

T. S. ELIOT EN EL AULA DE ESCRITURA CREATIVA: «LA TRADICIÓN Y EL TALENTO INDIVIDUAL»

José Manuel Mora Fandos

Además de poeta, Eliot fue un importante crítico. Sus ideas sobre la literatura están expresadas principalmente en sus ensayos. Entre ellos, *La tradición y el talento individual*, sobre el que reflexiona José Manuel Mora Fandos, explica la importancia de que el escritor se sitúa en el contexto de una tradición y cuáles son las razones por las que las obras literarias perviven en el tiempo.

I

En las clases de escritura creativa, en los momentos de reflexión y diálogo sobre aspectos esenciales del oficio de escribir, propongo a la lectura de los alumnos dos textos que suelen dejar una impronta especial: la primera de las *Cartas a un joven poeta* de Rainer Maria Rilke, y el ensayo «La tradición y el talento individual» de Thomas Stearns Eliot. Aunque ambos textos se ocupan de la poesía, demuestran una potencia interpelante que trasciende este género y llega a cualquier medio artístico.

La carta Rilke es el texto que se suele llevar inmediatamente las simpatías del alumno; escrito en 1903 (publicado con el resto de cartas en 1929), ejemplifica bien el género epistolar, está dirigido a un tú empíricamente real —Franz Xaver Kappus, joven cadete de la escuela militar austrohúngara que pide orientación para la escritura de sus poemas—, y el autor es uno de los grandes de la literatura del siglo XX, posiblemente el último romántico. Si estos rasgos ya son suficientemente poderosos para motivar al alumno, el texto exhibe y articula una serie de ideas centrales y vigentes en el universo de nuestra cultura artística contemporánea: originalidad, independencia, autenticidad, hondura del alma, íntimo sentir, soledad, memoria de la infancia, destino... Incluso se encuentra un sereno patetismo en pasajes como: «Nadie le puede aconsejar ni ayudar. Nadie...». No hay más que un solo remedio: adéntrese en sí mismo. Escudriñe hasta descubrir el móvil que le impele a escribir. Averigüe si ese móvil extiende sus raíces en lo más hondo del alma. Y, procediendo a su propia confesión, inquiera y reconozca si tendría que morirse en cuanto ya no le fuera permitido escribir. Ante todo, esto: pregúntese en la hora más callada de su noche: «¿Debo yo escribir?». Que parte de este pasaje lo lleve tatuado Lady Gaga en el brazo derecho y que en la película *Sister Act 2*, Whoopi Goldberg disfrazada de monja se lo lea como el catecismo a una díscola adolescente con gran talento para la canción, son señales de que Rilke ha entrado verdaderamente en la cultura de masas como estandarte de ciertos valores ampliamente asentados.

Creo que sé valorar lo que Rilke propone en las *Cartas* —la necesidad de una conciencia poética, la seriedad de

la vocación artística, el descubrimiento y cultivo de una vida interior, la autodeterminación para no depender del gusto ajeno, la percepción del misterio, la atención a la propia vida cotidiana, la reivindicación de la belleza...—, incluso admiro la eficacia retórica de sus énfasis, y lejos de mí el deseo de transmitir una versión simplista de su pensamiento. Pero si pienso en la formación de un joven escritor, en la conveniencia de contar con textos bien aquilatados de sabiduría literaria para su consideración, necesito equilibrar el texto de Rilke con otros para conjurar algunos peligros. ¿Qué peligros?

Uno de los temas centrales de la tradición anglosajona de la escritura creativa, que cuenta con abundante bibliografía, es el «bloqueo del escritor»: esa parálisis que en el ámbito hispánico llamamos «el miedo a la página en blanco», y que puede contar con diversas causas. Entre ellas, su génesis genuinamente moderna, que lo tematiza particularmente desde el Romanticismo: cuando el artista se carga de la misión de demostrarse y demostrar ser un genio, parece asumir en algún grado las siguientes características: la originalidad ha de orientar todos los esfuerzos creativos, el «asesinato del padre-maestro» debe considerarse condición para el propio nacimiento, todo se fiará esencialmente a la inspiración y se esperará de la espontaneidad la señal y el canal de irrupción de lo valioso..., pero lo cierto es que en esas circunstancias crear puede llegar a convertirse en algo tremadamente difícil, trágico, frustrante, imposible. Como desde estos planteamientos ser artista equivale a ser persona, el bloqueo pasa del ámbito de la creatividad artística al de la

creatividad que la vida humana personal necesita para desarrollarse.

El joven escritor, el artista en general aquejado de esta parálisis, me recuerda a la persona que el psiquiatra Viktor Frankl diagnostica como obsesionada por una hiperintención. Resumiendo su pensamiento, Frankl explica que el hombre aspira tanto a encontrar y realizar un sentido como a encontrarse con otro ser humano en forma de un tú, y que ambas cosas ofrecen un fundamento para la felicidad y el placer. Pero en el neurótico esta aspiración primaria se desvía hacia una búsqueda directa de felicidad y placer. Así, en lugar de ser el placer el efecto secundario de un sentido realizado o del encuentro con otro ser, se convierte en el objetivo de una intención forzada y rígida, de una hiperintención. Me parece que la soledad intencionada y el voluntarismo al que fácilmente empujan las consignas románticas, enclaustran al escritor, lo alejan del encuentro con lo otro/el otro, obstaculizan la escritura como canal para la realización del sentido vital, y fácilmente devalúan la calidad de los textos. Siguiendo la constatación semiótica que hace Miguel Ángel Garrido, «es la dimensión más radical del hombre (su capacidad de descubrir relaciones con “lo otro”) el disparador último de una consideración del texto poemático que permite la tripartición de los productos literarios en poéticos logrados/poéticos fallidos/subliterarios».

II

«La tradición y el talento individual» no expresa, evidentemente, todo lo que necesitaría un escritor en un especial periodo de formación, ni siquiera para adelgazar de

una vez por todas las hipertrofias románticas; pero aporta elementos sumamente importantes para la reflexión. Trascendiendo el contexto modernista en el que se escribió —con todas las tensiones y contradicciones entre las diversas voces que integraron aquel movimiento cultural— presenta unas ideas que invitan a una razonable y fecunda reflexión a artistas de cualquier medio y, por qué no, también a los buenos lectores, espectadores y oyentes. Se trata de un ensayo publicado en dos entregas, septiembre y diciembre de 1919, en *The Egoist*, la revista de vanguardia literaria más importante de la Inglaterra de aquellos tiempos. Publicada de 1914 hasta 1919, desde 1917 Eliot fue su editor adjunto. En contraste con el contenido del ensayo que estamos considerando —y por ello, signo-testigo de las tensiones internas del Modernismo—, la revista llevaba el subtítulo *An Individualist Review*. El ensayo fue incluido más tarde en el primer volumen de los escritos críticos de tema literario de Eliot, *The Sacred Wood* (1920, Methuen), y vino a ser como el corazón de todo el libro al tematizar algo que impregnaría el resto de los ensayos: el papel de la tradición en la interpretación y valoración del arte.

A diferencia de las *Cartas*, el lector modelo inscrito en el ensayo apela a escritores de vanguardia y críticos literarios; pero, como las *Cartas* de Rilke, expresa ideas que se deben tener en cuenta en la escritura poética; y más intencionalmente que las *Cartas*, es un texto de teoría literaria en cuanto responde parcial pero claramente a preguntas formuladas de modo indirecto, del tipo «¿Qué es buena poesía y cómo perdura en el tiempo?». La novedad intelectual aportada es la revisión del concepto de tradición, en

cuanto relacionado con la formación y el trabajo del poeta (el artista en general) y con la pervivencia en el tiempo —y el modo en que lo hacen— las obras literarias valiosas.

El ensayo comienza con una constatación del sentido que en la vida cotidiana y en el mundo literario se le suele dar al término «tradición»; pero pronto alcanza cierta profundidad especulativa y pide un tempo lento de lectura, pues se está hollando los campos de la filosofía de la historia, de la estética y de la antropología. Mientras el texto de Rilke facilita la lectura, el de Eliot, en su justeza expresiva y estilo comunicativo, fluye paradójicamente sin detenerse a precisar el alcance de algunos términos. Seguramente esta hondura y necesidad de interpretación del texto hacen que, siendo para muchos el ensayo de teoría literaria más importante del siglo XX, haya quedado confinado entre los límites de la academia y su propuesta no haya llegado —y siga sin llegar— a la consideración de multitud de poetas, escritores y artistas. Aquí las *Cartas* han ganado una batalla de comunicación, decisiva para la pervivencia de los valores románticos en la poética práctica de tantos artistas del siglo XX y del XXI.

Pero ¿qué explica «La tradición y el talento individual» y en qué sentido es importante para la formación básica de un escritor? Centrándonos en parte de su contenido, y siguiendo la paráfrasis que del ensayo hace Jewel Spears Brooker, reconocida especialista en la obra de Eliot, la obra de un artista con talento no subsiste aislada de su contexto cultural y artístico, sino que entra a formar parte de la tradición, entendida como un sistema que ha ido siendo conformado por las obras auténticamente valiosas; sistema

donde todas se interrelacionan simultáneamente, y donde la obra recién llegada se integra y se somete a una constante reevaluación por las demás. Las relaciones dentro del sistema quedan, aunque sea mínimamente, alteradas por la presencia de la obra auténticamente valiosa: la relación entre pasado y presente está en continuo reajuste. El artista con genuino talento adquiriría así *sentido histórico*. Pero esta visión de las cosas ha generado perplejidades y diversas interpretaciones por parte de la crítica. No hace muchos años, Frank Kermode hacía notar la extrañeza de algunos críticos ante una de las afirmaciones de Eliot en este ensayo: «La tradición [...] no se puede heredar, y si la quieres deberás obtenerla mediante mucho trabajo»; extrañeza pues, continuaba el crítico, ordinariamente la tradición se suele entender como «lo que se entrega» y lo que siempre le llega a uno de modo gratuito, lo quiera o no. Que la afirmación de Eliot suene tan extraña ahora como en 1919 —o tan adversa como en el 1800 romántico— me parece señal de la pervivencia actual del ciclo romántico, y por lo tanto de la comprensión de la tradición como una realidad pasiva, inevitable y quizás onerosamente presente.

Sin embargo, para Eliot la tradición es una realidad activa, dinámica, y desde el punto de vista del artista, proactiva, vinculante y fecundadora. Es en este punto donde venimos a lo que, desde mi punto de vista, posiblemente ataña de modo más directo a la formación del escritor joven actual: en esa adquisición de la tradición y en el consecuente ejercicio de escritura creativa, según Eliot deben quedar separados el hombre que sufre y el artista que crea. Afirma: «[la poesía] no es la expresión de la personalidad, sino un escaparse

de la personalidad. Pero, desde luego, solo quienes tienen personalidad y emociones saben lo que es querer escaparse de estas cosas». Como apuntará en otro punto del ensayo, el artista debe despersonalizarse. ¿Pero en qué consiste esa despersonalización? La dilucidación de su naturaleza no ha dejado de generar un abultado volumen de crítica académica hasta nuestros días. Frente a interpretaciones deconstrucciónistas, que disuelven la aportación artístico-humana que presumiblemente encierra el ensayo, o la reinterpretan *pro domo philosophica sua*, la crítica actual más ajustada al rico y meditado pensamiento de Eliot reivindica una interpretación que se corresponde pacíficamente con la experiencia de artistas de cualquier medio creativo. Como explica Brooker, la autoaniquilación del yo, el sacrificio de sí y la rendición de los que habla Eliot, no son acontecimientos aislados, sino parte de un proceso dialéctico continuo. Lo que se debe aniquilar es el yo autónomo, el yo como un todo autosuficiente, y esta «muerte del yo» no es un fin en sí mismo, sino precisamente un medio para el fin más alto de la realización del escritor. Así, la articulación dialéctica consistiría en el siguiente proceso: un primer momento de la experiencia creativa personal del artista; el segundo, cuando queda relativizada al contextualizarse y desarrollarse *en un sistema* (tradición); y el tercero cuando, tras ese momentáneo oscurecimiento u olvido de sí misma, la experiencia creativa toma nueva conciencia de sí *en la tradición*, ganando una naturaleza más genuina y sólida.

Mi opinión es que la explicación dialéctica de Brooker responde de modo bastante razonable a la experiencia hecha por cualquier artista que cuente con una buena for-

mación en su oficio: junto con la percepción más o menos clara del talento individual, se da un conocimiento de técnicas, orientaciones, modelos, formas y articulaciones reconocidas como excelentes, junto con la visión de vías de progreso y la aparición de deseos de innovación; más aún, es en ese contexto donde el talento individual puede tomar conciencia de sí, donde puede articular una imagen más sólida de su potencial y de sus carencias, y autodeterminarse para la realización de obras personales —no repetición de modelos, como el propio Eliot avisa en el ensayo—. Y esto sin que se le ahorre al artista la puesta en juego de su libertad y responsabilidad creativas, ni el proceso de toma de decisiones que toda obra verdaderamente valiosa exige, donde nadie, ni siquiera la más fructífera y pujante tradición, podrá sustituirle.

De este modo, cuando Eliot postula separar en la misma persona al hombre que sufre y al hombre que crea, no está proponiendo un morboso proceder psicológico a modo de autoayuda para un experimento creativo; está expresando una crítica a los excesos del Romanticismo: el artista debe aspirar a crear una obra excelente —algo imposible si se desvincula de una tradición fuerte y una comunidad culturalmente sólida—, y no a emanar un objeto cuyo valor estribe en la expresión de la sentimentalidad del autor —a menudo ciega, quizás patológica y, en último extremo, incomunicable— y/o de sus convicciones ideológicas. Como consecuencia, la obra artística no lograría la suficiente autonomía para trascender las condiciones históricas y personales que la alumbraron y abrirse a innumerables conversaciones literarias con sus futuros receptores.

III

Que esta dialéctica tradición-artista al modo eliotiano sea habitualmente invisible, obedece en mi opinión —entre otras razones— a una curiosa relación presente en la educación literaria de este país, entre el racionalismo más abstracto y los tópicos románticos. Que el análisis sintáctico y el de textos ocupe hasta la exageración el tiempo y las prioridades de la enseñanza de la lengua y la literatura en el bachillerato, me hace pensar que impera la convicción de que la escritura artística —o simplemente la competencia escritora, la síntesis compositiva verbal— es algo que dependerá del talento individual de algunos alumnos; por lo tanto, algo no enseñable o de irrelevante enseñanza. Mientras tanto, en las librerías se llenan los talleres de escritura creativa con alumnos que añoran una ilusionante educación que no les llegó, y en las universidades van en auge los másters de esta materia. Un excelente momento para (re)leer a Eliot. ■