

T. S. Eliot en su principio y en su final

A los 50 años de su muerte, Eliot se ha consolidado como un poeta único, difícil y muy influyente, aunque quizá no tan leído como sería deseable; un autor insoslayable para la cultura europea.

JAVIER PÉREZ ESCOHOTADO

Los contemporáneos de Eliot (1988-1965) dijeron que era un personaje frío y falto de empatía. Gil de Biedma lo calificó de “meapilas conservador, pero un gran crítico”¹. Tras el estreno de *The Cocktail Party* en 1950, Ackroyd constata el clima de “creciente animadversión de los jóvenes poetas y críticos” contra Eliot, porque se había convertido en una institución, y la “única cosa que se puede hacer con una institución es tratar de derribarla”². Edmund Wilson mantenía que en Eliot había varios

personajes: “Un idealista y un estafador, un hombre serio y un villano”. Visto a la altura de los 50 años de su muerte, Eliot se ha consolidado como un poeta único, difícil y muy influyente, aunque quizá no tan leído como sería deseable. Eliot es un autor insoslayable para la cultura europea en las tres facetas a las que dedicó su vida: poesía, crítica literaria y teatro. El valor intrínseco de su poesía, el poder de sus opiniones y el relativo éxito de sus obras teatrales le permitieron conocer la fama incluso antes de que se le concediera el premio Nobel de Literatura en 1948.

‘CRITICAR AL CRÍTICO’

En *Religión y literatura* (1935), Eliot sostiene que los principios básicos de toda crítica literaria “deben complementarse con una perspectiva crítica que parta de una posición ética y teológica definida”³. No creo que este principio tenga valor universal. Eliot ejerció la crítica como una dimensión más de su propia curiosidad y como un modo de explicarse a sí mismo y justificar su poesía. Sin embargo, de forma aleccionadora –y tal vez con falsa modestia–, valoró su dedicación a esta disciplina en *Criticar al crítico* (1965); allí pasa revista a los distintos modos de practicarla y se identifica con el crítico “cuya obra puede caracterizarse como un derivado de su actividad creativa”⁴. Como consecuencia de sus intereses creativos, revalorizó la obra de los poetas del siglo XVII que el doctor Samuel Johnson, en su *Vida* de Cowley, había definido desdeñosamente como “metafísicos”: Cowley, Jonson, Donne, Milton... Eliot utilizó esta reivindicación para distanciarse y superar el romanticismo más impúdico y confesional, o sea, la exhibición poco o nada elaborada de los sentimientos. Igualmente, y obviando la tradición más “grave y estética” de Mallarmé y Baudelaire, sostuvo que su obra dependía más de dos poetas simbolistas “menores” o, mejor, de la tradición “irónica y coloquial del simbolismo”

¹ ‘Viaje al interior de JGB’, entrevista de Benjamín Prado en *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*, Javier Pérez Escotado ed., Barcelona: Austral, 2015, pág. 265.

² Peter Ackroyd, *T. S. Eliot*, FCE, 1992, pág. 306.

³ T. S. Eliot, *La aventura sin fin*, Ed. A. Jaume, trad. J. A. Montiel, Barcelona: Debolsillo, 2014, pág. 265.

⁴ *Ibidem*, pág. 496.

representada por Laforgue y Corbière⁵, porque, en su opinión, estos estaban “más cerca de la escuela de Donne que cualquier poeta inglés moderno”⁶.

El propio Eliot organiza su labor crítica en tres periodos:

- El que cubre su colaboración con la revista en la que también había publicado James Joyce, *The Egoist*, que cerró en 1919. A esta etapa corresponde el influyente ensayo *Tradicición y talento individual*.

- En una segunda fase, trabajó para la revista *Athenaeum* (‘Hamlet y sus problemas’, 1919) y para el *Times Literary Supplement*. De los textos publicados aquí habría que destacar ‘Los poetas metafísicos’ (1921). *El bosque sagrado* (1922), libro tachado de “frío y erudito”, recoge los ensayos dispersos publicados en estas y otras revistas⁷. Aquí se fijan ya las bases de su teoría sobre la tradición, la función de la crítica y dos conceptos clave para la poesía: “correlato objetivo” y “disociación de la sensibilidad”.

- El tercer periodo arranca del encargo que recibió de la cátedra Charles Eliot Norton de la Universidad de Harvard para el curso 1932/1933. Según Ackroyd, Eliot siempre estuvo íntimamente acosado por la escasez de dinero y, en este último periodo, se entregó a un productivo papel de conferenciante. Siempre se sintió más seguro detrás de “una máquina de escribir que frente al público, y confesó en más de una ocasión que no era un conferenciante demasiado bueno”⁸. Por eso y debido a su timidez, prefería escribirlas. *Función de la poesía, función de la crítica* (1934) es una síntesis de las ocho conferencias que dictó durante el citado curso en Harvard. Este ciclo le permitió, además, poner tiempo y mar de por medio respecto a Vivienne Haigh-Wood, su esposa desde 1915, muy enferma ya para esta década de los treinta y de la que acabó separándose, lo que significaría

un antes y un después en su producción literaria y en su misma vida. E. W. Tomlin opinaba que ambos formaban “una pareja desamparada” en la que “desde el inicio, hubo falta de entendimiento entre los dos”⁹. A su vuelta de este viaje por EE UU y Canadá, Eliot no se reintegró al domicilio conyugal, lo que contribuyó al desequilibrio de Vivienne, a su posterior encierro y tal vez aceleró su muerte. De regreso, Eliot se instaló en el número 9 de Greenville Place, la casa del padre Eric Cheetham, párroco de St. Stephen; de aquí saldría en 1946 para compartir piso con el editor y crítico John Hayward que, en 1929, había editado los poemas completos de John Donne. Parecía “un hombre perseguido por la culpa y el remordimiento”, comentó la hija de Ezra Pound, que lo visitó en esta casa. Su relación con Vivienne tuvo que ser muy complicada porque, según él mismo confiesa, no comenzó a ser feliz y a recuperar las ganas de vivir y ver a los amigos hasta que se casó, en 1957, con la que fue su secretaria, Esmé Valerie Fletcher: ella tenía 30 años y él, 68. “El amor correspondido siempre es rejuvenecedor”, comentó Eliot en una entrevista a sus 70 años¹⁰.

LA POESÍA COMO EMPRESA DE SALVACIÓN

El descubrimiento de Jules Laforgue en la obra de Arthur Symons *El movimiento simbolista en literatura*, leída en 1908, le pone en la pista de lo que acabaría siendo su poesía y, sobre todo, destapa su puritana aversión a los sentimientos y las emociones, o, mejor, a la exhibición de un yo mondo y lirondo de pura ascendencia romántica. A eso contribuye también la obra de su profesor Irving Babbitt, influenciado por el budismo, espiritualidad que se aproxima al conocimiento de una manera más “impersonal” y ritual que el cristianismo. Irving Babbitt y Paul Elmer Moore habían fundado el “nuevo humanismo”, movimiento que “postulaba una censura del relativismo de Rousseau

⁵ E. Wilson, *El castillo de Axel*, trad. Luis Maristany, Madrid: Cupsa, 1969, pág. 81.

⁶ *Ibidem*, pág. 90.

⁷ T. S. Eliot, *El bosque sagrado*, Estudio y notas J. L. Palomares; trad. Ignacio Rey, San Lorenzo de El Escorial: Langre, 2004.

⁸ Ackroyd, *ob. cit.*, pág. 200.

⁹ *Ibidem*, págs. 188 y 62.

¹⁰ Ackroyd, *ob. cit.*, pág. 334.

y su influencia en el romanticismo, así como una condena del materialismo contemporáneo y una reafirmación en los valores conservadores y universales”¹¹.

Pero no solo le influyen los fundadores de este humanismo conservador, sino las ideas de un pensador de origen español, George Santayana. Es muy probable que, a partir del pensamiento de este autor, construyera su concepto de la poesía como modo de salvación. Santayana sostenía que “toda invención es tentativa, todo arte es experimental, y ambos hay que buscarlos –como la salvación– con miedo y temblor”¹².

En 1915, apoyado por Ezra Pound, su carrera como poeta arranca con la aparición de un adelanto de *Prufrock y otras observaciones* (1917) en la revista *Poetry* de Chicago. Pound no solo se convierte en su agente literario, sino en su primer lector, llegando a ser para Eliot “*il miglior fabbro*”. Su presentación en sociedad se produce a través de Bertrand Russell y lady Ottoline Morrel, quienes lo ponen en contacto con el todo Londres literario: K. Mansfield, Aldoux Huxley, los Woolf o Wyndham Lewis... Cualquiera puede imaginarse la cantidad de situaciones embarazosas que Eliot –conservador en lo sexual, lo cultural, lo religioso, lo social y lo político– pudo vivir junto a quienes por entonces, en Londres, ocupaban esa sociedad de intelectuales narrada por Leon Edel en *Bloomsbury: una guarida de leones*. Dentro y fuera de los límites de esa “guarida”¹³, se movían con extraordinaria desinhibición sexual e intelectual Virginia y Leonard Woolf, Clive Bell, E. E. Foster, Duncan Gran, Lytton Strachey...

En marzo de 1917, para resolver sus necesidades económicas, acepta resignado un trabajo en el departamento comercial del Lloyds Bank londinense, donde permanecerá los siguientes ocho años. Desde su primer libro, Eliot concibe sus poemas en términos de monólogo y diálogo, debido a su íntima pasión por

el teatro, no solo por el isabelino tardío, sino por el de variedades. Fracasados sus intentos de colaborar en la Primera Gran Guerra por su doble hernia y su taquicardia, se centra en la escritura de su poesía; esta circunstancia favorece, a su vez, el trabajo de construcción e impostación de sí mismo como personaje literario, que elaborará en su ensayo *Las tres voces de la poesía* (1953).

Al regreso de un periplo por Francia y Suiza –que incluyó un tratamiento psiquiátrico con el doctor Vittoz– y a su paso por París, en enero de 1922, le deja a Pound, para su lectura y corrección, el manuscrito completo de *La tierra baldía*. Pound limó lo que de más teatral tenía el manuscrito y puso a salvo lo que la obra tenía de musical, lo que el poema y la poesía tienen de música, tanto en su estructura como en el fraseo. El libro aparece en octubre de 1922, en la revista que creó y editó el propio Eliot, *The Criterion*, y al mes siguiente, en Nueva York (*The Dial*)¹⁴. Tras la edición de 1971, con las anotaciones y recortes de Pound, la crítica ha aceptado que esta obra es el resultado de una crisis religiosa de Eliot, trasunto de un drama personal en el que las referencias literarias tenían “la finalidad de disfrazar los orígenes personales del poema y de la vida emocional de poeta”¹⁵. Sin embargo, la publicación de esta obra determinó un cambio de sensibilidad en la poesía de toda Europa, un punto y aparte en la misma idea del poema y en el modo de componerlo. Aunque agradeció los elogios y las interpretaciones de su obra, confesó que para él “supuso solo el alivio de una personal y totalmente insignificante queja contra la vida; no es más que un trozo de rítmico lamento”¹⁶.

Sigue trabajando en el banco y dirige la revista *Criterion*, donde colaboran los más prestigiosos escritores del momento: Pirandello, V. Woolf, Foster, Valéry, Yeats... Desde la atalaya del

¹¹ A. Jaume, ‘El rey del bosque’, prólogo a T. S. Eliot, *La aventura sin fin*, cit., pág. 22.

¹² En G. Santayana, *La razón en el arte y otros escritos de estética*, Madrid: Verbum, 2008, pág. 6.

¹³ Leon Edel, *Bloomsbury: una guarida de leones*, trad. Cristina Córdoba, Madrid: Alianza, 1982.

¹⁴ Es un lugar común, pero hay que repetirlo: ese año 1922 se publican también *Ulises*, de Joyce; *el Tractatus*, de Wittgenstein; *Trilce*, de César Vallejo, y Rilke escribe las *Elegías de Duino*.

¹⁵ Introducción a T. S., *La tierra baldía*, ed. Viorica Patea, Madrid: Cátedra, 2005, pág. 56.

¹⁶ Ackroyd, *ob. cit.*, pág. 133.

“Club Criterion”, como llamaba C. Aiken a las reuniones del consejo de redacción de esta revista, Eliot ejerce su poder, determina lo que está bien y mal, e imparte su autoridad, que podía acabar con reputaciones literarias establecidas, pues desde su mesa de redacción se dictaban las estrategias del poder literario. En palabras de C. Aiken, estas reuniones revelaban una “práctica deliberada y maquiavélica de estrategias de poder”. Siendo ya *literary adviser* de la editorial Faber, cargo que ocupó desde 1924 hasta su muerte, Eliot rechazó, por ejemplo, *La rebelión en la granja* de Orwell. Con alguna razón se le llamaba “el Papa de Russell Square”. En todo caso, sus decisiones y su selección de autores determinaron la evolución de la poesía inglesa de los años treinta a sesenta (Auden, Joyce, Pound, Spender, McNice).

Tras la publicación del largo poema *Miércoles de ceniza* (1930), Eliot inicia su carrera en el teatro sin abandonar la que acabaría siendo su obra poética de madurez: *Cuatro cuartetos*, publicada en 1943 en Nueva York y al año siguiente en Inglaterra. Aplicó en esta obra los mismos criterios que había divulgado en su ensayo *La música de la poesía* (1942), donde sostenía que un libro de poemas debe organizarse de forma parecida a los movimientos de una sinfonía o cuarteto. *Cuatro cuartetos* es hoy una obra controvertida; para unos, la mejor secuencia de poemas largos compuesta en el siglo XX (D. Perkins) y para otros, una muestra de la pérdida del talento poético que Eliot había demostrado con su obra anterior. En cualquier caso, todos aceptan que posee “el estatus de un *lugar* de cultura” de inevitable lectura¹⁷.

LA FUNCIÓN SOCIAL DEL TEATRO

Muchos poetas aspiran a conseguir “utilidad social” con su poesía. En cambio, Eliot creía que esa finalidad se lograba mejor a través del teatro. En un momento en que sentía que ya no tenía

nada que decir como poeta, aceptó elaborar unos diálogos para una obra a beneficio de las iglesias de la zona New London, encargo que se convirtió en *The Rock* (1932). Tras conocer esta obra, Virginia Woolf comentó a S. Spender que Eliot cada vez se parecía más a un cura, aunque, como recoge el comentario de su amigo Tomlin, Eliot “en la iglesia parecía un hombre de negocios y en los negocios parecía un clérigo”¹⁸.

Tras unos tanteos, comienza a trabajar *Asesinato en la catedral*, presentada en la sala capitular de la catedral de Canterbury el 18 de junio de 1935. Estos ejercicios se superponen prácticamente con *La reunión familiar*, que se estrenó en 1939. En Eliot, lentamente se iba imponiendo la idea de que si desaparecía el cristianismo, se hundiría también la civilización occidental, lo que le fue convirtiendo en un hombre cada vez más tradicional y defensor de una concreta tradición moral, social y religiosa. Una exposición de su ideología, exigiría otra semblanza, pero, en resumen, “la política sociocultural de Eliot, volcada en la consecución de una sociedad cristiana ideal, parece *a posteriori* igual de irrisoria que la de Dante y Milton, los cuales intentaron resucitar la idea del Imperio Romano o de la Commonwealth a través de la fe”. Sin embargo, a lo largo de su obra, Eliot censura una sociedad en la que se va renunciando a los planteamientos éticos; asimismo, muchos de sus comentarios anticipan planteamientos ecológicos actuales y “advirtieron de una industrialización incontrolada, de la explotación irracional de los recursos naturales y del proceso de despersonalización del hombre-masa”¹⁹.

Aunque sigue centrado en el teatro, no abandona la poesía, y en 1940 aparece *East Coker*, el segundo *Cuarteto*. Tras el final de la II Guerra Mundial, Eliot se tiene que enfrentar al *affaire Pound*, que no será liberado hasta abril de 1958. En 1947, había muerto su esposa, Vivienne, en el psiquiátrico en el que estaba confinada y al año siguiente le conceden a Eliot el Premio Nobel

¹⁷ T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, ed. y trad. Esteban Pujals, Madrid: Cátedra, 2015 (9ª ed.), pág. 63.

¹⁸ Ackroyd, *ob. cit.*, pág. 216.

¹⁹ T. S. Eliot, *La tierra baldía*, ed. cit., pág. 52.

de Literatura. Este premio lo convierte en una autoridad viviente hasta el punto de que algunos, W. Lewis por ejemplo, sintieran que “durante toda su vida se había visto forzado a vivir bajo la sombra de Eliot”²⁰.

Su dedicación al teatro no decae y en 1949 estrena en Nueva York *The Cocktail Party*, obra que le confirma en la idea de que solo a través del teatro se puede ser socialmente útil e influyente. Esta dedicación al teatro debió de servirle para canalizar una personalidad tan compleja. Hablando en general, “el teatro de Eliot es ante todo un drama psicológico en el que, al igual que en sus poemas, se intenta vencer un sentido de angustia, culpa y desarraigo”²¹. Su obra teatral, con el tiempo, ha ido quedando encasillada prácticamente en el drama religioso y ha sido, por tanto, lo menos apreciado por la crítica.

HACIA EL FINAL

Entre abril y mayo de 1951, Eliot visita Granada, animado por sus amigos Leonard y Virginia Woolf, pero no le gustó la ciudad ni el país porque, a pesar de lo favorable del clima, “se cenaba muy tarde”, como dice su biógrafo. Adicto, por estos años, al nembutal, su actitud y aspecto revelan una prematura vejez, aunque sus achaques tendrían una leve tregua: en 1956 se casa con Esmé Valerie Fletcher, que le ayuda a recuperar sus ganas de vivir y visitar a los amigos.

No obstante, sus problemas de salud se irán complicando, sobre todo su enfisema. Eliot, que había estado ya en las Bahamas en 1959, a finales de 1960 viaja a Jamaica para convalecer de su insuficiencia respiratoria. Su mala salud le persiguió toda la vida y los últimos años se convirtieron en un entrar y salir del hospital, hasta el punto de llegar a confesar a Herbert Read, en un balance general de su vida, que “la mejor parte de su poesía

le había costado mucho en términos de experiencia”²². En sus últimas voluntades, dejó dicho que incineraran su cuerpo y que sus cenizas fueran llevadas a la pequeña iglesia de St. Michael, en la localidad de East Coker, pueblo del que provenían sus antepasados. En su final estaba también su principio.



JAVIER PÉREZ ESCOHOTADO, EDITOR DE JAIME GIL DE BIEDMA. *CONVERSACIONES*, ES AUTOR DE *ANTONIO DE MEDRANO, ALUMBRADO EPICÚREO. PROCESO INQUISITORIAL (TOLEDO 1530)* Y *EL MONO GASTRONÓMICO. ENSAYOS DE ARTE Y GASTRONOMÍA*.

²⁰ Ackroyd, *ob. cit.*, pág. 295. Lyndall Gordon, en *T. S. Eliot: An Imperfect life* (Random House, 1998), tras la publicación de la correspondencia, analiza la relación entre obra y vida en dos temas controvertidos en Eliot: el antisemitismo y la misoginia, que precisarían de otra semblanza.

²¹ T. S. Eliot, *La tierra baldía*, ed. cit., pág. 50.

²² Ackroyd, *ob. cit.*, p. 342.