare y Goethe. Tres autores con una abundante producción, sin que ninguna de sus obras sea insustancial, y que presentan una gran variedad de intereses, pero que sin embargo comparten una gran unidad, se refieren a la vida misma y al mundo más allá de cualquier posible perspectiva:

Diría en primer lugar, como cosa inmediatamente obvia, que en las obras de estos tres hombres encontramos tres características comunes: abundancia, amplitud y unidad. Abundancia: escribieron mucho, y nada de lo que escribieron es desdeñable. Por amplitud entiendo que cada uno tuvo un arco muy amplio de interés, acercamiento y comprensión. Hay variedad de intereses, hay una curiosidad universal y una capacidad más abarcadora que la de la mayoría de los hombres. Otros han tenido talento versátil o curiosidad incansable; lo que caracteriza la variedad de intereses y la curiosidad de hombres como Dante, Shakespeare y Goethe es la unidad fundamental. Esta unidad es difícil de definir, salvo diciendo que cada uno de ellos nos da la Vida misma, el Mundo visto desde un

⁴⁸⁷ Op. cit., 238. *I doubt whether we should call a poet a ‘great European’ unless he is also a great poet; but I think that we have to admit that there are great poets who are not Great Europeans. Indeed, I suspect that when we call any Man of Letters a Great European, we are exceeding the limits of purely literary judgment - we are making an historical, a social, and an ethical valuation as well., 212.*

*particular punto de mira por un hombre particular de una particular época europea.*⁴⁸⁸

Llegados a este punto, no puede evitarse la consideración de que Eliot no es precisamente un autor riguroso y sistemático. Sin duda posee una serie de intuiciones profundas y valiosas acerca de la función social del artista y del sentido de la cultura. Pero aparte de la imprecisión en la utilización de los términos, pues no termina de quedar claro la relación existente entre un “poeta mayor”, un “gran poeta”, un “poeta universal”, un “Gran Europeo” y un “poeta clásico”, su gusto por las clasificaciones tríadicas: tres voces poéticas, tres elementos en el ejercicio de todo arte, tres actitudes inaceptables en un poeta, tres criterios de evaluación, tres grandes europeos, etc., termina generando una cierta sensación de artificiosidad, un empeño en que se dé esa determinada cifra. Así, por ejemplo, si bien en el texto citado se menciona a Dante, Shakespeare y Goethe, por lo dicho en otros contextos podría utilizarse también a Milton o a Racine. Pero más allá de estas consideraciones metodológicas, lo verdaderamente fundamental son las aportaciones de Eliot a la crítica literaria, aportaciones que debido a su innegable influencia poseen sin duda la misma altura que su producción artística.

⁴⁸⁸ Op. cit., 240. *I would say first, as something immediately obvious, that in the work of these three men we find three common characteristics: Abundance, Amplitude and Unity. Abundance: they all wrote a good deal, and nothing that any of them wrote is negligible. By Amplitude, I mean that each had as very wide range of interests, sympathy and understanding. There is a variety of interests, there is universal curiosity and a more comprehensive capacity than that of most men. Other men have had versatile talent, other men have had restless curiosity: what characterizes the variety of interests and the curiosity of men like Dante, Shakespeare and Goethe is the fundamental Unity. This unity is hard to define, except by saying that what each of them gives us is Life itself, the World seen from a particular point of view of a particular European age and a particular man in that age., 213 - 214.*

4. CREACIÓN Y CRÍTICA

A lo largo de toda su trayectoria Thomas Stearns Eliot muestra el mismo interés por la creación que por la crítica literaria. Ya en su primera etapa afirma que la actividad crítica es tan inevitable como el respirar.⁴⁸⁹ Ambas actividades son inseparables y esenciales tanto para cualquier persona que valore la literatura como para la humanidad en general. Interesarse por ambos elementos supone interesarse por los fenómenos sociales y culturales ligados al lenguaje, a la literatura, a la política y a la enseñanza. Por eso no es de extrañar que en sus últimos años se ocupe con más intensidad de tales cuestiones en diversos ensayos individuales, algunos de los cuales recopila junto a otros textos anteriores en una obra titulada *Criticar al crítico y otros escritos* (To Criticize the Critic and other Writings), planeada por el propio autor y publicada poco tiempo después de su muerte, en el año 1965. Destacando especialmente los estudios: “Los fines de la educación” (The Aims of Education), de 1950, “La literatura norteamericana y el idioma norteamericano” (American Literature and the American Language), de 1953, “La literatura de la política” (The Literature of Politics), de 1955 y “Criticar al crítico” (To Criticize the Critic), del año 1961.

T. S. Eliot considera que las mentes más refinadas están llamadas a la actividad crítica:

*Y la crítica literaria, como apunté al principio, es una actividad instintiva de la mente civilizada.*⁴⁹⁰

A partir de este mayor refinamiento, o mayor sensibilidad, se insiste en la importancia de la figura del crítico para la experiencia estética, pues es él quien ayuda al

⁴⁸⁹ ELIOT, T. S., “La tradición y el talento individual” / “Tradition and the Individual Talent”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Edición bilingüe inglés-castellano, traducción castellana de: Ignacio Rey, Edición, estudio y notas de: José Luis Palomares, Langre, Madrid, 2004, 219. 218.

⁴⁹⁰ ELIOT, T. S., “Criticar al crítico”, *Criticar al crítico y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1967, 20. *And literary criticism, as I hinted at the beginning, is an instinctive activity of the civilized mind.*, 19. “To Criticize the Critic”, *To Criticize the Critic and other Writings*, University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991. Una opinión contraria a la de Eliot es la que sostiene Cyril Connolly cuando afirma que la crítica no sólo mata a los autores, sino también a los críticos, que como los escorpiones parecen capaces de destruirse con su propio veneno. Véase: CONNOLLY, C., “Enemigos de la promesa”, 1938. Incluido en *Obra selecta*, Lumen, Barcelona, 2005, 201.

receptor a contemplar algo que jamás había visto, o a reparar en algo que había visto con anterioridad, pero que no había considerado debido a determinados prejuicios. Como se afirma en “Las fronteras de la crítica”, artículo incluido en *Sobre poesía y poetas*, recopilación anterior a *Criticar al crítico*:

*De modo que el crítico a quien más agradezco es el capaz de hacerme mirar algo que no había mirado nunca o mirado con los ojos velados de prejuicio, de ponerme frente a eso y dejarme solo. De allí en adelante debo confiar en mi propia sensibilidad, mi inteligencia y mi capacidad de ganar sabiduría.*⁴⁹¹

Eliot sostiene además que resulta imposible la existencia de una crítica literaria al margen de las circunstancias históricas. Si una crítica aspira a despertar en una generación posterior algo más que curiosidad, debe poseer un valor intrínseco al margen de las circunstancias históricas en las que se realizó. Pero eso no significa que podamos considerar los juicios emitidos por el crítico de una época pasada sin tener en cuenta su contexto específico. Ejercicio que requiere un difícil esfuerzo de imaginación, pues no podemos prescindir de las influencias que ejercen en nuestra formación las obras de creación y de crítica de las generaciones anteriores, pero tampoco podemos prescindir de las respectivas influencias que, a su vez, otras generaciones ejercieron sobre ellas.⁴⁹²

Nuestro autor reconoce incluso su sorpresa al darse cuenta de hasta qué punto se había producido en él este proceso al inicio de su carrera como crítico. Por una parte, estaba influido por la literatura de su época, por sus circunstancias específicas, pero, por otra parte, esa influencia del presente se ejercía sobre alguien que había alcanzado un cierto grado de madurez por las influencias de autores y de épocas anteriores a las que había estado sometido:

⁴⁹¹ ELIOT, T. S., “Las fronteras de la crítica”, *Sobre poesía y poetas*, Icara, Barcelona, 1992, 126. *So the critic to whom I am most grateful is the one who can make me look at something I have never looked at before, or looked at only with eyes clouded by prejudice, set me face to face with it and then leave me alone with it. From that point, I must rely upon my own sensibility, intelligence, and capacity for wisdom.*, 177. “The Frontiers of Criticism”, *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London, 1986.

⁴⁹² ELIOT, T. S., “Criticar al crítico”, *Criticar al crítico y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1967, 16 - 17. “To Criticize the Critic”, *To Criticize the Critic and other Writings*, University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991, 16 - 17.

*Al revisar mis primeras críticas, me sorprende la medida en que estaba condicionado por la situación de la literatura en el momento de escribirlas, por el grado de madurez que había alcanzado yo, por las influencias a las que había estado sometido y por la ocasión de cada ensayo.*⁴⁹³

Relación entre el pasado y el presente, función fundamental de la tradición en el proceso formativo del crítico, que Eliot siempre había reconocido, aunque quizás no de una manera tan explícita, o incluso consciente. De hecho, ya en el “Prólogo” a la segunda edición de *El bosque sagrado*, redactado en 1928, al inicio de su segunda etapa, reconocía que había escrito su obra de juventud intentando a la vez restablecer algunos modelos de la tradición sin renunciar por ello a crear nuevos modelos expresivos:

*Aquellos fueron años en los que luchábamos para restablecer viejos modos de comunicación y crear otros nuevos.*⁴⁹⁴

Si en su etapa de juventud Eliot distinguía entre dos grupos de críticos, los críticos, y los creativos-críticos, siendo estos segundos mejores en tanto que en ellos se unían creación y crítica,⁴⁹⁵ en esta tercera etapa Eliot confiesa que el crítico que más estima es aquél que ayuda al receptor a considerar algunos trabajos importantes y olvidados en el tiempo. Se sitúa además en un tipo diferente de crítica literaria que opone a todas las demás formas posibles de crítica, entre las que distingue cuatro tipos que describe con detalle. Descripciones que, por oposición, resultan útiles para entender cómo Eliot consideraba su propia actividad crítica:

- I. En primer lugar, nos encontramos con el crítico profesional, entendiendo como tal al escritor que se dedica fundamentalmente a la crítica literaria, y que a ella debe su fama. Es más, ni siquiera tiene que ser un poeta, o un

⁴⁹³ Op. cit., 17. *In reviewing my own early criticism, I am struck by the degree to which it was conditioned by the state of literature at the time at which it was written, as well as by the stage of maturity at which I had arrived, by the influences to which I had been exposed, and by the occasion of each essay.*, 16 - 17.

⁴⁹⁴ ELIOT, T. S., “Prólogo a la edición de 1928” / “Preface to the 1928 Edition”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Edición bilingüe inglés-castellano, traducción castellana de: Ignacio Rey, Edición, estudio y notas de: José Luis Palomares, Langre, Madrid, 2004, 117. *Those were years in which we were struggling to revive old communications and to create new ones.*, 114 y 116.

⁴⁹⁵ Véase pp. 73 - 74 del presente trabajo.

novelista, o un autor teatral fracasado. Eliot lo denomina también el “supercrítico”, pues suele ser crítico oficial de alguna revista o periódico, y la redacción de sus artículos viene dada por la publicación de algún nuevo libro. El prototipo de este género de crítica iría desde el crítico francés Sainte-Beuve, cuya obra la forman sobre todo volúmenes de recopilación de ensayos que anteriormente aparecieron en un periódico, a autores como Paul Elmer More, que nunca intentó escribir una obra de creación, o Desmond MacCarthy, que se limitó a elaborar críticas y reseñas semanales, sin escribir jamás ningún libro.

- II. En segundo lugar se encuentra el crítico con fervor. El crítico que no posee vocación de juez, si no que por el contrario actúa más bien como abogado de los autores cuya obra reseña, autores a veces olvidados o indebidamente menospreciados. El ejemplo perfecto de crítico con fervor es, según Eliot, George Saintsbury, alguien erudito y con un gran olfato para descubrir las excelencias que suelen encontrarse en la mediocridad.
- III. En tercer lugar vienen el crítico académico y el crítico teórico. Amplia categoría que según nuestro autor incluye desde el puramente erudito como W.P. Ker, capaz de esclarecer lo que dijo un autor de determinada época o idioma mediante un paralelo inesperado con algún otro autor de distintas épocas o idiomas, críticos filosóficos como I. A. Richards o William Empson, que no tienen en cuenta lo poético, críticos como L. C. Knights o Wilson Knight, que combinan la crítica con la enseñanza, y, finalmente, críticos moralistas como F. R. Leavis. Autores que en general combinan la crítica con estudios especializados sobre épocas y autores.
- IV. En cuarto lugar, nos encontramos con el crítico del que podría decirse que su crítica es un subproducto de su actividad creadora, especialmente poética. Son autores como Samuel Johnson, Coleridge o Matthew Arnold, que aunque hayan producido crítica literaria, son conocidos primordialmente por su poesía.⁴⁹⁶

⁴⁹⁶ ELIOT, T. S., “Crítico al crítico”, *Crítico al crítico y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1967, 10 - 12. “To Criticize the Critic”, *To Criticize the Critic and other Writings*, University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991, 11 - 13.

En resumen, las descripciones de Eliot acerca de las críticas que difieren de la suya nos permiten establecer lo que él considera que no hace en su propia obra crítica: él no es un crítico profesional que se limite a hacer reseñas de obras recientemente publicadas. No es tampoco un juez o abogado que simplemente juzgue o defienda las obras que critica. No se limita a comparar a un autor con los autores de otra época, ni pretende realizar análisis filosóficos o morales.⁴⁹⁷ Y, finalmente, no separa, ni supedita, su obra crítica respecto de su creación literaria, no distingue entre creación y crítica. Sigue pues fiel a la idea de que la creación y la crítica deben permanecer unidas. Asegurando que él muestra más interés en lo que otros poetas han escrito acerca de la poesía que los críticos que no son poetas.⁴⁹⁸

Una vez definida lo que él considera que es la función de la crítica literaria, y después de mostrar la especificidad de la suya frente a la de los demás críticos, tanto del pasado como del presente, Eliot emprende la crítica de su propia obra crítica. Se trata, como indica el título del principal ensayo y de la recopilación en su conjunto, de criticar al crítico. Es decir, de criticarse a sí mismo y a sus trabajos anteriores desde la perspectiva y la distancia de la madurez. Sea una consecuencia de su inagotable afán de perfección, o sea un intento de influir en la manera en que pueda ser considerado o leído por las generaciones venideras, en cierto modo Eliot escribe el epitafio de su propia obra crítica.

Podría tal vez afirmarse que a nuestro autor le estaría ocurriendo lo que Cyril Connolly había denominado como el poso que dejan nuestros jóvenes descubrimientos en la vejez: *A medida que envejecemos descubrimos que lo que en su momento nos parecieron aficiones absorbentes e intereses que habíamos adoptado para luego abandonar, eran en realidad apetitos o pasiones que nos habían inundado para luego seguir su camino, hasta que por último comprendemos que la vida no tiene más continuidad que una grieta en las rocas a la que la marea llena de espuma y de restos y*

⁴⁹⁷ Como afirman R. Wellek y A. Warren, la principal novedad en los ensayos de Eliot consistía precisamente en que no se entregaba a un juicio final, sumario o único, si no en que a lo largo de cada ensayo iba realizando juicios de alguna cualidad de los poetas analizados mediante comparaciones y yuxtaposiciones. WELLEK, R. / WARREN, A., *Teoría Literaria*, Gredos, tercera reimpresión de la cuarta edición: 1979, 302.

⁴⁹⁸ ELIOT, T. S., "Critical al crítico", *Criticar al crítico y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1967, 29. "To Criticize the Critic", *To Criticize the Critic and other Writings*, University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991, 25.

*luego vacía. Al final no queda nada, salvo el sedimento que ese flujo deja; un ámbar gris, valioso sólo para quien sepa sacarle partido.*⁴⁹⁹

El mismo Eliot reconoce que elaboraba sus trabajos influido por sus gustos y sus reacciones, tanto positivas como negativas, hacia periodos o figuras históricas concretas. Así, recordando sus dos teorías más conocidas, el “correlato objetivo” y la “disociación de la sensibilidad”, acepta ahora que podrían interpretarse como símbolos conceptuales de sus preferencias emotivas, que tenían su origen en su sensibilidad, y que obedecían también a una actitud provocativa, aunque seguramente sirvieron de estímulo para el pensamiento crítico de otros.⁵⁰⁰ Además, la teoría del “correlato objetivo” estaría influida por su inclinación hacia las comedias de la fase más madura y las últimas obras de Shakespeare, mientras que la “disociación de la sensibilidad” sería fruto tanto de su devoción por Donne y por los llamados poetas metafísicos como de su rechazo hacia Milton:

*Ahora bien, lo que quiero sugerir es que esas frases podrían interpretarse como símbolos conceptuales de preferencias emotivas. Así el relieve dado a la tradición fue resultado, según creo, de mi reacción contra la poesía en lengua inglesa del siglo XX, y de mi pasión por la poesía lírica y dramática de finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII. El <<correlativo objetivo>> en el ensayo sobre Hamlet puede indicar mi inclinación por las comedias de la fase más madura de Shakespeare -sobre todo Timon, Anthony and Cleopatra, y Coriolanus- y por las últimas obras de Shakespeare sobre las que escribió esclarecedoramente Wilson Knight. Y la <<disociación de la sensibilidad>> tal vez represente mi devoción por Donne y los poetas metafísicos, y mi reacción contra Milton.*⁵⁰¹

⁴⁹⁹ CONNOLLY, C., “La tumba inquieta”, 1944 - 1945. Incluido en *Obra selecta*, Lumen, Barcelona, 2005, 406.

⁵⁰⁰ T. S., “Crítico al crítico”, *Crítico al crítico y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1967, 20 - 21. “To Criticize the Critic”, *To Criticize the Critic and other Writings*, University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991, 19 - 21.

⁵⁰¹ Op. cit., 20 - 21. *What I wish to suggest, however, is that these phrases may be accounted for as being conceptual symbols for emotional preferences. Thus, the emphasis on tradition came about, I believe, as a result of my reaction against the poetry, in the English language, of the nineteenth and early twentieth centuries, and my passion for the poetry, both dramatic and lyric, of the late sixteenth and early seventeenth centuries. The ‘objective correlative’ in the essay on Hamlet my stand for my bias towards the more mature plays of Shakespeare- Timon, Antony and Cleopatra, Coriolanus notably –and towards those late plays of Shakespeare about which Mr. Wilson Knight has written illuminatingly. And the ‘dissociation of sensibility’ may represent my devotion to Donne and the metaphysical poets, and my reaction against Milton., 19 - 21.*

Asegura también que sus mejores creaciones se deben a las influencias de algunos escritores concretos, y no exclusivamente de los grandes poetas citados, como por ejemplo el filósofo F. H. Bradley. Lo que, como ya hemos visto, no quiere decir que Eliot considere que se limitaba a copiar a esos grandes autores, sino que ellos formaron parte de su fase de formación, permitiéndole ensanchar sus horizontes y liberarse de determinados prejuicios, descubrirse a sí mismo. Algo que, añade, sólo puede pasar una vez. Después pueden seguir gustando y se puede seguir reconociendo su importancia, pero ya no puede producirse esa intensa exaltación y esa sensación del comienzo.

Puesto de manifiesto una vez más la importancia esencial que Eliot concede a la tradición, pues son los autores del pasado los que ayudan al futuro autor a descubrir su talento y a desarrollarlo, a descubrir su propio yo, se insiste en que es la tradición la que permite que un escritor desarrolle el gusto, que no debe confundirse con la moda:

*Hemos de distinguir, claro está, entre gusto y moda. La moda, el amor al cambio por el propio cambio, el deseo de algo nuevo, es muy fugaz; el gusto es algo que fluye de más profundo hontanar.*⁵⁰²

La diferencia entre la moda y el gusto reside por lo tanto en la relación del yo con el tiempo, ya sea desde una perspectiva individual o desde una perspectiva colectiva. Aunque el gusto aspira también a la novedad, reivindica el presente, conserva ciertos lazos con el pasado, mientras que una moda es una duración sin cambio sustancial, una aparición que se olvida con el paso de las estaciones. La moda surge en un momento determinado como vehículo de provocación y de cambio, pero posee también un carácter efímero y superficial. Aunque se da en el tiempo es una chispa que termina extinguiéndose.⁵⁰³ Por eso, aquello que se llevaba hace unos años ahora está anticuado. En cambio, el gusto es más profundo en su alcance, no es fugaz ni pasajero, permanece en el tiempo y denota supuestos individuales, y a la vez cierto goce universal, pues la gran obra de hoy lo será también mañana.

⁵⁰² Op. cit., 22 - 23. *We must distinguish of course between taste and fashion. Fashion, the love of change for its own sake, the desire for something new, is very transient; taste is something that springs from a deeper source.*, 21.

⁵⁰³ Para reforzar y profundizar acerca del concepto de moda, véase: FUENTES, A., *La revisión modernista del pasado: Antonio Machado y T. S. Eliot*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2009, 149 - 150.

Ahora bien, no debe perderse de vista que aunque un crítico puede influir en el gusto de su tiempo, ayudando a las personas con cierta sensibilidad a descubrir sus afinidades hacia ciertos escritores, lo que no puede hacer es crear un gusto: *Pero el crítico no puede crear un gusto.*⁵⁰⁴

Eliot reconoce que los gustos literarios varían dependiendo de la generación en la que nos encontremos, pues algunos escritores pasados se acomodarán mejor al gusto de los tiempos actuales que otros. Pero como en su primera etapa, ahora considera que la tradición es capaz de hacer que la mejor obra del presente lo sea también en el futuro.⁵⁰⁵ Los clásicos deben persistir, aunque no todos puedan salir a la luz a la vez y en la misma medida. Será el momento histórico concreto el que haga que unas obras determinadas tengan más o menos sentido, que sean más o menos influyentes. De aquí que resulte necesaria una revisión literaria regular que valore las grandes obras sin adaptarlas a los tiempos modernos. La pregunta que el crítico debe hacerse al analizar una gran obra es si puede aportar algo o no a la generación actual, aconsejándola si puede hacerlo y dejándola algo así como en “barbecho” si no puede. Proceso en el que se enlazan la crítica y la actividad literaria, pues es misión del artista contribuir al progreso de su cultura nacional desde el presente, y es misión del crítico contribuir a la formación del artista y del público.

*Una literatura viva está siempre en proceso de cambio.*⁵⁰⁶ Una literatura está siempre en proceso de transformación, poniendo de manifiesto nuevas maneras de escribir, pero estas nuevas maneras no incluyen un rechazo total del pasado, sino una diferente manera de concebirlo y de incluirlo. Es misión de cada generación establecer de nuevo una distinción entre lo permanente y lo transitorio.⁵⁰⁷ Estos cambios deben ser aplicados al idioma. Hay palabras cuyo significado permanece inmóvil y otras palabras que cambian. Los cambios hacen que el idioma se mantenga vivo. Por eso, el estudio y la

⁵⁰⁴ ELIOT, T. S., “Críticar al crítico”, *Críticar al crítico y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1967, 23. *The critic, however, cannot create a taste.*, 21. “To Criticize the Critic”, *To Criticize the Critic and other Writings*, University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991.

⁵⁰⁵ Véase p. 74 del presente trabajo.

⁵⁰⁶ ELIOT, T. S., “La literatura norteamericana y el idioma norteamericano”, *Críticar al crítico y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1967, 73. *A living literature is always in process of change;*, 57. “American Literature and the American Language”, *To Criticize the Critic and other Writings*, University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991.

⁵⁰⁷ ELIOT, T. S., “La literatura de la política”, *Críticar al crítico y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1967, 186. “*The Literature of Politics*”, *To Criticize the Critic and other Writings*, University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991, 141.

clasificación de las palabras no pertenecen de manera exclusiva al aspecto formal, sino que son la consecuencia de alguna variación importante en el estilo de vida que directamente altera el lenguaje:

*Desde luego, en un idioma tiene que haber muchas palabras cuyo significado permanezca fijo para siempre, al menos relativamente.*⁵⁰⁸

*Pero hay otras muchas palabras cuyo significado tiene que cambiar porque son esos cambios lo que mantienen vivo un idioma, o mejor dicho, lo que indica que un idioma está vivo.*⁵⁰⁹

Dante nos enseña que el poeta debe ser siervo del idioma y no su dueño,⁵¹⁰ que tiene que ajustarse al idioma y no intentar que el idioma se ajuste a él. El artista es el que se acomoda a la lengua que debe trabajar y perfeccionar. Si esto lo hace de manera correcta podrá culminar el trabajo de muchas generaciones y modificarla positivamente. Dante lo hizo, y el lugar que ocupa en la literatura italiana tan sólo es comparable con el de Shakespeare en la literatura inglesa, si bien éste se tomó ciertas libertades que el primero no se tomó. Producir alguna variación en la propia lengua es el máximo logro de un poeta, la cima de su trabajo:

Creo que Dante ocupa en la literatura italiana un puesto que, a ese respecto, solo Shakespeare ocupa en la nuestra; es decir, dan cuerpo al alma del idioma, al amoldarse ellos mismos -uno en forma más consciente que el otro- a lo que han adivinado que son sus posibilidades. El propio Shakespeare se toma libertades que solo su genio justifica; libertades que Dante, con un genio igual, no se toma. Transmitir a la posteridad la propia lengua, más desarrollada, más refinada y más precisa de lo que era

⁵⁰⁸ ELIOT, T. S., “Los fines de la educación”, *Criticar al crítico*, Alianza, Madrid, 1967, 84. *Of course there must be many words in a language which are relatively at least fixed always to one meaning.*, 65. “The Aims of Education”, *To Criticize the Critic and other Writings*, University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991.

⁵⁰⁹ Op. cit., 84. *But there are also many words which must change their meaning, because it is their changes in meaning that keep a language alive, or rather, that indicate that the language is alive.*, 65.

⁵¹⁰ ELIOT, T. S., “Lo que Dante significa para mí”, *Criticar al crítico y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1967, 175. 133. “What Dante Means to me”, *To Criticize the Critic and other Writings*, University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991.

*antes de escribir en ella, es el máximo logro posible de un poeta como poeta.*⁵¹¹

Es lógico que un joven poeta en formación profundice en las raíces inmediatas de su propio idioma. Pero puede sentirse atraído además por otros tiempos más remotos, o incluso por antiguos autores de un país que no sea el suyo, tiempos y autores que no tienen por qué gustarle, pero sí que puede reconocer en ellos los valores que contienen. El mismo Eliot quedó sobrecogido en los albores de su carrera por un fuerte deseo de decir algo que habían dicho otros escritores antes que él y en un idioma diferente, pero traducido a su tiempo y a su lengua:

*Los escritores del pasado, y especialmente de un pasado inmediato, y de su propio país e idioma, tal vez sólo tengan valor para el joven escritor como algo contra lo que ha de rebelarse. Reconocerá la ascendencia común, pero no tienen que gustarle forzosamente sus parientes. Como modelos para imitar o estilos de los que aprender, tal vez haya de acudir con frecuencia más provechosamente a escritores de otro país y otro idioma, o de una época más remota. En parte, mi impulso más fuerte hacia una evolución original, en mis años jóvenes, provino de pensar: <<He aquí un hombre que ha dicho algo, hace tiempo o en otro idioma, que en cierto modo corresponde a lo que yo quiero decir ahora; voy a ver si lo que él hizo puedo hacerlo yo en mi propio lenguaje: el lenguaje de mi lugar y de mi tiempo>>.*⁵¹²

⁵¹¹ Op. cit., 176. *Dante seems to me to have a place in a Italian literature-which, in this respect, only Shakespeare has in ours; that is they give body to the soul of the language, conforming themselves, the one more and the other less consciously, to what they divined to be its possibilities. And Shakespeare himself takes liberties which only hid genius justifies; liberties which Dante, with an equal genius, does not take. To pass on to posterity one's own language, more highly developed, more refined, and more precise than it was before one wrote it, that is the highest possible achievement of the poet as poet.*, 133.

⁵¹² ELIOT, T. S., "La literatura norteamericana y el idioma norteamericano", *Criticar al crítico y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1967, 72. *The writers of the past, especially of the immediate past, in one's own place and language may be valuable to the young writer simply as something definite to rebel against. He will recognize the common ancestry: but he needn't necessarily like his relatives. For models to imitate, or for styles from which to learn, he may often more profitably go to writers of another country and another language, or of a remoter age. Some of my strongest impulse to original development, in early years, has come from thinking: 'here is a man who said something, long ago or in another language, which somehow corresponds to what I want to say now; let me see if I can't do what he has done, in my own language—in the language of my own place and time.'*, 56. "American Literature and the American Language", *To Criticize the Critic and other Writings*, University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991.

Anticipándose a la corriente hermenéutica que se impondrá en las ciencias humanas a partir de los años sesenta, Eliot presenta la historia como una inserción de la propia individualidad en un proceso de tradición, como un contacto continuo entre el pasado y el presente. Para poder comprender y producir, el poeta tiene que estar instalado en un horizonte significativo a partir del cual pueda en primer lugar formarse y en segundo lugar producir, desarrollándose la conciencia propia del artista como parte de la totalidad histórica. Y este horizonte nos lo da la tradición en la que nos movemos. Sólo conociendo y comprendiendo el pasado podemos proyectarnos creativamente hacia el futuro. Lo que exige una serie de instituciones educativas que mantengan vivo dicho pasado, fomentando la existencia de la historia como aquello que nos permite dar sentido a lo que fue y nos sigue afectando. Compárese por ejemplo el siguiente texto de Eliot con un pasaje de *Verdad y Método*, la obra cumbre de la hermenéutica publicada en 1960 por el filósofo y filólogo alemán Hans-Georg Gadamer:

*Contamos con las instituciones de educación para mantener un conocimiento y comprensión del pasado. Y el pasado ha de ser interpretado de nuevo por cada generación, porque cada generación aporta prejuicios propios y nuevos equívocos. Todo ello podría quedar abarcado con la palabra historia.*⁵¹³

*(...) la autocrítica de la conciencia histórica llega al cabo a reconocer movilidad histórica no sólo en el acontecer sino también en el propio comprender. El comprender debe pensarse menos como una acción de la subjetividad que como un desplazarse uno mismo hacia un acontecer de la tradición, en el que el pasado y el presente se hallan en continua mediación.*⁵¹⁴

Al igual que lo hará Gadamer, Eliot considera que no es posible un conocimiento especializado y metódico libre de todo supuesto, pues en todo conocimiento subyace siempre un presupuesto que surge de la tradición. Una precomprensión transmitida

⁵¹³ ELIOT, T. S., “Los fines de la educación”, *Criticar al crítico y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1967, 157. *We look to institutions of education to maintain a knowledge and understanding of the past. And the past has to be reinterpreted for each generation, for each generation brings its own prejudices and fresh misunderstandings. All this may be comprehended in the term history;*, 119. “The Aims of Education”, *To Criticize the Critic and other Writings*, University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991.

⁵¹⁴ GADAMER, H.- G., *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1977, 295.

históricamente que nos permite comprender los textos o acontecimientos del pasado, y que a la vez influirá también en nuestra exposición de la realidad y de cómo nos interpretarán desde el futuro. Es nuestro hallarnos en un determinado contexto histórico lo que permite que podamos comprender un texto del pasado, y evidentemente nuestra comprensión estará determinada por ese contexto. Pero eso no significa que sólo haya una manera posible de comprender el texto, pues en la comprensión también intervienen nuestras circunstancias personales.⁵¹⁵

En el terreno poético, al igual que en la vida misma, resulta conveniente que los seres humanos nos adaptemos regularmente a lo nuevo y a lo inesperado, ya que siempre nos movemos entre la luz y su ausencia, la oscuridad, entre lo que nos gusta y lo que nos disgusta, sin que podamos controlarlo todo:

*(...) que debemos constantemente adaptarnos a lo nuevo y a lo inesperado; y que nos movemos siempre, si no en la oscuridad, entre dos luces, con una visión imperfecta, por lo que continuamente confundimos un objeto con otro, imaginando obstáculos distantes donde no existen y sin darnos cuenta en cambio de alguna amenaza fatal que está al alcance de la mano.*⁵¹⁶

⁵¹⁵ LOZANO, V., *Hermeneútica y fenomenología*, Edicep, Valencia, 2006, 96 - 98.

⁵¹⁶ ELIOT, T. S., "La literatura de la política", *Criticar al crítico y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1967, 185. *(...) that we must constantly adapt ourselves to the new and unexpected; and the we moved always, if not in the dark, in a twilight, with imperfect vision, constantly mistaking one object for another, imagining distant obstacles where none exists, and unaware of some fatal menace close at hand.*, 140. "The Literature of Politics", *To Criticize the Critic and other Writings*, University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991.

5. EL TEATRO COMO TRANSMISIÓN DE VERDADES COTIDIANAS Y ABSOLUTAS

Tanto por la posibilidad de plantear los conflictos esenciales de una manera más entretenida o accesible, como por su lenguaje necesariamente más llano, durante esta tercera etapa Thomas Stearns Eliot encuentra en el teatro el medio de expresión adecuado para realizar la función social que él considera que debe tener la literatura. La forma dramática se impone así como género literario privilegiado gracias al cual el artista o poeta puede situarse en las antípodas del arte por el arte y justificar su existencia por el efecto que consigue ejercer sobre el receptor. A través de la obra teatral, el espectador puede ser consciente de una manera más efectiva de la naturaleza de la realidad en la que se desenvuelve, de los problemas que le son propios y de su responsabilidad personal ante lo que sucede. En este sentido, Edmund Wilson comenta que Eliot es un artista esencialmente dramático, llegando a ser a lo largo del tiempo un actor de su propia persona, que se revela a sí mismo y a su público mediante un carácter teatral o diversos caracteres.⁵¹⁷

Es a través de los personajes de sus obras teatrales que T. S. Eliot nos transmite ahora sus inquietudes y pensamientos más profundos. Según el modelo del género teatral surgido en Inglaterra y Francia entre finales del siglo XIV y los inicios del siglo XV, a lo largo de la trama se persigue una intencionalidad ejemplarizante, y los personajes suelen ser alegorías del mundo, de la carne, del ingenio, de la ciencia y de los siete pecados capitales.

Si en los comienzos de su vida artística Eliot cultivó el género poético de forma enérgica y trasgresora, ahora centrará sus energías en una nueva forma de teatro que sin ser totalmente en verso cuida de modo especial la forma y la belleza de las palabras que se emplean, lo que supone un paso más en su carrera. La trama de los personajes se presenta en estas obras dramáticas al mismo nivel que el lenguaje, ninguna palabra es casual.

⁵¹⁷ WILSON; E., *The Bit between My Teeth: A Literary Chronicle of 1950 - 1965*, Farrar, New York, 1965, 382 - 383.

Que Eliot decida apostar por el género dramático es, según David E. Chinitz, una prueba de que estaba dividido entre su concepción elitista del arte y la valoración de lo popular, entre la crítica antiburguesa y su valoración de lo tradicional. Por una parte defiende la cultura elitista, pero también se interesa por la cultura popular y los problemas de la despreciada clase media, siendo su dedicación al drama teatral el indicador de que finalmente opta por esta segunda alternativa.⁵¹⁸ Dedicación al teatro que le permitió tener un acceso directo al gran público y que resultó fundamental para darse a conocer.⁵¹⁹

Ya Aristóteles en la *Poética* indicaba que el poeta no imita a los hombres, sino sus acciones, que imita el hacer humano. Al contemplar una obra, los receptores aprenden y deducen qué es cada cosa.⁵²⁰ Efecto catártico de las tragedias griegas que Eliot traslada a su obra teatral. Sus piezas ambicionan inquietar al gran público y provocarle un efecto purgativo. De hecho, ya al comienzo de su segunda etapa indicaba que nada es más dramático que un fantasma.⁵²¹ Los fantasmas aparecen en escena y persiguen a los personajes a través de la memoria.⁵²² Son los recuerdos, las malas acciones u omisiones que en el pasado cometimos, y que de forma inevitable acompañan al ser humano atormentándolo. El mal de nuestras obras sólo podrá ser así aliviado mediante la esperanza y el perdón.

Es más, como Eliot afirmaba también en su primera etapa, y mantiene en estos últimos años, pero llevándolo además a la práctica, un personaje necesariamente tiene que estar vivo, debe transmitir emociones y estar creado en torno a una unidad emocional, debe estar compuesto por partes que se sientan de forma unida y no por observaciones fragmentadas de la naturaleza humana.⁵²³ Tiene que tratarse de una

⁵¹⁸ CHINITZ, D. E., *T. S. Eliot and the Cultural Divide*, The University of Chicago Press, Chicago - London, 2005, 71, 72, 83 y 84.

⁵¹⁹ PÉREZ, C., *Ética y estética en las obras dramáticas de Pedro Salinas y T. S. Eliot*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1995, 17.

⁵²⁰ ARISTÓTELES: *Poética*, 1, 1451b 27 - 1452a 4. Edición trilingüe griego-latín-castellano de: Valentín García Yebra: *Poética de Aristóteles*, Gredos, Madrid, 1974. Tercera reimpresión: 1999, 160 - 161.

⁵²¹ ELIOT, T. S., "A Dialogue on Dramatic Poetry" (1928). Incluido en Eliot, T. S.: *Selected Essays*, Reimpresión de la tercera edición ampliada, Faber & Faber, London, 1972, 1999, 52.

⁵²² Para Michael Goldman, algo fundamental en el proceso del drama de Eliot es que los fantasmas se revelan gradualmente, de una forma diferente a como nosotros los percibimos inicialmente. Véase: GOLDMAN, M., "Fear in the Way: The Desing of Eliot's Drama". Incluido en Litz, A. W. (Ed.): *Eliot in His Time*, Princeton University Press, Princeton, 1973, 158.

⁵²³ ELIOT, T. S., "Philip Massinger", *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Edición bilingüe inglés-castellano, Langre, Madrid, 2004, 379. 378.

persona a la que podamos ver y oír.⁵²⁴ Todo lo cual requiere evidentemente un creador con una aguda sensibilidad y un profundo conocimiento del ser humano y de sus comportamientos. Requiere una sabiduría que tan solo puede adquirirse con la experiencia de los años. Lo que puede ser uno de los motivos que llevaron a Eliot a centrarse en la composición dramática en la última época de su vida.

También en la citada primera etapa avisaba nuestro autor acerca del peligro de que un intérprete teatral se centre en su papel,⁵²⁵ que esté tan pendiente de sí mismo que le lleve a olvidarse de la forma y de la unidad de la obra. Inestabilidad presente en cualquiera arte que dependa de la representación por parte de intérpretes, como ocurre en el teatro, en la música, en la danza, etc.⁵²⁶ Un actor que intente lucirse, aunque sea pensando exclusivamente en su personaje, no sólo pone en peligro la credibilidad de dicho personaje, sino que con ello pone en peligro el sentido global de la obra. Preocupación por la credibilidad de cada uno de los personajes y por la credibilidad del conjunto que Eliot acentúa todavía más en su tercera etapa, en la que añade que además el personaje debe permanecer vivo mientras dure el proceso creativo, que la única manera de construir un personaje creíble es sentir por él una profunda comprensión.⁵²⁷ El creador se da a sí mismo en la composición de los personajes, influyéndose ambos mutuamente:

*Creo que el autor imparte a sus personajes parte de sí mismo, pero también creo que sus personajes lo influyen.*⁵²⁸

El sentido de lo que ocurre en la realidad lo confiere el ser humano. Los hechos aislados no significan nada, y, a su vez, el ser humano necesita darles un sentido. La voz del artista poético es el estandarte, la guía de la humanidad sedienta de verdad y de significado. El encuentro entre el autor y los receptores que se produce en la experiencia estética aparece como uno de los elementos necesarios para la solución al conflicto existencial:

⁵²⁴ Op. cit., 379. 378

⁵²⁵ Op. cit., 385. 384.

⁵²⁶ ELIOT, T. S., “La posibilidad de un teatro poético” / “The Possibility of a Poetic Drama”, *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Edición bilingüe inglés-castellano, Langre, Madrid, 2004, 257. 256.

⁵²⁷ ELIOT, T. S., “Las tres voces de la poesía”, *Sobre poesía y poetas*, Icara, Barcelona, 1992, 100. “The Three Voices of Poetry”, *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London, 1986, 93.

⁵²⁸ Op. cit., 100. *I believe that the author imparts something of himself to his characters, but I also believe that he is influenced by the characters he creates.*, 94.

*Pues ¿qué sentido tiene una historia sin audiencia, un sermón sin congregación? La voz del poeta dirigiéndose a otros es la voz dominante de la épica, aunque no la única.*⁵²⁹

Finalmente, otra característica fundamental de las obras dramáticas eliotinianas es su trasfondo religioso.⁵³⁰ En su detallado e influyente estudio sobre los dramas de Eliot, Franz Kuna señala como sus tres temas predominantes la verdadera vocación religiosa del hombre, la búsqueda del yo auténtico y la identidad con su pasado o su herencia espiritual. No podemos, sin embargo, estar de acuerdo con él en su afirmación de que el trasfondo religioso, si bien está presente, no es la principal intención de sus dramas.⁵³¹ Tal y como se intentará demostrar a partir del análisis de sus dos producciones dramáticas más significativas, *El secretario particular* y *El viejo estadista*, la finalidad última del teatro de Eliot es ayudar al público a llegar al Creador. Coincidiendo así con Goldman cuando afirma que en las dos obras citadas se muestra el amor humano como camino hacia el Amor Divino.⁵³²

5. 1. *El secretario particular*

En 1953 Thomas Stearns Eliot publica una obra de teatro titulada, *The Confidential Clerk*, que puede traducirse como *El secretario particular*, o incluso como *Su hombre de confianza*. Posteriormente fue representada por primera vez en el festival de Edimburgo entre el 25 de agosto y el 5 de septiembre del mismo año. Se trata de un drama en tres actos cuyo tema de fondo consiste en una reflexión acerca de la identidad de los seres humanos y de sus pasiones más profundas.

Uno de los dos personajes principales de la trama es Sir Claudio Mulhammer, un hombre que se ha dedicado toda su vida a los negocios en lugar de a la alfarería, su verdadera pasión. El miedo a ser juzgado y rechazado por los demás hizo que nunca se consagrara por entero a lo que realmente le gustaba. En cierto modo, podría establecerse

⁵²⁹ Op. cit., 103. *For what is the point of a story without an audience, or of a sermon without a congregation?*, 96.

⁵³⁰ El Marqués de Tamarón habla incluso del origen religioso en el teatro de Eliot: TAMARÓN, Marqués de, "T. S. Eliot, reaccionario", *Revista de Occidente* 89, Madrid, 1988, 149.

⁵³¹ KUNA, F., *El teatro de T. S. Eliot*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971, 17, 27 - 28.

⁵³² GOLDMAN, M., "Fear in the Way: The Desing of Eliot's Drama". Incluido en Litz, A. W. (Ed.): *Eliot in His Time*, Princeton University Press, Princeton, 1973, 162.

un paralelismo entre este personaje y el padre del propio autor, Henry Ware Eliot, que pese a ser un gran aficionado al arte y a la música, consagró su vida al mundo de los negocios, única manera de mantener el elevado nivel social y económico de la familia. Incluso puede pensarse también en el propio T. S. Eliot, que durante cierto tiempo se vio obligado a compaginar su actividad de poeta con otras funciones relacionadas con la literatura, como su trabajo como banquero en el Lloyds Bank. Lo que resulta innegable es que la obra se convierte en una excusa que Eliot utiliza para reflexionar acerca de la vocación personal, de la función a la que cada cual consagra su vida.

En el caso de Sir Claudio, lo destacable es que jamás le había comentado a nadie su verdadera afición hasta que un día se atreve a confesárselo a su nuevo secretario, Colby Simpkins:

SIR CLAUDIO

Es extraño. Jamás hablé a nadie de esto.

*Nunca hasta ahora.*⁵³³

Casualmente, a este nuevo secretario, del que Sir Claudio sospecha que es su hijo secreto, y que será el otro protagonista de la obra, le sucede lo mismo con la música. En la intimidad toca el piano porque en la melodía de las notas encuentra la paz de la que carece el mundo. Por eso, enterado de su intensa afición, Sir Claudio quiera regalarle un buen piano:

SIR CLAUDIO

Quiero proporcionarte un buen piano.

El mejor, desde luego.

Así, cuando estés solo en la tarde con él,

creo que has de escaparte por la puerta secreta

hacia ese verdadero mundo tuyo.

*Igual que hago yo a veces.*⁵³⁴

⁵³³ ELIOT, T. S., *El secretario particular*, traducción castellana de: José Méndez Herrera, Norte y Sur, Madrid, 1963, 52. *It's strange. I have never talked of this to anyone. / Never until now.*, 464. *The Confidential Clerk, The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

⁵³⁴ Op. cit., 54. *I intend that you shall have a good piano. The best. / And when you are alone at your piano, in the evening, / I believe you will go through the private door / Into the real world, as I do, sometimes.*, 465.

La inutilidad práctica de la que carece la música es compartida en parte por la alfarería. Aunque el objeto elaborado por el alfarero posee un cierto fin decorativo, como sucede por ejemplo en el caso de un recipiente, que además de su valor estético intrínseco sirve para algo concreto, como contener, llevar o servir determinados productos. Por el contrario, la única utilidad de una composición musical se relaciona con el posible efecto que puede producir en sus receptores. El punto de unión de lo inútil de la música y de la alfarería se halla en su relación con otras ocupaciones, pues resulta más “útil” preocuparse por la economía, o por el correcto desarrollo de una empresa, que por la belleza, que es lo que ambas persiguen. El alfarero tiene el poder de darle forma a las cosas, de hacerlas o no agradables a la vista, mientras que el músico embellece la realidad tocando una melodía. El telón de la realidad se torna más bello con la contribución artística.

En concreto, Sir Claudio considera que la pasión y la meta que persigue un alfarero supera a cada creación concreta, y por eso se convierte en la pasión de su existencia, a pesar de que muchos piensen que es mejor ser escultor o pintor. Pues, ¿acaso para éstos la práctica de su arte no es también su propia vida?:

SIR CLAUDIO

*Creen muchos que ser escultor o pintor
es mucho más sublime que ser sólo alfarero.
Un objeto de china o porcelana
es una cosa útil, o algo decorativo...,
pero un arte inferior, en cualquier caso.
Más para mí no son “decoración”
ni “utilidad” ...; es decir, esa decoración
que viene a ser el fondo de la vida.
No; para mí son ya la vida misma.⁵³⁵*

La manera en que Sir Claudio vive la alfarería puede compararse por lo tanto con la manera en la que el propio Eliot vive la literatura en particular y la cultura en general.

⁵³⁵ Op. cit., 52. *Most people think that a sculptor or a painter / Is something more excellent to be than a potter. / Most people think of china or porcelain / As merely for use, or for decoration - / That is, decoration as a background for living; / For me, there are life itself.*, 464.

Lo importante no es que las cosas existan, si no la manera en que están instaladas en la realidad, el lugar que ocupan. Téngase en cuenta que según nuestro poeta, que las cosas se hallen y permanezcan en el mundo se debe a que así lo ha establecido la divinidad. Un recipiente o una obra musical existen porque su autor les dio vida, mientras que, a su vez, él existe porque ha sido creado por Dios. El hombre crea después del Creador y en base a lo establecido previamente por Él.

Como testifica Sir Claudio: *Quiero un mundo donde la forma es la realidad.*⁵³⁶ Querer percibir el mundo con todo su esplendor, y ansiar que lo que está instalado en él sea bello, es el deseo de los artistas. La forma agradable no significa el abandono del fondo o del contenido, debe suponerlo. Ya en la segunda etapa de su trayectoria, Eliot señalaba esta idea, resaltando entonces la necesidad que tienen los creadores de provocar al público, algo que sigue pensando ahora. Un artista desea que sus trabajos dejen una huella en sus lectores:

*A la mayoría nos interesa la forma en sí misma; no porque la separemos del contenido, sino porque queremos hacer algo que antes que nada sea, algo que en consecuencia tenga la capacidad de provocar, dentro de un marco limitado, respuestas considerablemente diversas en diferentes lectores.*⁵³⁷

Sir Claudio hace referencia al deleite de los sentidos que experimenta cuando desarrolla su trabajo de alfarero, equiparándolo en cierto modo al trabajo de un escultor, y pensando seguramente en la experiencia que puede provocar una obra literaria. Un mundo más amable, éste es el resultado del arte y lo que persigue todo creador:

SIR CLAUDIO

*Sí, alfarero, sí. Cuando era niño,
me encantaba poder darle forma a las cosas.
Adoraba la forma y el color,*

⁵³⁶ Op. cit., 52. *I want a world where the form is the reality*, 464.

⁵³⁷ ELIOT, T. S., "Rudyard Kipling", *Sobre poesía y poetas*, traducción castellana de: Marcelo Cohen, Icaria, Barcelona, 1992, 266. *Most of us are interested in the form for its own sake -not apart from the content, but because we aim at making something which shall first of all be, something which in consequence will have the capability of exciting, within a limited range, a considerable variety of responses from different readers*, 238. "Rudyard Kipling", *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London, 1986.

*amaba esa materia
que el alfarero mueve entre sus manos.*⁵³⁸

Elevarse estéticamente significa ir más allá, situarse en otro nivel de realidad, abandonar este mundo sórdido para ir a otro más puro. Lo que Sir Claudio considera que se consigue mejor con la actividad de la alfarería, pues para él es la que más nos aproxima a ese más allá en el que pueden encontrarse la calma y la paz:

SIR CLAUDIO

*Si estar entre esas cosas es como una evasión,
la fuga será entonces hacia otra existencia,
huir de un mundo sórdido a otro puro.
Escultura ..., pintura,
-de las dos tengo yo algunas cosas buenas-
pero no tienen esa... lejanía
por la que siempre he suspirado.*⁵³⁹

SIR CLAUDIO

*A veces, me parece sentirme transportado,
otro ser muy distinto,
transfigurado en la visión soñada
de una maravillosa creación,
y siento lo que debe haber sentido
su autor cuando la hizo.*⁵⁴⁰

Pero Sir Claudio reconoce también que en un momento determinado comprendió que nunca podría haber llegado a ser un ceramista de primera fila. De la misma manera que todos los poetas, músicos, escultores o pintores que existen no pueden ser grandes creadores, los alfareros tampoco. ¿Tiene sentido hacer algo sabiendo de antemano que

⁵³⁸ ELIOT, T. S., *El secretario particular*, Norte y Sur, Madrid, 1963, 52. *A potter. When I was a boy / I loved to shape things. I loved form and colour / And I loved the material that the potter handles.*, 464. *The Confidential Clerk, The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

⁵³⁹ Op. cit., 52. *To be among such things, / If it is an escape, is escape into living, / Escape from a sordid world to a pure one. / Sculpture and painting - I have some god things - / But they haven't this ... remoteness I have always longed for.*, 464.

⁵⁴⁰ Op. cit., 54. *There are occasions / When I am transported - a different person, / Transfigured in the vision of some marvellous creation, / And I feel what the man must have felt when he made it.*, 465.

jamás se alcanzará la cima? Eliot plantea así una vez más la difícil relación entre la vocación y la capacidad creativa de segundo orden o de segunda categoría.⁵⁴¹ Es evidente que los creadores de segundo nivel contribuyen a su manera al desarrollo de la cultura, pero sin duda resulta muy difícil aceptar que no estás especialmente calificado, o que no eres brillante, para aquello que conviertes en la verdadera pasión de tu existencia:

SIR CLAUDIO

*Pues porque vi después
que no hubiera podido llegar a ser jamás
un ceramista de primera fila.
No lo llevaba en mí.
Es extraño, ¿verdad?, que un hombre pueda
sentir una pasión que le consume
por lo que luego es incapaz de hacer.
¿Puede, acaso, tenerse vocación
por ser un ceramista de segunda?
¿Ser, cuando más, copista competente,
poseído del ansía de crear,
no siendo, en absoluto, creador?*⁵⁴²

De nuevo, a través de los personajes del drama, Eliot se pregunta por la relación entre el arte y la vida. Encontrando el propio Sir Claudio la respuesta en su reconocimiento de que aunque sea cierto que es un alfarero de segunda, nada le ha proporcionado mayor satisfacción que el hecho de crear, que nada más que la obra creada le ha dejado en ese estado a la vez de entero agotamiento y de alegría:

SIR CLAUDIO

Pero nada, en verdad, de lo que he hecho

⁵⁴¹ Para la consideración de Eliot acerca de la existencia de poetas de primer y de segundo orden, véase del presente trabajo pp. 73 - 74 y 86 - 89.

⁵⁴² ELIOT, T. S., *El secretario particular*, Norte y Sur, Madrid, 1963, 54. *Because I came to see / That I should never have become a first-rate potter. / I didn't have it in me. It's strange, isn't it, / That a man should have a consuming passion. / To do something for which he lacks the capacity? / Could a man be said to have a vocation / To be a second-rate potter? To be, at best, / A competent copier, possessed by the craving / To create, when one is wholly uncreative?*, 465. *The Confidential Clerk, The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

*me ha traído jamás ese contento...,
ese estado de entero agotamiento
y de paz que nos llega
con el morir por darle vida a algo...*⁵⁴³

Pero mientras que la respuesta mediante la cual Sir Claudio supera sus insatisfacciones y sus dudas es meramente estética, pues el placer implicado en el acto creativo compensa las amarguras y la falta de sentido de la realidad, la respuesta que alcanza Colby para resolver sus contradicciones entre el terreno personal y el profesional es más elevada o fundamental, ya que se relaciona con la dimensión religiosa, camino que lleva al ser humano a conocer la verdad y a asumirla. La salvación del hombre, la aceptación de la vida real, pasa por abandonar las apariencias y ser auténtico. Idea presentada mediante la comparación metafórica entre la interioridad del ser humano que ha alcanzado la verdad y un huerto por el que Dios se pasea:

COLBY

No estar solo allí.

*Si yo fuera un hombre religioso,
Dios se pasearía por mi huerto,
y eso haría que el mundo exterior se volviese
aceptable y real, supongo yo.*⁵⁴⁴

5.2. El viejo estadista

La producción artística de T. S. Eliot culmina con su pieza teatral *The Elder Statesman*, *El viejo estadista*, publicada en 1958, y, como era habitual, representada por primera vez en el festival de Edimburgo del 22 al 30 de agosto de ese mismo año.

La obra está dedicada a su mujer, Valerie Fletcher, quien copió a máquina los borradores de su marido, ayudándole incluso a mejorarlos. Además de a su mujer, en la dedicatoria Eliot también se muestra agradecido con aquellos que colaboraron en su

⁵⁴³ Op. cit., 54. *But nothing I made ever gave me that contentment - / That state of utter exhaustion and peace / Which comes is dying to give something life...*, 465.

⁵⁴⁴ Op. cit., 69. *Not be alone there. / If I were religious, God would walk in my garden / And that would make the world outside it real / And acceptable, I think.*, 474.

creación con sus críticas y sugerencias. La dedicatoria a su esposa es cálida y serena. Señala el amor de los esposos y el acercamiento a la vida de familia, donde es posible la salvación personal y comunitaria. Después de años de soledad y de angustiosa búsqueda, Eliot encuentra al fin la comprensión y el amor de una compañera. La obra sería así un regalo, una forma de devolverle a su mujer todo lo que ella le ha dado. Por eso la fuerte unión del amor es el elemento principal de la trama:

A MI MUJER

A quien debo el exultante deleite

Que vivifica mis sentidos en nuestra vigilia

Y el ritmo que gobierna la paz de nuestro sueño;

El respirar al unísono

De los amantes . . .

Que piensan los mismos pensamientos sin necesidad de hablar

Y balbucean las mismas palabras que parecen sin sentido;

A ti te dedico este libro para devolverte, lo mejor que puedo,

Con palabras, una pequeña parte de lo que me has dado.

Las palabras expresan lo que dicen, pero algunas tienen un sentido adicional

Para ti y para mí solamente.⁵⁴⁵

La obra representa en cierto modo la vida del propio Eliot, encarnado en un personaje que tras reconocer sus faltas y comunicarlas hallará la paz en el amor. El sabernos y saborearnos pecadores es lo que nos salva, de aquí que los elementos trágicos humanos se mezclen con la bondad divina. Este tema de la gracia del cristianismo se combina además en el drama con la idea griega de destino. Por un lado, se muestra que nada podemos hacer por evitar que nos ocurra lo que tiene que ocurrirnos, que el curso de los acontecimientos resulta inexorable, y, por otro lado, se observa cómo Dios permite que vivamos libremente, tomando nuestras propias

⁵⁴⁵ ELIOT, T. S., *El viejo estadista*, traducción castellana y prólogo de: Miguel Alfredo Olivera, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1963, 11. *To whom I owe the leaping delight / That quickens my senses in our wakingtime / And the rhythm that governs the repose of our sleepingtime, / The breathing in unison / Of lovers ... / Who think the same thoughts without need of speech / And babble the same speech without need of meaning: / To you I dedicate this book, to return as best I can / With words a little part of what you have given me. / The words mean what they say, but some have a further meaning / For you and me only.*, 22. *The Elder Statesman, The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

decisiones y asumiendo las consecuencias. El mundo es imperfecto, y son muchos los que persiguen todo tipo de bienes materiales, dejando de lado todo lo que no pueda ser percibido a través de los sentidos o pueda producir algún placer inmediato, lo que en la trama se califica como un error.

El viejo estadista es la meta del peregrino, el término del camino que comenzaba en *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*. Representa los últimos momentos de la vida terrenal. El encuentro final y definitivo con este mundo sórdido en el que sólo puede hallarse consuelo en el amor. En palabras de Villoria: *Este personaje, un poco héroe trágico al estilo griego y un poco santo en el orden de la gracia, es el propio poeta buscando un camino, "su camino", a través de nuestro mundo yermo, formalista, dividido, sin amor y con una tremenda carga de materialismo. The Elder Statesman marca el final de este largo peregrinar humano y espiritual. Es como el epílogo a una obra y a una vida.*⁵⁴⁶

El personaje principal aludido es Lord Claverton, un estadista actualmente retirado debido al cansancio y a la enfermedad. Se supone que es al final de la vida cuando una persona debe estar en paz consigo misma y esperar tranquilamente su hora. Pero él no puede hacerlo debido a que le atormentan los fantasmas del pasado, a que los errores cometidos en su juventud no dejan de perseguirle. Pecados que también afectan y comprometen a sus hijos, Mónica y Miguel, y a su fallecida esposa, que según asegura el mismo protagonista, nunca supo de la existencia de sus faltas porque él jamás se atrevió a confesárselas. Planteamiento con el que Eliot intenta explicar una vez más que el pasado no nos olvida, que pervive con nosotros e incluso afecta a nuestros seres queridos. El mal que hacemos, al igual que el bien, nos trasciende.

En un determinado momento de su juventud, Lord Claverton iba conduciendo un coche acompañado de un amigo, Federico Gómez, cuando atropelló a un hombre, y en lugar de detenerse y prestarle auxilio, se dieron a la fuga. Aunque con el tiempo descubrirá que el hombre de la carretera ya estaba muerto cuando le golpeó con su coche, no dejará de reprocharse su huida irresponsable. Por otra parte, Lord Claverton también se reprocha la forma cobarde en que abandonó a Mrs. Carghill, la mujer que su

⁵⁴⁶ VILLORIA, S. E., *Estructuras Míticas en poesía. Un aspecto de estilística interna en la obra de T. S. Eliot*, Editorial Bello, Valencia, 1978, 170.

padre había elegido para que se casase con él, y a la que abandonó después de darle una importante suma de dinero. Puede considerarse que estos yerros eran menos pesados de lo que el personaje suponía, pero lo fundamental es el arrepentimiento que tiene por haberse evadido antes situaciones incómodas.

Sensación de haberse traicionado a sí mismo y a los demás que se intensifica tras una serie de encuentros con algunos de los implicados en los hechos, con su antigua prometida, Mrs. Carghill, que quiere recordar aquellos tiempos en el que ambos estaban enamorados, y que incluso le muestra al protagonista las cartas que entonces le había enviado, y con su antiguo amigo, Federico Gómez, que vuelve para buscar su compañía e intentar retomar la amistad entre ambos:

MRS. CARGHILL

¿Te has olvidado que me escribiste cartas?

¡Ah, no demasiadas! Sólo unas pocas que vale la pena guardar

*Sólo unas pocas . . . ¡Pero muy lindas!*⁵⁴⁷

Eran muy amorosas. ¿Te gustaría leerlas?

Me temo que no podré mostrarte los originales:

Están en la caja fuerte de mi abogado. Pero tengo fotocopias.

Que, según me dicen, es lo mismo. ¡Porque me encanta leerlas

*De tu puño y letra!*⁵⁴⁸

GÓMEZ

Está claro que sólo quiero tu amistad,

Tal como fue en los buenos tiempos

Cuando me enseñaste a tener tus gustos, tan caros.

Ahora es mi turno. Puedo mandarte cigarros de la Habana

Si tus médicos te dejan fumar, de tanto en tanto.

Soy un hombre solitario en busca de afecto.

⁵⁴⁷ ELIOT, T. S., *El viejo estadista*, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1963, 75. *Have you forgotten that you wrote me letters? / Oh, not very many. Only a few worth keeping. / Only a few. But very beautiful!*, 553. *The Elder Statesman, The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 2004.

⁵⁴⁸ Op. cit., 75. *They were very loving. Would you like to read them? / I'm afraid I can't show you the originals; / They're in my lawyer's safe. But I have photostats / Which are quite as good, I'm told. And I like to read them / In your own handwriting.*, 553.

*Solamente quiero tu compañía
Mientras esté aquí, y tanta como sea posible.
Y cuando más la tenga, tanto más me quedaré.*⁵⁴⁹

Ante estas visitas y lo que conllevan, Lord Claverton se ve obligado a confesar la verdad a sus hijos. Complicándose más la situación debido a que será finalmente rechazado por su hijo Miguel, que se irá a trabajar con Gómez. La obra refleja así a través de su protagonista y de las relaciones que mantiene con los otros personajes de su pasado, también seres solitarios que buscan compañía, la profunda soledad del ser humano y el deseo que éste alberga de superarla a través del auténtico y sincero amor, única fuente de esperanza y de purificación. Lo que en la obra se muestra a través del amor que sienten la hija de Lord Claverton, Mónica, y su novio, Carlos:

MÓNICA

*Papá, yo siempre te he querido,
Pero te quiero aun más desde que he llegado a conocerte.
Aquí, en Badgley Court. Y te quiero mucho más
Porque quiero a Carlos.*⁵⁵⁰

CARLOS

*Y ahora sabemos que existe una nueva persona
Que somos tú y yo juntos. Oh, querida mía,
Te amo hasta los límites del habla, y más allá.
¡Es raro que las palabras sean tan inadecuadas!
Como el asmático lucha por un poco de aire,
Así el que ama lucha por las palabras que lo expresen.*⁵⁵¹

⁵⁴⁹ Op. cit., 52. *I've been trying to make clear that I only want your friendship! / Just as it used to be in the old days / When you taught me expensive tastes. Now it's my turn. / I can have cigars sent direct to you from Cuba / If your doctors allow you a smoke now and then. / I'm a lonely man, Dick, with a craving for affection. / All I want is as much of your company, / So long as I stay here, as I can get. / And the more I get, the longer I may stay.*, 542.

⁵⁵⁰ Op. cit., 133. *Oh Father, I've always loved you, / But I love you more since I have come to know you / Here, at Badgley Court. And I love you the more / Because I love Charles.*, 581.

⁵⁵¹ Op. cit., 135 - 136. *So that now we are conscious of a new person / Who is you and me together. / Oh my dear, / I love you to the limits of speech, and beyond. / It's strange that words are so inadequate. / Yet, like the asthmatic struggling for breath, / So the lover must struggle for words.*, 583.

Una vez que Lord Claverton observa la unión entre en su hija y Carlos, posible reflejo del amor entre el propio Eliot y su mujer, nuestro protagonista puede descansar en paz. El personaje ha hecho las paces con sus viejos fantasmas y se ha purificado, espera la muerte tranquilamente. La conciencia del autor se traslada con ello al protagonista para transmitirnos el siguiente mensaje: merece la pena vivir aunque inevitablemente tengamos que morir. Claverton, que se considera un principiante en el arte de amar, examina lo que siente hacia sus hijos. Su amor es más fuerte y seguro que nunca, incluso por aquél que lo ha rechazado, pues a quien ha rechazado es a la persona que él también ahora rechaza. El amor le salva de las tinieblas, de ese crepúsculo frío que no se encuentra muy lejos, pero en el que estará abrigado:

LORD CLAVERTON

En cuanto a Miguel,

*Lo quiero hasta por el hecho de rechazarme.
Porque al que él ha rechazado, también yo lo rechazo.
He sido liberado de uno que pretendió ser alguien.
Ahora que he llegado a ser nadie, comienzo a vivir.
¡Bien vale la pena morir para saber lo que es la vida!*

*Te quiero, hija mía, sobre todo por saber
Que alguien hay a quien amas más que a tu padre.
Porque amas y eres amada. Creo que, por primera vez,
Quiero a Miguel. Recuerda, querida,
Que soy sólo un principiante en materia de amor.
Bueno, ¡ya es algo! Y ahora los dejo por un momento.
Es la primera visita que nos haces en Badgley Court,
Carlos, y no ha sido tal como la esperabas.
Siento que hayas tenido que ver tanta gente
Y pasar por tantas peripecias no muy agradables.
Los dos querréis estar solos un momento.
Te dejo, Mónica. Cuídala, Carlos.
Ahora y siempre. Voy a dar un paseo.*

MÓNICA

*¿A estas horas? ¡No vayas muy lejos, por favor!
Ya sabes que no te permiten estar afuera tan tarde,
En esta época del año. ¡Es un crepúsculo frío!*

LORD CLAVERTON

*Sí, es un crepúsculo frío. Pero estaré abrigado.
No iré muy lejos.⁵⁵²*

Al igual que en la obra anterior, *El secretario particular*, el jardín por el que Lord Claverton va a dar un paseo es un símbolo de paz, de felicidad y de descanso eterno. Como comenta Kuna, en el final de *El viejo estadista* Eliot otorga a la autorrealización de Claverton cierta analogía con la apoteosis de Edipo. Claverton, en paz consigo mismo, se dirige al jardín a morir entre las hayas que tanto amó. Traspasa entonces la simbólica puerta que Eliot siempre relaciona con la alegoría del jardín, como imagen del paso a otro reino más elevado, al reino del ser.⁵⁵³

La despedida de Lord Claverton se convierte con ello en la despedida del propio Eliot, despedida impregnada de amor, de paz y de esperanza hacia lo que vendrá.

⁵⁵² Op. cit., 133 - 134. LORD CLAVERTON: *And Michael - / I love him, even for rejecting me, / For the me he rejected, I reject also. / I've been freed from the self that pretends to be someone; / And in becoming no one, I begin to live. / It is worth while dying, to find out what life is. / And I love you, my daughter, the more truly for knowing / That there is someone you love more than your father - / That you love and are loved. / And now that I love Michael, / I think, for the first time - remember, my dear, / I am only a beginner in the practice of loving - / Well, that is something. / I shall leave you for a while. / This is you for a while. / This is your first visit to us at Badgley Court, / Charles, and not at all what you were expecting. / I am sorry you have had to see so much of persons / And situations not very agreeable. / You two ought to have a little time together. / I leave Monica to you. Look after her, Charles, / Now and always. I shall take a stroll. MONICA: At this time of day? You'll not go far, will you? / You know you're not allowed to stop out late / At this season. It's chilly at dusk. / LORD CLAVERTON: Yes, it's chilly at dusk. But I'll be warm enough. / I shall not go far., 581 - 582.*

⁵⁵³ KUNA, F., *El teatro de T. S. Eliot*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971, 127.

CONCLUSIONES Y PROSPECTIVA

Comenzábamos el presente estudio resaltando la importancia de Thomas Stearns Eliot para el mundo y la cultura actual, pues a pesar de tratarse de un poeta y crítico que desarrolló su trabajo en el contexto de la modernidad, durante la mayor parte del siglo XX, no es alguien lejano en el tiempo que deba sin más ser enterrado. Según su propia teoría de la tradición y de la unión de tiempos, un autor importante es el que nunca termina de decir lo que tiene que decirnos. Y esto es precisamente lo que sería Eliot, un autor del pasado que sin embargo nos habla de nuestro presente e incluso de nuestro futuro, por lo que estudiar su obra implica estudiarnos a nosotros mismos.

Como puede comprobarse en el trabajo, muchos de los conceptos que se han analizado nos afectan de forma directa, como la relación de la poesía con el ser humano, el perfil que todo poeta y crítico debe tener, las características del clásico literario, la importancia de que en un país se produzca buena literatura o el aspecto religioso y el humanismo. Asimismo, en la tesis se han comentado los poemas que ya anunciábamos en el índice y en el apartado dedicado a la estructura y metodología: *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*, *La tierra baldía*, *Miércoles de ceniza* y *Cuatro cuartetos*. En cada uno de ellos hemos comentado lo más característico, y, como ha podido verse, las inquietudes que su autor tenía e intentó expresar, algo que no dista mucho de las inquietudes que nos preocupan ahora. A este respecto, incidíamos en que un hecho importante en la vida de Eliot es su conversión religiosa, que afectó tanto a su vida como a su producción literaria y ensayística. Lo que ha quedado demostrado fundamentalmente en el análisis del prólogo de *El bosque sagrado* (1928) y en sus obras posteriores.

Tal y como se ha comprobado en esta tesis, otros investigadores antes que nosotros han estudiado la tradición en Eliot, su implicación con la modernidad y su articulación con el sentimiento religioso. Pero, como apuntábamos al inicio, todas estas investigaciones carecen de una visión global del ser humano y del sentido de su existencia, algo que está presente en la producción eliotiniana.

De igual modo, al inicio del presente trabajo señalamos que nuestra investigación se ocuparía fundamentalmente de la importancia que la tradición tuvo tanto para la persona como para la obra de Eliot en la medida que la consideró depositaria de valores que la modernidad habría perdido. Una vez desarrolladas las características fundamentales del mundo moderno, se ha mostrado que a Eliot le preocupaba especialmente el hecho de que las personas de su tiempo estaban siendo absorbidas por el funcionalismo de la vida urbana, cayendo en una existencia apática carente de cualquier sentido espiritual. Existencia sin sentido frente a la cual Eliot habría afirmado la necesidad de un arte catárquico y ético que utilizase los hallazgos formales del modernismo al mismo tiempo que intentase concienciar de la necesidad de recuperar esos valores del pasado que la modernidad ponía en peligro.

Para Eliot, la tradición es a la vez presente, pasado y futuro. Es el tiempo pasado que afecta al presente y dirige lo venidero. El pasado es así algo vivo, activo y dinámico que conteniendo lo que ya ha ocurrido se proyecta desde el aquí y el ahora hacia el futuro. Tradición implica modernidad, y modernidad implica tradición, pues no debe entenderse la tradición estrictamente como tiempo pasado, o como una simple cronología de hechos, y no debe entenderse la modernidad como el tiempo presente de Eliot, o como el equivalente a algo inmediato. Ambos términos están implicados y relacionados temporalmente.

Como se ha mostrado, una y otra vez nuestro autor insiste en que los hechos del pasado nos condicionan, nos marcan, pero no nos anulan. Estar condicionados nos permite y nos obliga a elegir. Es mejor hacer algo nuevo que repetirlo, pero asimilar la tradición no significa repetirla, calcarla, sino comprender que lo auténtico es aquello que tiene en cuenta el pasado. La tradición se hace realidad manteniendo la unidad entre lo que se hizo, lo que se está haciendo y lo que se hará. Por lo tanto, todas las auténticas obras de arte son creadas bajo los parámetros de una tradición viva y no muerta. Todo auténtico arte está hermanado, unido entre sí y en constante movimiento. Ser tradicional significa dejar a un lado el individualismo y fusionarse con el devenir artístico. Una obra de arte individual sólo cobra pleno sentido por lo que es en sí y por las relaciones que establece con las otras obras que existían antes y existirán después de ella. La unión artística va más allá del tiempo y del espacio. El arte está en el mundo material, pero va

más allá de la materia. Por eso en el arte hay una responsabilidad de los artistas que deben conocer a sus antecedentes.

Según Eliot, la poética necesita de tres elementos sin los cuales no puede darse ni el poema ni sus efectos: el autor, la obra y los receptores. Los autores o creadores del arte son los encargados de hacer que la sociedad entre en contacto con la verdad y con la belleza, y, si quieren desarrollar bien su función, jamás deben olvidar a sus antepasados. Por su parte, la obra de arte debe dialogar con diversos receptores, pues este diálogo la actualiza y le confiere su verdadero significado. Aunque tanto los creadores como la obra son necesarios en el desarrollo de este proceso, es en los receptores en los que, según Eliot, reside el sentido de todo el proceso, pues el arte no sería arte sino existiesen seres humanos que pudiesen contemplarlo. El fin del arte es para Eliot, además de la contemplación, de la experiencia estética y mística, ética. El arte debe llevar a los hombres a comportarse de manera excelsa.

A lo largo de las tres etapas en las que hemos dividido la producción eliotiniana ha podido apreciarse que la influencia de los antepasados está presente en todas sus obras literarias y ensayos. En sus ensayos la importancia de la tradición reside en la atención que presta a los autores del pasado que él considera decisivos. En su obra poética la tradición se encuentra en las diferentes referencias literales a los citados autores y en la utilización de hechos históricos, en las frecuentes alusiones religiosas a la *Biblia* o a los *Upanishads* (textos filosóficos de religión hindú) y en la incorporación de los mitos al presente. Finalmente, se ha podido comprobar que el principal mensaje de sus piezas dramáticas consiste en señalar que la auténtica felicidad humana reside en la verdad, y que el acceso a esta verdad sólo es posible a través del amor humano y del amor divino, enlazando así los elementos anteriormente citados con los valores tradicionales del catolicismo.

Se ha mostrado también que es precisamente esa concepción del arte como un elemento catárquico y ético la que subyace a la consideración por parte de Eliot del proceso artístico y a sus conocidas teorías del “correlato objetivo” y de la “disociación de la sensibilidad”. Es cierto que Eliot defiende la necesidad de que el artista supere su individualidad, y en este sentido se aproxima al *new criticism*, pero la valoración de la tradición y de los aspectos valorativos que debe poseer la obra de arte establecen ciertas

distancias con el citado movimiento crítico. No se trataría tanto de anular lo biográfico como de que el artista auténtico debe tener en cuenta el pasado y albergar además todo el sentir humano para después comunicarlo. Todo lo cual exige algo más que un análisis inmanente de la obra considerada en sí misma. Defendiendo incluso nuestro autor la unión de la creación y de la crítica, y no considerando por tanto válidas ni una teoría ni una crítica literaria que no queden sustentadas en la práctica. No puede hacer buena crítica aquél que no ha creado primero, pues desconocerá por completo el significado del acto creador. Es decir, que el buen crítico tiene que ser necesariamente un artista, que sólo los que aúnan creación y crítica están pendientes de sus creaciones y de las de los demás, son capaces de dar vida a la literatura de otros.

Lo que además enlaza, como se ha analizado, con la consideración de la cultura como un elemento imprescindible para el perfecto desarrollo del ser humano y de la necesaria cohesión europea. Lo que no puede sorprender si se tiene en cuenta el ambiente en el que Eliot desarrolló su actividad ensayística y literaria, afectado por las dos guerras mundiales y sus terribles consecuencias. Crisis humanas y socio-políticas frente a las cuales nuestro autor propuso como solución la creación de una élite cultural que sirviese de orientación y que promoviese los valores cristianos. Ideas reflejadas especialmente en sus obras *La idea de una sociedad cristiana* y *Unidad de la cultura europea*.

Por último, queremos señalar aquí algunos aspectos que no han podido ser tratados exhaustivamente a lo largo del presente trabajo y que sin duda constituyen posibles líneas de investigación para estudios posteriores:

- I. En primer lugar, y teniendo en cuenta que este estudio se ha ocupado de la importancia de la tradición en la obra de T. S. Eliot, sería conveniente estudiar este aspecto con mucho más detalle en cada uno de sus escritos y especialmente relacionándolo con aquellos autores que más influyeron en él, prestando especial atención a los términos empleados y a su relación con otras teorías. Requiriendo un análisis especial la relación de Eliot con los dramaturgos isabelinos, los poetas ingleses del siglo XVII, los simbolistas franceses, Baudelaire, Laforgue, la poesía imagista fundada por Thomas

Ernest Hulme en 1908, y fundamentalmente con Dante, sin duda el principal referente de nuestro autor tanto en su vida como en su obra.

- II. En segundo lugar, sería necesario un estudio comparativo a nivel filológico y literario de la versión original de *La tierra baldía* redactada por Eliot, y de la edición finalmente publicada después de las correcciones de Ezra Pound.
- III. Por otro lado, resultaría interesante comprobar hasta qué punto las técnicas y teorías literarias de Eliot influyeron en otros escritores e incluso en pintores o escultores modernos.
- IV. Del mismo modo, creemos que podría ser relevante elaborar un estudio comparativo entre Eliot y James Joyce. Pues ambos son ejemplos literarios del modernismo y el detallado análisis de sus relaciones, diferencias e influencias mutuas podría ayudarnos a conocer mejor el contexto en el que ambos vivieron.
- V. El necesariamente breve estudio comparativo entre las teorías artísticas de Eliot y de Oscar Wilde que se ha incluido en la presente tesis, podría sin duda desarrollarse con mayor profundidad.
- VI. Igualmente, en nuestra investigación se ha nombrado en varias ocasiones a Aristóteles, figura clave para entender la teoría poética. Pues bien, sería también digno de un análisis posterior la influencia del estagirita en Eliot y en sus producciones, estudiar en qué medida el pensamiento del filósofo griego influye en la crítica y en la poética de nuestro autor. Del mismo modo que resultaría interesante ocuparse con más detalle de las posibles coincidencias entre la teoría literaria de Eliot y la teoría hermenéutica moderna, especialmente la de Gadamer. Para lo cual sería necesario profundizar en el pensamiento de Hegel, al que Eliot tuvo acceso a través de la figura de Bradley, sobre el que empezó una tesis doctoral que nunca llegó a terminar.
- VII. Teniendo en cuenta que en la actualidad contamos con la publicación de la correspondencia de Eliot desde el año 1922 hasta el 1925, queda pendiente

elaborar un estudio detallado de esta correspondencia, aunque sin duda sería necesario esperar a la publicación de la correspondencia en su conjunto.

- VIII. Por último, pensamos que también sería merecedora de un análisis más profundo la poesía de juventud de Eliot, al igual que otras obras de teatro como *The Rock / La roca*, *Murder in the Cathedral / Asesinato en la Catedral*, *The Family Reunion / La reunión de familia* o *The Cocktail Party / El cóctel*, que no han podido analizarse en la presente tesis al centrarnos fundamentalmente en aquellos textos que se refieren de manera más originaria y completa a la tradición. Además, sería interesante analizar la relación entre el poema titulado *Old Possum's Book Practical Cats / El libro de los gatos habilidosos*, del año 1938, y el musical *Cats*, escrito por Andrew Lloyd Webber a partir de la influencia del texto de Eliot, estrenado en 1981 en el West End de Londres, y en Broadway en 1982, con tanto éxito que se mantuvo en cartel hasta el año 2000.

BIBLIOGRAFÍA

1. PUBLICACIONES DE THOMAS STEARNS ELIOT

- *Prufrock. Poetry*, Chicago, 1914. Publicado después como: *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (La canción de amor de J. Alfred Prufrock) en un volumen titulado: *Prufrock and Other Observations* (Prufrock y otras observaciones), Egoist Press, London, 1917. Incluido después en T. S. Eliot: *The complete Poems & Plays*. Faber & Faber, London, 1969. Reimpresión: 2004. Edición bilingüe inglés-castellano, traducción castellana de Juan Malpartida y Jordi Doce: *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001.
- *Ezra Pound: His Metric and Poetry* (Ezra Pound: su métrica y su poesía). Opúsculo publicado de forma anónima en: Alfred A. Knopf, Nueva York, 1917. Publicado después como: “Ezra Pound: His Metric and Poetry” en T. S. Eliot: *To Criticize the Critic and other Writings*, Faber & Faber, London, 1965. Edición norteamericana: Farrar, Straus and Giroux, New York, 1965. Reimpresión: University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991. Traducción castellana de Manuel Rivas: “Ezra Pound: su métrica y su poesía” En: *Criticar al crítico y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1967.
- “Reflections on `Vers Libre`” (Reflexiones sobre el `verso libre`). *New Statesman*, 1917. Incluido después en T. S. Eliot: *To Criticize the Critic and other Writings*, Faber & Faber, London, 1965. Edición norteamericana: Farrar, Straus and Giroux, New York, 1965. Reimpresión: University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991. Traducción castellana de Manuel Rivas: “Reflexiones sobre el *vers libre*” En: *Criticar al crítico y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1967.
- “Some notes on the Blank Verse of Christopher Marlowe” (Algunas notas sobre el verso blanco de Christopher Marlowe). *Art and Letters*, 1919. Publicado después como: “Notes on the blank verse of Christopher Marlowe” en T. S.

- Eliot: *The Sacred Wood* (El bosque sagrado), Methuen & CO, London, 1920. Posteriores reediciones. Posteriormente incluido como: “Christopher Marlowe” en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Revisión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Ignacio Rey, edición bilingüe inglés-castellano, estudio y notas de José Luis Palomares: “Notas sobre el verso blanco de Christopher Marlowe” En: *The Sacred Wood/El bosque sagrado*, Langre, Madrid, 2004. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “Christopher Marlowe” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. I, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944. También incluido en: Eliot, T. S.: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de Andreu Jaume, Traducción castellana de Juan Antonio Montiel: “Christopher Marlowe”, Lumen, Barcelona, 2011.
- “Tradition and the Individual Talent” (La tradición y el talento individual). Publicado en dos partes: “Tradition and the Individual Talent I” y “Tradition and the Individual Talent II & III”, *The Egoist*, 1919. Incluido después en T. S. Eliot: *The Sacred Wood* (El bosque sagrado), Methuen & CO, London, 1920. Posteriores reediciones. Incluido también en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Revisión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Ignacio Rey, edición bilingüe inglés-castellano, estudio y notas de José Luis Palomares: “La tradición y el talento individual” En: *The Sacred Wood/El bosque sagrado*, Langre, Madrid, 2004. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “La tradición y el talento individual” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. I, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944.
 - “‘Rhetoric’ and Poetic Drama” (La ‘retórica’ y el drama poético). 1919. Incluido en T. S. Eliot: *The Sacred Wood* (El bosque sagrado), Methuen & CO, London, 1920. Posteriores reediciones. Incluido también en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Revisión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Ignacio Rey, edición bilingüe inglés-castellano, estudio y notas de José Luis

- Palomares: “La `retórica´ y el teatro poético” En: *The Sacred Wood/El bosque sagrado*, Langre, Madrid, 2004. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “La `retórica´ y el drama poético” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. I, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944.
- “Hamlet and His Problems” (Hamlet y sus problemas). *The Athenaeum*, 1919. Incluido después en T. S. Eliot: *The Sacred Wood* (El bosque sagrado), Methuen & CO, London, 1920. Posteriores reediciones. Publicado después como: “Hamlet” en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Revisión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Ignacio Rey, edición bilingüe inglés-castellano, estudio y notas de José Luis Palomares: “Hamlet y sus problemas” En: *The Sacred Wood/El bosque sagrado*, Langre, Madrid, 2004. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “Hamlet” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. I, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944.
 - “Ben Jonson”. 1919. Incluido en T. S. Eliot: *The Sacred Wood* (El bosque sagrado), Methuen & CO, London, 1920. Posteriores reediciones. Incluido también en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Revisión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Ignacio Rey, edición bilingüe inglés-castellano, estudio y notas de José Luis Palomares: “Ben Jonson” En: *The Sacred Wood/El bosque sagrado*, Langre, Madrid, 2004. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “Ben Jonson” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. I, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944.
 - “The Naked Man” (El hombre desnudo) publicado en la reseña del libro de Charles Gardner: *William Blake the Man*, J. M. Dent, Londres, 1919. Posteriormente incluido en: *Athenaeum*, 1920. Publicado después como: “Blake” en T. S. Eliot: *The Sacred Wood* (El bosque sagrado), Methuen & CO, London, 1920. Posteriores reediciones. Después es incluido como: “William Blake” en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Revisión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Ignacio Rey, edición bilingüe inglés-castellano, estudio

- y notas de José Luis Palomares: “Blake” En: *The Sacred Wood/El bosque sagrado*, Langre, Madrid, 2004. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “William Blake” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. II, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944. También incluido en: Eliot, T. S.: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de Andreu Jaume, Traducción castellana de Juan Antonio Montiel: “William Blake”, Lumen, Barcelona, 2011.
- “Eurípides and Professor Murray” (Eurípides y el profesor Murray). 1920. Incluido en T. S. Eliot: *The Sacred Wood* (El bosque sagrado), Methuen & CO, London, 1920. Posteriores reediciones. Incluido también en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Revisión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Ignacio Rey, edición bilingüe inglés-castellano, estudio y notas de José Luis Palomares: “Eurípides y el profesor Murray” En: *The Sacred Wood/El bosque sagrado*, Langre, Madrid, 2004. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “Eurípides y el profesor Murray” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. I, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944.
 - “Philip Massinger”. 1920. Incluido en T. S. Eliot: *The Sacred Wood* (El bosque sagrado), Methuen & CO, London, 1920. Posteriores reediciones. Incluido también en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Revisión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Ignacio Rey, edición bilingüe inglés-castellano, estudio y notas de José Luis Palomares: “Philip Massinger” En: *The Sacred Wood/El bosque sagrado*, Langre, Madrid, 2004. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “Philip Massinger” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. I, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944.
 - “Swinburne”. *The Athenaeum*, 1920. Publicado después como: “Swinburne as Poet” (Swinburne como poeta) en T. S. Eliot: *The Sacred Wood* (El bosque sagrado), Methuen & CO, London, 1920. Posteriores reediciones. Incluido también en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber,

- London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Revisión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Ignacio Rey, edición bilingüe inglés-castellano, estudio y notas de José Luis Palomares: “Swinburne como poeta” En: *The Sacred Wood/El bosque sagrado*, Langre, Madrid, 2004. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “Swinburne como poeta” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. II, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944.
- “Dante as Spiritual Leader” (Dante como líder espiritual). *Athenaeum*, 1920. Publicación posterior con añadidos y con el título de: “Dante” en T. S. Eliot: *The Sacred Wood* (El bosque sagrado), Methuen & CO, London, 1920. Posteriores reediciones. Traducción castellana de Ignacio Rey, edición bilingüe inglés-castellano, estudio y notas de José Luis Palomares: “Dante” En: *The Sacred Wood/ El bosque sagrado*, Langre, Madrid, 2004.
 - “The Possibility of a Poetic Drama” (La posibilidad de un teatro poético). *The Dial*, 1920. Incluido después en T. S. Eliot: *The Sacred Wood* (El bosque sagrado), Methuen & CO, London, 1920. Posteriores reediciones. Traducción castellana de Ignacio Rey, edición bilingüe inglés-castellano, estudio y notas de José Luis Palomares: “La posibilidad de un teatro poético” En: *The Sacred Wood/ El bosque sagrado*, Langre, Madrid, 2004.
 - *The Sacred Wood* (El bosque sagrado). Methuen & CO, London, 1920. Reimpresión: 1977. Edición bilingüe inglés-castellano de Ignacio Rey: *The Sacred Wood/El bosque sagrado*, Edición, estudio y notas de José Luis Palomares, Langre, Madrid, 2004. Compuesto por los siguientes textos y artículos: “Preface to the 1928 Edition” (Prólogo del autor a la edición de 1928), “Introduction” (Introducción), “The Perfect Critic” (El crítico perfecto), “Imperfect Critics” (Críticos imperfectos), “Tradition and the Individual Talent” (La tradición y el talento individual), “The possibility of a Poetic Drama” (La posibilidad de un teatro poético), “Euripides and profesor Murray” (Eurípides y el profesor Murray), “‘Rhetoric’ and Poetic Drama” (La ‘retórica’ y el teatro poético), “Notes on the blank verse of Christopher Marlowe” (Notas sobre el verso blanco de Christopher Marlowe), “Hamlet and his Problems” (Hamlet y

sus problemas), “Ben Jonson”, “Philip Massinger”, “Swinburne as poet” (Swinburne como poeta), “Blake” y “Dante”.

- “The Metaphysical Poets” (Los poetas metafísicos). Publicado como reseña del libro: *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century* (Poemas y canciones metafísicas del siglo diecisiete), *Times Literary Supplement*, 1921. Posteriormente fue incluido en el opúsculo: *Homage to John Dryden. Three Essays on Poetry of the Seventeenth Century* (Homenaje a John Dryden. Tres ensayos sobre la poesía del siglo diecisiete), Hogarth Press, London, 1924. Incluido después en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “Los poetas metafísicos” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. II, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944. También incluido en: Eliot, T. S.: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de Andreu Jaume, Traducción castellana de Juan Antonio Montiel: “Los poetas metafísicos”, Lumen, Barcelona, 2011.
- “Andrew Marvell”. *Times Literary Supplement*, 1921. Incluido después en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “Andrew Marvell” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. II, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944. También incluido en: Eliot, T. S.: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de Andreu Jaume, Traducción castellana de Juan Antonio Montiel: “Andrew Marvell”, Lumen, Barcelona, 2011.
- “John Dryden”. 1921. Incluido en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “John Dryden” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. II, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944.

- “The Waste Land” (La tierra baldía). *The Criterion*, October 1922. Después incluido en: American literary magazine *The Dial*, November 1922. Publicado como libro: *The Waste Land*, Boni & Liveright, New York, December 1922. Edición inglesa: Hogarth Press, London, 1923. Edición facsímil incluyendo el manuscrito de Eliot y los fragmentos eliminados por Ezra Pound y no publicados: *The Waste Land. A facsimile & transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound*. Edited by Valerie Eliot, Faber & Faber, London, 1971. Edición americana: Harvets Special/Harcourt Brace, New York, 1971. Edición bilingüe inglés-castellano de Juan Malpartida y Jordi Doce: *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001. Edición bilingüe inglés-castellano de Viorica Patea y traducción de José Luis Palomares: *La tierra baldía*. Cátedra, Madrid, 2006. Edición de Ángel Flores y Vicente Gaos: *La tierra baldía/Cuatro cuartetos*, Fontamara, México, 2007. Edición bilingüe inglés-castellano de Jaime Tello: *La tierra estéril*, Visor, Madrid, 2009. Edición bilingüe inglés-castellano del poema definitivo y de los fragmentos eliminados de Ricardo Silva-Santisteban: *La tierra agostada*, Edición privada, Lima, 2010. Edición bilingüe inglés-castellano de los fragmentos eliminados por Ezra Pound de Piero Montebruno: *El Eliot de otro(s) poeta(s). Tarjados de Ezra Pound al original de La tierra baldía, y más poemas de T. S. Eliot*, Editores Be-uve-dráis, Santiago de Chile, 2000.

- “The Function of Criticism” (La función de la crítica). *The Criterion*, 1923. Incluido después en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “La función de la crítica” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. I, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944.

- “In Memoriam: Marie Lloyd” (En memoria de: Marie Lloyd). *The Criterion*, 1923. Incluido después como: “Marie Lloyd” en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “Marie Lloyd” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. II, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944.

- “Ulises, Order, and Myth” (Ulises, orden y mito). *The Dial*, 1923.
- “Four Elizabethan Essays I: A Preface” (Cuatro ensayos isabelinos I: Un prefacio). *The Criterion*, 1924. Incluido después como: “Four Elizabethan Dramatists” (Cuatro dramaturgos isabelinos) en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “Cuatro dramaturgos isabelinos” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. I, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944. También incluido en: Eliot, T. S.: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de Andreu Jaume, Traducción castellana de Juan Antonio Montiel: “Cuatro dramaturgos isabelinos”, Lumen, Barcelona, 2011.
- “Lancelot Andrewes”. *Times Literary Supplement*, 1926. Posteriormente recopilado en: *For Lancelot Andrewes, Essays on Style and Order* (Para Lancelot Andrewes. Ensayos sobre estilo y orden), Faber & Faber Limited, London, 1928. Reedición por Valerie Eliot: 1970. Incluido después en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “Lancelot Andrewes” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. II, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944. También incluido en: Eliot, T. S.: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de Andreu Jaume, Traducción castellana de Juan Antonio Montiel: “Lancelot Andrewes”, Lumen, Barcelona, 2011.
- “Sir John Davies”. *The Times Literary Supplement*, 1926. Incluido después en T. S. Eliot: *On Poetry and Poets* (Sobre poesía y poetas), Faber & Faber, London, 1957. Reediciones: 1957, 1961, 1965, 1969, 1979, 1984 y 1986. Traducción castellana de Marcelo Cohen: “Sir John Davies” En: *Sobre poesía y poetas. T. S. Eliot*, Icaria, Barcelona, 1992.
- “A Note on Poetry and Belief” (Una nota sobre poesía y creencia). *Enemy*, 1927.

- “Seneca in Elizabethan Translation” (Séneca en traducción isabelina). 1927. Incluido en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “Séneca en traducción isabelina” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. I, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944.

- “Shakespeare and the Stoicism of Seneca” (Shakespeare y el estoicismo de Séneca). Conferencia pronunciada ante la Asociación Shakespeare, 1927. Después publicada en: *Oxford University Press*, London, 1927. Incluido posteriormente en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “Shakespeare y el estoicismo de Séneca” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. I, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944. También incluido en: Eliot, T. S.: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de Andreu Jaume, Traducción castellana de Juan Antonio Montiel: “Shakespeare y el estoicismo de Séneca”, Lumen, Barcelona, 2011.

- “Thomas Middlenton”. 1927. Incluido en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “Thomas Middlenton” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. I, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944.

- “John Bramhall”. 1927. Incluido en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “John Bramhall” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. II, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944.

- “Francis Herbert Bradley”. 1927. Incluido en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de

- Sara Rubinstein: “Francis Herbert Bradley” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. II, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944.
- “Wilkie Collins and Dickens” (Wilkie Collins and Dickens). 1927. Incluido en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “Wilkie Collins y Dickens” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. II, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944.
 - “A Dialogue on Dramatic Poetry” (Diálogo sobre poesía dramática). 1928. Incluido en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “Diálogo sobre poesía dramática” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. I, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944.
 - “The Humanism of Irving Babbitt” (El humanismo de Irving Babbitt). Incluido en T. S. Eliot: *For Lancelot Andrewes, Essays on Style and Order* (Para Lancelot Andrewes. Ensayos sobre estilo y orden), Faber & Faber Limited, London, 1928. Reedición por Valerie Eliot: 1970. Posteriormente incluido en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “El humanismo de Irving Babbitt” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. II, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944.
 - *For Lancelot Andrewes, Essays on Style and Order* (Para Lancelot Andrewes. Ensayos sobre estilo y orden), Faber & Faber Limited, London, 1928. Reedición por Valerie Eliot: 1970. Compuesto por los siguientes textos y artículos: “Preface” (Prefacio), “Lancelot Andrewes”, “Niccolo Machiavelli”, “Francis Herbert Bradley”, “Baudelaire In Our Time” (Baudelaire en su tiempo), “Thomas Middleton”, “A Note on Richard Crashaw” (Una nota sobre Richard

- Crashaw) y “The Humanism of Irving Babbitt” (El humanismo de Irving Babbitt).
- “Dante”. Faber & Faber, London, 1929. Incluido después en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “Dante” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. II, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944. También incluido en: Eliot, T. S.: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de Andreu Jaume, Traducción castellana de Juan Antonio Montiel: “Dante”, Lumen, Barcelona, 2011.
 - “Second Thoughts about Humanism” (Nuevas consideraciones sobre el Humanismo). *The Hound & Horn: A Harvard Miscellany*, 1929. Incluido después en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “Nuevas consideraciones sobre el Humanismo” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. II, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944.
 - *Ash Wednesday* (Miércoles de ceniza). Faber & Faber, London, 1930. Compuesto por seis secciones, de las que las tres primeras fueron publicadas anteriormente: “Sección II” en 1927, “Sección I” en 1928 y “Sección III” en 1929. Edición americana: Fountain Press, New York, 1930. Traducción castellana y edición bilingüe inglés-castellano de Juan Malpartida y Jordi Doce: *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001.
 - “Cyril Tourneur”. 1930. Incluido en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “Cyril Tourneur” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. I, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944.

- “Baudelaire”. Introducción a una traducción de Christopher Isherwood: *Intimate Journals* (Los diarios íntimos de Baudelaire), The Blackmore Press, 1930. Edición norteamericana: Random House, New York, 1930. Incluido después en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición. 1999. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “Baudelaire” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. II, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944. También incluido en: Eliot, T. S.: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de Andreu Jaume, Traducción castellana de Juan Antonio Montiel: “Baudelaire”, Lumen, Barcelona, 2011.
- “Arnold and Pater” (Arnold y Pater). 1930. Incluido en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición. 1999. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “Arnold y Pater” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. II, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944.
- “Thomas Heywood”. 1931. Incluido en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “Thomas Heywood” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. I, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944.
- “Thoughts after Lambeth” (Reflexiones después de Lambeth). 1931. Incluido en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “Reflexiones después de Lambeth” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. II, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944.
- “The ‘Pense’ of Pascal” (El ‘pensamiento’ de Pascal). 1931. Incluido en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición: 1999.

- “Charles Whibley”. *A Memoir*, 1931. Incluido después en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “Charles Whibley” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. II, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944.

- “The Age of Dryden” (La época de Dryden). Publicado en tres partes: “John Dryden I”, “John Dryden II” y “John Dryden III”. *The Listener*, 1931. En 1932 los tres artículos se integraron posteriormente en un único texto en T. S. Eliot: *The Use of Poetry and The Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England* (Función de la poesía y función de la crítica: Estudios de la relación de la crítica de la poesía en Inglaterra). Faber & Faber, London, 1933. Edición americana: Harvard University Press, 1933. Traducción castellana de Jaime Gil de Biedma: “La época de Dryden” En: *Función de la poesía y función de la crítica*, Tusquets, Barcelona, 1999.

- “John Ford”. 1932. Incluido en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición: 1999. Traducción castellana de Sara Rubinstein: “John Ford” En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. I, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1944.

- “Modern Education and the Classics” (La educación moderna y la clásica). 1932. Incluido en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Faber & Faber, London, 1932. Diversas reediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición: 1999.

- “Apology for the Countess of Pembroke” (Apología de la condesa de Pembroke). 1932. Incluido en T. S. Eliot: *The Use of Poetry and The Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England* (Función de la poesía y función de la crítica: Estudios de la relación de la crítica de la poesía en Inglaterra), Faber & Faber, London, 1933. Edición americana: Harvard University Press, 1933. Traducción castellana de Jaime Gil de Biedma:

- “Apología de la condesa de Pembroke” En: *Función de la poesía y función de la crítica*, Tusquets, Barcelona, 1999.
- “Wordsworth and Coleridge” (Wordsworth y Coleridge). 1932. Incluido en T. S. Eliot: *The Use of Poetry and The Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England* (Función de la poesía y función de la crítica: Estudios de la relación de la crítica de la poesía en Inglaterra), Faber & Faber, London, 1933. Edición americana: Harvard University Press, 1933. Traducción castellana de Jaime Gil de Biedma: “Wordsworth y Coleridge” En: *Función de la poesía y función de la crítica*, Tusquets, Barcelona, 1999.
 - *After Strange Gods* (Tras dioses extraños). Faber & Faber, London, 1932. Edición norteamericana: Brace, New York, 1934.
 - “Shelley and Keats” (Shelley y Keats). 1933. Incluido en T. S. Eliot: *The Use of Poetry and The Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England* (Función de la poesía y función de la crítica: Estudios de la relación de la crítica de la poesía en Inglaterra), Faber & Faber, London, 1933. Edición americana: Harvard University Press, 1933. Traducción castellana de Jaime Gil de Biedma: “Shelley y Keats” En: *Función de la poesía y función de la crítica*, Tusquets, Barcelona, 1999.
 - “Matthew Arnold”. 1933. Incluido en T. S. Eliot: *The Use of Poetry and The Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England* (Función de la poesía y función de la crítica: Estudios de la relación de la crítica de la poesía en Inglaterra), Faber & Faber, London, 1933. Edición americana: Harvard University Press, 1933. Traducción castellana de Jaime Gil de Biedma: “Matthew Arnold” En: *Función de la poesía y función de la crítica*, Tusquets, Barcelona, 1999.
 - “The Modern Mind” (La mente moderna). 1933. Incluido en T. S. Eliot: *The Use of Poetry and The Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England* (Función de la poesía y función de la crítica: Estudios de la relación de la crítica de la poesía en Inglaterra), Faber & Faber, London, 1933.

- Edición americana: Harvard University Press, 1933. Traducción castellana de Jaime Gil de Biedma: “La mente moderna” En: *Función de la poesía y función de la crítica*, Tusquets, Barcelona, 1999.
- *The Use of Poetry and The Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England* (Función de la poesía y función de la crítica), Faber & Faber, London, 1933. Segunda edición: 1964. Edición americana: Harvard University Press, 1933. Edición, traducción castellana y prólogo de Jaime Gil de Biedma: *Función de la poesía y función de la crítica*, Tusquets, Barcelona, 1999. Compuesto por los siguientes textos y artículos: “Preface to Edition of 1964” (Prefacio a la edición de 1964), “Preface to Original Edition” (Prefacio a la edición original), “Introduction” (Introducción), “Apology for the Countess of Pembroke” (Apología de la condesa de Pembroke), “The Age of Dryden” (La época de Dryden), “Wordsworth and Coleridge” (Wordsworth y Coleridge), “Shelley and Keats” (Shelley y Keats), “Matthew Arnold”, “The Modern Mind” (La mente moderna), “Conclusion” (Conclusión).
 - “John Marston”. 1934. Incluido en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Segunda edición revisada y ampliada, Faber & Faber, London, 1934. Diversas ediciones ampliadas. Reimpresión de la tercera edición: 1999.
 - *The Rock* (La roca). Faber & Faber, London, 1934. Edición norteamericana: Brace, New York, 1934.
 - “Religion and Literature” (Religión y literatura). Incluido en la antología: *Faith that Illuminates* (Fe que ilumina), The Centenary Press, London, 1935. Incluido después en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Tercera edición ampliada, Faber & Faber, London, 1951. Reimpresión de la tercera edición: 1999. También incluido en: Eliot, T. S.: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de Andreu Jaume, Traducción castellana de Juan Antonio Montiel: “Religión y literatura”, Lumen, Barcelona, 2011.
 - *Murder in the Cathedral* (Asesinato en la Catedral). Faber & Faber, London, 1935. Reedición: 1967. Edición norteamericana: Brace, New York, 1935.

Traducción castellana de Fernando Gutiérrez y José María Valverde: *Asesinato en la Catedral*, Encuentro, Madrid, 1997.

- “In memoriam”. 1936. Incluido en T. S. Eliot: *Selected Essays* (Selección de ensayos), Tercera edición ampliada, Faber & Faber, London, 1951. Reimpresión de la tercera edición: 1999.
- “Milton I”. *Essays and Studies The English Association*, Oxford University Press, 1936. Incluido después en T. S. Eliot: *On Poetry and Poets* (Sobre poesía y poetas), Faber & Faber, London, 1957. Reediciones: 1957, 1961, 1965, 1969, 1979, 1984 y 1986. Traducción castellana de Marcelo Cohen: “Milton I” En: *Sobre poesía y poetas. T. S. Eliot*, Icaria, Barcelona, 1992.
- “Byron”. Incluido en: Dobrée, B. (Ed.), *From Ann to Victoria*, Cassell & Co., 1937. Incluido después en T. S. Eliot: *On Poetry and Poets* (Sobre poesía y poetas), Faber & Faber, London, 1957. Reediciones: 1957, 1961, 1965, 1969, 1979, 1984 y 1986. Traducción castellana de Marcelo Cohen: “Byron” En: *Sobre poesía y poetas. T. S. Eliot*, Icaria, Barcelona, 1992. También incluido en: Eliot, T. S.: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de Andreu Jaume, Traducción castellana de Juan Antonio Montiel: “Byron”, Lumen, Barcelona, 2011.
- *The Family Reunion* (La reunión de familia). Faber & Faber, London, 1939. Edición norteamericana: Brace, New York, 1939.
- *The Idea of a Christian Society* (La idea de una sociedad cristiana). Faber & Faber, London, 1939. Novena reimpresión: 1962. Edición americana: Brace, New York, 1940. Traducción castellana de Carlos M. Reyles: *La idea de una sociedad cristiana*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942.
- *Old Possum’s Book of Practical Cats* (El libro de los gatos habilidosos del viejo Possum). Faber & Faber, London, 1939. Edición norteamericana: Brace, New York, 1939. Reediciones: 1967, 1982. Traducción castellana de Regla Ortiz: *El*

- libro de los gatos habilidosos del viejo Possum*, Pre-textos, Madrid/Buenos Aires/Valencia, 2001. Edición revisada y corregida: 2004.
- “Yeats”. Primera conferencia anual Yeats, impartida a los Amigos de la Academia Irlandesa en el Abbey Theatre, Dublín, 1940. Publicada después como: “The Poetry of W. B. Yeats” (La poesía de W. B. Yeats) *Purpose*, 1940. Reimpresión: *Southern Review*, 1941. Incluida también en: Hall, J. y Steinman, M., (Edits.), *The Permanence of Yeats. Selected Criticism* (La vigencia de Yeats. Ensayos selectos), Macmillan, New York, 1950. Posteriormente incluido como: “Yeats” en T. S. Eliot: *On Poetry and Poets* (Sobre poesía y poetas), Faber & Faber, London, 1957. Reediciones: 1957, 1961, 1965, 1969, 1979, 1984 y 1986. Traducción castellana de Marcelo Cohen: “Yeats” En: *Sobre poesía y poetas. T. S. Eliot*, Icaria, Barcelona, 1992. También incluido en: Eliot, T. S.: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de Andreu Jaume, Traducción castellana de Juan Antonio Montiel: “Yeats”, Lumen, Barcelona, 2011.
 - “East Coker”. Faber & Faber, London, 1940. Incluido en T. S. Eliot: *Four Quartets* (Cuatro Cuartetos). Edición norteamericana: Brace, New York, 1943. Edición inglesa: Faber & Faber, London, 1944. Traducción castellana y edición bilingüe inglés-castellano de Juan Malpartida y Jordi Doce: *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001. Edición de Ángel Flores y Vicente Gaos: *La tierra baldía/Cuatro cuartetos*, Fontamara, México, 2007.
 - “Burnt Norton”. Faber & Faber, London, 1941. Incluido en T. S. Eliot: *Four Quartets* (Cuatro Cuartetos). Edición norteamericana: Brace, New York, 1943. Edición inglesa: Faber & Faber, London, 1944. Traducción castellana y edición bilingüe inglés-castellano de Juan Malpartida y Jordi Doce: *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001. Edición de Ángel Flores y Vicente Gaos: *La tierra baldía/Cuatro cuartetos*, Fontamara, México, 2007.
 - “The Dry Salvages”. Faber & Faber, London, 1941. Incluido en T. S. Eliot: *Four Quartets* (Cuatro Cuartetos). Edición norteamericana: Brace, New York, 1943.

- Edición inglesa: Faber & Faber, London, 1944. Traducción castellana y edición bilingüe inglés-castellano de Juan Malpartida y Jordi Doce: *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001. Edición de Ángel Flores y Vicente Gaos: *La tierra baldía/Cuatro cuartetos*, Fontamara, México, 2007.
- “Ridyard Kipling”. Publicado como “Introducción” en: *A Choice of Kipling’s Verse*, Faber & Faber / Methuen, London, 1941. Edición americana: Charles Scribner’s Sons, 1941. Incluido después en T. S. Eliot: *On Poetry and Poets* (Sobre poesía y poetas), Faber & Faber, London, 1957. Reediciones: 1957, 1961, 1965, 1969, 1979, 1984 y 1986. Traducción castellana de Marcelo Cohen: “Ridyard Kipling” En: *Sobre poesía y poetas. T. S. Eliot*, Icaria, Barcelona, 1992.
 - “The Classics and the Man of Letters” (Los clásicos y el hombre de letras). Discurso presidencial impartido en la Asociación Clásica de Cambridge, 1942. Incluido después en T. S. Eliot: *To Criticize the Critic and other Writings* (Criticar al crítico y otros escritos), Faber & Faber, London, 1965. Edición norteamericana: Farrar, Straus and Giroux, New York, 1965. Reimpresión: University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991. Traducción castellana de Manuel Rivas: “Los clásicos y el hombre de letras” En: *Criticar al crítico y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1967.
 - “The Music of Poetry” (La música de la poesía). Tercera conferencia W. P. Ker Memorial, pronunciada en la Universidad de Glasgow, 1942. Publicada posteriormente en: *Son & Company*, 1942. Reimpresión: *The Partisan Review*, 1942. Incluido después en T. S. Eliot: *On Poetry and Poets* (Sobre poesía y poetas), Faber & Faber, London, 1957. Reediciones: 1957, 1961, 1965, 1969, 1979, 1984 y 1986. Traducción castellana de Marcelo Cohen: “La música en la poesía” En: *Sobre poesía y poetas. T. S. Eliot*, Icaria, Barcelona, 1992. También incluido en: Eliot, T. S.: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de Andreu Jaume, Traducción castellana de Juan Antonio Montiel: “La música de la poesía”, Lumen, Barcelona, 2011.

- “Little Gidding”. Faber & Faber, London, 1942. Incluido en T. S. Eliot: *Four Quartets* (Cuatro Cuartetos). Edición norteamericana: Brace, New York, 1943. Edición inglesa: Faber & Faber, London, 1944. Traducción castellana y edición bilingüe inglés-castellano de Juan Malpartida y Jordi Doce: *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona 2001. Edición de Ángel Flores y Vicente Gaos: *La tierra baldía/Cuatro cuartetos*, Fontamara, México, 2007.

- *Four Quartets* (Cuatro Cuartetos). Edición norteamericana: Brace, New York, 1943. Edición inglesa: Faber & Faber, London, 1944. Traducción castellana y edición bilingüe inglés-castellano de Juan Malpartida y Jordi Doce: *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001. Edición de Ángel Flores y Vicente Gaos: *La tierra baldía/Cuatro cuartetos*, Fontamara, México, 2007.

- “The Social Function of Poetry” (Función social de la poesía). Discurso dado en el Instituto Británico-Noruego en 1943, y subsiguientemente ampliado para su presentación pública en París en 1945, posteriormente publicado en: *The Adelphi*. Incluido después en T. S. Eliot: *On Poetry and Poets* (Sobre poesía y poetas), Faber & Faber, London, 1957. Reediciones: 1957, 1961, 1965, 1969, 1979, 1984 y 1986. Traducción castellana de Marcelo Cohen: “Función social de la poesía” En: *Sobre poesía y poetas. T. S. Eliot*, Icaria, Barcelona, 1992.

- “Johnson as Critic and Poet” (Johnson como crítico y poeta). Conferencia Ballard Matthews, impartida en el University College, Gales del Norte, 1944. Incluido después en T. S. Eliot: *On Poetry and Poets* (Sobre poesía y poetas), Faber & Faber, London, 1957. Reediciones: 1957, 1961, 1965, 1969, 1979, 1984 y 1986. Traducción castellana de Marcelo Cohen: “Johnson como crítico y poeta” En: *Sobre poesía y poetas. T. S. Eliot*, Icaria, Barcelona, 1992.

- What is Minor Poetry? (¿Qué es la poesía menor?). Discurso pronunciado ante la Asociación de Libreros de Swansea y Gales Occidental, Swansea, 1944. Posteriormente publicado en: *The Sewanee Review*. Incluido después en T. S. Eliot: *On Poetry and Poets* (Sobre poesía y poetas), Faber & Faber, London,

1957. Reediciones: 1957, 1961, 1965, 1969, 1979, 1984 y 1986. Traducción castellana de Marcelo Cohen: “¿Qué es la poesía menor?” En: *Sobre poesía y poetas. T. S. Eliot*, Icaria, Barcelona, 1992.
- What is a Classic? (¿Qué es un clásico?). Discurso presidencial dirigido a la Sociedad Virgilio, 1944. Posteriormente publicado en: Faber & Faber, 1945. Incluido después en T. S. Eliot: *On Poetry and Poets* (Sobre poesía y poetas), Faber & Faber, London, 1957. Reediciones: 1957, 1961, 1965, 1969, 1979, 1984 y 1986. Traducción castellana de Marcelo Cohen: “¿Qué es un clásico?” En: *Sobre poesía y poetas. T. S. Eliot*, Icaria, Barcelona, 1992. También incluido en: Eliot, T. S.: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de Andreu Jaume, Traducción castellana de Juan Antonio Montiel: “¿Qué es un clásico?”, Lumen, Barcelona, 2011.
 - “Milton II”. Opúsculo publicado como: *Milton, Anual Lecture on a Master Mind* (Milton. Conferencia anual sobre la mente de un maestro), Henriette Hertz Trust of the British Academy, London, 1947. Después fue pronunciado como discurso en el Frick Museum, New York, 1947. Posteriores reimpressiones: *Sewanee Review*, 1948, *Proceedings of the British Academy*, nº 33, Oxford University Press, London, 1951. Incluido después en T. S. Eliot: *On Poetry and Poets* (Sobre poesía y poetas), Faber & Faber, London, 1957. Reediciones: 1957, 1961, 1965, 1969, 1979, 1984 y 1986. Traducción castellana de Marcelo Cohen: “Milton II” En: *Sobre poesía y poetas. T. S. Eliot*, Icaria, Barcelona, 1992. También incluido en: Eliot, T. S.: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de Andreu Jaume, Traducción castellana de Juan Antonio Montiel: “Milton”, Lumen, Barcelona, 2011.
 - *Notes towards the Definition of Culture* (Notas para la definición de una cultura). Faber & Faber, London, 1948. Reimpresión junto con un prefacio a la edición de 1962: 1962. Edición americana: Brace, New York, 1949. Edición castellana y traducción de Félix de Azúa Comella: *La unidad de la cultura europea. Notas para la definición de la cultura*, Instituto de Estudios Europeos y Ediciones Encuentro, Madrid, 2003.

- “From Poe to Valéry” (De Poe a Valéry). Conferencia pronunciada en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, Washington, 1948. Incluido después en T. S. Eliot: *To Criticize the Critic and other Writings* (Criticar al crítico y otros escritos), Faber & Faber, London, 1965. Edición norteamericana: Farrar, Straus and Giroux, New York, 1965. Reimpresión: University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991. Traducción castellana de Manuel Rivas: “De Poe a Valery” En: *Criticar al crítico y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1967.

- *Cocktail Party* (El cóctel). Faber & Faber, London, 1950. Edición norteamericana: Brace, New York, 1950.

- “The Aims of Education” (Los fines de la educación). Texto de algunas conferencias pronunciadas en la Universidad de Chicago, 1950. Posteriormente fue publicado en *Measure: 1950 - 1951*. Incluido después en T. S. Eliot: *To Criticize the Critic and other Writings* (Criticar al crítico y otros escritos), Faber & Faber, London, 1965. Edición norteamericana: Farrar, Straus and Giroux, New York, 1965. Reimpresión: University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991. Traducción castellana de Manuel Rivas: “Los fines de la educación” En: *Criticar al crítico y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1967.

- “What Dante Means to Me” (Lo que Dante significa para mí). Discurso pronunciado en el Instituto Italiano de Londres, 1950. Después publicado en: *Italian News*, 1950. Reedición: *The Adelphi*, 1951. Incluido después en T. S. Eliot: *To Criticize the Critic and other Writings* (Criticar al crítico y otros escritos), Faber & Faber, London, 1965. Edición norteamericana: Farrar, Straus and Giroux, New York, 1965. Reimpresión: University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991. Traducción castellana de Manuel Rivas: “Lo que Dante significa para mí” En: *Criticar al crítico y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1967. También incluido en: Eliot, T. S.: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de Andreu Jaume, Traducción castellana de Juan Antonio Montiel: “Lo que Dante significa para mí”, Lumen, Barcelona, 2011.

- “Poetry and Drama” (Poesía y drama). Primera conferencia pronunciada en homenaje a Theodore Spenser en la Universidad de Harvard, 1950. Posteriormente publicada con el título: “The Aims of Poetic Drama” (Los fines del drama poético), *Adams*, 1950. Publicada como opúsculo y bajo el título final: *Poetry and Drama*, Cambridge, Harvard University Press, 1951. Incluido después en T. S. Eliot: *On Poetry and Poets* (Sobre poesía y poetas), Faber & Faber, London, 1957. Reediciones: 1957, 1961, 1965, 1969, 1979, 1984 y 1986. Traducción castellana de Marcelo Cohen: “Poesía y drama” En: *Sobre poesía y poetas. T. S. Eliot*, Icaria, Barcelona, 1992. También incluido en: Eliot, T. S.: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de Andreu Jaume, Traducción castellana de Juan Antonio Montiel: “Poesía y drama”, Lumen, Barcelona, 2011.

- “Virgil and the Christian World” (Virgilio y el mundo cristiano). Conferencia radiofónica transmitida por la BBC, London, 1951. Posteriormente publicada en: *The Listener*, 1951. Incluido después en T. S. Eliot: *On Poetry and Poets* (Sobre poesía y poetas), Faber & Faber, London, 1957. Reediciones: 1957, 1961, 1965, 1969, 1979, 1984 y 1986. Traducción castellana de Marcelo Cohen: “Virgilio y el mundo cristiano” En: *Sobre poesía y poetas. T. S. Eliot*, Icaria, Barcelona, 1992.

- “The Three Voices of Poetry” (Las tres voces de la poesía). Undécima conferencia anual de la Liga Nacional del Libro, 1953. Publicada posteriormente como opúsculo en: *The Three Voices of Poetry*, Cambridge University Press, London, 1953. Incluido después en T. S. Eliot: *On Poetry and Poets* (Sobre poesía y poetas), Faber & Faber, London, 1957. Reediciones: 1957, 1961, 1965, 1969, 1979, 1984 y 1986. Traducción castellana de Marcelo Cohen: “Las tres voces de la poesía” En: *Sobre poesía y poetas. T. S. Eliot*, Icaria, Barcelona, 1992. También incluido en: Eliot, T. S.: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de Andreu Jaume, Traducción castellana de Juan Antonio Montiel: “Las tres voces de la poesía”, Lumen, Barcelona, 2011.

- “American Literature and the American Language” (La literatura norteamericana y el idioma norteamericano). Conferencia pronunciada en la

- Universidad Washington de Saint Louis (Missouri), 1953. Incluido después en T. S. Eliot: *To Criticize the Critic and other Writings* (Criticar al crítico y otros escritos), Faber & Faber, London, 1965. Edición norteamericana: Farrar, Straus and Giroux, New York, 1965. Reimpresión: University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991. Traducción castellana de Manuel Rivas: “La literatura norteamericana y el idioma norteamericano” En: *Criticar al crítico y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1967.
- *The Confidential Clerk* (El secretario particular). Faber & Faber, London, 1953. Edición norteamericana: Brace, New York, 1954. Traducción castellana de José Méndez Herrera: *El secretario particular*, Norte y Sur, Madrid, 1963.
 - “Goethe as the Sage” (Goethe como sabio). Discurso impartido en la recepción del Premio Hanseático Goethe, 1954. Posteriormente fue pronunciado en la Universidad de Hamburgo, 1955. Incluido después en T. S. Eliot: *On Poetry and Poets* (Sobre poesía y poetas), Faber & Faber, London, 1957. Reediciones: 1957, 1961, 1965, 1969, 1979, 1984 y 1986. Traducción castellana de Marcelo Cohen: “Goethe como sabio” En: *Sobre poesía y poetas. T. S. Eliot*, Icaria, Barcelona, 1992.
 - “The Literature of Politics” (La literatura de la política). Conferencia pronunciada en un banquete literario organizado por la Unión Conservadora de Londres, 1955. Incluido después en T. S. Eliot: *To Criticize the Critic and other Writings* (Criticar al crítico y otros escritos), Faber & Faber, London, 1965. Edición norteamericana: Farrar, Straus and Giroux, New York, 1965. Reimpresión: University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991. Traducción castellana de Manuel Rivas: “La literatura de la política” En: *Criticar al crítico y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1967.
 - “The Frontiers of Criticism” (Las fronteras de la crítica). 1956. Incluido en T. S. Eliot: *On Poetry and Poets* (Sobre poesía y poetas), Faber & Faber, London, 1957. Reediciones: 1957, 1961, 1965, 1969, 1979, 1984 y 1986. Traducción castellana de Marcelo Cohen: “Las fronteras de la crítica” En: *Sobre poesía y poetas. T. S. Eliot*, Icaria, Barcelona, 1992.

- *On Poetry and Poets* (Sobre poesía y poetas). Faber & Faber, London, 1957. Reediciones: 1957, 1961, 1965, 1969, 1979, 1984 y 1986. Traducción castellana de Marcelo Cohen: *Sobre poesía y poetas. T. S. Eliot*, Icaria, Barcelona, 1992. Compuesto por los siguientes textos y artículos: “The Social Function of Poetry” (Función social de la poesía), “The Music of Poetry” (La música en la poesía), “What is Minor Poetry?” (¿Qué es la poesía menor?), “What is a Classic?” (¿Qué es un clásico?), “Poetry and Drama” (Poesía y drama), “The Three Voices of Poetry” (Las tres voces de la poesía), “The Frontiers of Criticism” (Las fronteras de la crítica), “Virgil and the Christian World” (Virgilio y el mundo cristiano), “Sir John Davies”, “Milton I”, “Milton II”, “Johnson as Critic and Poet” (Johnson como crítico y poeta), “Byron”, “Goethe as the Sage” (Goethe como sabio), “Rudyard Kipling”, “Yeats”.

- *The Elder Statesman* (El viejo estadista). Faber & Faber, London, 1958. Edición norteamericana: Straus & Cudahy, New York, 1959. Traducción castellana y prólogo de Miguel Alfredo Olivera: *El viejo estadista*, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1963.

- “To Criticize the Critic” (Criticar al crítico). Conferencia pronunciada en la sexta asamblea académica de la Universidad de Leeds en Inglaterra, 1961. Incluido después en T. S. Eliot: *To Criticize the Critic and other Writings* (Criticar al crítico y otros escritos), Faber & Faber, London, 1965. Edición norteamericana: Farrar, Straus and Giroux, New York, 1965. Reimpresión: University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991. Traducción castellana de Manuel Rivas: “Criticar al crítico” En: *Criticar al crítico y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1967. También incluido en: Eliot, T. S.: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de Andreu Jaume, Traducción castellana de Juan Antonio Montiel: “Criticar al crítico”, Lumen, Barcelona, 2011.

- *To Criticize the Critic and other Writings* (Criticar al crítico y otros ensayos). Faber & Faber, London, 1965. Edición norteamericana: Farrar, Straus and Giroux, New York, 1965. Reimpresión: University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1991. Edición y traducción castellana de Manuel Rivas: *Criticar al crítico y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1965. Compuesto por los

siguientes textos y artículos: “To Criticize the Critic” (Criticar al crítico), “From Poe to Valéry” (De Poe a Valéry), “American Literature and the American Language” (La literatura norteamericana y el idioma norteamericano), “The Aims of Education” (Los fines de la educación), “What Dante Means to Me” (Lo que Dante significa para mí), “The Literature of Politics” (La literatura de la política), “The Classics and the Man of Letters” (Los clásicos y el hombre de letras), “Ezra Pound: His Metric and Poetry” (Ezra Pound: su métrica y su poesía), “Reflections on ‘Vers Libre’” (Reflexiones sobre el *vers libre*).

- *Selected Essays* (Selección de ensayos). Faber & Faber, London, 1932. Segunda edición revisada y ampliada: 1934. Tercera edición ampliada: 1951. Cuarta edición: 1972. Reimpresión: 1999.
- *Collected Poems 1909 - 1935* (Poesías reunidas 1909 - 1935). Faber & Faber, London, 1936. Edición norteamericana: Brace, New York, 1936.
- *Collected Poems 1909 - 1962* (Poesías reunidas 1909 - 1962). Faber & Faber, London, 1963. Edición norteamericana: Brace & World, New York, 1963. Traducción castellana e introducción de José María Valverde: *T. S. Eliot poesías reunidas 1909 - 1962*, Alianza, Madrid, 1999. Reimpresión: 2006.
- *The complete Poems & Plays* (Poemas y obras teatrales completas). Editado por: Valerie Eliot, Faber & Faber, London, 1969. Reimpresión: 2004.
- *Inventions of the March Hare. Poems 1909 - 1917* (Inventos de la liebre de marzo. *Poemas 1909 - 1917*), Prólogo de: Christopher Ricks, Faber & Faber, London, 1996. Edición norteamericana: Brace, New York, 1996. Traducción castellana, prólogo y notas a cargo de Dámaso López: *Inventos de la liebre de marzo. Poemas 1909 - 1917*, Visor, Madrid, 2001.
- *The Letters of T. S. Eliot, Volume I: 1898 - 1922* (Correspondencia de T. S. Eliot. Volumen I). Editado por: Valerie Eliot y Hugh Haughton, Faber & Faber, London, 1988. Edición revisada y aumentada: 2009.

- *The Letters of T. S. Eliot*, Volume II: 1923 - 1925 (Correspondencia de T. S. Eliot. Volumen II). Editado por: Valerie Eliot y Hugh Haughton, Faber & Faber, London, 2009.

- *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Volumen I. Emecé, Buenos Aires, 1944. Basado en la recopilación de artículos de la obra: *Selected Essays*. Compuesto por los siguientes textos y artículos: “La tradición y el talento individual”, “La función de la crítica”, “La “retórica” y el drama poético”, “Diálogo sobre poesía dramática”, “Eurípides y el profesor Murray”, “Séneca en traducción isabelina”, “Cuatro dramaturgos isabelinos”, “Christopher Marlowe”, “Shakespeare y el estoicismo de Séneca”, “Hamlet”, “Ben Jonson”, “Thomas Middleton”, “Thomas Heywood”, “Cyril Tourneur”, “John Ford”, “Philip Massinger”.

- *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Volumen II. Emecé, Buenos Aires, 1944. Basado en la recopilación de artículos de la obra: *Selected Essays*. Compuesto por los siguientes textos artículos: “Dante”, “Andrew Marvell”, “John Dryden”, “William Blake”, “Swinburne como poeta”, “Lancelot Andrewes”, “John Bramhall”, “Reflexiones después de Lambeth”, “Baudelaire”, “Arnold y Pater”, “Francis Herbert Bradley”, “Marie Lloyd”, “Wilkie Collins y Dickens”, “El humanismo de Irving Babbitt”, “Nuevas consideraciones sobre el humanismo”, “Charles Whibley”.

- *La tierra baldía, Cuatro cuartetos y otros poemas*. Edición bilingüe inglés-castellano, traducción castellana de Juan Malpartida y Jordi Doce, Círculo de lectores, Barcelona, 2001.

- *T. S. Eliot. La aventura sin fin*. Selección, prólogo y notas de: Andreu Jaume, Traducción castellana de: Juan Antonio Montiel, Lumen, Barcelona, 2011. Basado en la recopilación de artículos de la obra: *Sacred Wood, Selected Essays, On Poetry and Poets y To Critize the Critic and other Writings*. Compuesto por los siguientes textos y artículos: “Christopher Marlowe”, “William Blake”, “Los poetas metafísicos”, “Andrew Marvell”, “Cuatro dramaturgos isabelinos”, “Lancelot Andrewes”, “Shakespeare y el estoicismo de Séneca”, “Dante”,

“Baudelaire”, “Religi3n y literatura”, “Byron”, “Yeats”, “La m3sica de la poes3a”, “¿Qu3 es un cl3sico?”, “Milton”, “Lo que Dante significa para m3”, “Poes3a y drama”, “Las tres voces de la poes3a”, “ Criticar al cr3tico”.

2. LITERATURA SECUNDARIA

Entre la gran cantidad de páginas web dedicadas a T. S. Eliot pueden destacarse:

- http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1948/eliot-bibl.html
- <http://worldcat.org/identities/lccn-n79-6870>
- http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/eliot/life.htm
- http://www.poetry-archive.com/e/eliot_t_s_bibliography.html
- <http://www.nndb.com/people/247/000044115/bibliography/>
- Adams, Robert M.: “New Modes of Characterization in *The Waste Land*”, En: Litz, A. W. (Ed.), *Eliot in His Time. Essays on the occasion of the fiftieth anniversary of The Waste Land*, Princeton University Press, Princeton, 1973, 129 - 153.
- Barón, Emilio: *T. S. Eliot en España*, Universidad de Almería, Almería, 1996.
- Bedient, Calvin: *He Do the Police in Different Voices*, The University of Chicago Press, Chicago / London, 1986.
- Blackmur, R. P.: “In the Hope of Straightening Things out”, En: Kenner, H. (Ed.), *T. S. Eliot (A Collection of Critical Essays)*, 136 - 148, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1962.
- Brooks, Cleanth: “The Waste Land: An Analysis”, *Southern Review* 3, Summer, 1937, 106 - 136. En: North, Michael (Ed.), *T. S. Eliot The Waste Land*, 185 - 210, Norton, New York - London, 2001.

- Butler, Christopher: "Joyce the modernist" En: Attridge, D. (Ed.), *The Cambridge Companion to James Joyce*, Segunda edición ampliada, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, 67 - 86.
- Catelli, Nora: "T. S. Eliot y el rechazo de la modernidad", *Archipiélago* 15, 1993, 109 - 116.
- Chinitz, David E: *T. S. Eliot and the Cultural Divide*, The University of Chicago Press, Chicago - London, 2003. Reimpresión: 2005.
- Connolly, Cyril: *Selected Works* (2 Vols.), Picador, London, 2003. Traducción castellana de: Miguel Aguilar, Mauricio Bach y Jordi Fibla, *Obra selecta*, Lumen, Barcelona, 2005.
- Donald, Davie: "Anglican Eliot". En: Litz, A. W. (Ed.), *Eliot in His Time. Essays on the occasion of the fiftieth anniversary of The Waste Land*, Princeton University Press, Princeton, 1973, 181 - 196
- Donoghue, Denis: "The Word within a Word". En: A. D. Moody (Ed.), *The Waste Land in Different Voices*, 185 - 201, Edward Arnold, London, 1974. En: North, Michael (Ed.), *T. S. Eliot The Waste Land*, 216 - 230, Norton, New York - London, 2001.
- Donoghue, Denis: "Eliot and the Criterion". En: Newton - De Molina, David (Ed.), *The Literary Criticism of T. S. Eliot. New Essays*, 20 - 41, The Athlone Press, Bristol, 1977.
- Drew, Elizabeth: *T. S. Eliot. The Design of his Poetry. Comprehensive Interpretation of The Poetry of T. S. Eliot with full Analyses*, Scribner's Sons, New York, 1949. Reimpresiones: 1953, 1967. Eyre and Spottiswoode, London, 1950. Reimpresión: 1954.
- Fernández, Braulio: *La mujer en La tierra baldía de T. S. Eliot*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2006.

- Foster, Richard: “Frankly, I Like Criticism”, *Antioch Review* 22, 1962, 273 - 283.
- Fuentes, Arantxa: *La revisión modernista del pasado: Antonio Machado y T. S. Eliot*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2009.
- Gardner, Helen: “*The Waste Land: Paris 1922*”. En: Litz, A. W. (Ed.), *Eliot in His Time. Essays on the occasion of the fiftieth anniversary of The Waste Land*, Princeton University Press, Princeton, 1973, 67 - 94.
- Gay, Peter: *Modernism. The Lure of Heresy*, W. W. Norton & Company, New York, 2007. Traducción castellana de: Marta Pino, Antón Corriente, Carmen Artime y Eva Almazán: *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*, Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 2007.
- Gil de Biedma, Jaime: “Prólogo” En: Eliot, T. S., *Función de la poesía y función de la crítica*, Edición, traducción castellana y prólogo de: Jaime Gil de Biedma, Tusquets, Barcelona, 1999, 9 - 29.
- Goldman, Michael: “Fear in the Way: The Desing of Eliot’s Drama”. En: Litz, A. W. (Ed.), *Eliot in His Time. Essays on the occasion of the fiftieth anniversary of The Waste Land*, Princeton University Press, Princeton, 1973, 155 - 180.
- Gordon, Lyndall: *Eliot’s Early Years*, Oxford University Press, Oxford, 1977. Traducción castellana de: Jorge Aguilar: *El joven T. S. Eliot*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- Gordon, Lyndall: *T. S. Eliot and Imperfect Life*, Norton & Company, New York - London, 1998.
- Jaume, Andreu: “Prólogo” En: *T. S. Eliot. La aventura sin fin*, Selección, prólogo y notas de: Andreu Jaume, Traducción castellana de: Juan Antonio Montiel, Lumen, Barcelona, 2011, 9 - 43.

- Julius, Anthony: *T. S. Eliot, anti-Semitism, and literary form*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995. Segunda edición con un nuevo “Prefacio” y “Respuesta a los críticos”, Thames & Hudson, London, 2003.
- Kenner, Hugh: *The Invisible Poet: T. S. Eliot*, McDowell, New York, 1959. Reimpresión: W. H. Allen, London, 1960.
- Kenner, Hugh (Ed.): *T. S. Eliot (A Collection of Critical Essays)*, Prentice - Hall, Englewood Cliffs, 1962.
- Kenner, Hugh: “The Urban Apocalypse”. En: Litz, A. W. (Ed.), *Eliot in His Time. Essays on the occasion of the fiftieth anniversary of The Waste Land*, Princeton University Press, Princeton, 1973, 23 - 49.
- Kojecky, Roger: *T. S. Eliot's Social Criticism*, Farrar, Straus and Giroux, London, 1971. New York, 1972.
- Kuna, Franz: *T. S. Eliot*, W. Bohm & Co., Berlín, 1968. Traducción castellana de: Juan José Utrilla, *El teatro de T. S. Eliot*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
- Leavis, F. R.: “How far Short of True Greatness?”, *The Guardian*, 8 de abril de 1960.
- Litz, A. Walton (Ed.): *Eliot in His Time. Essays on the occasion of the fiftieth anniversary of The Waste Land*, Princeton University Press, Princeton, 1973.
- Litz, A. Walton: “The Waste Land fifty years after”. En: Litz, A. W. (Ed.), *Eliot in His Time. Essays on the occasion of the fiftieth anniversary of The Waste Land*, Princeton University Press, Princeton, 1973, 3 - 22.
- Lucy, Seán: *T. S. Eliot and the Idea of Tradition*, Cohen & West, London, 1960.

- McDonald, G: *Learning To Be Modern: Pound, and the American University*, Clarendon, Oxford, 1993.
- Menand, Louis: *Discovering Modernism T. S. Eliot and His Context*, Oxford University Press, New York, 1987. Segunda edición: 2007.
- Moody, Anthony David: *Thomas Stearns Eliot Poet*, Cambridge University Press, Cambridge - London - New York - Melbourne, 1979.
- Newton - De Molina, David (Ed.): *The Literary Criticism of T. S. Eliot. New Essays*, The Athlone Press, Bristol, 1977.
- North, Michael (Ed.): *T. S. Eliot The Waste Land*, Norton, New York - London, 2001.
- Palomares, José Luis: “Estudio preliminar” En: Eliot, T. S., *El bosque sagrado - The Sacred Wood*, Edición bilingüe inglés-castellano, traducción castellana de: Ignacio Rey, Edición, estudio y notas de: José Luis Palomares, Langre, Madrid, 2004, 10 - 108.
- Patea, Viorica: “Introducción”, En: Eliot, T. S., *La tierra baldía*, Edición bilingüe de: Viorica Patea, Traducción de: José Luis Palomares, Cátedra, Madrid, 2006, 9 - 172.
- Pérez, Carmen: *Ética y estética en las obras dramáticas de Pedro Salinas y T. S. Eliot*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995.
- Piera, Carlos: “Las personas de Eliot” En: *Revista de Occidente* 89, Madrid, 1988, 109 - 122.
- Pujals, Esteban: *La poesía inglesa del siglo XX*, Planeta, Barcelona, 1963. Segunda edición corregida y aumentada: Sociedad General Española de Librería, S.A., Madrid, 1980.

- Pujals, Esteban: "T. S. Eliot y la tierra baldía del siglo XX" En: *Revista de Occidente* 89, Madrid, 1988, 123 - 141.
- Raine, Craig: "In Defence of T. S. Eliot" En: Raine, C., *In Defence of T. S. Eliot*, Picador, London, 2000, 320 - 332.
- Raine, Craig: "Evidence in the Eliot Case" En: Raine, C., *In Defence of T. S. Eliot*, Picador, London, 2000, 333 - 342.
- Raine, Craig: *In Defence of T. S. Eliot*, Picador, London, 2000.
- Raine, Craig: *T. S. Eliot*, Oxford University Press, New York, 2006.
- Richards, I. A.: *Criterion*, julio de 1925.
- Richards, I. A.: *A Principles of Literary Criticism*, 1926. Reimpresión: Harcourt Brace, New York, 1949.
- Ricks, Christopher: *T. S. Eliot and Prejudice*, Faber & Faber Limited, London, 1988. Reimpresión: 1994.
- Ricks, Christopher: *Decisions and Revisions in T. S. Eliot*, The British Library / Faber & Faber, London, 2003.
- Riera, Carme: *La escuela de Barcelona*, Anagrama, Barcelona, 1988.
- Righter, William: "The <<Philosophical Critic>>" En: David Newton - De Molina (Ed.), *The Literary Criticism of T. S. Eliot. New Essays*, 111 - 138, The Athlone Press, Bristol, 1977.
- Schüller, André: *A Life Composed. T. S. Eliot and the Morals of Modernism*, Lit Verlag, Münster - Hamburg - London, 2002.

- Schwartz, Delmore: "T. S. Eliot as the International Hero", *Partisan Review* 12, Spring 1945, 199 - 206. En: North, Michael (Ed.), *T. S. Eliot The Waste Land*, 210 - 215, Norton, New York - London, 2001.
- Seferis, Yorgos: *Diálogo sobre la poesía y otros ensayos*, Traducción del original griego, prólogo y notas de: José Antonio Moreno Jurado, Júcar, Barcelona, 1989.
- Seldes, Gilbert: "T. S. Eliot", *Nation*, London, December 6, 1922, 614 - 616. En: North, Michael (Ed.), *T. S. Eliot. The Waste Land*, Norton, 138 - 140, New York - London, 2001.
- Sencourt, Robert: *T. S. Eliot: A Memoir*, Dodd, New York y Garnstone Press, Londres, 1971.
- Shusterman, Richard: *T. S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, Duckworth, London, 1988.
- Silva-Santisteban, Ricardo: "Justificación" En: *The Waste Land. La tierra agostada*, Edición bilingüe inglés-castellano del poema definitivo y de los fragmentos eliminados de Ricardo Silva-Santisteban, Edición privada, Lima, 2010, 9 -11.
- Southam, Brian, C.: *A Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*, Faber & Faber, London, 1969. Sexta edición: Harcourt Brace & Company, San Diego - New York - London, 1994.
- Tamarón, Marqués de: "T. S. Eliot, reaccionario" En: *Revista de Occidente* 89, Madrid, 1988, 142 - 156.
- Tate, Allen: "On Ash - Wednesday", *Collected Essays*, 1931. Reimpresión: 1941, 1959. En: Kenner, H. (Ed.), *T. S. Eliot (A Collection of Critical Essays)*, Prentice Hall, 129 - 135, Englewood Cliffs, 1962.

- Tello, Jaime: "The Waste Land: Noche oscura del sentido" En: Eliot, T. S., *La tierra estéril*, Edición de: Jaime Tello, Visor, Madrid, 2009, 9 - 17.
- Thormählen, Marianne: *The Waste Land: A fragmentary Wholeness*, Gleerup, Lund, 1978.
- Thormählen, Marianne (Ed.): *T. S. Eliot at the Turn of the Century*, Lund University Press, Lund, 1994.
- Villoria, E., Secundino: *Estructuras míticas en poesía. Un aspecto de estilística interna en la obra de T. S. Eliot*, Bello, Valencia, 1978.
- VV. AA.: *Inglaterra Centenario de T. S. Eliot. Revista de Occidente*, 89, 1988.
- VV. AA.: *Estado 'Natural'. Archipiélago*, 15, 1993.
- Williamson, George: *A Reader's Guide to T. S. Eliot: A Poem-by-Poem Analysis*, Noonday, New York, 1953. Reimpresión corregida: Farrar, Straus & Giroux, New York, 1981. Reimpresión: Syracuse University Press, Syracuse, 1998.
- Wilson, Edmund: *The Bit between My Teeth: A Literary Chronicle of 1950 - 1965*, Farrar, New York, 1965.
- Wilson, Edmund: *Axel's Castle*, Charles Scribner's Sons / Farrar, Straus & Giroux, New York, 1931. Reimpresión: 1969. Traducción castellana de: Luis Maristany: *El castillo de Axel*, Destino, Barcelona, 1996.
- Worthen, John: *T. S. Eliot. A short Biography*, Haus Publishing, London, 2009.
- Xiros, John: *The Cambridge Introduction to T. S. Eliot*, Cambridge University Press, New York, 2006. Reimpresión: 2007.

3. OTRAS OBRAS CONSULTADAS

- *La Biblia*, Herder, Barcelona, 2004.
- Aristóteles: *Poética*, Edición trilingüe en griego, latín y castellano por: Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974. Reimpresión: 1999.
- Aristóteles: *Política*, Edición castellana por: Manuela García, Gredos, Madrid, 1988. Reimpresión: 1999.
- Blastós, P.: *La lengua griega y otras disglasias paralelas*, Atenas, 1935.
- Bueno Francisco J.: *Sobre experiencia estética. Fundamentos y actualidad*, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid, 2011.
- Cardenal, Pío: *Las claves secretas de la pérdida de Europa. Las causas ocultas de las dos guerras mundiales del siglo XX*, Madrid, 1994.
- Chesterton, G. K.: “The Incredulity of Father Brown: The oracle of the dog”. En: *The Complete Father Brown*, Penguin, London, 1981.
- De Aguiar e Silva, Vítor Manuel: *Teoria da Literatura* (1967, segunda edición revisada: 1968). Traducción castellana de: Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1972. Novena reimpresión: 1996.
- Echevarría, Ignacio: “Introducción” a Benet, Juan: *Ensayos de incertidumbre*, Lumen, Barcelona, 2011.
- Gadamer, Hans - Georg: *Wahrheit und Methode* (1960), J. C. B. Mohr, Tubinga, 1986. Traducción castellana de: Ana Agud y Rafael de Agapito: *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1977.

- García Berrio, Antonio: *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, Cátedra, Madrid, 1989. Segunda edición revisada y ampliada: 1994.
- García Berrio, Antonio / Hernández Fernández, Teresa: *Crítica Literaria. Iniciación del estudio de la literatura*, Cátedra, Madrid, 2004.
- Hauskeller, Michael: *Was is Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*, C. H. Beck, Munich, 1998. Traducción castellana de: José Vicente Borja: *¿Qué es arte? Posiciones de la estética desde Platón a Danto*, Diálogo, Valencia 2008.
- Lobato, Abelardo: *Ser y belleza*, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 1963. Segunda edición: Unión editorial, Madrid, 2005.
- Lozano, Vicente: *Hermeneútica y Fenomenología. Husserl, Heidegger y Gadamer*, Edicep, Valencia, 2006.
- Lozano, Vicente: *Historia de la filosofía*, Edicep, Valencia, 2008.
- Maravall, José Antonio: *La Historia y el presente*, Publicaciones de la Universidad Internacional “Menéndez Pelayo”, Madrid, 1955.
- Nesbett, Peter / Bancroft, Shelly / Andress, Sarah: *Letters to a Young Artist*, Dart Publishing, New York, 2005. Traducción castellana de: Nuria Armengol: *Cartas a un joven artista*, Ciprés, León, 2010.
- De Nevares, Rubén: “Prólogo” En: Cardenal, Pío: *Las claves secretas de la pérdida de Europa. Las causas ocultas de las dos guerras mundiales del siglo XX*, Madrid, 1994, 7 - 13.
- Ortega y Gasset, José: “Historia como sistema”, *Obras completas*, Tomo VI, Taurus, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2006.

- Pappano, Antonio: “Entrevista a cargo de Rubén Amón”, *El Cultural*, 15 - 21 de julio de 2011, 34 - 35.
- Rincón, Carlos: *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América latina*, Universidad Nacional de Colombia, Colombia, 1999.
- Sánchez - Palencia, Ángel / Sastre, Antonio / Ortega, Miguel / Lozano, Vicente: *Lecciones de Antropología*, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid, 2010.
- Seymour - Jones, Carole: *Painted Shadow: The Life of Vivienne Eliot, First Wife of T. S. Eliot, Their Marriage and the Long-Suppressed Truth about Her Influence on His Genius*, Constable and Robinson / Doubleday, London / New York, 2001 / 2002. Traducción castellana de: Juan Abeleira: *Vivienne Eliot. Una sombra pintada*, Circe, Barcelona, 2003.
- Steiner, George: *In Bluebeard's Castle. Some Notes towards the Redefinition of Culture*, Yale University Press, New Haven, 1971. Edición castellana: *En el castillo de barba azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, Gedisa, Barcelona, 2006.
- Sudjic, Deyan: *The Language of Things*, Allen Lane, London, 2008. Traducción de: María Álvarez: *El lenguaje de las cosas*, Turner, Madrid, 2009.
- Valverde, Carlos: *Génesis, estructura y crisis de la Modernidad*, B.A.C., Madrid, 1996.
- Vargas Llosa, Mario: *La civilización del espectáculo*, Alfaguara, Madrid, 2012.
- VV. AA.: *El Cultural*, 15 - 21 de julio de 2011.
- Wellek, René / Warren, Austin: *Theory of Literature* (1946), Traducción castellana de: José M^a Gimeno: *Teoría Literaria*, Gredos, Madrid, 1953. Tercera reimpresión de la cuarta edición: 1979.

- Wilde, Oscar: *El crítico como artista / The Critic as Artist*, Edición bilingüe inglés-castellano, traducción y notas de: Luis Martínez, Langre, Madrid, 2002.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus lógico-philosophicus* (1921), Edición bilingüe alemán-castellano de: Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Alianza, Madrid, 1986. Reimpresión: 2003.

- Woodford, Susan: *Looking at Pictures*, Press Syndicate of the University of Cambridge, Cambridge, 1983. Traducción castellana de: María del Mar Moya y revisión general realizada por: Pilar Vélez: *Cómo mirar un cuadro*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985. Reimpresión: 2007.

- Woolf, Virginia: *The Letters of Virginia Woolf*, Edición de: Nigel Nicolson y Joanne Trautmann, 6 Vols., Hogarth Press, London, 1975 / 1980. Selección y prólogo de: Nora Catelli, Traducción de: Susana Constante: *Cartas a mujeres*, Lumen, Barcelona, 1991.

