

El movimiento imagista: E. Pound, T. S. Eliot y su revolución poética

I. El movimiento imagista.

Podríamos definir el movimiento imagista como una tendencia literaria que surge a principios del siglo XX –inmediatamente después de los georgianos– y que afecta exclusivamente a la poesía. Se inspira básicamente en la idea de que, mediante la utilización de la imagen, el poeta es capaz de expresar toda la enjundia del mensaje literario y de que, mediante la palabra desnuda, sin preciosismos, se pueden transmitir todas las matizaciones posibles de las categorías mentales. Los siguientes versos de Ezra Pound suelen ponerse como ejemplo de lo que los imagistas entienden por imagen certera y palabra tallada, con un indiscutible poder comunicativo:

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

Poco después de que Ezra Pound llegara a Londres, comienza la puesta en marcha del movimiento. Según F.S. Flint (ver "The History of Imagism", *Egoist*, 1, May, 1915) la historia del imagismo comienza en un restaurante de Soho, cuando un grupo de escritores, nucleados en torno a la figura de T. H. Hulme, deciden que la imagen es la esencia del mensaje y el verso libre el vehículo más idóneo para transmitirlo. En 1912, Pound comienza a elaborar y publicar las teorías sobre las nuevas técnicas poéticas que servirán de núcleo de desarrollo del movimiento. En 1914, se publica *Des Imagists*, la antología que servirá de muestra de lo que pretende ser el imagismo. El grupo inicia su andadura prometedora desplegando una gran potencialidad creativa e iconoclasta pero con la muerte de su fundador T. H. Hulme, en 1917, va a perder progresivamente vigencia y ya hacia 1920 puede decirse que el imagismo en su vertiente productiva ha muerto. Van a quedar vivos sus planteamientos teóricos que van a ser defendidos por admiradores y seguidores, entre ellos Ezra Pound y T. S. Eliot.

I.1. El imagismo y su contexto.

Como suele ser habitual en la historia de la literatura, las corrientes no surgen de la nada. El imagismo, a pesar de su vertiente iconoclasta, es deudor de otras corrientes literarias o bien por incorporar aspectos fundamentales de éstas o bien por oponerse frontalmente a algunas concepciones anteriores. Habría que decir, en primer lugar, que el imagismo parte de un rechazo consciente a los planteamientos románticos y que ataca duramente aspectos básicos del romanticismo como la visión subjetiva, el acercamiento fantasioso, los anhelos melancólicos o el innecesario revestimiento verbal. Prefieren, por el contrario, el mensaje directo, la palabra tallada y la imagen rota. Con los Parnasianos comparten el postulado del "art for art's sake" y la renuncia expresa a exteriorizar sus propios sentimientos. En ambos casos, reclaman el derecho a escribir una obra elitista para un público cultivado, o incluso una obra inútil. Sin embargo, siguiendo la teoría poundiana de respetar la secuencia natural y rítmica de la frase, se oponen a la rigidez estrófica y a la construcción marmórea parnasiana. Sus fundadores reconocen sin reservas el influjo del Simbolismo ["we were very much influenced by French Symbolist Poetry" (ver Flint, "History of Imagism)] pero difieren en un punto tan esencial como la concepción del mundo: mientras que los simbolistas creen en la armonía universal, los imagistas se inclinan más por referencias continuas a un mundo caótico. Los simbolistas creen en la armonía hombre/naturaleza y generan una metafísica del espíritu; los imagistas crean una religión del espíritu. Los primeros piensan que hay que revestir el verso de musicalidad para que dé juego a la complejidad de las sensaciones (sinestesia); los imagistas, sin embargo, creen que hay que buscar la frase que lleve ya intrínsecamente ese ritmo. El simbolista utiliza la música como referencia poética (el ritmo), el imagista la escultura (la palabra).

Los imagistas critican la poesía victoriana por su retórica y su amaneramiento y no le perdonan el supuesto pacto que aquellos poetas mantenían con su público para garantizar el éxito. Se distancian también de los ramalazos románticos de los georgianos y de sus compromisos con la métrica rígida y popular de principios de siglo. No podríamos terminar este cuadro de similitudes sin una mención especial al "New Criticism" (Formalismo) que comparte algunos aspectos fundamentales con el imagismo y que, al contrario que éste, va a tener una repercusión entre la crítica mucho más espectacular. En realidad, los primeros atisbos seminales del "New Criticism" surgen varios años después de que el grupo imagista se haya desintegrado: I. A. Richards publica su *The Principles of Literary Criticism* en 1924 y William Empson su *Seven Types of Ambiguity* en 1930. No obstante, existen planteamientos comunes en relación al aspecto connotativo y asociativo de la palabra y a la posibilidad multifuncional del lenguaje figurado, sobre todo en lo referente a la imagen y al símbolo. Será T. S. Eliot el que adoptará una postura de defensa clara con respecto a la importancia del texto desnudo al margen de sus apoyos biográficos, históricos, contextuales o situacionales. Hay que liberar al texto del "saqueador emotivo", de todo aquél que pretenda que el texto comunique únicamente a través de la interpretación subjetiva. Hay que armar al texto de estructura propia y de rigor intelectual que bloquee la impresión personal y el relativismo subjetivo. Aspectos ambos que se derivan de los principios imagistas.

I. 2. La imagen y el símbolo

El mismo nombre que el grupo elige para su identificación nos adelanta ya su consciente preocupación por la imagen tallada y precisa. Ezra Pound parte del convencimiento de que una simple imagen aporta más mensaje y riqueza expresiva que cualquier texto teórico elaborado. El color, la forma, el corte tallado sin requiebro aportan la precisión del retrato. Al igual que la metáfora, el símbolo o el mito, la imagen compara realidades distintas y las traduce al lenguaje de la categoría mental. Bajo la perspectiva de impacto sensorial o vivencia imaginativa, la imagen puede revestirse de dimensiones múltiples: visual, gustativa, olfativa, sensitiva, estática, dinámica, cromática, etc. Pero en opinión de los mentores imagistas, el aspecto sensorial habrá de estar supeditado a la dinámica mental. Tanto Pound como Richards, que incorpora algunos aspectos de este movimiento a sus planteamientos teóricos, coinciden en que la imagen habrá de ser una representación instrumental que ponga en funcionamiento nuestro complejo entramado intelectual para unificar mentalmente ideas que, de otro modo, serían intrínsecamente dispares. Un poema se convertiría así en un cuadro impresionista donde las piezas, en forma de mosaicos aislados, adquirirían sentido una vez filtrados por la mente del lector. Y esta filtración habrá de hacerse necesariamente a través de asociaciones sensoriales e identificaciones recíprocas autor-lector. Esta es, en parte, la razón por la que muchos críticos denominaron durante mucho tiempo a estos escritores como poetas impresionistas.

La imagen no es necesariamente un símbolo aunque esté muy relacionado con éste. El símbolo se entiende más como algo calculado y deliberado, como una voluntaria traslación mental de conceptos a términos ilustrativos sensoriales. El símbolo suele ser de carácter reiterativo y persistente; la imagen es más fresca y espontánea. Cuando una imagen se repite con mucha frecuencia termina convirtiéndose en un símbolo convencional por eso lo rechaza la doctrina imagista.

I. 3. La estética poética

La poética imagista fundamentará sus principios teóricos en el siguiente decálogo, elaborado por destilación de los presupuestos estéticos de Pound, presupuestos que aparecen en su germen esencial en el ensayo titulado "A Retrospect".

- Tratamiento directo del tema huyendo de vaguedades.
- Utilización sólo de aquellas palabras que contribuyan al mensaje.
- No atribuir a la palabra otro significado del que ya tiene.
- Utilización de la palabra justa evitando redundancias.
- Componer respetando la secuencia musical de la frase y no del metrónomo.

- No a la ambigüedad surrealista, no al revestimiento romántico.
- Liberar a la lengua de las ataduras del tiempo y el espacio.
- Liberación de la rigidez gramatical y sintáctica al uso.
- Liberación del encorsetamiento métrico clásico para crear nuevos ritmos.
- El artista habrá de ser fiel intérprete del hecho sacrificando incluso su posible didactismo.

Se hace, por tanto, un hincapié especial en la palabra tallada como vehículo de expresión y en el distanciamiento respecto a otras formulaciones poéticas. Las imágenes habrán de ser de fácil identificación ya sea por su conexión natural o por su inequívoca relación sensorial. En cuanto a la métrica, existe un esfuerzo claro por soltar amarras con respecto a la rigidez victoriana y georgiana. Su fundador, T. S. Hulme, defendió incluso con descaro la ruptura con la norma gramatical y sintáctica. Entendía como licencias poéticas de uso normal la mutación de estructuras preposicionales, adjetivales o adverbiales, la utilización de nombres sin artículo y la construcción de frases nominales. En otro orden de cosas, logró convencer al grupo de la necesidad de posicionamientos contrarios al subjetivismo romántico. Ezra Pound y Hilda Doolittle opinan que la realidad externa es en sí misma tan importante como la interpretación que el individuo pueda hacer de ella. Inspirado en planteamientos imagistas, T. S. Eliot predicaba que el *hecho* habría de existir en sí mismo e intentaba eliminar el YO del poema, difuminar la existencia del poeta. En estos términos se expresa en su conocido ensayo *Tradition and the Individual Talent* sobre la progresiva eliminación del ego poético, la inevitable extinción de la personalidad del poeta en el verso. Algo, por otra parte, muy difícil de conseguir. Ni siquiera Eliot logra resultados positivos al cien por cien.

I. 4. El poeta imagista y su entorno

Uno de los aspectos que el imagismo rechaza con más convicción es el pacto no escrito al que tanto los poetas victorianos como sus contemporáneos los georgianos llegan con su público. Según ellos, el poeta habrá de elegir libremente tanto el tema como el tratamiento sin que ello tenga que coincidir con los gustos al uso. Así pues, el afán didáctico queda fuera de sus pretensiones. En opinión de Pound, las condiciones impuestas por el arte popular son degradantes para cualquier poeta sensible e inteligente. Querámoslo o no pertenece a un grupo de privilegio, a esa "beautiful people" que debe marcar distancias con el vulgo. Como parte integrante de ese grupo privilegiado, el poeta está en mejor posición para aventurarse a la búsqueda del conocimiento y su exquisita sensibilidad intelectual le apartará del materialismo de las ingentes masas urbanas industrializadas. Como Pound, los imagistas no sienten la urgente necesidad de una audiencia, por lo que sus patrones poéticos no coinciden con los del público en general. Por el contrario, son conscientes de que han de crear para el individuo; según Eliot, para el hombre inteligente, aunque esto no sea más que un concepto teórico. Hay que alarmar e incluso molestar al lector: ya no hay nada sagrado. El ejemplo más conocido lo encontramos en *The Waste Land* cuando, como conclusión de la primera parte, el poeta exclama: "You! hypocrite lecteur! -mon semblable, -mon frere!"

Pound opina que la poesía habrá de tener una función prioritaria de disfrute estético dentro de la comunidad, que no necesariamente habrá de tener un efecto persuasivo y que el propósito esencial del arte poético es mantener la vigorosidad y la claridad que posibilite la nitidez de expresión del pensamiento. La poesía habrá de mantener la vitalidad del lenguaje. Eliot en su *The Use of Poetry* se manifiesta también a favor de la utilidad social de la poesía pero sin rebajarla hasta un didactismo sensiblero o interesado. La esencia del poema tiene que seguir siendo el deleite poético sin más calificativos. El poeta habrá de ser independiente de cualquier presión por parte de su público. Eliot ve el peligro principal en aquella audiencia de cultura media que tiene unas ideas muy claras y muy fijas sobre lo que debe ser un poema. En este sentido, prefiere una audiencia menos educada que acepte con más facilidad planteamientos poéticos más innovadores. En su opinión, la composición del público lector no tiene por qué guardar relación con la estratificación social y económica a la que estamos acostumbrados. El auténtico poeta conoce el justo medio: ni rehuye temeroso la presión del público ni se presta a adulaciones de dudoso compromiso.

I. 5. El grupo fundador del imagismo

Al igual que los georgianos –contemporáneos aunque poéticamente muy distantes– los poetas imagistas se dieron a conocer a través de sus antologías: *Des Imagists* (1914) y *Some Imagist Poets* (1915, 1916, 1917). Los selectos poemas publicados en ambas iban a revolucionar los tabernáculos poéticos del Londres de la preguerra. El movimiento iba a ser muy fugaz pero los planteamientos teóricos fundamentales iban a servir de referencia obligada a personalidades poéticas posteriores de gran impacto. El fundador inicial sería T. H. Hulme, quien en un reducido número de poemas marcó las grandes pautas del movimiento que más tarde apadrinará Ezra Pound con la publicación de *Des Imagistes*. En esta antología aparecen poemas de Hilda Doolittle, Williams Carlos Williams, James Joyce, Ford Madox Ford, D. H. Lawrence, Amy Lowell y del propio Pound. La patente del invento corresponde por igual a ingleses y norteamericanos. Entre los primeros están T. H. Hulme (1883-1917), F. S. Flint (1885-1960) y Richard Aldington (1892-1962); entre los segundos Ezra Pound (1885-1972), Hilda Doolittle (1886-1961), esposa de Aldington y Amy Lowell (1874-1925). Algunos críticos incluyen también al americano J.G. Fletcher como co-fundador pero Pound no lo incluye en las antologías.

Tras la muerte de T. H. Hulme en la guerra, el grupo se desvanece y ya en 1920, por desertión de unos y cambio de interés de otros, el movimiento desaparece. Incluso Pound se desliga tempranamente cuando en 1914, en la revista *Blast*, lanza un desafío aún más atrevido bajo el nombre de **Vorticismo**. Van a quedar, no obstante, las grandes líneas teóricas –especialmente la limpieza y la disciplina de la dicción poética– que seguirán aplicando Ezra Pound y otros que, aunque no genuinamente imagistas, van a contribuir con magníficas aportaciones poéticas de corte imagista: tal es el caso de T. S. Eliot, D. H. Lawrence o Robert Graves, entre otros.

Consideración aparte merece la figura de Richard Aldington y de su esposa Hilda Doolittle. Aldington, novelista además de poeta, podría ser considerado como el representante más genuino del grupo. En su colección de poemas titulado *Collected Poems* (1948) encontramos los mejores logros del movimiento imagista. "Images", "Images of War" o "Images of Desire" son algunos de los ejemplos donde se experimentan nuevos ritmos y cadencias poéticas con gran éxito, donde se produce un excelente ejercicio de auto-disciplina en la búsqueda de la palabra justa y donde, de forma singular, se consigue desnudar al verso de todo vestigio romántico. La pureza, la claridad y la sobriedad son características básicas de estos versos, lo que, unido a su exquisita sensibilidad por los clásicos de otras culturas, hacen de Aldington un punto de referencia inequívoco en el grupo imagista. También su mujer, Hilda Doolittle, va a significarse de forma importante. Cuando Ezra Pound leyó por primera vez los versos tallados, cuidadosamente elaborados, de Hilda le confesó que aquello era lo que él entendía por poesía imagista. La limpieza de la dicción poética y la imaginería marmórea eran, en opinión de Pound, la mejor ilustración de las teorías imagistas de T. H. Hulme.

II. Ezra Pound, T.S. Eliot y su revolución poética

Si bien Pound fue una de las figuras aglutinantes claves del movimiento imagista, no puede decirse lo mismo de T. S. Eliot. Ambos, no obstante, mantuvieron en candelero los postulados teóricos del grupo que le servirían en los años 20 para poner en marcha una verdadera revolución poética. T. S. Eliot representará el revulsivo que, basándose en el decálogo imagista, va a proyectar a la poesía de entreguerras hacia cotas inalcanzables hasta ese momento. Según él, a una nueva realidad había que responder con nuevos planteamientos poéticos: a una sociedad convulsa y compleja había que responder con un discurso elaborado e inteligente. Ya en 1921, en su *The Metaphysical Poets*, Eliot escribía:

We can only say that it appears likely that poets in our civilization ... must be difficult. Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to

dislocate if necessary, language into his meaning. (T. S. Eliot, "The Metaphysical Poets")

Son los momentos en los que Eliot está dando los últimos toques a *The Waste Land*. La primera guerra mundial deja a la intelectualidad europea en estado de shock. Los arduos poéticos georgianos han sido relegados por demasiado obvios. El vanguardismo bohemio de Bloomsbury y París han iniciado ya un camino sin retorno y James Joyce está dando sus últimas pinceladas al *Ulysses*. Es el inicio del gran cambio. La poesía necesita de instrumentos más complejos para acercarla más a la realidad. Su cántico resulta cada vez menos verosímil. Hay que encontrar una nueva instrumentación para acercarse a la nueva temática.

Las conglomeraciones urbanas industrializadas, la soledad del hombre moderno, el hacinamiento de la gran ciudad, la esterilidad de la civilización cristiana, la aridez espiritual, la progresiva deshumanización del individuo serán temas nuevos de obligado tratamiento. Curiosamente, gran parte de la instrumentación del mensaje se va a seguir produciendo al recurrir a la conocida mitología clásica y renacentista, a la liturgia ceremonial cristiana, a la imagería bíblica -apocalíptica en muchos casos- y a las parábolas y los proverbios de los grandes santones orientales. Tanto Pound como Eliot sienten verdadera debilidad por la imagería mítica y mágica de las religiones orientales. Esto no quiere decir que haya que arrinconar la poesía lírica, la poesía amorosa o la poesía no-comprometida sino que este tipo de "good-nature poetry" tendrá que "aggiornarse" haciéndose menos obvia y más compleja. El poeta tendrá que ser más alusivo y menos obvio, más sofisticado y menos complaciente. Se inicia la poesía moderna con la imagen rota y la palabra tallada como características esenciales. Ezra Pound y T. S. Eliot serán sus maestros indiscutibles.

Ezra Pound (1885-1972)

Aunque Pound no suele considerarse dentro de los programas de literatura inglesa, sin embargo, debido a su conexión con los grandes movimientos poéticos europeos y a su padrinazgo respecto al movimiento imagista, vamos a dedicarle unos apuntes breves y concisos.

Fue un hombre contradictorio, arbitrario, erudito e iconoclasta. Aunque políticamente fue un conservador con simpatías fascistas, literariamente fue un gran innovador, un progresista siempre en contra del inmovilismo. Confundido por muchos el hombre con el poeta, se le ha intentado arrinconar por sus veleidades antidemocráticas. Tras su muerte, no obstante, se le ha rehabilitado en su justa medida y su legado poético ha sido apreciado en sus justos términos. En estos momentos es considerado por la mayor parte de los críticos como uno de los fundadores de la lírica moderna.

Su vinculación con la poesía imagista, aunque decisiva, fue muy breve ya que hacia 1914 se desligó del grupo para crear el Vorticism. Las fechas claves necesarias para la comprensión de su aportación serían las siguientes:

1908: Llega a Londres y ese mismo año publica *A Lume Spento*.

1909: Publica *Personae* y *Exultations*.

1912: Publica sus teorías sobre las nuevas técnicas poéticas

1914: Publica *Des Imagists* y lanza el **Vorticism**.

1917: Comienza a trabajar en una serie encadenada de poemas titulada *Cantos*.

Su obra es un conjunto de variedad y versatilidad de estilos y géneros. Combina elementos tan diversos como la sátira, los poemas imagistas, los monólogos dramáticos, impresiones y traducciones del anglosajón y del chino. El rasgo más destacado que une su variopinta producción es la búsqueda del pasado, su obsesión por la tradición. Amante de la poesía trovadoresca provenzal demuestra una exquisita sensibilidad hacia la labor de los trovadores que compaginaban innovación con tradición. El mismo afán le conduce a las literaturas antiguas de Grecia, Roma, la China y el Japón. Sus traducciones, más que simples versiones en otra lengua, son verdaderas re-creaciones. Su método era apropiarse y meterse lo más posible dentro de la personalidad del poeta y volver a re-construir el poema. Resultan de

especial interés las traducciones del chino ya que los ideogramas representan ideas que se corresponden con su teoría sobre el conglomerado de imágenes que confluyen en un concepto.

Entre sus obras más representativas podríamos citar *Homage to Sextus Propertius* (1917) y *Hugh Selwyn Mauberley* (1920). Pero será *Cantos*, cuyos primeros poemas comienzan a aparecer a finales de los 20, la colección más ambiciosa. Se trata de una serie encadenada de versos donde Pound elabora su propia revisión de la historia. En esa angustiosa búsqueda de las raíces de nuestro pasado, recupera y re-crea con deleite momentos claves de nuestra historia como la Italia Renacentista de los Médici, la Grecia de Homero, la China de Confucio y la Provenza Medieval. El autor se nos presenta como poeta, héroe y viajero incansable. Inicialmente, asume la personalidad de Ulises y después va metamorfoseándose en otros personajes representativos como Segismundo, Malatesta, Guillermo de Aquitania, Confucio, etc., hasta llegar otra vez a ser él mismo. La técnica utilizada va más allá del Imagismo o el Vorticismo. Yuxtapone ideas, imágenes y sentimientos para producir un concepto en la mente del lector. De esta forma, el lenguaje, al igual que los ideogramas chinos, funciona formando grupos de significados. Podría definirse como método ideográfico en el que el autor superpone facetas semánticas hasta lograr que el lector "descategorice" la carga semántica de la palabra y la arrope únicamente con la asociación buscada por el autor. Este método justificaría la inclusión en el texto de frases griegas, latinas, italianas o francesas e incluso pasajes enteros de periódicos, ideogramas chinos y anotaciones musicales de los salterios medievales.

Los *Cantos* no tienen una estructura formal cerrada, más bien fluyen de forma abierta cual épica sin apoyatura logística; no se prestan al ordenamiento lógico ni cronológico, carecen de hilo narrativo y de contextura histórico argumental. Es el ideograma el que ordena, al estilo cinematográfico, fragmenta, polariza o diseña el conjunto. Se trata de una creación artística con valor en sí misma al margen de las representaciones. Guarda cierta similitud con los grandes poemas épicos pero contiene también excelentes brochazos líricos. Partiendo del decálogo imagista y conforme a su propia definición de que la imagen es "that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time", genera un nuevo decorado poético que servirá de apoyatura teórica a grandes poetas posteriores. Su afán por la experimentalidad le convertirá en un símbolo, en "il miglior fabbro" de versos de nuestro siglo como reza la dedicatoria de T. S. Eliot en *The Waste Land*. Todo un maestro para una generación.

T. S. Eliot (1888-1965)

T. S. Eliot es junto a Pound una de las grandes personalidades de la poesía moderna, una referencia obligada para cualquier crítico o estudioso de la literatura anglosajona del siglo XX. Poeta, dramaturgo y ensayista es un gran "generador de sistema" aún a su pesar. Nace en St. Louis, Missouri, y estudia en la Universidad de Harvard. Allí recibe sus primeras lecciones críticas del romanticismo y se familiariza con las teorías filosóficas de George Santayana. Se inicia, además, en las tertulias de la academia de las Universidades del Gran Boston de la época y profundiza en las lecturas de Henry James, Donne y los metafísicos, Browning, Dante y el teatro isabelino. Según sus críticos, de Henry James aprendió la precisión en el léxico, de Browning el preciosismo formal y de Laforque la transposición rápida de ideas mediante asociaciones y la inclusión de vocablos insólitos en el discurrir simple del discurso; la poesía metafísica le dotó de una visión moderna de este concepto, de la asociación entre pensamiento y objetos de naturaleza dispar y de una utilización directa y simple del lenguaje hablado; de Dante aprendió la imaginería tallada y el poder comunicativo del mito.

En 1911 viajó a Europa para estudiar primero en la Sorbona y después en Oxford. En Inglaterra trabajó algún tiempo como empleado de banca y más tarde como director de la prestigiosa editorial Faber & Faber, pero su popularidad como poeta fue tan temprana que desde muy joven pudo ya vivir de sus escritos literarios.

Su producción crítica

Mucho más conocido como poeta y como dramaturgo, su producción ensayística, no obstante, no es nada desdeñable. Significó un punto de referencia inequívoco durante al menos tres décadas. Toda una generación se sintió fascinada ante la seriedad de sus planteamientos y el rigor de sus puntos de vista. Los cambios de tono crítico, el renovado acercamiento a la

literatura anglosajona, la aportación de nuevos rumbos, la configuración de una estética poética son algunos de los aspectos por los que la crítica moderna se siente más endeudada con la ensayística de T. S. Eliot. Entre los títulos más importantes podríamos destacar los siguientes: *The Sacred Wood* (1922), *Selected Essays* (1932) *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), *What is a Classic?* (1945) y *On Poetry and Poets* (1957).

Su obra poética

Su primer poema "The Love Song of J.A. Prufrock" (1915) apareció publicado en la prestigiosa revista de Chicago, *Poetry*. Otros poemas iniciales aparecerían en la revista *Blast*, la misma utilizada por Pound para su manifiesto vorticista. Estos poemas escritos entre 1909 y 1915 suelen ser observaciones críticas de la sociedad moderna y el paisaje urbano; y suelen estar muy influenciados por poetas franceses. Aparecieron reunidos en un libro publicado en 1917 bajo el título *Prufrock and Other Observations*. A estos le siguieron los "French Poems" y los "Quatrain Poems" escritos entre 1916 y 1918. En ellos Eliot denuncia a esa sociedad urbana debilitada y corrompida por el orgullo y el dinero y satiriza a sus instituciones. Son poemas cosmopolitas, secos y tallados, con un paisaje urbano feo y sucio como fondo. Ya por estos años el autor va introduciendo un personaje arquetípico de nuestro tiempo: Sweeney va a representar a nuestro hombre contemporáneo, vacío y decadente, superficial y acrítico, deshumanizado y sin sentimientos.

En 1919, Eliot comienza a escribir un tipo de poesía oscura, difícil y muy impactante. Utilizará un registro ya mucho más maduro y en este apartado habrá que incluir títulos tan conocidos como "Gerontion", *The Waste Land*, *The Hollow Men* y *Sweeney Agonistes*. Son retazos épicos de la poesía del siglo XX que se caracterizan por la introspección pesimista en el corazón del hombre moderno y por el desconcierto ante la aparentemente inevitable desintegración de nuestra civilización cristiana. En esta época, sus versos ofrecen un peso intencionado de fragmentación, de caos y de cinismo muy en consonancia con la vida que intentan reflejar. No obstante, a pesar de la aparente sensación de dislocación, los poemas encierran una lógica preocupante y, a pesar del aparente pesimismo, apuntan soluciones de esperanza al desconcierto. De esta etapa, podríamos destacar "Gerontion" y *The Waste Land*.

"Gerontion" (1920) suele considerarse ya como un elemento precursor de *The Waste Land*. Allí, el lector puede percibir ya esa sensación de frustración, de falta de comunicación, de sentimiento de pérdida, de ausencia de valores éticos y estéticos pero con capacidad de regeneración. La imagen obsesiva y dominante que llega a ser torturante es la de un Gerontion viejo y acabado (en su formulación poética "Thoughts of a dry brain in a dry season"), que se enfrenta a una muerte cercana, sin fe regeneradora y consciente de su inevitable desintegración intelectual y emocional.

The Waste Land (1922) se publica primero en *Criterion*, una revista editada por el mismo Eliot, e inmediatamente se reedita en otras y en edición aparte a los pocos meses con notas explicativas del propio Eliot que servirán de referencia interpretativa a muchos lectores después. Inspirada en dos tratados de gran envergadura antropológica como *The Golden Bough* (12 vols. 1907-1915) de James G. Frazer y *From Ritual to Romance* (1920) de Jessie L. Weston, Eliot resucita y enhebra la mitología y las religiones antiguas con la necesidad de una regeneración espiritual en el siglo XX. De ahí la presencia obsesiva en el poema del sexo y la religión, por un lado, y de la esterilidad y la falta de fe, por otro. El mito de la redención como muerte sacrificial que, irónicamente, proporcionará vida a esa tierra estéril, significará el punto vital de conexión a lo largo de toda la obra. Conceptos opuestos como vida/muerte, destrucción/resurrección, agua/fuego adquieren en el poema una semántica equívoca y se revisten de una liturgia antropológica que les aleja de sus significados convencionales.

The Waste Land representa una crítica a nuestra civilización occidental basada en los valores cristianos. El poema está dividido en 5 partes. La primera "The Burial of the Dead" podría interpretarse como una introducción basada en puntos de contraste ligados por un elemento común que es el temor reverencial hacia el más allá. Se superponen imágenes dantescas, bíblicas y míticas con escenas de la vida diaria y se suceden premoniciones poéticas angustiosas intentando armonizar la amenaza de la mortalidad con el mito de la resurrección. "A Game of Chess" es el título de la segunda parte que se inicia con una descripción excesivamente

larga sobre el lujo y los adornos que rodean a esa mujer angustiada por el **taedium vitae** y abrumada por el tiempo, la fugacidad de la vida y la imposibilidad de una comunicación fluida. En la tercera parte "The Fire Sermon", Eliot se inspira en el sermón de Buda en contra de la lujuria y juega intencionadamente con la ambigüedad de las relaciones sociales. La escena inicial se desarrolla en un Támesis otoñal que poco a poco se va metamorfoseando con ironías cáusticas y distorsiones líricas en una City impersonal y decadente. La escena se reviste de un aire siniestro con la presencia de Tiresias, magistralmente utilizado por Eliot para manipular el punto de vista y alejar de sí mismo el morbo del que está impregnado el encuentro entre los dos jóvenes. El autor se burla de forma irreverente de rituales tradicionales e impregna de acusaciones veladas a nombres y símbolos históricos para terminar con una evocación de San Agustín, que suele resultar desconcertante para el lector. La cuarta parte "Death by Water" se nos antoja como un movimiento lírico -excesivamente breve para su trascendencia- donde el agua se utiliza como elemento simbólico contradictorio: por un lado reproduce alusiones a la fertilidad, a la fuente de vida, al remanso de paz, pero por otro, recuerda al lector su capacidad destructiva a través del fenicio ahogado.

El poema concluye con la parte quinta titulada "What the Thunder Said", una alusión mítica a la voz de Dios. Es un intento del poeta por encontrar elementos concluyentes armónicos que susciten esperanza. La superposición de imágenes inconexas es intencionadamente equívoca. Existe esperanza en la evocación del viaje a Emaús pero se enturbia a renglón seguido. Por fin aparece la capilla pero está destartada, la hierba verde se asoma e incluso canta pero se extiende y crece entre tumbas. El poeta busca desesperadamente la respuesta y recurre otra vez al mito. Las palabras mágicas tomadas de cantos litúrgicos orientales con la misma raíz **DA** introducen al lector en una meditación trascendente sobre su posición en el mundo, sus relaciones con el prójimo y su ansiedad ante la muerte. Los siguientes fragmentos pueden ilustrar mínimamente estas reflexiones:

When Lil's husband got demobbed, I said—
I didn't mince my words, I said to her myself,
HURRY UP PLEASE IT'S TIME
Now Albert's coming back, make yourself a bit smart.
He'll want to know what you done with that money he gave you
To get yourself some teeth. He did, I was there.
You have them all out, Lil, and get a nice set,
He said, I swear, I can't bear to look at you.
And no more can't I, I said, and think of poor Albert,
He's been in the army four years, he wants a good time,

And if you don't give it him, there's others will, I said.
Oh is there, she said. Something o' that, I said.
Then I'll know who to thank, she said, and give me a straight look.
HURRY UP PLEASE IT'S TIME
If you don't like it you can get on with it, I said.
Others can pick and choose if you can't.
But if Albert makes off, it won't be for lack of telling.
You ought to be ashamed, I said, to look so antique.
(And her only thirty-one.)
I can't help it, she said, pulling a long face,
It's them pills I took, to bring it off, she said.
(She's had five already, and nearly died of young George.)
The chemist said it would be alright, but I've never been the same.
You *are* a proper fool, I said.
Well, if Albert won't leave you alone, there it is, I said,
What you get married for if you don't want children?
HURRY UP PLEASE IT'S TIME
Well, that Sunday Albert was home, they had a hot gammon,
And they asked me in to dinner, to get the beauty of it hot—
HURRY UP PLEASE IT'S TIME
HURRY UP PLEASE IT'S TIME

Goonight Bill. Goonight Lou. Goonight May. Goonight. Ta ta. Goonight. Goonight. Good night, ladies,
good night, sweet ladies, good night, good night.

....

After the torchlight red on sweaty faces
After the frosty silence in the gardens
After the agony in stony places
The shouting and the crying
Prison and palace and reverberation
Of thunder of spring over distant mountains
He who was living is now dead
We who were living are now dying
With a little patience
Here is no water but only rock
Rock and no water and the sandy road
The road winding above among the mountains
Which are mountains of rock without water
If there were water we should stop and drink
Amongst the rock one cannot stop or think
Sweat is dry and feet are in the sand
If there were only water amongst the rock
Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit
Here one can neither stand nor lie nor sit
There is not even silence in the mountains
But dry sterile thunder without rain
There is not even solitude in the mountains
But red sullen faces sneer and snarl
From doors of mudcracked houses

If there were water...

Who is the third who walks always beside you?
When I count, there are only you and I together
But when I look ahead up the white road
There is always another one walking beside you
Gliding wrapt in a brown mantle, hooded
I do not know whether a man or a woman
But who is that on the other side of you?

What is that sound high in the air
Murmur of maternal lamentation
Who are those hooded hordes swarming
Over endless plains, stumbling in cracked earth
Ringed by the flat horizon only
What is the city over the mountains
Cracks and reforms and bursts in the violet air
Falling towers
Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London
Unreal

In this decayed hole among the mountains
In the faint moonlight, the grass is singing
Over the tumbled graves, about the chapel
There is the empty chapel, only the wind's home.
It has no windows, and the door swings,
Dry bones can harm no one.
Only a cock stood on the rooftree
Co co rico co co rico
In a flash of lightning. Then a damp gust
Bringing rain

Ganga was sunken, and the limp leaves
Waited for rain, while the black clouds
Gathered far distant, over Himavant.
The jungle crouched, humped in silence.
Then spoke the thunder
DA... Datta Dayadhvam Damyata... Shantih shantih shantih...

The Waste Land representa según la mayor parte de los críticos uno de los poemas mejor conseguidos de la literatura del siglo XX en lengua inglesa. Describe con imágenes desnudas y trágicas la incapacidad del hombre para librarse de su angustia existencial, su ansiedad ante su propia insatisfacción, su aburrimiento en el discurrir cotidiano y su horror ante la falta de respuestas. Pesan sobre el poema en todo momento el abismo al que el hombre se siente irremediabilmente abocado, la congoja ante el vacío, la voz machacona que le hace consciente de su fragilidad y las preguntas inquietantes y omnipresentes sobre la esencia del ser. El poeta no puede evitar sentir terror ante lo desconocido. Las alusiones recurrentes al mito de la resurrección y la salvación no resultan convincentes y el agnosticismo termina ahogando la esperanza. El final parece dirigido a una mente religiosa: el temor de Dios abre las puertas del conocimiento. La fe puede salvarnos, nuestro mundo –una tierra baldía, árida e infecunda– está condenado al castigo apocalíptico. Sólo la fe volverá a generar esperanza y devolverá fecundidad a nuestro suelo estéril.

A finales de los años veinte, T. S. Eliot inicia una nueva fase en su producción poética. Su recién estrenada fe religiosa -se convierte al anglo-catolicismo, como el mismo le denomina, en 1927- da forma y carácter a sus poemas. Parece que el poeta encuentra en el catolicismo un camino que le ilumina y le aporta soluciones a la desorientación y el pesimismo sufrido en años anteriores. El proceso de transformación va ser largo y penoso. *Ash Wednesday* y *Ariel Poems* dan fe de este peregrinaje místico y espiritual. En medio un poema importante que podría considerarse de transición *The Hollow Men* (1925). Aquí el autor vuelve a la imagen del mundo en ruinas. Los hombres vacíos son los habitantes de un mundo materialista, sin anhelos espirituales, preocupados únicamente por el éxito material.

Ash Wednesday (1930) es el primer poema de envergadura escrito tras su conversión y representa una reorientación positiva en el heroico viaje hacia la eternidad. Se nos muestra como una alegoría compleja sobre nuestros anhelos espirituales, sobre la esencia del ser y sobre los esfuerzos realizados por el hombre en su angustiosa búsqueda de fe. Es un peregrinaje basado en la experiencia íntima y en metáforas oscuras. Representa la lucha interna del poeta en el proceso de su conversión, su batalla peculiar por librarse del mundo de la carne, del mundo de los sentidos y agarrarse desesperadamente a una tabla de salvación. Su principal objetivo es la claridad si no de planteamientos sí de sentimientos. El verbo es desnudo y simple, aunque la estructura pueda resultar, a veces, sinuosa. Eliot busca la reflexión intelectual en el lector pero también la respuesta emocional; consigue la fusión del distanciamiento brechtiano y la catarsis emocional aristotélica ante la "dramatización" de experiencias complejas dirigidas a un público sensible y culto.

Según la mayoría de los críticos, la fuente principal de inspiración es *La Divina Comedia* de Dante. Tanto la figura femenina que sirve de intercesora como el ambiente marino del que se impregna la obra evidencian la huella de Dante. Las situaciones en forma de **flashes** cinematográficos que se corresponden con estados de ánimo se estructuran también de acuerdo con la ausencia o presencia de esa figura femenina que nos recuerda a Beatriz y que simboliza al guía, al amor mediador en el proceso de redención por la fe y la gracia divina. El poema consta de 6 partes que se corresponden con 6 eslabones en el proceso ascendente de salvación con una clara referencia a la liturgia cristiana de progresiva purificación.

Four Quartets (1943) representa la última etapa de su producción poética. El lector vuelve a reconocer aquí aspectos anteriores de su poesía. Junto a su visión de una sociedad derrotada y vacía aparecen reflexiones positivas sobre el tiempo y la historia, la vida y la muerte; para ello utiliza imágenes del mundo onírico, símbolos tradicionales y recursos

mitológicos de todo tipo. La obra está formada por cuatro poemas escritos entre 1935 y 1942 y cuyos títulos individuales son los siguientes: "Burt Norton", "East Coker", "The Dry Salvages" y "Little Gidding". Les tituló como cuartetos porque los compuso buscando analogías musicales. Se trata de una alegoría de carácter filosófico y religioso donde el autor nos expone sus conclusiones sobre la vida y donde nos desgrana, en forma poética y musical, soluciones personales a su propia angustia existencial.

El tema esencial gira en torno al concepto del tiempo visto desde cuatro ángulos diferentes. El poeta desea descubrir el estado atemporal, aquel que libera al individuo del sentimiento de pasado y de futuro, de la ansiedad que nos proporciona el mañana. Forman una tetralogía de meditaciones sobre la relación entre el concepto tiempo y el concepto eternidad, entre la historia humana y la supuesta voluntad providente, todo ello a partir de recuerdos personales o reflejos que los suscitan.

El nombre de cada cuarteto es el de una localidad vinculada en alguna forma a la existencia del poeta, localidad que le ayuda a vincularse tangiblemente a un punto referencial. "Burt Norton" es el nombre de una casa memorial en Gloucester donde Eliot vivió algún tiempo y donde tuvo ciertas experiencias espirituales. "East Coker" es una pequeña aldea en el condado de Somerset, desde la que los antepasados de Eliot partieron hacia el nuevo mundo en el siglo XVII huyendo del despotismo real y la tiranía eclesiástica. "The Dry Salvages" a unas rocas en la costa de Massachusetts que simbolizan el constante ir y venir del poeta, su balanceo entre el viejo y el nuevo mundo a la búsqueda de la armonía interna. "Little Gidding" es el nombre de otra aldea histórica en el condado de Rutland donde Eliot tuvo también algunas experiencias místicas.

Cada uno de los poemas posee un elemento heraclítico como símbolo unificador. El aire, la tierra, el agua y el fuego son, por este orden, los elementos que unifican el poema pero las unidades temáticas que vertebran el marco poético están inspiradas en la teología cristiana o más específicamente católica: "Burnt Norton" reproduce la idea del Dios Padre como motor de cuanto se mueve; "East Coker" la del Dios Hijo como redentor del pecado; "The Dry Salvages" la de la Virgen María, mediadora entre el Redentor y el Pecador y "Little Gidding" la del Espíritu Santo, símbolo del poder de la palabra y la mística del amor.

La idea de Dios, presente en toda la obra poética de Eliot, pero esencialmente en *The Four Quartets* es sustancialmente impersonal, un dios-idea al estilo del que nos presentan los filósofos clásicos, principalmente los neoplatónicos; nunca el Dios hecho carne, hombre como nosotros que constituye el eje trascendental de la mística española. Reconocemos fácilmente algunos aspectos de la mística de San Juan de la Cruz como la escalera peldañeada hacia la perfección, el rapto del éxtasis místico, etc., pero la idea de Dios es distinta.

En los cuatro títulos podemos observar cinco partes diferentes. La equivalencia poética de la sonata que se compone de cinco movimientos autónomos. El conjunto forma los cinco actos de un drama con resonancias de sinfonía. El primer movimiento se compone de argumentos y contra-argumentos con sus correspondientes intentos de reconciliación en oberturas en verso blanco. El segundo se inicia con la descripción de un paisaje intensamente lírico, repleto de metáforas y símbolos, y seguido de otro salpicado de lenguaje conversacional. El tercer movimiento intenta ser el nudo de cada poema, donde se explora en profundidad los pensamientos expuestos anteriormente y se vislumbra la síntesis. Tras una cuarta sección en tono poético y lírico, llegamos al último movimiento en el que se experimenta con la misma estructura del segundo pero a la inversa. Se pasa de un tono coloquial y familiar a otro más regular y más denso que generalmente conduce a la conclusión.

A la hora de sintetizar influencias culturales, Eliot se muestra sincrético. En su marco poético, caben elementos mitológicos del mundo clásico, del cristianismo, del mundo sajón, del mediterráneo y sobre todo del Oriente lejano. Revitaliza e inserta en nuestro pensamiento occidental elementos típicos de la religiosidad oriental, entre ellos la mística del dolor como proceso de redención, como encuentro con la verdad, como paso necesario para la maduración, como condición indispensable para la unión con Dios.

Los mitos orientales aparecen con frecuencia en la obra poética de Eliot bajo dos ideas centrales: una la presencia de Buda en forma de "Fisherman" y "Medecine Man". La otra que intenta vertebrar los otros cinco mitos orientales que buscan la renovación espiritual a través del

patrón muerte-resurrección. "El río y el mar" marcan la pauta de regeneración espiritual. "La flor del loto" señala el logro de la paz nirvánica, consecuencia del autodomínio, de la disciplina mental y del orden espiritual. "El viaje de Krishna" semeja la aventura del cotidiano sendero hacia Dios, el sufrimiento diario que nos llevará a la renovación. "El Kalpa" que representa el estado previo sobre el que debe asentarse toda renovación espiritual. Y por fin el trueno que viene a culminar el estado de espera, de sufrimiento y comunión que han representado los cuatro restantes.

The Four Quartets representa el broche de oro de la última etapa de la poesía de Eliot y, según todos los críticos, consigue ser el gran poema de las ideas, con gran profundidad filosófica y abierto a todas las interpretaciones culturales. Es un poema complejo y difícil pero también pleno de espiritualidad. Es a la vez personal y universal, incluso autobiográfico, pero el lector reconoce allí fácilmente sus angustias y sus anhelos. En él se repiten algunos aspectos temáticos de obras anteriores pero en su mayor parte es original y nuevo. Junto a la visión de una sociedad derrotada y vacía que nos recuerda *The Waste Land* hay otros ingredientes de reflexión nuevos sobre el tiempo, la vida y la muerte que dejan abierta una puerta a la fe y a la esperanza.

La figura de T.S. Eliot flota en el paisaje poético del siglo XX como un santón desafiante e iconoclasta, heterodoxo y dogmático, incoherente y auto-disciplinado, débil e infalible, radical y complaciente, progresista y conservador, tradicional y experimentalista, taumaturgo y poeta, un maestro de la imaginería poética y de la dicción verbal. Tampoco podemos olvidarnos de su virtuosismo musical. La obra poética de T. S. Eliot no puede entenderse únicamente en el plano intelectual. Es además un especialista virtuoso del ritmo y la musicalidad. Todas estas contradicciones –sólo aparentes– en conjunción con su perfección técnica hacen de su personalidad literaria un punto de referencia obligado en la literatura en inglés en el siglo XX. Como muy bien puntualiza M. R. Barnatán, al hablar sobre modernistas y simbolistas, hemos de ser conscientes siempre que la contradicción y la ambivalencia son recursos que utilizan con frecuencia "La poesía como transfiguración de lo real, puede convertirse en un feudo de la utopía o en una alegoría de lo imposible. Su fin último es la expresión del misterio de las cosas, pero sus artificios son múltiples, sus vías de captación insospechadas y contradictorias". (M. R. Barnatán, "E. Pound: el fin de un largo viaje mitológico", *Insula*, nº313, Dic., 1972, p.3)

Bibliografía

- ABAD, M. P. *Cómo leer a T.S. Eliot*, Valladolid: Publ. Uni. Valladolid, 1992.
ACKROYD, P. *Ezra Pound and His World*, London:Th. & Hudson, 1980
--- --- *T.S. Eliot: A Life*, New York: Simon & Schuster, 1984
ALLEN, D. (ed.) *The New American Poetry*, N. York: Grove Press, 1960
ALEXANDER, M. *The Poetic Achievement of E. Pound*, London: Faber, 1979.
BAGCHEE, S. *Eliot: A Voice Discanting*, London: Macmillan, 1990
BEHR, C. *T. S. Eliot*, London: Macmillan, 1983.
BELL, I.F. A. *Critic as Scientist*, London: Methuen, 1981.
BERNSTEIN, M. A. *The Tale of the Tribe*, Princeton, NJ: Princeton UP, 1980.
BERNSTEIN, G (ed.) *E. Pound Among the Poets*, Chicago, Ill: Chicago UP, 1985.
BERRYMAN, J.B. *Circe's Craft: E.Pound's...*, Epping: Bowker, 1983
BLAMIRE, H. *Words Unheard: T.S. Eliot's "Four Quartets"* London: Methuen, 1969.
BOCIGALUPO, M. *The Formed Trace: The Later Poetry of E. Pound*, N. York: Columbia UP, 1979
BRADBROOK, M.C. *T. S. Eliot, The Making...* London: Longman, 1972
BROOKER, P. *A Student's Guide to the Selected Poems of Ezra Pound*, London: Faber, 1979
BUSH, R. *T.S.Eliot, A Study in Character & Life*, Oxford: OUP, 1984
--- --- *The Genesis of E. Pound "Cantos"* Princeton, NJ: Princeton UP, 1976.
--- --- *T.S. Eliot: The Modernist in History*, Cambridge, CUP, 1991
CALDER, A. *T.S. Eliot*, London: Harvester, 1987.
CAGE, J. T. *In the Arresting Eye: The Rhetoric of Imagism*, Baton Rouge, La: Louisiana UP, 1981.

CASTRO LOPEZ, 0. *Tierra baldía*, México DF: Un. México, 1973
CHACE, W. M. *Political Identities of E. Pound and T.S. Eliot*, Stanford, Ca: Stanford UP, 1973
COFFMAN, J. *Imagism: A Chapter for the History of Modern Poetry*, Norman, Ok: Oklahoma UP, 1951
COX, C. B. & HINCLIFFE, A. P. (eds.) *T.S. Eliot's "The Waste Land"*, London: Macmillan, 1968.
CROUCH, Christopher. *Modernism in Art, Design and Architecture*, London: Macmillan, 1998.
DAVIE, Donald. *E. Pound: Poet as Sculptor*, Oxford: OUP, 1964
DAVISON, H. *T.S. Eliot & Hermeneutics*, Baton Rouge, La: Louisiana UP, 1985
DEKKER, G. *Sailing After Knowledge*, London: RKP, 1963
DOOLITTLE, Hilda. *End of Torment*, N. York: New Directions, 1979
ESPEY, J. E. *Pound's Mauberley...*, Berkeley, Ca: Cali.UP, 1974
FIRCHOW, P. E. *Ezra Pound: Imagism & Tradition*,
FRAZER, G. S. *Ezra Pound*, London: Oliver and Boyd, 1966
FREADMAN, R. *Eliot, James & the Fictional Self*, London, Macmillan, 1986
GALLUP, D. *A Bibliography of E. Pound*, Hart-Davis, London, 1969
GARDNER, H. *The Art of T.S. Eliot*, London: Faber, 1979
GIBSON, A. *Pound in Multiple Perspective*, London: Macmillan, 1993
GOODWIN, K. L. *The Influence of E. Pound*, Oxford: OUP, 1966
GORDON, L. *Eliot's Early Years*, Oxford: OUP, 1977
--- -- *Eliot's New Life*, Oxford: OUP, 1989
GRANT, M. *T.S. Eliot*, (2 vols.), London: RKP, 1982.
GRAY, P. *T.S. Eliot's Intellectual and Poetical Development* Brighton, Sussex, 1982.
GUEST, B. *Herself Defined. The Poet Hilda Doolittle and Her World*, New York: Doubleday, 1984
HEADINGS, Ph. *T.S. Eliot*, N. York: Twayne, 1964
HEESSE, E. (ed.) *New Approaches to E. Pound*, London: Faber, 1969.
HINCHLIFFE, A. P. *Modern Verse Drama*, London: Methuen, 1977.
HOMBERGER, E. (ed.) *E. Pound*, London: RKP, 1972.
HUGHES, H. *Imagism and the Imagists*, Stanford, Ca: Stanford UP, 1931
JACKSON, Th. *The Early Poetry of E. Pound*, Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1970.
JAIN, M. *A Critical Reading of the "Selective Poems" of T.S. Eliot*, Oxford: OUP, 1992
--- -- *T.S. Eliot & American Philosophy*, Cambridge: CUP, 1993
JONES, D. *The Plays of T.S. Eliot*, London: RKP, 1963.
JONES, P. *Imagist Poetry*, Harmondsworth: Penguin, 1972.
KENNER, H. *The Pound Era*, Berkeley, Ca: California UP, 1973.
--- -- *The Invisible Poet*, London: Methuen, 1985.
LEAVIS, F. R. *New Bearings in English Poetry*, Penguin, 1972.
LEVIN, H. E. *Pound, T.S. Eliot and the European Horizon*, Oxford: Clarendon Press, 1975
LOBB, E. *T.S. Eliot and the Romantic Tradition*, London: RKP, 1963
LONGENBACH, J. *Modernist Poetics of History*, Princeton, NJ: Princeton UP, 1987
MAKIN, P. *Pound's "Cantos"*, Baltimore, MD: John Hopkins UP, 1992.
MARRSH, Alec. *Money and Modernity*, Montgomery, AL.: Uni. of Alabama Press, 1998.
MATERER, T. *Vortex, Pound, Eliot and Lewis*, Ithaca, NY: Cornell UP, 1979.
--- -- *The Letters of E. Pound and W. Lewis*, New York: A New Directions Book, 1985
MATTHIESEN, F. D. *The Achievements of T.S. Eliot*, N. York: OUP, 1959.
MAXWELL, D. E. S. *The Poetry of T.S. Eliot*, London: 1952
McDIARMID, L. *Saving Civilization*, Cambridge: CUP, 1984.
McDONALD, G. *Learning to Be Modern*, Oxford: OUP, 1993
MOODY, A. D. *T.S. Eliot, Poet*, Cambridge: CUP, 1979
--- -- *The Life of Ezra Pound*, Oxford: Blackwell, 1997
--- -- (ed) *The Cambridge Companion to T.S. Eliot*, Cambridge: CUP, 1994.
MURRAY, P. *T. S. Eliot & Mysticism*, London: Macmillan, 1990.
NICHOLLS Peter. *Modernisms*, London: Macmillan, 1995
NORTH, M. *The Political Aesthetics of Yeats, Eliot & Pound* Cambridge: CUP, 1992
O'CONNOR, W. E. *Pound*, Minneapolis: Minn., Minnesota UP, 1963.
OSER, Lee. *T. S. Eliot and American Poetry*, St. Louis. MS: University of Missouri Press, 1998.
PEARCE, T. S. *T.S. Eliot*, London: 1967.
PINKNEY, T. *Women in the Poetry of T.S. Eliot*, London: Macmillan, 1984
PUJALS GESALI, Eesteba (ed.) *Cuatro Cuartetos*, Madrid: Cátedra, 1987.
QUINN, B. E. *Pound*, New York: Columbia UP, 1972.
RAFFEL, B. *Possum and Ole Ez in the Public Eye*, Hamden, Archon CT, 1985.
RAFFEL, T. S. *T.S. Eliot*, New York: Ungar, 1982.

RECK, M. *E. Pound, A Close-Up*, New York: Mc-Graw Hill, 1967.
REDMAN, T. *E. Pound & Italian Fascism*, Cambridge: CUP, 1991
REEVES, G. *T.S. Eliot's "The Waste Land"*, London: Harvester, 1994
REIBETANZ, J.M. *A Reading of Eliot's "Four Quartets"*, Epping, Essex: Bowker, 1983.
RUTHVEN, K.K. *E. Pound as Literary Critic*, London: RKP, 1990
ROLY, K. *E. Critical Essays on T.S. Eliot*, Boston, Mass: G. K.Hall, 1985.
SCHOFIELD, M. *T.S. Eliot: The Poems*, Cambridge: CUP, 1988
SCHWARTZ, S. *The Matrix of Modernism*, Princeton NJ: Princeton UP, 1985.
SHARPE, T. *T.S. Eliot: A Literary Life*, London: Macmillan, 1991
SIGG, E. *The American T.S. Eliot*, Cambridge: CUP, 1990
SMITH, S. *The Origin of Modernism*, London: Harvester, 1994
SPENDER, S. *Eliot*, Glasgow: Fontana, 1975.
STEAD, C. K. *The New Poetic, Yeats to Eliot*, London: Hutchinson, 1964.
STAUFFER, D. B. *A Short History of American Poetry*, New York: Dutton, 1974.
SULLIVAN, J.P. *E. Pound and Sextus Propertius*, Austin, Tex: Texas UP, 1968.
SULLIVAN, S.(ed.) *Critics on T.S. Eliot*, London: Allen, 1973.
SHARMA, J.K. *Time and T.S. Eliot*, New York: A. Books Inc., 1985
TATE, A. (ed.) *T.S. Eliot. The Man and His Work*, London: Thames & Hudson, 1972.
THOMPSON, E. *T.S. Eliot. The Metaphysical Perspective*, Carbondale, Ill: S. Illinois UP, 1965.
TOBIN, D. N. *The Presence of the Past*, Epping, Essex: Bowker, 1983
UNGER, L. *T.S. Eliot*, Minneapolis, Minn: Minnesota UP, 1961.
VICKERY, J.B. *The Literary Impact of "The Golden Bough"*, Princeton, NJ: Princeton UP, 1973
VILLORIA, A. S. *Estructura mítica en poesía*, Valencia: Bello, 1978
WARD, D. *T.S. Eliot: Between Two Worlds*, London: RKP, 1973.
WILHELM, J.J. *The American Roots of E. Pound*, New York: Garland, 1985.
WILLIAMSON, G. *A Reader's Guide to T.S. Eliot*, (London: Thames & Hudson, 1965) Syracuse UP., 1998
WOLFE, C. *The Limits of American Literary Ideology in Pound & Emerson*, Cambridge: CUP, 1994
WOODWARD, K. *At Last, The Real Distinguished Thing*, Columbus, Oh: Ohio UP, 1980.
WRIGHT, A. *Literature and Crisis, 1910-22*, London: Macmillan, 1984.