

# Thomas Stearns Eliot: Creación y crítica poética en *El bosque sagrado*

## Thomas Stearns Eliot: Poetic creation and criticism in *The sacred wood*

Actualmente, tal y como ocurrió en la modernidad, el mundo está necesitado de respuestas profundas que cuestionen al hombre completo y 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. Este es el fin principal de los trabajos de Thomas Stearns Eliot, que el ser humano no se deje llevar por la apatía existencial ni sea aplastado por los diversos elementos sociales, para ello investiga sobre la teoría y práctica poética, sobre el ser y el hacer de la poesía, sobre la creación y la crítica. Binomios inseparables y necesarios en el modelo creativo que propone su autor.

**PALABRAS CLAVE:** Creación, crítica, poesía, tradición, obra, tiempo

As in modernity, today the world is in need of profound answers to rethink humanity as a whole and our way of life. As in modernity, the way in which today's world is understood is changing; it is a process in which the media, advertising and even art play a fundamental role. Indeed, the importance of being human can sometimes become diluted in such bureaucratic and informative practices. The ultimate objective of the works by Thomas Stearns Eliot is that human beings should neither allow themselves to be caught up in existential apathy nor crushed by diverse social elements, and that is why he undertook research into poetic theory and practice, into the being and making of poetry, and into creation and criticism. These word pairs are inseparable in the creative model proposed by their author.

**KEY WORDS:** Creation, criticism, poetry, tradition, work, time

## 1. Introducción: vida, religión y poesía en T. S. Eliot

El campo literario de Thomas Stearns Eliot es, fundamentalmente, la poesía. Toda su vida trabajó en el intento de encontrar un lenguaje bello y adecuado, capaz de transmitir lo existente y su sentido. Su objetivo no era otro que intentar llevar la lengua inglesa hasta sus límites, buscando en todo momento las palabras adecuadas para sus creaciones. La palabra es la forma que tiene el autor de hacer habitable el mundo. Aunque sus obras se

enmarcaban en un contexto modernista, tenían afán de ser universales, uniendo lo que ha sido y lo que es al porvenir.

Norteamericano de origen, T.S. Eliot fue educado en el unitarismo, en la existencia del más allá y de un ser superior, pero estas creencias que durante su infancia eran apenas formales o poco vividas fueron consolidándose durante su juventud a través de un lento proceso que culminará con su conversión al anglocatolicismo en 1926, a la edad de cuarenta años, cuando adquiere la nacionalidad inglesa y abraza públicamente su nueva fe. La razón de ser de la realidad, que durante tanto tiempo había intentado atrapar, residirá definitivamente para él en Dios, perfección y orden absoluto. Sólo entonces llevará al extremo su trabajo poético, intentando que su vida sea poesía y que su poesía sea vida.

Hay que tener en cuenta que 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 del conocido grupo *Bloomsbury* para tratar temas sociales y literarios. Intelectuales a los que les sorprenderá desagradablemente que Eliot reconozca su creencia en Dios. Por ejemplo, Virginia Woolf, participante 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 angustiosa 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 obscuro en una persona viva, sentada junto al fuego y creyendo en Dios (WOOLF, V., 1991: 138).

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.

Por lo tanto, el hecho religioso supone una nueva etapa en la vida del autor, algo que puede comprobarse también en sus producciones. Cabe destacar especialmente su obra crítica titulada *El bosque sagrado*, elaborada antes de su conversión y corregida después de que esta se produzca. En este estudio va a analizarse la primera edición de 1920 y las ideas fundamentales de la obra. A continuación, y para que pueda verse la evolución del pensamiento de Eliot, se ha elaborado un análisis de los parámetros que introduce el autor en la segunda edición de 1928, un nuevo prólogo cuya misión consiste en reflejar sus creencias actuales y justificar algunas ideas ya tratadas en la edición anterior. Finalmente, concluiremos el estudio recogiendo la tesis inicial y resumiendo lo que se ha tratado a lo largo de este artículo.

## 2. *El bosque sagrado*

Thomas Stearns Eliot plasma sus primeras ideas acerca de la creación artística y sus interpretaciones sobre otros autores en *El bosque sagrado*, publicado en el año 1920, un conjunto de trece ensayos que redacta durante ese intenso periodo de descubrimiento de sus fundamentos intelectuales y espirituales.

El mito del que toma el nombre esta primera recopilación de ensayos críticos de Eliot

hace referencia al propósito de dialogar con la tradición desde la espiritualidad. *El bosque sagrado* es el nombre de 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.

Supone la 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. 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 (RIGHTER, W., 1977: 119). 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 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 (WILSON, E., 1996: 124).

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”. El punto de partida de la primera teoría consiste en comprender que el mundo es el material con el que todo poeta debe trabajar, es su fuente de inspiración y 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”. Por lo tanto, según el autor hay que desechar la existencia de mundos diferentes o de realidades oníricas en las que supuestamente se instale un artista para cumplir con su tarea, pues él vive y trabaja en la misma realidad que aquellos que no se dedican al arte, aunque tenga una forma diferente de mirar y de entender lo que ocurre a su alrededor.

Por “disociación de la sensibilidad” Eliot entiende que un poeta para realizar su trabajo debe ser capaz de aunar el sentir de todos en sus creaciones. Además de tener en cuenta lo que su yo le provoca, este yo debe pasar a ser un nosotros. Eliot está convencido de que el artista 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. Las pasiones son el material que el artista utiliza para dar vida al arte.

## 2.1. 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<sup>1</sup>: “Una vez que un poeta es aceptado, su reputación prácticamente no se altera, para bien o para mal” (ELIOT, T. S., 2004: 125).<sup>2</sup>

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” (ELIOT, T.S., 2004: 127).<sup>3</sup>

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. Si así fuese, hablaríamos de un campo acotado donde el resultado dependería siempre de lo establecido previamente según las variables marcadas. Eliot tenía la convicción de que el arte literario aporta un saber específico que ni la ciencia ni ningún otro arte puede alcanzar. 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.

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 son 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” (SCHÜLLER, A., 2002: 165).

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 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” (ELIOT, T.S., 2004: 127).<sup>4</sup>

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.

## 2.2. 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, época en la que vivió el autor. ¿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 lo 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. Ambos términos están implicados y relacionados temporalmente. Nuestro tiempo está contenido en las generaciones anteriores y en las venideras. Idea clave del autor 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, y según la cual el tiempo 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. Puede decirse que la intención original de Bergson consiste en la afirmación de que hay una única sustancia constitutiva que se halla en todo lo que existe y en todo lo que se hace, y que esta sustancia se revela como duración pura, como un impulso vital en el que la novedad brota sin cesar (LOZANO, V., 2008: 259).

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, 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. Según la concepción de Eliot, 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 conocer la tradición no significa repetirla, calcarla, sino comprender que lo auténtico es aquello que tiene en cuenta el pasado. Por eso debería desaconsejarse llamar tradición a la fe ciega, absoluta y total en los que realizaron su trabajo antes que nosotros.

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 (IBID: 219 y 221).<sup>5</sup>

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 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 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 autor 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. Según Arantxa Fuentes, tres son los rasgos que caracterizan 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 (FUENTES, A., 2009: 207). 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 éste halla su conformidad con lo antiguo y lo nuevo (ELIOT, T.S., 2004: 221 y 223).<sup>6</sup>

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, o un nuevo pariente político, siempre se alteran ligeramente las relaciones existentes (RICKS, C., 2003: 49). 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 (KENNER, H., 1960: 101). 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 ni artista de ninguna clase tiene plenamente

te sentido por sí mismo. Su importancia reside en el valor que posee en relación con los poetas y artistas muertos.

Pero, ¿únicamente 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 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 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. (IBID: 223).<sup>7</sup>

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, como integrante 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 va más allá del terreno literario en la medida en la que pretende recuperar el orden social.

### 3. Cambio del prólogo de *El bosque sagrado*

Ocho años después de la primera publicación de *El bosque sagrado*, en 1928, y tras su definitiva conversión al anglocatolicismo, producida entre los años 1926 y 1927, T. S. Eliot añadirá a esta obra un prólogo desde el que intentará corregir algunas de las ideas presentes en la edición original. Este prólogo, por lo tanto, es la primera manifestación de su creencia en el terreno crítico.

Mientras que el proceso de conversión religiosa de Eliot se había forjado de manera gradual y progresiva (su primera visita a una capilla anglicana fue al Merton College de Oxford en el año 1914, y entre 1917 y 1921, empezó a frecuentar diferentes iglesias londinenses). Ahora su nueva fe se plasma con fuerza y rotundidad en su producción artística. En un primer momento, el autor 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 sí se presenta el nuevo escrito como verdadero, mientras que lo publicado anteriormente aho-

ra 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” (ELIOT, T.S., 2004: 115).<sup>8</sup>

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: “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” (IBID: 115).<sup>9</sup>

Añade además 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. Reconoce así el autor, que aspiraba a unir lo antiguo y lo moderno, creando algo que los fusionase y que a su vez fuese provocador. Que hacer 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” (IBID: 117).<sup>10</sup> 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 (PUJALS, E., 1988: 41). 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 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.

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. 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 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 porqué 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 progre-

so 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.

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 se habla aquí 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 el 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.

Otra cuestión que se pone aquí de relieve es la conexión 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.

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 estos momentos el 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" (CATELLI, N., 1993: 111).

Si para San Agustín la verdad de cada hombre reside 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 escuchamos un mensaje sobrenatural, cuando respondemos afirmativamente a la llamada divina que resuena en nuestro interior (GORDON, 1989: 221). Es por ello que Eliot prefiere la poesía de Dante a la de cualquier otro poeta, incluida la de William Shakespeare, pues es la que más le reconforta ante el misterio, ayudándole a posicionarse y a ordenarse.

Por otra parte, una vez explicado el sentido de la obra, Eliot indica al lector cómo debe leerla, aunque no le proporciona unas pautas prefijadas o definiciones de algunos términos que faciliten la comprensión, sino que le reclama 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" (IBID: 117).<sup>11</sup>

El autor es consciente de que una obra poética tiene vida propia independientemente de su creador, al 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 experimentó el autor cuando la creó.

## 4. Conclusión

Tal y como se anunciaba en la introducción, se ha analizado en este estudio la obra crítica de Thomas Stearns Eliot titulada *El bosque sagrado* de manera semejante a la que él utiliza en dicho texto para estudiar la de sus predecesores, como alguien que más que formar parte del pasado es presente y tiene implicaciones en el futuro. 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.

Además, la cuestión de la tradición, como ha podido verse, es un tema que aparte de estar 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. Lo que enlaza directamente con la misión del artista en el mundo, del poeta o del autor cuya misión consiste en crear arte. Eliot distingue así entre los creativos y los creativos-críticos, siendo este último grupo el que realmente reúne a nuestros antepasados en sus obras.

Se ha visto también como en el ecuador de su vida, todos los interrogantes que tanto personal como profesionalmente tenía quedaron resueltos debido a su conversión al anglocatolicismo. Conversión que, una vez que se consolida, se manifestará de forma más o menos intensa en sus producciones, siendo su obra crítica *El bosque sagrado* la primera que sufría alteraciones con la introducción de un nuevo prólogo en el año 1928, lo que marcará una nueva etapa en su vida. De ahí la unión que intentó llevar a cabo entre creación y crítica, entre vida y poesía. ■

# Thomas Stearns Eliot: creación y crítica poética en *El bosque sagrado*

Carmen Romero Sánchez-Palencia

## Bibliografía / Bibliography

- CATELLI, Nora. "T. S. Eliot y el rechazo de la modernidad". *Archipiélago* 15, 1993, pp. 109 - 116.
- FUENTES, Arantxa. *La revisión modernista del pasado: Antonio Machado y T. S. Eliot*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2009.
- GORDON, Lyndall. *Eliot's Early Years*, Oxford: Oxford University Press, 1977. Traducción castellana de Jorge Aguilar. *El joven T. S. Eliot*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- KENNER, Hugh. *The Invisible Poet: T. S. Eliot*, New York: McDowell, 1959. Reimpresión: London: W. H. Allen, 1960.
- LOZANO, Vicente. *Historia de la filosofía*, Valencia: Edicep, 2008.
- PUJALS, Esteban. "T. S. Eliot y la tierra baldía del siglo XX". En: *Revista de Occidente* 89, Madrid, 1988, pp. 123 - 141.
- RICKS, Christopher. *Decisions and Revisions in T. S. Eliot*, London: The British Library / Faber & Faber, 2003.
- RIGHTER, William. "The <<Philosophical Critic>>". En: NEWTON DE-MOLINA, David (Ed.). *The Literary Criticism of T. S. Eliot. New Essays*, pp. 111 - 138, Bristol: The Athlone Press, 1977.
- SCHÜLLER, André. *A Life Composed. T. S. Eliot and the Morals of Modernism*, Münster - Hamburg - London: Lit Verlag, 2002.
- STEARNS ELIOT, Thomas. *The Sacred Wood (El bosque sagrado)*, London: Methuen & CO, 1920. Reimpresión: 1977. Edición bilingüe inglés-castellano de Ignacio Rey. *The Sacred Wood/El bosque sagrado*, Edición, estudio y notas de José Luis Palomares, Madrid: Langre, 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".
- WILSON, Edmund. *Axel's Castle*, New York: Charles Scribner's Sons / Farrar, Straus & Giroux, 1931. Reimpresión: 1969. Traducción castellana de Luis Maristany. *El castillo de Axel*, Barcelona: Destino, 1996.
- WOOLF, Virginia. *The Letters of Virginia Woolf*, Edición de Nigel Nicolson y Joanne Trautmann, 6 Vols., London: Hogarth Press, 1975 / 1980. Selección y prólogo de Nora Catelli, traducción de Susana Constante: *Cartas a mujeres*, Barcelona: Lumen, 1991.

## Notas al pie

<sup>1</sup> A continuación, y siempre que se cite literalmente a T.S. Eliot, se incluirá en notas al pie el texto original inglés según la edición bilingüe de Ignacio Rey, *El bosque sagrado*, Langre, 2004.

<sup>2</sup> "Once a poet is accepted, his reputation is seldom disturbed, for better or worse.", p. 124.

<sup>3</sup> "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.", p. 126. En la primera edición de *El bosque sagrado* 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", p. xi - xii.

<sup>4</sup> "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.", p. 126.

<sup>5</sup> "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.", pp. 218 y 220.

<sup>6</sup> "The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not one-sided; 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.", pp. 220 y 222.

<sup>7</sup> "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.", p. 222.

<sup>8</sup> "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.", p. 114.

<sup>9</sup> "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.", p. 114.

<sup>10</sup> "(...) are considering poetry we must consider it primarily as poetry and not another thing.", p. 116.

<sup>11</sup> "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.", p. 116.