

¿CORRELATO OBJETIVO?

Pablo Ingberg

Entre las varias fórmulas pergeñadas por Eliot en sus ensayos de juventud, ninguna corrió peor suerte que la del "correlato objetivo" entre los citadores de citadores de frases que le hacen decir lo que no decía. He aquí un intento de ponerla en su lugar.

Eliot

Correlato y contexto

A la expresión «sacar de contexto» pueden atribuírsele diversas acepciones. Aquí me interesan dos. La primera, literal, consiste en tomar un fragmento de un texto y leerlo sin la más mínima consideración a su funcionamiento dentro de ese texto mayor del que forma parte. La segunda, temporal, es aquella en que se incurre cuando se lee un texto dejando de lado por completo el momento en que fue escrito, es decir, fuera del contexto general de su época y del particular de la vida y la obra del autor.

A menudo realizamos esas «citas sacadas de contexto» en apoyo de una argumentación nuestra, y quién podrá negarnos el derecho y el placer de hacerlo. Los equívocos que de allí en más puedan derivarse dependerán menos del apropiador que de su lector, pero en uno u otro caso quizá se resuman en esta proposición: atribuir el nuevo sentido que adquiere la cita fuera de contexto a la autoridad del autor apropiado y no al apropiador.

Si hay un ejemplo paradigmático de ese tipo de equívocos es el que derivó del uso de algunas frases de T. S. Eliot, entre las que acaso se lleve la peor parte aquella del «correlato objetivo». Desde que, hace años, leí el ensayo en que está incluida esa frase, no ha dejado de asombrarme el equívoco generalizado de su aplicación a ciertos contextos de los que el mismo Eliot se horrorizó en vida y no dejaría de horrorizarse si se enterara en ultratumba. Equívocos, digo, porque se atribuye a él no el significado de aquella frase en su propio contexto, ya de por sí bastante criticable, sino el que adquiere en otros múltiples contextos que poco o nada tienen que ver con Eliot.

Quisiera, para desandar tales equívocos, comenzar por una frase de Hugh Kenner que los resume magníficamente en su línea principal, y cuya lectura significó para mí un gran alivio (no estaba solo en mi opinión) cuando la descubrí. Luego de citar esa tristemente célebre frase de Eliot, dice Kenner:

This makes perhaps a more general claim than Eliot intended; he could hardly have foreseen its missapplication to the job of the lyric poet, preoccupied as he was with simply explaining why Hamlet is «the Mona Lisa of literature». Like Matthew Arnold, he has a dangerous gift of phrase.¹

Tenía un peligroso don de crear expresiones. «Correlato objetivo», «disociación de la sensibilidad», «impersonalidad», son sólo algunas de las más famosas. Y hay que reconocer que el equívoco estaba ya, en cierta medida, implícito en ellas. Pero vayamos por partes; comencemos por ubicarnos en contexto.

Contexto temporal

T. S. Eliot nació en 1888 en Saint Louis, Missouri. Publicó sus primeros textos en la revista de su *high school*. Ingresó a Harvard en 1906, en cuya revista **The Harvard Advocate** publicó varios poemas. Obtuvo allí su *B.A.* en 1909, y continuó sus estudios. Pasó el año académico 1910-11 en París, donde obtuvo su *M.A.* Sobre el final de este viaje, en París y Munich, escribió «The Love Song of J. Alfred Prufrock». Nuevamente en Harvard, siguió cursos de doctorado en Filosofía hasta 1914, cuando se fue becado a Oxford para estudiar Aristóteles y preparar su tesis sobre Bradley. Conoció a Pound en Londres y le dio a leer «Prufrock». Pound lo estimuló en el camino de la poesía, hizo publicar en revistas algunos de sus poemas y colaboró, quién sabe en qué medida, con su decisión de casarse, radicarse en Londres y abandonar la carrera académica.

El ignoto estadounidense en Londres comenzó, en parte gracias a Pound y en parte por sus propios medios, a relacionarse con diversas personalidades del ambiente literario autóctono. Durante la guerra dio algunas conferencias y cursos sobre literatura y poco a poco comenzó a colaborar con diversas publicaciones literarias y filosóficas. Nuevamente Pound tuvo no poco que ver con la publicación de su primer libro, **Prufrock and Other Observations** (1917), recibido con cierta incomodidad por los lectores. Al filo de sus treinta años, el joven estadounidense, que causaba asombro admirado por su erudición y asombro a veces teñido de espanto por sus versos, estaba ya mínimamente instalado en el mundo literario londinense.²

Fue por entonces que a Richard Aldington, recién retornado de la guerra, se le ocurrió presentarlo al editor del **Times Literary Supplement**, Bruce Richmond. Aldington debió trabajar varios meses para convencer a Richmond de que valía la pena incorporar entre su distinguida lista de colaboradores al joven extranjero, autor de versos poco recomendables (una reseña de **Poems** aparecida en **The Athenaeum** por esa época llevaba este sugestivo título: «Is this Poetry?»³), pero finalmente consiguió que se le otorgara una entrevista, y en ella Eliot cautivó de inmediato al editor. El acuerdo inicial, bastante difícil de concebir desde nuestros tiempos, fue que escribiría ensayos sobre los dramaturgos isabelinos⁴.

Pues bien, fue por entonces, en 1919, que Eliot concibió «Hamlet and his Problems», incluido en 1920 en **The Sacred Wood**, y luego, con el título reducido a «Hamlet», en **Selected Essays**, publicado por primera vez en 1933⁵. Todos estos datos me parecen de una importancia en absoluto menor: el joven extranjero estaba dándose a conocer en un medio, si no hostil, cuanto menos bastante complicado para él; y qué mejor, si de llamar la atención se trataba, que atacar a San **Hamlet** de San Shakespeare con argumentos sofisticados, sagaces, sutiles, que evidenciaban una inteligencia aguda y personal más allá de su grado de acierto.

Contexto textual

Y hay que reconocer que el «Hamlet» de Eliot tiene todas esas características y, por lo menos, otra más: su deformidad es tanta como la que acusa en la pieza de Shakespeare. Por el solo hecho de afirmar que Hamlet fue «un fracaso artístico» debe de haber llamado suficientemente la atención; pero tenía que sustentarlo. Sus argumentos son bastante heterodoxos: los hay poéticos, estrictamente dramáticos, filopsicologistas, filobiografistas. Estos últimos serían dignos de atención para quienes ven en los escritos de Eliot un supuesto programa de «objetividad», «impersonalidad» y otros sustantivos abstractos por el estilo cuya aplicación al arte en general y a la poesía en particular excede mis posibilidades de comprensión.

(Me permito aquí una asociación filobiografista fuera de contexto. Cuando, sobre el final de ese ensayo, Eliot dice que en **Hamlet** «Shakespeare abordó un problema que resultó ser demasiado para él», cuando habla de una hipotética «experiencia personal» del autor, o de que los juegos de palabras de Hamlet son «una forma de alivio personal», pero sobre todo cuando dice: «bajo el apremio de qué experiencia intentó expresar lo inexpresablemente horrible, nunca podremos saberlo», siempre me pareció escuchar una referencia avant la lettre a **The Waste Land**, que por entonces estaba gestándose en

el alma -por darle una ubicación- de Eliot.)

Los argumentos estrictamente dramáticos del ensayo son los menos discutibles: hay en *Hamlet* ciertos diálogos y monólogos que, analizados con detenimiento, no colaboran con la tensión y el desarrollo dramáticos, no resultan funcionales. Y es en ese contexto, aunque con cierto confuso ropaje de implicaciones psicobiográficas (intratabilidad del material) y cientificistas (imposibilidad del personaje de «objetivar» un «sentimiento que no puede comprender»), que Eliot introduce la célebre frase:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.⁶

Antes de adentrarme en el análisis crítico de esta frase y sus derivaciones, quiero volver a Kenner, específicamente al párrafo con que introduce su cita de Eliot, porque me parece una ubicación en contexto mucho más precisa que la que yo sería capaz de formular:

(Eliot) tells us, for instance, that an «objective correlative» is the only way a dramatist can express a character's emotion; it is a formula that occurs to him in connexion with the puzzling contrast between Macbeth's «Tomorrow and tomorrow and tomorrow...» which emerges out of the action of the play, and Hamlet's soliloquies, which are anthology pieces dealing with the cosmos in general, so little rooted in the particular action that an actor-manager feels free to shuffle them into coincidence with his notions of pace. It follows that Shakespeare is attempting to express Hamlet's emotions to us discursively; it follows that he has failed to fix, in drafting this play, just that concatenation of incidents and images which would make Hamlet's emotion comprehensible and inevitable, and so *release* the soliloquies just where they occur; it follows (with a little reflection) that such a concatenation is the condition of artistic «inevitability» and hence that... [sigue la cita de Eliot]⁷

Primera aproximación crítica

Es verdad que las palabras de Eliot son «expresar en forma de arte», y no «en forma de drama». Es verdad que se lo conoce fundamentalmente como poeta y que cuando escribió esa frase faltaba mucho para que escribiera su primera obra de teatro. Es verdad que esas verdades parecen autorizar una generalización a toda arte y, un tanto más forzosamente, una aplicación en particular a la poesía lírica, por así llamarla. De allí derivan posibles equívocos implícitos. Por ese motivo es que Kenner «traduce» la frase, en principio, únicamente en términos de teatro, y luego señala, en la primera cita hecha aquí, que Eliot no podía prever «su incorrecta aplicación al trabajo del poeta lírico».

El teatro hace mucho más «visible» la idea que Eliot pretende expresar en esa frase. Dicha en términos más gruesos y más claros, el personaje no debe decir «estoy triste» sino hacernos ver que lo está a través de la acción. Tan simple como eso.

Ideas similares fueron, en mi opinión, mejor formuladas por la misma época en relación con otras formas artísticas. Si se trata de poesía, en el no menos célebre (dentro del ámbito hispánico) dístico del «Arte poética» de Vicente Huidobro: «*Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / hacedla florecer en el poema*» (en *El espejo de agua*, 1916). Si se trata de novela, en estas frases de Ortega y Gasset: «*Nada de referirnos lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos*»; «*En vez de definir el personaje o el sentimiento debe, pues, el autor evocarlos*» («Ideas sobre la novela», en *La deshumanización del arte*, 1925; sin duda, llama aquí la atención la coincidencia con Eliot en el uso del verbo evocar).

En cualquier caso, sea que quiera uno respetar fielmente el contexto concreto de la frase de Eliot, donde está hablando de teatro, sea que quiera ampliarlo, tomando el «en forma de arte» del comienzo de la frase como una petición de generalidad, sus términos merecen ser analizados con mayor detenimiento.

Segunda aproximación crítica

Antes de entrar en detalles, encuentro un rasgo en común en el párrafo de Eliot, el dístico de Huidobro y las frases de Ortega citadas: lo que en la teoría literaria suele llamarse preceptiva. La expresión «el único modo de expresar» de Eliot, el verbo en imperativo de Huidobro y los «nada de», «hace falta» y «debe» de Ortega coinciden en situarse en el lugar de un supuesto saber que permitiría el dictado de leyes de validez universal, permanente y excluyente. Es difícil no estar de acuerdo con lo que ellos proponen, pero eso no es lo mismo que otorgarle carácter de ley sin la cual el arte en general, o cualquiera de las artes a la que cada uno de ellos se refiere en particular, no existiría.

Ahora bien, más allá de que a grandes rasgos estoy de acuerdo con los términos de la frase de Eliot (en tanto descripción, no en tanto ley), encuentro en ella varios aspectos sumamente criticables.

«... la fórmula de *esa* emoción en particular»: esta expresión, tan poco feliz en su vocabulario, presenta ciertas implicancias indeseables seguramente para el mismo Eliot. En efecto, hablar de la fórmula de una emoción en particular que tiene que ser evocada por el tal correlato objetivo da a pensar que el teatro (o el arte) consistiría en una suerte de clave Morse: existe *una* emoción particular que el autor pretende transmitir; para convertirla en arte debe, en lugar de enunciarla tal cual (suponiendo que eso fuera posible), encontrar una fórmula que la codifique; esa fórmula tiene que ser tal que el espectador (lector, oyente, etc) decodifique exactamente de qué emoción particular se trataba. No se me ocurre que alguien sea capaz de postular seriamente que el arte (cualquier forma de arte) consista en una cosa semejante⁸. Entre una descripción así y la divulgada estupidez del supuesto mensaje en toda obra de arte no encuentro mayor diferencia. No puedo concebir que el propio Eliot entendiera el asunto de ese modo⁹, pero lamentablemente su frase permite hacerlo.

Dentro de ese contexto es que me resulta igualmente criticable el uso de la segunda de las palabras en la expresión «correlato objetivo». No me refiero simplemente a uno de los más pobres equívocos a que ha dado lugar ese vocablo, su supuesta referencia a objetos concretos del tipo «carretilla roja», sino al más general equívoco implícito en el texto de Eliot, que se vuelve más claro unas líneas más adelante:

And the supposed identity of Hamlet with his author is genuine to this point: that Hamlet's bafflement at the absence of *objective* equivalent to his feelings is a prolongation of the bafflement of his creator in the face of his artistic problem. (...) It is thus a feeling which he (Hamlet) cannot understand; he cannot *objectively* it, and it therefore remains to poison life and obstruct action.¹⁰
(Los subrayados son míos)

Es interesante notar que aquí Eliot ha pasado de hablar de emoción a hablar de sentimiento. La primera es una noción suficientemente vaga como para que un supuesto proceso de codificación y decodificación no se proponga en tanto medio de dar cuenta exacta de un supuesto «mensaje» en origen y en destino. Sentimiento me parece, en ese sentido, una noción mucho más concreta y acotada que, por lo tanto, conspira en favor de la lectura como clave Morse.

Ahora bien, aunque encuentro más que interesante la descripción final en esta cita (en el sentido de que hay algo relativo al estado psíquico de Hamlet que obstruye la acción en la pieza), no opino lo mismo sobre el hecho de que se presente a modo de conclusión de un supuesto razonamiento que acaso más tenga que ver con la psicología o la filosofía que con el teatro, la literatura o la crítica. Si existe un «equivalente objetivo» de «los sentimientos», o si es posible «objetivar» un «sentimiento» (en realidad parece tratarse más bien de contradicciones en los términos), no son asuntos estrictamente estéticos.

Si hay algo que odio es la palabra objetivar

No descarto que lo mío pueda ser, en cierta medida, una suerte de capricho acerca del uso de palabras como "objetivar" u "objetivo" en referencia al arte. En todo caso, intentaré dar mis argumentos.

Comenzaré por citar las definiciones de esas palabras según el Diccionario de la Real Academia Española. No sé si será la fuente más adecuada, pero se me ocurre que es al menos, por su amplia

difusión, la más neutra a nuestro alcance.

objetivar. Dar carácter objetivo a una idea o sentimiento.

objetivo. 1. Perteneciente o relativo al objeto en sí y no a nuestro modo de pensar o de sentir. 3.

Fil. Dícese de lo que existe realmente, fuera del sujeto que lo conoce.

¿Puede darse carácter objetivo a un sentimiento? ¿Puede un sentimiento ser un objeto en sí con independencia del modo en que se lo siente? En suma, ¿existe realmente un sentimiento fuera del sujeto que lo siente? No niego que puedan darse razones en favor de una respuesta afirmativa a estas preguntas, pero no será el arte, ni la crítica literaria, quienes estén llamadas a darlas.

El arte, en cuanto tiene de comunicación, requiere que sentimiento o emoción se externalicen de un modo u otro. Seguramente será, *prima facie*, menos estéticamente elaborada la externalización directa, esto es, la simple explicitación declarativa. Aunque todo dependerá del contexto específico; pues si, por ejemplo, un personaje que está triste dice que lo está en un contexto paródico o absurdo, su explicitación puede resultar funcional de otro modo.

Desde el punto de vista de la poética, en sentido aristotélico (teoría literaria), puedo volver ahora sobre la frase del «correlato objetivo» y postular que sería más adecuado decir, en lo estrictamente teatral: una emoción o un sentimiento se transmutarán o elevarán estéticamente si, en lugar de explicitárselos discursivamente, se los pone en acto.

Si se pretende aplicar esta idea a otros géneros literarios, es preciso hacer algunas salvedades según el caso. En cuanto a la novela o a la poesía épica, las aclaraciones no son de mayor importancia, puesto que también en ellas puede, aunque de manera distinta que en el drama, ponerse en acto. La aclaración o salvedad más importante es la que surge cuando pretendemos aplicarla a la lírica, y no es ajena a cierta cuestión que el mismo Eliot se planteó años más tarde (1953) en «The Three Voices of Poetry»¹¹ (no quiero entrar en ese ensayo para no traer a colación nuevas disidencias que distraerían del asunto que aquí me ocupa). Podríamos llamarla «cuestión autobiográfica», es decir, en qué medida la voz lírica expresa directamente la voz del autor. Desde el momento en que hay un proceso estético de por medio, semejante planteo es por completo improcedente, y sólo debemos perder tiempo en refutarlo si se vuelve necesario responder a comentarios tan estúpidos como el suso mentado del «mensaje». La ineludible intervención de lo autobiográfico en toda composición artística puede presentar los más diversos grados y características, y su análisis no creo que corresponda a la teoría estética en sentido estricto. La lírica en particular plantea, pues, con respecto a nociones como la que Eliot dio en llamar «correlato objetivo», el siguiente problema: si la emoción a que él se refiere es la del autor; puesto que, aunque la lírica puede admitir el empleo de «personajes», éstos no le son constitutivos.

Así, el único trasvasamiento de una noción semejante admisible en el campo de la lírica es, ni más ni menos, una vía para evitar el más crudo confesionalismo: no cantéis vuestra propia tristeza, oh poetas, haced que el poema se entristezca.

Para concluir, quisiera exculpar en alguna medida a Eliot de ciertas versiones dogmáticas de sus propios dichos juveniles, trayendo a colación otros dichos suyos posteriores.

En cuanto a cualquier versión que postule, en el campo de la poesía, la posibilidad de que el poeta se procure una fórmula que permita evocar una emoción en particular, acotada y definida, véase este tardío comentario de 1959 sobre la composición de **The Waste Land**, que había sido muy poco posterior a la de «Hamlet and his Problems»: «En **The Waste Land**, ni siquiera me preocupaba si entendía lo que estaba diciendo»¹².

En cuanto al valor «legislativo» de expresiones como las que él tenía el don de crear: «es un error elemental pensar que hemos descubierto unas leyes objetivas cuando nos hemos limitado a legislar por nuestra cuenta»¹³.

¹ Acaso esto constituya una afirmación más general que lo que Eliot se proponía; difícilmente podría él haber previsto su incorrecta aplicación al trabajo del poeta lírico, preocupado como estaba simplemente por explicar por qué **Hamlet** es 'la

Mona Lisa de la literatura'. Como Matthew Arnold, tenía un peligroso don de crear expresiones.» (KENNER, HUGH, **The invisible poet: T. S. Eliot**, London, Methuen, 1965, p. 88. Esta y todas las traducciones incluidas tanto en el cuerpo de este trabajo como en las notas son mías, salvo aclaración expresa en contrario.)

² Los datos de este resumen biográfico están tomados de diversas fuentes, principalmente de: ELIOT, VALERIE, «Biographical Commentary (1888-1922)», en **The Letters of T. S. Eliot**, vol. I, London, Faber, 1988, pp. xix-xxvi, y ACKROYD, PETER, **T. S. Eliot** (1984), London, Cardinal, 1988 (hay trad. esp. en F.C.E.).

³ **The Athenaeum**, N° 4651, London, June 20, 1919, p. 491.

⁴ Los datos acerca del ingreso de Eliot al T.L.S. son del propio Richard Aldington (**Life for Life's Sake**, London, 1968), *apud* SENCOURT, ROBERT, **T. S. Eliot: A Memoir**, London, Garnstone Press, 1971, pp. 79-80.

⁵ Hay trad. esp. de S. Rubinstein en ELIOT, T. S., **Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre poesía y religión**, Buenos Aires, Emecé, 1944, vol. I, pp. 179-86.

⁶ "El único modo de expresar emoción en forma de arte es encontrando un 'correlato objetivo'; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que sean la fórmula de esa emoción en particular; de modo que, cuando los hechos externos, que deben terminar en experiencia sensorial, estén dados, la emoción sea inmediatamente evocada.»

⁷ "(Eliot) nos dice, por ejemplo, que un 'correlato objetivo' es el único modo a través del cual un dramaturgo puede expresar la emoción de un personaje; es una fórmula que se le ocurre en conexión con el asombroso contraste entre el 'Mañana y mañana y mañana...' de Macbeth, que surge de la acción de la obra, y los soliloquios de Hamlet, que son piezas antológicas acerca del cosmos en general, tan poco arraigadas en la acción particular que un empresario-actor se siente libre de barajarlas hasta hacerlas coincidir con sus nociones de ritmo. Se sigue que Shakespeare intenta expresarnos las emociones de Hamlet discursivamente; se sigue que falló en fijar, en el bosquejo de esta obra, justamente esa concatenación de incidentes e imágenes que harían comprensible e inevitable la emoción de Hamlet, y entonces arroja los soliloquios simplemente donde aparecen; se sigue (tras una breve reflexión) que semejante concatenación es condición de la «inevitabilidad» artística y de allí que ... [sigue la cita de Eliot]». (KENNER, *op. cit.*, pp. 87-8.)

⁸ Un típico caso de fórmula cabalmente descrita por el «correlato objetivo» de Eliot es el modo en que se expresa «estoy enojado» en casi todo film estadounidense: con cuatro gritos y un jarrón estrellado contra la pared. Eso es una fórmula, y no creo que sea precisamente el único modo de expresar algo en forma de arte, por no decir que acaso ni siquiera sea arte.

⁹ De que Eliot no tuvo una opinión semejante a lo largo de su vida dan cuenta, por si hacia falta, estas palabras de sus conferencias Charles Eliot Norton en 1932-33, que se convertirían luego en **The Use of Poetry and the Use of Criticism** (London, Faber, 1933): «cualquier cosa que pueda decirse lo mismo en prosa se dice mejor en prosa». (**Función de la poesía y función de la crítica**, trad. esp. de J. Gil de Biedma, Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 161).

¹⁰ "Y la supuesta identidad de Hamlet con su autor es genuina hasta este punto: que el desconcierto de Hamlet ante la ausencia de un equivalente *objetivo* para sus sentimientos es una prolongación del desconcierto de su creador frente a su problema artístico. (...) Es entonces un sentimiento que (Hamlet) no puede entender; no puede *objetivarlo*, y por lo tanto permanece para envenenar la vida y obstruir la acción.» (Los subrayados son míos.)

¹¹ En **On Poetry and Poets**, London, Faber, 1957 (hay trad. esp. de M. R. Bengolea: «Las tres voces de la poesía», en **Sobre la poesía y los poetas**, Buenos Aires, Sur, 1959).

¹² DICK, KAY ed., **Writers at Work, The Paris Review Interviews**, Middlesex, Penguin, 1972, p. 127.

¹³ ELIOT, T.S., **Función de la poesía y función de la crítica** (1933), trad. esp. de J. Gil de Biedma, Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 74.



La Ballena Blanca