



T. S. ELIOT

La aventura sin fin. Ensayos

Edición de Andreu Jaume

Lumen

Índice

Cubierta
Prólogo: El rey del bosque
Sobre esta edición
Christopher Marlowe
William Blake
Los poetas metafísicos
Andrew Marvell
Cuatro dramaturgos isabelinos
Lancelot Andrewes
Shakespeare y el estoicismo de Séneca
Dante
Baudelaire
Religión y literatura
Byron
Yeats
La música de la poesía
¿Qué es un clásico?
Milton
Lo que Dante significa para mí
Poesía y drama
Las tres voces de la poesía
Criticar al crítico
Apéndices
 Procedencia de los textos
 Sobre las traducciones de versos y poemas citados
 Bibliografía de T. S. Eliot
 Cronología de T. S. Eliot
Notas
Créditos

La aventura sin fin

T.S. Eliot

Traducción de
Juan Antonio Montiel Rodríguez

www.megustaleer.com

Prólogo El rey del bosque

*Che'n la mente m'è fitta, e or m'accora
La cara e buona imagine paterna
Di voi, quando nel mondo ad ora ad ora*

*M'insegnavate come l'uom s'eterna:
E quant'io l'abbia in grado, mentre io vivo,
Convien che nella mia lingua si scerna.*¹

DANTE, *Inferno*, XV, vv. 84-87

*He left me, with a kind of a valediction,
And faded on the blowing of the horn.*²

T. S. ELIOT, «Little Gidding», *Four Quartets*

En varias ocasiones y siempre con el mismo énfasis, el crítico norteamericano Harold Bloom ha declarado que al empezar su carrera se propuso combatir las ideas estéticas de T. S. Eliot, el Sumo Pontífice bajo cuya autoridad se promulgaban entonces —era en la década de 1950— todas las leyes literarias de corte formalista que inspiraron al *new criticism*, la escuela dominante en la crítica anglosajona desde los años treinta.³ Es verdad que tras la severa y recurrente impugnación de Bloom se trasluce una condena, en primer lugar, del temprano antisemitismo de Eliot, pero al mismo tiempo esa inicial declaración de hostilidades supone sobre todo un acto de desagravio a la tradición que Eliot, con intenciones políticas muy deliberadas, había marginado o despreciado a lo largo de su trayectoria crítica, en especial aquella representada por Milton y los románticos, aunque también —y este es un aspecto que habrá que matizar

con mucho tiento— por Shakespeare, a quien, como es sabido, Bloom sitúa en el trono de un canon donde antes Eliot había coronado a otro poeta.

El juicio de Bloom, de todos modos, aunque constituya el lícito proceso de rebeldía agónica que se produce siempre en el albor de una nueva generación y que el propio T. S. Eliot protagonizó en su hora, adolece de cierta superficialidad y obvia el estatuto constituyente de la crítica de Eliot: su absoluta sumisión a su proyecto poético. Cuando Eliot, bajo su convincente disfraz de crítico imparcial y calvinista, condenaba, sobre todo en sus comienzos, a tal o cual autor o desviaba el curso de determinada corriente subterránea, estaba en secreto, como reconocería sin ambages al final de su vida —y como ocurre siempre que un gran poeta es también un excelente crítico— abonando el terreno en el que él y sus amigos iban a plantar su propia cosecha.⁴ Para Eliot, la crítica fue un instrumento literario y político primordial, el lecho de Procusto en el que tumbó a la tradición occidental para confeccionar el traje talar de su poesía.

Los ensayos recopilados en este volumen —ordenados según un criterio cronológico— describen con detalle el itinerario crítico de su autor a lo largo de más de cuarenta años, desde 1919 hasta 1961, desde una juventud brillante, provocadora y algo atrabiliaria hasta la serena lucidez de una senectud en apariencia más humilde. Se ha intentado divulgar una parte del pensamiento crítico de Eliot no tan reconocido como sus primeras y más polémicas intervenciones, aquellas con las que aun hoy se le identifica y que conforman, desde hace ya muchas décadas, uno de los *topos* más frecuentados y sobados por la industria académica. El eco de la violenta irrupción del poeta en el panorama de la crítica inglesa le persiguió a lo largo de toda su vida y ha nimbado al fin su posteridad, quizá injustamente.

Cuando en 1914, T. S. Eliot decidió, contraviniendo las órdenes paternas, establecerse en Londres, renunciar a su futuro académico en Harvard, casarse con su primera mujer y dedicarse a la poesía, el campo de la crítica inglesa era, a ojos de un joven poeta ya muy cul-

to, cosmopolita y curtido en el simbolismo, una especie de apollinado salón eduardiano donde unos señores de irreprochable buen gusto paladeaban versos y prosas con el mismo fin con que degustaban su copa de brandy. Eliot, de la mano de Ezra Pound, que era entonces su mentor y cuyo lugar como principal poeta y crítico de su generación acabaría por usurpar, se propuso alterar la paz decimonónica de ese salón, soliviantar a sus socios y fundar otro club. Muy pronto, empezó a publicar reseñas y artículos en los periódicos y revistas del momento —la mayoría de los cuales siguen hoy en día dispersos y a la espera de una rigurosa edición—, en los que importó ideas de París, se apropió de algunas extravagancias de Pound, acuñó sus primeros desacatos y, sobre todo, se esforzó en derribar el edificio de lugares comunes, ingenuas bondades y presupuestos que se habían enquistado en la literatura inglesa desde el romanticismo hasta sus días. En primer lugar, la actitud combativa de Eliot responde a una reacción contra los victorianos —y sus herederos eduardianos y georgianos—, a quienes acusaba de una complacencia algo miope en sus propios mitos y, en resumidas cuentas, de un asfixiante provincianismo. En sus primeros ensayos —bastante de eso hay en los que conforman la primera parte de esta edición— se percibe claramente la viva irritación que le produce la actitud de muchos periodistas y eruditos del momento, muy pagados de sí mismos, siempre dispuestos a publicitarse a costa de la obra juzgada, deslumbrados por la grandeza —la única categoría que reconocían— de los grandes autores, a quienes profesaban una idolatría acrítica, sordos a cualquier tradición que no fuera la propia. Muchas de las incipientes salidas de tono de Eliot hay que leerlas a la luz del momento en que fueron concebidas. Una de las más sonadas —y que increíblemente enerva aún a Harold Bloom— es aquella formulada en «Hamlet y sus problemas» (1919), donde, sin que le temblara la voz, dijo que la principal tragedia de Shakespeare era, fundamentalmente, «un fracaso artístico», una afirmación que sin duda fue hecha más para escandalizar a aquellos señores del salón que para convencer.⁵

De esa primera época como crítico, surgió el libro ensayístico más programático y calculado de cuantos publicó, *El bosque sagrado* (1920), indisociable de la composición de *La tierra baldía* (1922), el poema que le catapultó al puesto de mando de la vanguardia poética del siglo xx. Aunque en principio parece una mera compilación de las reseñas que había escrito hasta entonces, aquel libro fundacional fue cuidadosamente ordenado y reelaborado para la ocasión, hasta el punto que constituyó el sustrato de toda su obra, desde *Prufrock y otras observaciones* (1917) hasta *Cuatro cuartetos* (1943). Están ahí esbozadas las líneas maestras de su programa: los isabelinos menores, el interés por la poesía dramática, la incomodidad con Shakespeare, el simbolismo francés o Dante. Al mismo tiempo, en esas páginas, Eliot definió su sistema crítico, basado en una lectura muy apegada al texto —el *close reading* que inspiraría a la escuela del *new criticism*—, enemiga de las generalidades y explicaciones biográficas, que no da nada por sentado y donde postula una nueva teoría de la tradición como un organismo vivo y mutante, un monstruo al que trata de someter para hacerse un hueco en el laberinto. De ese modo, Eliot se erigió en el crítico más exhaustivo de su generación, dispuesto a convertir el ejercicio de la crítica en un juicio sumarísimo del que nadie, ni sus inmediatos predecesores ni sus más remotos ancestros, podría librarse.

En este sentido, pues, hay que leer *El bosque sagrado* como una cuidada operación de derrocamiento del poder que el poeta se encontró en funciones a su llegada a Londres, ya fuera la interpretación romántica de Shakespeare o la crítica de Walter Pater, Swinburne, Matthew Arnold o Edmund Gosse, todos ellos creadores a la par que críticos, como el propio Eliot. Quizá sea Arnold el predecesor contra el que más se ensañó, por su lectura del romanticismo y por lo que consideraba cierta cortedad de miras, una pobreza de ideas propia de un inspector escolar que de ningún modo podía ser, como lo era entonces, la autoridad competente y contra el que había que confabularse —contra él y contra todo lo que representaba.⁶

En la enigmática elección del título de esa primera obra crítica se

cifra precisamente la conjura, pues el bosque sagrado no es otro que el paisaje lacustre a los pies del pueblo de Nemi, cerca de Roma, donde se abre la gruta consagrada a Diana, un santuario en el que crece un vigoroso árbol junto al que puede vislumbrarse a veces una figura en penumbra con una espada en descanso, el sacerdote que custodia la cueva y que no hace sino esperar al hombre que habrá de asesinarle para sustituirle en el ministerio, como él mismo asesinó antes a su predecesor para convertirse en rey del bosque, un extraño mito —injetado con la leyenda de Orestes y el descenso de Eneas al reino de los muertos— que recreó Turner con la cegadora luz de su paleta en un famoso cuadro descrito por James Frazer en las primeras páginas de *La rama dorada*, su insondable investigación en torno a ese regicidio ritual, sin parangón en la mitología clásica, que le llevó a explorar las más hondas raíces de la magia y la religión en todas las épocas y en todas las culturas y que Eliot quiso evocar también en su primera aparición pública ante la escena londinense, como descarada parábola de su combate a muerte con la tradición, su alianza con la espiritualidad y su conversación con las sombras.

La estrategia de Eliot tuvo un éxito inmediato, pues muy pronto fue reconocido, tanto en Inglaterra como en Estados Unidos, como el crítico más importante de su generación.⁷ La publicación en 1922 de *La tierra baldía* provocó el seísmo poético de mayor magnitud de la época y constituyó a su vez la puesta en práctica de los supuestos apuntados en *El bosque sagrado*, libro tras el que siguió publicando importantes ensayos en los que ahondó en unas obsesiones poéticas que, como se verá en la selección que conforma este libro, evidencian una coherencia a lo largo del tiempo que corre paralela a una cohesión en su poesía que no siempre se ha reconocido. Muchos especialistas y aficionados suelen inclinar inequívocamente la balanza de sus preferencias a favor o bien del primer Eliot —el que va de *Prufrock* a *La tierra baldía*—obien del último, el de

los *Cuatro cuartetos*. Y si en punto a gustos no hay nada que decir, críticamente la oposición resulta algo pueril, además de inútil.

Los ensayos reunidos en *La aventura sin fin* demuestran que las indagaciones de Eliot, aunque matizadas y atemperadas con los años y aun a pesar de las convulsiones biográficas de su autor, fueron siempre las mismas y responden a una única búsqueda que culminó en *Cuatro cuartetos*, una investigación que puede sintetizarse en dos campos magnéticos: en un extremo el pulso entablado con Shakespeare, Milton, los románticos y, ya en el novecientos, con Yeats, y en el otro la incorporación de los simbolistas, la vindicación de los metafísicos y la entronización de Dante. Y quizá todo ello se pueda cifrar en una sola y simple cuestión: encontrar una forma poética adecuada a su tiempo.

Hemos comentado cómo el sistema crítico de Eliot se atiene sobre todo a cuestiones de detalle, en detrimento de generalidades de cariz biográfico o psicológico. Y es que cuando Eliot examina a un autor busca en primer lugar ejemplos de cómo el poeta resolvió determinado aspecto formal. De ahí que en muchos de los ensayos de este volumen se detenga sobre todo a elucidar cómo, por ejemplo, John Donne o Andrew Marvell multiplican hasta la extenuación una metáfora, usan un vocablo concreto o imitan a un maestro de una manera inesperada y original. La preocupación crítica de Eliot es eminentemente técnica; no en vano dijo alguna vez que la composición poética es un mero ejercicio de puntuación —otra de sus memorables y coleccionables provocaciones. Y la técnica poética es, antes que nada —y sobre todo en el caso de Eliot—, un problema métrico, del que fue consciente desde muy joven.⁸

La primera época de la poesía y de la crítica de Eliot puede entenderse como un esfuerzo por tratar de escapar de la influencia inevitablemente hegemónica de Shakespeare. La relación de Eliot con el dramaturgo ha sido a mi juicio muy distorsionada, por culpa sobre todo de la excesiva relevancia que se le ha dado a esa temprana insolencia que es «Hamlet y sus problemas». Si se leen atentamente los ensayos reunidos en el presente libro, se verá cómo la

sombra de Shakespeare acecha por todas partes sin que en ningún momento llene la página, como si quisiera ahuyentar a su espectro pero sin perderlo del todo de vista.

La poesía que a lo largo de todo su trayecto interesó siempre a Eliot es de naturaleza evidentemente dramática. Por ello, mucho antes de dedicarse al teatro, se adentró febrilmente en los autores isabelinos y jacobinos, aunque también, en menor medida, en los carolininos. Cuando digo que Eliot trató de huir de Shakespeare, me refiero sobre todo a que intentó hallar una alternativa al uso que el autor de *El rey Lear* hizo del metro característico de la época, lo que en el siglo XIX se llamó «pentámetro yámbico» y que Milton, en *El paraíso perdido*, terminaría por extenuar.⁹ Para tratar de entender a un Shakespeare que siempre se le escapaba y que nunca llegó a domesticar del mismo modo en que pudo, muy a su manera, hacerse suyos a Dante o a Donne, Eliot no encontró otro camino que rastrear el terreno que rodea al dramaturgo, es decir, examinar muy de cerca a sus precursores y a sus seguidores, para ver si de ese modo podía obtener algún rédito de esa grandeza abrasadora. Astutamente, Eliot intuyó muy pronto que un joven poeta puede aprender mucho de los poetas menores que merodean en torno a un genio. Dos de los ensayos que abren esta antología, «Christopher Marlowe» y «Cuatro dramaturgos isabelinos» reflejan en buena medida la labor de zapa que en los años veinte hizo Eliot al respecto. Marlowe siempre fue para Eliot un autor de temperamento más afín que Shakespeare. Graduado en Cambridge, muy versado en los clásicos, familiarizado con cuestiones teológicas y definitivamente *high brow*, podía dialogar con su obra con mayor complicidad. Su temprana muerte y el estado todavía incipiente en que dejó su obra, le permitieron además juzgarle con cierto paternalismo, a la vez que olfateaba en su métrica las influencias que había ejercido en el joven de Avon, el proceso artístico tras el que había dejado en su punto afinado el instrumento que Shakespeare tocaría con insoponible virtuosismo.

Del mismo modo, los isabelinos y jacobinos posteriores le intere-

saron como infelices herederos de una figura imbatible. Observar cómo un puñado de afanados dramaturgos se entretuvo tratando de construir algo en la tierra quemada que había dejado Shakespeare le divirtió y le ilustró en muchas cuestiones técnicas. De John Webster, por ejemplo, valoró la ductilidad con que manejó el pentámetro yámbico, en sus manos un metro más libre y variable que en Shakespeare —en quien, por cierto, ya es considerablemente variable. De hecho, si se analiza la métrica de los primeros poemas de Eliot, «La canción de amor de J. Alfred Prufrock», por ejemplo, o incluso *La tierra baldía*, se oirá a menudo la voz de los isabelinos y jacobinos menores en boca de una imaginería nueva que también trata de zafarse, como aquellos en el siglo XVII, de la música de Shakespeare.

La metabolización de esos dramaturgos no hubiera sido posible, de todos modos, sin el descubrimiento de unos autores que supusieron para Eliot el primer deslumbramiento poético y su influencia más perceptible en la primera fase de su obra: los simbolistas. Aquí, de nuevo, Eliot, más que de Baudelaire y Mallarmé, supo sacar provecho de dos poetas menores que habían brotado a la sombra del árbol central: Jules Laforgue y Tristan Corbière. Su descubrimiento en 1908, gracias a la lectura del libro de Arthur Symons, *El movimiento simbolista en literatura*, revolucionó su concepción de la poesía y le abrió las ventanas a un paisaje visual y musical que animó su propia ruptura formal. El simbolismo fue para Eliot el necesario revulsivo contra la calma complaciente de la literatura victoriana, hasta el extremo de que para él el siglo XIX transcurrió siempre en Francia.

El simbolismo, además, le ayudó a releer la tradición en lengua propia, fue una especie de lente de aumento que le permitió apropiarse de los isabelinos menores e incluso de los metafísicos y de Dante. En una conferencia pronunciada en 1933 en la Universidad de Baltimore, Eliot se explayó por primera y única vez al respecto en los siguientes términos:

Quizá, de entre todos los críticos, sea yo el menos cualificado para juzgarles, pues soy consciente de que la primera vez que di con estos poetas franceses, hará unos veintitrés años, experimenté tal deslumbramiento personal que apenas puedo explicarlo. Me sentí por primera vez en contacto con una tradición y sentí que, para entendernos, por primera vez obtenía el respaldo de los muertos y que al mismo tiempo tenía algo que decir que podía ser nuevo y relevante. Dudo que, sin los nombres que he mencionado —Baudelaire, Corbière, Verlaine, Laforgue, Mallarmé, Rimbaud— pudiera haber escrito poesía alguna vez. Sin ellos, los isabelinos me hubieran resultado demasiado remotos y estrafalarios, y Shakespeare y Dante demasiado remotos y grandes para ayudarme.¹⁰

A estas alturas, cuesta hacerse una idea del impacto que causó en el mundo anglosajón un poema como «La canción de amor de J. Alfred Prufrock», en cuyos primeros versos, si no se funda la poesía moderna anglosajona —como simplonamente nos viene diciendo el tesinando— como mínimo se instaura una nueva escuela poética, es decir, una nueva dicción y una nueva imaginería deudoras de esa extraña aleación entre simbolistas e isabelinos:

*Let us go then, you and I,
When the evening is spread against the sky
Like a patient etherised upon a table.*¹¹

Probablemente ningún otro primer poema desde Baudelaire haya suscitado a partes iguales tanto escándalo y admiración. En cualquier caso, lo que aquí nos interesa es que los simbolistas despertaron en Eliot la conciencia de una pérdida y la ilusión de que él podía restaurarla.

El lector podrá comprobar en estos ensayos que una de las virtudes de Eliot como crítico estriba en la facilidad para sintetizar conceptos problemáticos en definiciones memorables, a veces incluso demasiado memorables y simplificadoras —a juzgar por el éxito que han tenido entre la clientela universitaria a lo largo de todo el novecientos. De entre todas esas expresiones —«correlato objetivo» o «imaginación auditiva» son algunas de las más populares— quizá la

más relevante y sustanciosa, tanto para su obra como para su vida, sea «disociación de la sensibilidad», acuñada en el ensayo «Los poetas metafísicos», incluido en este libro.¹² Eliot diagnostica ahí lo que a su juicio representa el principio de la decadencia de la poesía inglesa cuando dice que, en el siglo XVII, se produjo una disociación de la sensibilidad de la que la literatura inglesa nunca se había recuperado. La capacidad para fundir sentimiento y pensamiento en que habían destacado los poetas metafísicos —John Donne, Richard Crashaw, George Herbert, Andrew Marvell— se agotaba ahí para dar paso a una sensibilidad más cruda, más racional y en definitiva menos espiritual en la obra de Dryden y Milton, poetas que abrieron las puertas a la asepsia del siglo XVIII y luego a la confusión del romanticismo.

Eliot sitúa el punto cero de la tradición inglesa en el Renacimiento inglés, más concretamente en la transición entre los siglos XVI y XVII, su principal campo de investigación y venero de su propia poesía. Durante mucho tiempo, entre las décadas de 1920 y 1930, entretuvo la idea de escribir un estudio pormenorizado de ese periodo que iba a titularse *La escuela de Donne* y que finalmente no acometió. El libro, además, iba a formar parte de una trilogía bajo el título genérico de *La desintegración del intelecto*, cuyos restantes volúmenes serían *El drama isabelino* y *Los hijos de Ben*, sobre el desarrollo del humanismo. El esquema, a falta de esos ensayos, nos basta para imaginar el cuaderno de bitácora que manejaba Eliot en su lenta travesía poética, tras la publicación de *La tierra baldía*.

La recuperación de los metafísicos, significó también, por parte de Eliot, una censura tácita a los románticos, cuya reacción contra los impuestos de la Ilustración juzgó siempre —pero con más intolerancia en sus primeros tiempos— una algarabía caótica y excesivamente sentimental, opuesta a la matizada cultura de sentimientos que tanto apreciaba en el grupo de Donne. El rechazo al romanticismo tiene, de todos modos, implicaciones más profundas y complejas. En Harvard, Eliot había sido discípulo de Irving Babbitt, quien, junto con Paul Elmer More, fundó un movimiento efímero llamado

«Nuevo Humanismo» que postulaba un regreso a la ética de la Antigüedad y una censura del naturalismo y el relativismo de Rousseau y su influencia en el romanticismo, así como una condena del materialismo contemporáneo y una reafirmación en los valores conservadores y universales, una teoría que causó una honda y perdurable impresión en el joven Eliot y que fue asumiendo y matizando a lo largo de su vida.

Para Eliot, el romanticismo significaba sobre todo individualismo y culto a la personalidad, justo lo contrario de lo que buscaba en su obra: sentido de la comunidad tradicional e invisibilidad personal. En otro de sus momentos críticos más jaleados, perteneciente al célebre ensayo «Tradicición y talento individual» (1919), Eliot, con la mira puesta en los románticos, había afirmado: «La poesía no consiste en dar rienda suelta a la emociones sino en huir de la emoción; no es una expresión de personalidad sino una huida de la personalidad. Pero naturalmente solo quienes poseen personalidad y emociones saben lo que significa huir de ellas». ¹³ De ahí también su interés por la poesía dramática, por la máscara y el disfraz que tan bien supo emplear en *La tierra baldía*.

La reacción contra el romanticismo hay que vincularla también con la evolución personal de Eliot hacia una espiritualidad cada vez más ortodoxa. Acabamos de comentar cómo el poeta detecta una disociación de la sensibilidad en el xvii que para él es síntoma del momento y la manera en que la poesía religiosa empieza a secarse para alumbrar, en el romanticismo, una trascendencia laica que nunca pudo tomarse en serio. El acendramiento de las preocupaciones religiosas en su vida y en su obra le llevó a buscar cada vez con más insistencia un referente poderoso en torno al cual poder orbitar. Los metafísicos, en ese sentido, le ayudaron en un primer momento, pero incluso en su lectura de esa escuela se nota el síndrome de abstinencia, pues del inicial entusiasmo por John Donne o Andrew Marvell fue poco a poco rebuscando en otros poetas más fervientemente religiosos —y menores, otra vez— como Richard Crashaw y, sobre todo, George Herbert, quizá el poeta inglés que más cerca sintió.

La consagración pública que T. S. Eliot experimentó tras la publicación de *La tierra baldía* se consolidó a lo largo de la década. En 1925 dejó su empleo en el Lloyd's Bank y entró a formar parte de la editorial Faber & Gwyer, casi enseguida Faber & Faber, en la que fue principalmente editor de la colección de poesía —uno de los catálogos más impresionantes del siglo xx— ya cuyo nombre quedó ya asociado para siempre. En su madurez, Eliot sería conocido en el mundillo literario londinense como «el Papa de Russell Square», en alusión a la plaza en la que se hallaba la sede de la editorial y donde uno podía cruzarse con su «rígido rostro imperial», en palabras del crítico Cyril Connolly.¹⁴ Al mismo tiempo, Eliot, en su vida privada, vivía un auténtico calvario con su primera mujer, Vivien High-Wood, mentalmente desequilibrada y de la que se separaría en 1933. Una parte de la íntima desolación que sopla en *La tierra baldía* es un trasunto de la sordidez de ese matrimonio, cuyo fracaso le abocaría a una radical metamorfosis personal y espiritual. En 1927 decidió bautizarse en la Iglesia anglicana —concretamente en la High Church, su rama anglocatólica— y convertirse en súbdito británico.¹⁵ En el prólogo a una recopilación de ensayos que publicó en aquella época, *Para Lancelot Andrewes* (1928), se declaró, en otra de sus más recordadas sentencias, «clasicista en literatura, monárquico en política y anglocatólico en religión», que en realidad no suponía más que una actualización del pensamiento del ultracatólico escritor francés Charles Maurras, que tanto había admirado en su juventud.

La conversión implicó también una ruptura con algunos aspectos —religiosos, claro— de la concepción del humanismo de Babbitt en que se había formado, pero sobre todo escenificó la fractura definitiva con su Estados Unidos natal, país del que se había ido alejando inexorablemente desde que en 1914 decidiera no cumplir con el destino académico que sus padres le habían preparado en Harvard. Ello afectó de alguna manera a su obra crítica, pues el distanciamiento trajo consigo una llamativa indiferencia hacia la literatura de su país, de la que habló muy poco. Es una lástima que nos privara