



El jardín de las rosas: Eliot y el significado religioso

Descripción

Cuando murió Eliot, en 1965, el crítico literario **Cyril Connolly** recordó en un escrito las razones que le seguían pareciendo capaces de justificar su vitalicia devoción poética, pero sobre todo la de su juventud. De entre las imágenes poderosas que centellean en los versos de Eliot, Connolly recuerda por encima de las demás la del jardín de rosas. «El jardín de rosas ha sido siempre su símbolo de la alegría». Y es verdad que esa rosaleda o ese jardín aparece bastantes veces cuando leemos a Eliot, desde la que propiamente recuerda Connolly (que en realidad sería la última) en el poema dedicado a su segunda mujer, **Valerie Fletcher**, al maravilloso pasaje de las pisadas que se oyen y la puerta cerrada en el primer movimiento del primer cuarteto, *Burnt Norton*, sin olvidar las rosas al final de *Little Gidding* o el jardín («*the garden in the desert*») y el mariano «*spirit of the garden*» que salen en *Ash Wednesday*. Precisamente lo que con más melancólica pasión parece recordar Connolly es la poesía de Eliot anterior a *Ash Wednesday* (1930): «¿Cómo expresar el auténtico lavado de cerebro —dice—, la fascinación absoluta, el estado de alucinación y la obsesión que este nuevo poeta provocó en algunos de nosotros? Éramos patitos recién nacidos, marcados para siempre con la imagen del padre adoptivo ajeno e indiferente, obsesionados por su erudición, su sofisticación, pero también socavados y arruinados por el contagio de su desesperación».

Aunque esta especie de preferencia —que en el caso concreto de Connolly probablemente tributa al recuerdo de su propia juventud perdida, pero que es frecuente entre mucha gente por una simple suposición que deberíamos entender sin más como ideológica— nos llevaría a partir en dos la poesía de Eliot (una moderna, la de *Prufrock*: «Fue cuando la llave encajó en la cerradura, cuando había llegado el momento de una revolución poética que incorporara la vida urbana y su nueva habla», y otra que, para qué nos vamos a engañar, estaríamos abocados a considerar reactiva y teológica), el caso es que la apreciación de la imagen del jardín de rosas nos señala el camino a un lugar —nunca mejor dicho— hacia el que, sin embargo, no puede haber caminos o todos se encuentran cerrados. Esa imagen está ahí para impugnar cualquier optimismo del tiempo, ya sea el que lo proyecta hacia atrás o el que lo lanza hacia adelante, siendo como es la de un lugar, en todo caso, de muchísimo más ricas implicaciones que las que nos puede ofrecer, a cuento de Eliot, una simple mediación o periodización entre lo moderno y lo antiguo cuya desgarradura resulta ser, además, el asunto por antonomasia de esta poesía considerada como un todo.

Dice Connolly: «No conozco a ningún otro poeta lírico que haya ocultado hasta tal punto las pistas, dejando latente en el poema solo la angustiada sensación de dolor íntimo y de pérdida». Y esto es lo que importa, la desesperación, la pérdida, el desgarrar, cuyo consciente planteamiento intelectual —no solo cuya afección sentimental— llevará sin embargo a Eliot a descartar cualquier conformidad con ningún «*retour à l'ordre*» de los que pudieron ofrecerle las postulaciones conservadoras o neotradicionalistas entre las dos guerras. Lo perdido —parece decirnos cada verso de Eliot— perdido está: el jardín de rosas está tan perdido como la armonía entre la temporalidad de la historia progresiva que actualmente reina en nuestras conciencias y la del... *otro tiempo*; tanto como lo está la unidad entre el orden práctico de la vida y nuestro orden simbólico de hombres estéticos imaginativos; tanto, en fin, como ya le parecía a **Baudelaire** que lo estaba la hermandad entre el sueño y la acción de la que habla en su extraordinario poema «La negación de san Pedro». El sueño y la acción, aquello que en efecto creemos y aquello otro que nos gustaría creer o en lo que decimos que creemos, nuestra conciencia práctica y nuestro simbólico mundo ideal, se encuentran, pues, partidos, inconciliable-mente separados. Y es justamente este aspecto negativo o dialéctico, este *décalage*, lo únicamente adecuado a la comprensión de la imagen de ese sitio al que nunca jamás vamos a regresar, como por lo demás entendieron todos los que, como el propio Baudelaire, se hicieron cargo de la ruina producida en la vida impremeditada —la vida de la acción— al caer sobre su condición tácita la reflexión de la conciencia crítica. (Y así, por ejemplo, el autor del famoso ensayo *Sobre el teatro de marionetas*, para quien el Paraíso no tiene retorno posible por más que pese a las conciliaciones voluntaristas que tienen por costumbre ofrecernos las confesionalidades impermeables a toda suspicacia o las postulaciones de restauración; sabemos, pues, como **Von Kleist**, que caminamos por delante de la espada de fuego y que solo queda seguir y seguir caminando por sí a la vuelta de la línea del tiempo descubrimos alguna entrada secreta por la parte de atrás.)

Que Eliot ocupe un lugar eminente en esta raza de poetas críticos, es decir, entre los descendientes de Baudelaire para quienes la honestidad del canto ha de haber sido contrastada con la verdad del cuento, importa mucho más, creo yo, que ver en él dos poetas o dos etapas de un poeta, a cuya primera personalidad atribuiríamos el mérito sincrónico de haber hallado una verdad expresiva correspondiente a algo que llamaríamos *lo propio de nuestro tiempo* y condenándonos así a admitir que desde un determinado momento de finales de los años veinte (cuando su famosa confesión conservadora de *For Lancelot Andrewes*), ese primer poeta abandonó el descoyuntamiento vanguardista para tocar desde entonces un instrumento de timbre cuasi filosófico y empaque litúrgico

y sacerdotal, propio quizá de los que Connolly llamaba «mandarines»... Quizá todo eso sería posible si habláramos de otro poeta, pero en el caso de Eliot creo que hay que atender, primero, a lo que él mismo dice y, segundo, a lo que él mismo se molestó en matizar y corregir de lo ya dicho, porque a lo largo de una vida es por demás raro —y peligroso— el hombre que siempre dice lo mismo. Además, esa dolencia divisoria, que es en el fondo aquella ideológica de quienes, por un lado, no conciben otra temporalidad que la de la cronología histórica progresiva (y querrán verse digamos que retratados en el «primer Eliot») o la de quienes por otro quisieran sentir al «segundo Eliot» como *a uno de los suyos* solo porque les parece que afirma con su tono teologal la misma verdad que ellos creen postulada por su credo, nos impedirá hacernos cargo adecuadamente de imágenes como la del jardín de rosas. Y además perderemos su significado, que justamente se encuentra en su olvido, en la desaparición que de su realidad se produce en el justo momento en el que ese mismo significado ha sido decantado o extraído como aislada cosa intelectual, porque, como paradigmáticamente decía el propio Eliot con respecto al significado religioso, la práctica de la fe es mucho más y mucho menos que «la fe practicada reducida a su esencia». El sintagma «significado religioso» no es, por decirlo así, asunto pacífico desde que la condición particular del cristianismo es —como dice Eliot— la de «religión superior», esto es, la de aquella en la que religión y cultura se encuentran ya inevitablemente demediadas: «Una religión superior es aquella en la que es más difícil creer. Es decir: o hay significado (o somos, por decirlo así, conscientes de un significado) o hay religión. Porque cuanto más consciente se hace la fe, más consciente se hace el descreimiento», dirá en las conferencias tras el fin de la guerra luego publicadas como *Notas para la definición de la cultura*: «Una religión superior provoca en el individuo un conflicto, una división, un tormento y una lucha». El tormento y la lucha —debemos entender— de quien padece en carne propia la escisión entre la acción y el significado. Y esta es la razón de la desesperación, pero también el único modo plausible de arrostrar con honestidad suficiente la irreversible *pérdida* que se produce en la vida activa de los significados desde que estos son aislados y reconocidos como tales (como verdades, como esencias) al caer sobre ellos la *ganancia* de la conciencia crítica que, así las cosas, resulta ser en gran medida tan cristiana como socrática.

Entre las bolas de nieve echadas a rodar por el propio Eliot pero no paradas por nadie sino progresivamente engrosadas en su descenso arrollador hasta formar ya masas incontenibles, se encuentra aquella confesión de *For Lancelot Andrewes* (1928) que decíamos y que lo autorretrataba como «clasicista en literatura, realista en política (o sea, “no simplemente monárquico”, que decía **Valverde**) y anglo católico en religión». Pues bien, si no fuera porque el propio Eliot salió a plaza para decir lo que pensaba de ello más de treinta años después todavía podríamos seguir con la rueda de los dichos como quien aplica refranes; pero ocurre que estamos en un caso principal de poeta crítico, es decir, de poeta que sabe o quiere saber *lo que dice* y que por tanto se prohíbe decir lo que no quisiera decir y vuelve a aquello que dijo por si hubiera sido no convenientemente entendido. Eliot es su primer crítico, y el más severo. «A medida que los hombres crecemos y maduramos, adquirimos mayor experiencia del mundo y los años aportan cambios de opinión», quiso aclarar como introducción a la edición de 1962 de aquellas mismas *Notas* en las que incluyó sus conocidas pero muy poco atendidas consideraciones acerca de las relaciones entre cultura y religión. «Por ejemplo —dice, a seguido de la advertencia anterior—, 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», lo cual es muy distinto (y dejaría más tranquilo al admirable José María Valverde). Pero es algo parecido, aunque creo que más importante, lo que pasa con otro de los chibaletes eliotianos echados a circular de antiguo; según este, Eliot dijo que el significado, o mejor, la comprensión del significado de *una* poesía —lo que hoy más pobremente se

llamaría quizá el *contenido*— no constituye un obstáculo para la cabal y completa experiencia poética, cuyo primer goce sensible es en verdad el puente verdadero por el cual accede a ella plenamente el lector sin más problemas interpuestos por la estructura del sentido y su demanda de adhesión intelectual. Pues bien, creo que tampoco es esto —exactamente— lo que Eliot dijo y que al comienzo del ensayo sobre **Dante**, que es el texto en el que aborda el asunto, antes que formular una exigente del significado intelectual lo que hace es constatar la ruptura, es decir, de nuevo la pérdida de unión entre goce y comprensión, entre la experiencia y el significado, entre la sensibilidad y el pensamiento, en cuya partición consiste a fin de cuentas nuestra expulsión del jardín de rosas. Y unas páginas después de esa constatación, concreta las consecuencias de esa ruptura. Y dice primero estar sorprendido y, naturalmente, admirado por la facilidad inmediata de «leer a Dante»; pero es al buscar la razón de esa facilidad cuando repara en la comprensibilidad demótica e instantánea de aquel idioma *en su tiempo*, que le lleva, por fin, al asunto de las imágenes.

Las imágenes de Dante no son solo brillantes o elocuentes o poderosas; las imágenes de Dante gozan de la instantaneidad de las alegorías, que en manos del *artifex* alcanzan, claro está, el máximo de su potencia, pero que en realidad constituyeron el lenguaje comúnmente compartido en un tiempo en el que lo corriente y vigente —el orden práctico y real, la acción tácita— era vivir entre visiones, tanto con la mente como con la piel, en una temporalidad compartida en esencia y existencia por Dios y los hombres. Y esto es lo perdido para siempre. Y de ahí la desesperación de Eliot, a sabiendas de que su experiencia sensible —aquella del primer acceso asegurado a la poesía— nunca iría ya a tajo parejo de su comprensión del significado de la *Commedia*, porque ese significado, sostenido en el edificio escolástico de la fe, ya solo resultaba accesible en modo intelectual, por no decir que erudito o arqueológico.

Aquellas páginas sobre Dante no pueden dejar de recordarme a mí las que el padre Leclerc dedicó a las alegorías y a la correspondiente modalidad de su lectura y escucha —físicas, unitivas— en las comunidades monásticas medievales, muy atentas a las recomendaciones de los *Sermones in Cantica* de san Bernardo —«*no sciendum; experiendum*»— y a la actualización diaria que los benitos llevaban a cabo del salmo «*Gustare et videre...*» bajo la indicación de leer y escuchar «*in palatum cordis*», es decir, buscando «el sabor y no la ciencia». Pues bien, es este tipo de acción imaginativa en la que intervienen de consuno y sin deslinde el cuerpo y el pensamiento, el arte en concreto olvidado al que se refiere Eliot y que en vano sería restaurar, salvo cometiendo, claro está, el simulacro propio de quien finge la adhesión a un orden simbólico (estético, cultural, imaginario) mientras en la realidad vive inmerso, como hubieran dicho los viejos marxistas, en nuestro orden práctico de incesante producción y consumo incontenible de ficciones efímeras, como ocurre en el baile de disfraces del que hablaba Nietzsche en *Más allá del bien y del mal*. Así, que lo dicho por el poeta es muy distinto de una mera invitación a gustar de la poesía en olvido del significado; puestos a la escucha medieval de las alegorías, el goce era *lo mismo* que su comprensión intelectual. Justamente es esto lo que nos está vedado; y es esto lo que nos impide la espada de fuego que nos hace avanzar sin posibilidad de regreso: «We had the experience but missed the meaning, / And approach to the meaning restores the experience / In a different form...».

Nada de lo escrito por Eliot, en verso o en prosa, es fácil de comprender y ni a él mismo le fue fácil de decir. Lo que en todo caso se resiste a admitir es cualquier solución consoladora o conciliadora, sea la del abandono del problema por la vía de lo que **Eric Voegelin** llamaba «la supresión de la pregunta» o sea mediante la previa adhesión a un cuerpo confesional como si de esa condición se pudiera derivar una *razón* de la poesía. Por eso no acepta lo que propiamente sería una *relación* entre las dos

tras haber establecido una previa decantación o delimitación de cada una por separado; pero tampoco acepta ninguna *identificación*. Lo que importa a Eliot, lo que mueve su honestidad, es lo que llama la «religión efectivamente vivida», la que sostiene el «modo de vida», la real, la que se transparenta a la vida de la acción. En *Enemigos de la promesa*, Cyril Connolly se acordó de Eliot entre los autores —**Huxley, Lawrence, Hemingway, Joyce**— a quienes en los años veinte posee la idea de la futilidad, la de la esterilidad. *The Waste Land* quizá sea en este timbre la obra clave. «Es una extensión de la actitud de Torre de Marfil —decía Connolly— que procede de una incredulidad en la acción y en la puesta en acción de eslóganes morales procedente de la Primera Guerra Mundial». Al cabo son los hombres de acción quienes convirtieron en fútil a la poesía, en estéril a la palabra, al arte y al pensamiento; desde entonces ninguna senda unitaria de la sensibilidad y la inteligencia parece estar despejada al paso franco; la acción no deliberada, la efectivamente vivida, transcurre hacia otra parte, empujada por otra idea del tiempo en la que los días y los años, los acontecimientos y las vidas han perdido su entidad individual y particular y únicamente cursan amortizándose unos a otros en un proceso de sucesiones constante, tan indefinido como el de las actuales amortizaciones y las esperanzas tecnológicas. Solo el fulgor ocasional de una iluminación, de un destello, alumbraba un vestigio de continuidad en un tiempo del todo discontinuo; solo un camino de negaciones —una vía apofática—, un sendero de renuncia, de desprendimiento, de entrega de sí, podrá indicar el rumbo hacia el punto de intersección de los tiempos, hacia el punto de convergencia entre la historia y la eternidad, entre el pensamiento y la sensibilidad, por completo desgarrados.

Así que Eliot parece acordarse de aquella idea, bastante aristotélica, de **Santayana** (de quien tomó clases en Harvard) según la cual una religión era «una poesía en la que creer», o sea, lo que se dice hoy un «relato», un argumento, la trama misma que, hilada o deshilada, constituye la fábula realmente vigente —tácitamente vigente— en nuestras vidas. Y la religión efectivamente vivida no es hoy, ciertamente, la del mundo de Dante. Una relación de identidad entre cultura y religión «se sostiene solo en la medida en que la gente es inconsciente tanto de su cultura como de su religión». Dicho de otro modo, que la experiencia unitiva, unitaria, a iguales pensamiento y sensibilidad, de una creencia (o sea, lo que en el pensamiento de **Aristóteles** y en el de Santayana sería de una *poesía*, que expresa el significado vigente de la trama del tiempo) ha de ser inconsciente y como tal pertenecer al reino de la vida de la acción, o sea, a lo que según aquellas páginas «no podemos alcanzar deliberadamente». Ahora bien, lo que para complicar del todo las cosas nos viene Eliot a decir es que fue precisamente el cristianismo, cuando penetró en el mundo de la cultura grecolatina (cuyo régimen del significado era, como decía **Cochrane**, el de una «religión de la cultura»), el agente al que debemos la posibilidad de consideración de religión y cultura como cosas separadas, esto es, el *principio* al que se debe la entrada, en el mundo tácito de la creencia, de esa perturbación o cizaña o espada a la que según las circunstancias llamaremos crítica, juicio moral o conciencia reflexiva. Y así es como Eliot concreta el momento y la causa históricos de la ruptura, no muy lejos, en el fondo, de la consideración del cristianismo como la no-religión entre las viejas religiones que ya fue para judíos y romanos, para **Gibbon** y para **Nietzsche**.

Fecha de creación

18/06/2015

Autor

Enrique Andrés Ruiz