

UN ELIOT PARA ESPAÑOLES



JAIME SILES

UN ELIOT
PARA ESPAÑOLES

BREVIARIOS

ATHENAICA

ATHENAICA EDICIONES
breviarios

Primera edición: enero, 2021

© Jaime Siles, 2021

© Milhojas Servicios Editoriales, S. Coop. And., 2021
c/ González Cuadrado, 46, 1A 41003 Sevilla (España)
www.athenaica.com
athenaica@athenaica.com

Fotos: Elliott & Fry, ca. 1925 (p. 4); Lady Ottoline Morrell, 1923 (p. 211);
George Platt Lynes, Art Institute Chicago, 1947 (p. 212)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada, salvo excepción prevista en la ley, con la autorización de sus titulares. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

ISBN: 978-84-18239-22-9

En uno de sus ensayos Denise Levertov¹ trata la diferencia entre el empeño de William Carlos Williams por ser «un artista específicamente *estadounidense*»² y «la necesidad de Eliot de *aprender*³ deliberadamente una tradición», y cómo esto condujo a ambos a una incompreensión recíproca. Si para Eliot un poeta tenía que absorber «toda la historia literaria europea», para Williams no era tanto la historia literaria como la de la entidad política del continente americano lo que un poeta debía conocer. Williams pensaba en los requisitos necesarios para un poeta del continente americano; Eliot, mucho menos localista, pensaba en un poeta perteneciente a la cultura occidental. Este debate y esta rivalidad, que entre ambos muy pronto se produjo, parece que tenía otro origen, sólo en parte literario: los celos de Williams al verse desplazado por Eliot en el afecto y la admiración de Ezra Pound, para quien —como le escribió a Harriet Monroe—Eliot era «el *único* poeta contemporáneo» que estaba «adecuadamente preparado para su tarea». Levertov explica muy bien los contrastes entre ambas personalidades: la de Williams, de temperamento «democráticamente expansivo» y de trato cordial, pero *escarpado*, y, que, como dejó escrito en su poesía, se sentía atraído por «la anarquía de la pobreza», que le deleitaba, y por las calles, en las que era posible descubrir «algo sagrado»; y el de Eliot, de «modales suaves, eruditos y aristocráticos», «con un gran sentido del honor y encantadora urbanidad», patente tanto en su «pulida superficie» como en los ritmos de su prosa⁴. Como bien advierte esta escritora que realizó el viaje inverso al de Eliot

—nacida en Gran Bretaña en 1923, emigró a Estados Unidos en 1948 y allí desarrolló toda su obra poética—, la falta de aprecio mutuo y la creciente antipatía que hubo entre estos dos poetas tan significativos no obedecía sólo a cuestiones de índole intelectual o literaria sino que eran consecuencia también y, sobre todo, de una falta de sintonía social y emocional, que hay que situar en su contexto, y que Levertov describe con clara precisión: Eliot estudió en Harvard en una época en la que esto suponía una distinción de clase y un privilegio; Williams, en cambio, no tuvo «una esmerada educación clásica como Eliot y Pound» y el ejercicio de la medicina «le puso en contacto con un mundo desconocido para Eliot». De modo que «las ideas y conceptos de cada uno de ellos» se produjeron «en contextos sociales muy distintos que cada cual reflejó y trascendió». La contraposición entre ambos supera lo que de anecdótico pudiera haber en ella porque afecta a concepciones y posiciones poéticas no menos enfrentadas en nuestro tiempo y que por eso mismo conviene revisar⁵. Viorica Patea⁶ lo ha puesto de manifiesto al indicar cómo «la erudición de Eliot, su conservadurismo político y sus predilecciones religiosas, junto con su estética vanguardista “cultura” han herido la sensibilidad posmoderna defensora de una cultura de masas», y de qué manera «en la década de los sesenta y los ochenta, el *high art* del vanguardismo anglo-norteamericano fue percibido por los simpatizantes de la *popular culture* como opuesto al espíritu democrático». El argumento esgrimido en contra de la «alta cultura» es que, con su «discurso elitista y exclusivo había dado la espalda al igualitarismo». En consecuencia, «la complejidad estética vanguardista fue tachada de “aristocrática” y, por «su carácter cosmopolita, se consideró ajena a lo

que supondría una literatura “nativa” de los Estados Unidos, representada, no por Eliot y Pound, los dos poetas expatriados que decidieron vivir en Europa, sino por aquellos que se quedaron en su país cultivando una palabra poética de inflexiones aparentemente autóctonas y específicamente norteamericanas: Robert Frost, Wallace Stevens, William Carlos Williams». «En este contexto —advierte Viorica Patea— la idea de la tradición, la cultura, el orden o el espíritu de Europa, valores por los que Eliot o Pound abogaron, indicaban la superioridad euro-centrista de estos autores o su indiferencia ante las desigualdades sociales.» Como este error de punto de partida y esta falacia han llevado, entre otras cosas, a los Estados Unidos de Trump y a la no menor deficiencia política y mental que actualmente sufrimos y padecemos en España, me ha parecido conveniente e incluso necesario revisar el pensamiento poético y crítico de Eliot, y analizar en torno a él no sólo la crisis espiritual que lo produjo sino también la coherente constelación de formas e ideas con que se modeló, así como los ecos que todo ello tuvo y ha tenido en la poesía escrita en nuestra lengua. No es éste, pues, un ensayo únicamente literario, aunque lo sean el objeto y el campo de su aplicación: es también y, sobre todo, una reflexión sobre los problemas de la cultura de nuestro tiempo, en la que conceptos como «tradición» o «educación clásica» han perdido vigencia, siendo sustituidos por un conjunto de supuestos saberes de posible aplicación práctica, pero de demostrado declive civil e intelectual. Por eso, aunque me ceñiré en exclusividad al estudio y consideración de un objeto poético tan preciso como definido, el lector advertirá muy pronto que la poesía es un reflejo del orden político, social, cultural y moral de un determinado

momento histórico. El nuestro no es una excepción sino uno más de cuantos en la Historia han sido: uno más de esos momentos en que la humanidad se encuentra al borde del abismo y encantada de lanzarse muy gustosa a él. Si el análisis de las implicaciones de una obra como la de Eliot puede contribuir no a evitarlo sino a hacer ver, aunque sea a muy pocos, lo que la poesía puede enseñar, daré por cumplida la misión de estas líneas y me sentiré tan agradecido como satisfecho de ello. Pero me gustaría dejar bien claro, ya desde el principio, que mi propósito no es oponer la baja y la alta cultura sino abogar por un buen entendimiento entre ambas, basado en la necesidad de que existan y mantengan sus evidentes diferencias, sin que ninguna intente derrocar o sustituir a la otra, sino que —como siempre en la historia literaria— haya diálogo, conexiones y vasos comunicantes entre ellas, pues esa bien conllevada convivencia es la única forma de que puedan pervivir las dos. Nuestros mester de clerecía y de juglaría lo demuestran, y eso es algo que no conviene olvidar, pues ni lo popular se alimenta sólo de la corriente popular, ni lo culto, de la corriente culta: la recíproca interpenetración de ambas resulta necesaria para la salud de sus respectivos sistemas creativos que, de lo contrario, se extinguirían en su propia autofagia.

Se ha dicho con tanta exageración como exactitud que *The Waste Land* es el mayor poema del siglo XX. No sé si lo es, pero sí que es el libro-poema o el poema-libro que mejor describe la situación de cataclismo del espíritu vivida por la sociedad occidental en los años que median entre la Primera Guerra Mundial y la Segunda y, en concreto, entre 1920 y 1930: los años que la crítica literaria anglosajona denomina *Eliotite Age*

(«época de Eliot»). Lo que da cuenta de la significación que la publicación del libro en su momento tuvo y la incesante y profunda repercusión que ha seguido teniendo después. Y no es para menos, porque lo que su aparición marcaba era el final de un momento de la modernidad —el iniciado por el romanticismo, contra el que Eliot⁷ tanto reaccionaría con sus no siempre fundadas críticas a él⁸— al tiempo que inauguraba otro momento de la misma, que podríamos denominar —y a Eliot le hubiera encantado que así fuera— «clasicismo de la modernidad» o, si se quiere, «una modernidad menos romántica que clásica», que es lo que él con sus poemas y ensayos se propuso realizar. Pero volvamos sobre el libro-poema o el poema-libro, que es lo primero que debe centrar nuestra atención y preguntémosnos por su título: ¿por qué *The Waste Land*?, ¿por qué «La tierra estéril» o «La tierra baldía» que, de ambas formas, podría traducirse, aunque la primera —desde que Ángel Flores la tradujo y publicó en 1930 en Barcelona⁹— es la que más parece haberse abierto paso y cuya acuñación más fortuna ha solido tener: tanto José María Valverde¹⁰ como Juan Malpartida¹¹, Andreu Jaume¹² y José Luis Rey¹³ lo han mantenido con un único cambio —el de la inclusión del artículo *The* de su original, que Ángel Flores había excluido del título de la suya—. La hecha por Jaime Tello en 2009¹⁴ —pese a las razones semánticas, literarias, textuales y antropológicas que sabiamente aporta— no ha alcanzado, sin embargo, tanta aceptación. Pero, ¿qué significa este título y qué clave de cifra podría encerrar? La opinión más generalizada es que alude a la *Gaste Land*¹⁵, que se extendía desde Burdeos hasta las proximidades de San Sebastián, las actuales Landas, en las que —según la leyenda— hubo un rey que, herido en sus genitales durante una batalla, quedó

emasculado como Adonis¹⁶ en la mitología clásica. Su reino sufrió la misma esterilidad que su rey y quedó convertido en un yermo, a la espera del hallazgo de un bálsamo que salvara al monarca y que, al curar a éste, devolviera también al territorio su perdida fecundidad. El recurso a un mito que conecta un culto de la Grecia clásica con la leyenda medieval del Santo Grial permite entender cómo y por qué este rito de vegetación y fecundación, importado en Atenas en el siglo V. a. C. y que dio origen allí a un culto, celebrado por mujeres que sembraban, en los tejados de los llamados *Jardines de Adonis*, plantas que, al no estar completamente enraizadas, se marchitaban en el momento mismo de crecer, le sirvió a Eliot para articular en torno a él su visión de las angustias y preocupaciones de su época. Las *Adonias*, fiestas dedicadas a esta divinidad —posiblemente importada de Chipre y, por tanto, como otros dioses, extranjera¹⁷ y de naturaleza extraña por sus excesos y falta de pudor— eran lo contrario de las Tesmoforías, fiestas de Démeter y del trigo, que sí representaban el ideal griego de la esposa y que para la mujer constituían una prueba, jurídicamente válida, de que se había contraído matrimonio e incluso servía para legitimarlo¹⁸. Las *Adonias*, en cambio, «se asociaban a productos vegetales de naturaleza efímera»¹⁹. Eliot utiliza esta base mitológica para sobre ella construir una arquitectura social e ideológica aplicable tanto a su propia situación como a la quiebra de valores de su tiempo, que le permite estructurar su propia visión antropológica: la de una sociedad destruida y estéril por un desorden de todo tipo —incluido el de los sentidos— y a la que sólo una *vuelta al orden* —por emplear los términos acuñados luego por Jean Cocteau— puede devolverle el equilibrio social, mental y moral que por diversas causas ha perdido.