

ELIOT, Thomas Stearns (St. Louis, Missouri, 1914 – Londres 1965)

Dr. Hugo Francisco BAUZÁ

"voz T. S. Eliot" en el "Diccionario hispánico de la tradición clásica", Madrid, 2020

I. *Notas bio-bibliográficas*

1. Retorno a las fuentes

En 1669 Andrew Eliot, uno de los ancestros de Thomas Stearns, partió de East Coker, en el condado inglés de Somerset con destino a Massachusetts. Era uno de los tantos puritanos que se exiliaban en lo que hoy son los Estados Unidos de Norteamérica, huyendo de la Guerra Civil inglesa y disconforme con las circunstancias político-religiosas que se estaban dando en su país. Desde entonces su familia formó parte del grupo religioso que colonizó New England; siglos más tarde esa élite de peregrinos se vio desplazada por una suerte de burguesía empresarial; esa nueva realidad socio-política sería la que, más tarde, determinaría que Thomas abandonara los EE.UU. para desplazarse a la Gran Bretaña de sus ancestros. Ese traslado no fue sólo una reinserción física sino espiritual, cristalizada luego con su bautismo en la High Church de la Iglesia anglicana, en su rama anglocatólica, procedente del Movimiento de Oxford. Se advierte ese cambio de actitud espiritual en su poema *Ash Wednesday* (1929) que parece indicar en él una etapa cuaresmal anhelante de la gracia. Tras ese giro toda su obra estuvo acompañada de cuestiones cristianas que difundió también en sus programas radiales, pese a momentos de agnosticismo, de turbación y de duda. Digamos que con su ida a Gran Bretaña y su comunión con la fe anglicana estaba haciendo, en sentido inverso, el camino otrora emprendido por sus antepasados: un retorno a las fuentes.

2. Fechas y acontecimientos clave

Thomas Stearns, desoyendo los consejos paternos, en 1914 se establece en Londres, con lo cual abandonó una promisoriosa carrera académica en la Universidad de Harvard de la que había egresado con honores. En la capital británica, para ganarse la vida, se emplea en el Lloyd's Bank donde desarrollaría cierta inclinación por los números lo que, con los años, pareciera advertirse en el logrado manejo métrico de su poesía; paralelamente a la labor bancaria comienza su tarea como crítico literario, especialmente de poesía. En 1917 ordena un conjunto de ensayos bajo el título *The Love Song of J. Alfred Prufrock* 'El canto de amor de J. Alfred Prufrock' donde están sugeridas las claves de su concepción acerca del arte poética. Con todo, su primera contribución "escandalosa" fue la publicación de "Hamlet y sus problemas" (1919) donde señala que la principal tragedia de Shakespeare fue, fundamentalmente, "un fracaso artístico", afirmación lanzada, quizá, *pour épater le*

bourgeois, declaración de la que, con los años, morigeraría para terminar finalmente alabando al bardo de Avon. En ese mismo año tiene lugar la publicación de “Tradición y talento individual” donde fustiga la línea romántica que exalta el subjetivismo. De 1920 es *El bosque encantado*, libro ensayístico en cuyo título resuena la leyenda sobre el bosque de Nemi referido en el inicio de *The Golden Bough* ‘La rama dorada’ de James Frazer “una obra que ya había sido fundamental para Freud, para Lawrence, para Eliot” (Calvino: 2009, 280), imponente tratado de religiones comparadas donde se delinea el tópico de la hierogamia mítica entre el Cielo y la Tierra. Pero lo importante para Eliot es que Frazer cuenta la leyenda sobre la gruta consagrada a Diana, protegida por un viejo sacerdote que aguarda a quien vendrá a asestarle el golpe de gracia para sucederlo en ese ministerio. En tal sentido hay que entender la publicación de *El bosque sagrado* obra que, metafóricamente, se impone “como una cuidada operación de derrocamiento del poder que el poeta se encontró en funciones a su llegada a Londres” (A. Jaume: 2014, 14). T.S. Eliot, como un nuevo sacerdote, venía a destronar la crítica que le había precedido. Pero en la imagen del bosque pesa también en Eliot el recuerdo del bosque virgiliano en tanto ámbito numinoso, constituyendo parte de las “images symboliques qui seraient invariables depuis la néolithique jusqu’aux temps modernes!” (Gallais y Thomas: 1997, 13). En 1922, publicación de *The Waste Land* ‘La tierra baldía’ que provocó conmoción en el ámbito poético en lengua inglesa. En 1925 renuncia al banco para ingresar en la editorial Faber and Gwyer y, luego, en la prestigiosa Faber and Faber de la que fue editor de poesía y, con los años, uno de sus directivos. En ese ámbito, merced a su labor descubrió verdaderos talentos. En ese marco reúne muchos de sus trabajos críticos en el volumen *La aventura sin fin* con tono más mesurado que el de sus primeros ensayos. En 1930, *Ash-Wnesday* ‘Miércoles de ceniza’, una composición donde busca un nuevo registro poético. En 1933 se separa de su primera esposa Vivien High-Wood, psíquicamente desequilibrada y con quien vivía una relación tormentosa. Acepta una invitación para el dictado de conferencias en el marco de la prestigiosa *Charles Eliot Norton Professorship in Poetry*, en la Universidad de Harvard, compiladas luego en el volumen *Función de la poesía y función de la crítica*. De retorno a Londres y ya separado de su mujer pasó a vivir en la residencia para clérigos de la parroquia de Saint Sephen’s (Gloucester Road) mientras seguía cumpliendo funciones en la casa editora Faber and Faber. En 1934 una incursión teatral con *The Rock* ‘La roca’: se trata de coros para una propuesta dramática. Un año más tarde, *i. e.*, 1935, *Murder in the Cathedral* ‘Asesinato en la catedral’, su primera obra dramática completa que versa sobre una narración mística acerca de la muerte de Thomas Becket con fondo coral a la manera griega; uno de los fragmentos que descartara más tarde habría de servirle para el movimiento inicial de “*Burnt Norton*”, el primero de sus famosos *Four Quartets* ‘Cuatro cuartetos’. En 1936 visita la capilla *Little Gidding* (Cambridge) donde en el siglo XVII se había fundado una comunidad religiosa seglar, capilla otrora visitada por Carlos I luego de su derrota en la Guerra Civil. Le sorprende el abandono de la tumba de Ferrar quien, en vida, fuera albacea del poeta metafísico George Herbert, clave en Eliot a la hora de componer sus cuartetos; se agudiza allí su predilección por la sombra de los muertos que devendrá tópico de su obra. En 1939 fallece W. B. Yeats, con quien mantuvo una

relación tensa y cuya figura habitará como un fantasma en sus *Cuatro cuartetos* (1935-1943). De 1939 es *The Family Reunion* 'Reunión de familia'. Entre 1940 y 1941, durante la Segunda Guerra, los nazis bombardean Londres, lapso en el que Eliot participó como vigía nocturno en la azotea de la editorial Faber and Faber, lo que parece revivir el papel del atalaya del *Agamenón* de Esquilo. De esas noches aterradoras recogió imágenes imborrables que despuntarán luego en el apartado correspondiente al "fuego" de su celebrada composición. En 1946 se muda al piso de su amigo John Hayward hasta que en el año 1957 contrae nupcias con su secretaria, Valérie Fletcher, devenida así Mrs. T. S. Eliot. En 1948, se le otorga el Premio Nobel de Literatura. Colmado de honores publica "Lo que Dante significa para mí" donde plantea la clave no sólo de su poesía, sino también de su cosmovisión filosófico-religiosa explicando que, del "poema sacro" del florentino, extrae material para el segundo movimiento del último de los cuatro cuartetos. De 1950 es *The Cocktail Party* donde esboza el tema de la aceptación/rechazo del destino y, de 1954, *The Confidential Clerk*. En 1961, "Criticar al crítico" donde, desde una mirada madura y reflexiva, se disculpa respecto de sus encendidos comentarios juveniles sobre Shakespeare de quien termina reconociendo la genialidad de su poesía dramática.

3. Autores e influencias

Desde sus primeros ensayos, en que en una actitud avasalladora viene a sacudir la crítica literaria inglesa como un seísmo inesperado, el propio Eliot, ya negando, ya apoyando, da cuenta de los autores clave en su formación. De la primera época: I. Babbitt, al que llama su "querido maestro" y P. E. More, fundadores del Nuevo Humanismo, movimiento del que luego se apartaría. Por consejo de H. Bergson leyó a F. H. Bradley, sobre quien escribió su tesis. Una presencia constante es Shakespeare -denostado en sus primeras críticas y admirado al final-, E. Pound, su amigo, mentor y a quien dedicó *The Waste Land*, Marlowe, Milton, los poetas metafísicos -J. Donne, R. Crashaw, A. Marvell y, especialmente, G. Herbert-, *ad hoc* cf. del mismo Eliot *The Varieties of Metaphysical Poetry*; también Karvell y J. Webster. Una mención especial merece la poesía de W. Blake que lo acercó al mundo "visionario" de *La Vita Nuova* de Dante, revitalizada en la idea jungueana de que la imagen establece una conexión con el alma del mundo. Una referencia significativa corresponde a los simbolistas franceses y, en esa línea, J. Laforgue y T. Corbière, según reveló en una conferencia (Universidad de Baltimore, 1933). Virgilio, ciertamente, de quien, en una conferencia celeberrima ("What is a Classic", 1944), subraya su universalidad, la que también advirtió en B. Pascal, el filósofo de los tiempos modernos. También las *Metamorfosis* de Ovidio y, en menor grado, Petronio de cuyo *Satiricón* extrae el epígrafe para *The Waste Land*. *Last but not least*, Dante; no sólo en cuanto a la modulación poética que hereda de su *terza rima* sino, muy especialmente, en la idea de salvación expuesta en la tercera parte del poema sacro -"Paradiso"-, composición que valoró en tanto epopeya mística; este poema le abrió los ojos al panorama humanista europeo de los siglos XIII y XIV con el culto mariano como mediador de este mundo terreno con el de las alturas, clave en la última parte de *Four Quartets*. De la *Commedia* del florentino rescata como

imborrable la figura de Bruneto Latini, el autor de *Il Tesoretto*, sobre quien volveremos; también la del conde Ugolino y su muerte atroz. Hemos destacado las que consideramos principales, poniendo énfasis en que ese listado no agota las *influences* que pesaron sobre él ya que, al margen de su inteligencia, y al hecho de ser un estudioso y lector voraz, son muchos los ecos de autores que resuenan en su mente dando cuerpo a una cuenca semántica que fundamenta su poesía; empero, cabe destacar que estas influencias van más allá de una mera intertextualidad en tanto Eliot dialoga con esas citas que, en ocasiones, devienen coro polifónico dando como resultado una orquestación que celebra que en el mundo existen un sentido y un orden. Se advierte también su propósito por mostrar de qué manera una nueva obra es “capaz de alterar, siquiera levemente, el equilibrio que las diferentes obras habían conformado a lo largo del tiempo” (García Jurado: 2016, 206). Como trasfondo de ideas destacamos las influencias, las de J. Frazer, M. Montaigne y, en cuanto a los griegos, Empédocles y Esquilo. De los presocráticos valora el hecho de que en ellos todavía no está planteada la distinción entre poesía y filosofía; de ellos su mirada está puesta especialmente en Heráclito de quien, en *Four Quartets*, coloca dos epígrafes referidos al *Lógos* y al ser del hombre del que destacamos el segundo de ellos: “El camino que baja y el camino que sube es uno y el mismo” en el que advertimos hondas resonancias del opensamiento oriental. También influjos de la *Bhagavad Gita* que había leído en sánscrito durante su juventud. No olvidemos que en uno de sus escritos revela haber recibido influencia de los pensamientos brahmán y budista lo que le permitió ahondar sus estudios sobre poesía metafísica y, pretendiendo superar el eurocentrismo cultural en el que estaba inmerso orientando su meta a la búsqueda de un sentido de universalidad. Con todo, es preciso reiterar que sus claves básicas son los ya citados Dante y Virgilio.

II. Su línea poética y sus aportes a la tradición clásica

1. Su línea poética

Lo que lo catapultó a la fama fue la publicación de *The Waste Land*, compuesta entre 1920 y 1922, publicada primero en la revista *The Criterion*, dirigida por el mismo Eliot, y luego, en el mismo año, en *The Dial*. Momento fructífero y promisorio para la literatura occidental ya que en ese año aparecen los *Sonetos a Orfeo* de R. M. Rilke, el *Ulises* de J. Joyce y *Trilce* de C. Vallejos. Los 434 versos que dan forma a esta notable composición eliotana fueron celosamente comentados por su amigo y mentor Ezra Pound quien le sugirió algunos cambios a los que el poeta atendió. Y es precisamente por esa causa por la que se lo dedica con el añadido *il miglior fabbro* ‘el mejor artesano’ (cf. Dante, “Purgatorio”, XXVI, 117). Le antepone un epígrafe procedente de la referencia que Petronio hace a la figura de la mítica Sibila en su *Satiricón* (48, 8); con ello delinea una atmósfera de misterio e iniciación vinculada al problema del tiempo ya que, cuando a la Sibila, horrorosamente envejecida y encerrada en una caja, los niños le preguntan “¿qué quieres?”, ella responde “quiero morir”. Aparece ya allí una preocupación ontológica que luego profundizará con la lectura y valoración de los poetas metafísicos. De las

cinco partes que componen este extenso poema, destacamos la primera -“The Burial of the Dead” ‘El entierro de los muertos’-, cuyo contenido será una suerte de *Leitmotiv* que alentará en toda su obra (cf. especialmente la cuarta parte: “Death by Water” ‘Muerte por agua’). El poema, concluido en Lausanne adonde Eliot se había trasladado para la cura de su salud, está imbuido de la atmósfera desoladora dejada por la Gran Guerra. En tal sentido es significativo el título con que ha sido traducido a nuestra lengua: *La tierra baldía*, *La tierra devastada*, *La tierra páramo*, *La tierra agostada*, entre otras opciones, reparemos también en el de la versión catalana de J. Ferraté: *La terra gastada* (Barcelona, 1977) título que recupera la imagen de *le gaste pays* de Chrétien. La desolación, lo yermo e incluso la angustia -recordemos al respecto el epígrafe de Petronio, el desgarrante mito de Filomela o el trágico fin del conde Ugolino a los que alude Eliot- se imponen como notas fuertemente significativas aunque contrastan con “The Fire Sermon” ‘El sermón del Fuego’ de la tercera parte y “What the Thunder Said” ‘Lo que dijo el trueno’, de la quinta. De manera simultánea a la composición de *The Waste Land*, Eliot publicó *El bosque sagrado*, como hemos comentado, volumen que engloba diversos ensayos; sugestivo es su título, conectado con los once volúmenes de *The Golden Bough* de Frazer. Así, pues, la búsqueda del *ramus aureus*, del que la Sibila en el canto VI de la *Eneida* aconseja al héroe proveerse como talismán para penetrar en la morada infernal, se yergue como un *tópos* de toda la obra de Eliot. Nuevamente Virgilio, el Vate que guía sus pasos en los laberintos de la poesía y del pensamiento. El segundo hito de importancia de su monumental obra poética fue la publicación de *Four Quartets* compuesta entre los años 1936 y 1942 y publicada en 1943, teniendo como horizonte el ámbito desolador de la Segunda Guerra así, por ejemplo, las visiones tenebrosas de la ciudad presa del fuego; por esta obra en 1948 le fue concedido el Premio Nobel de Literatura. Tal vez sea la segunda parte de este *corpus* poético, el que remite a una desangelada calle londinense donde se encuentra con una sombra -acaso la de W. B. Yeats-, el momento culminante de toda la composición; pesan en esa escena el mítico encuentro de Eneas con Palinuro y luego el de Dante con su maestro B. Latini al que hemos aludido. Las cuatro partes de esta singular composición remiten a los cuatro elementos preternaturales -aire, agua, tierra, fuego- los que, en otro orden, serían retomados por H. Broch en *Der Tod des Vergil* ‘La muerte de Virgilio’, publicada poco después, en 1945. El vasto poema está precedido por dos epígrafes del filósofo de Éfeso, según señalamos, que delinear el campo simbólico bajo el cual parece compuesto este vasto friso poético, abierto a pluralidad de interpretaciones. Con todo, cabe señalar que sus ejes temáticos pasan por la desolación, el abandono, el ruego, la muerte en el mar pero que, finalmente, por influjo del “Poema sacro” de Dante y de la poesía mística de San Juan de la Cruz, el peregrino parece orientarse a un camino de perfección -la búsqueda de la redención y de la intercesión divina, el tema soteriológico de *das Ewig-Weibliche* ‘lo eterno femenino’ celebrado por Goethe al final de su *Fausto*-; pese a que, en conflicto con lo religioso, en el poema Eliot exprese: “Dije a mi alma, queda tranquila y sin esperanza”. Reiteramos, detrás de la composición, el ambiente sórdido y desolador de la Segunda Guerra del que Eliot fue testigo presencial durante el bombardeo de los nazi, tal como dijimos, brota de ahí lo pregnante del fuego y el rayo que devienen *tópoi* angustiantes de su obra. Los

Four Quartets son lírica doctrinal con muy variados ejemplos de intertextualidad substantiva, una suerte de tejido poético donde despuntan los influjos y preferencias de Eliot.

2. Aportaciones del autor a la tradición clásica

Lo primero que deseamos destacar es la pluralidad de lecturas, intereses y puntos de vista de Eliot a lo largo de su formación. Esta apertura al conocimiento le sirvió para orientar su pensamiento a la búsqueda de lo universal y a rescatar los valores que la tradición señala como clásicos. En tal sentido no se filia en la línea de P. Valery que opone clásico a romántico, sino que Eliot, en lo clásico, busca una vivencia organicista. Esa actitud se la aprecia en la medida en que, a la par de un vasto dominio de la cultura greco-latina y, en menor medida, de la hebraica, trató de incorporar antiguos saberes recogidos de sus estudios sobre orientalismo en Harvard (años 1911-1913), tanto de sánscrito bajo la guía de James Woods, cuanto de hinduismo, bajo la de Charles Lanman. Así, ecos del *Mahabharata*, del *Ramayana* y de los *Upanishads* alientan en su obra por doquier, ya en el sentido de intertextualidad a la manera de J. Kristeva, ya del dialogismo de Bajtín. Vale decir que un primer mérito que hay que señalar es que su apreciación y valoración de lo clásico no se ciñó exclusivamente al mundo greco-latino, sino que también se abrió al pensamiento oriental, *son las milenarias composiciones del Oriente las que proporcionaron una suerte de cuenca semántica en el pensamiento de Eliot* a la que no deja de recurrir cuando reflexiona sobre los grandes problemas: la muerte, las imágenes fantasmales, el fluir de lo temporal y, sobre todo, la idea de que “*Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past.*” lo que también lo acerca a Nietzsche (más tarde Borges, apoyándose en el autor de *Zaratustra* y en Eliot, lucubrará con ahínco sobre la relación entre el tiempo y la eternidad).

Cabe referir que en la década del '50 del siglo pasado, bajo influencia de Eliot, fueron promulgadas “todas las leyes literarias de corte formalista que inspiraron al *new criticism*, la escuela dominante en la crítica anglosajona desde los años treinta” (A. Jaume: 2000, 9-10). Esa circunstancia determinó su apartamiento de los victorianos a quienes veía encerrados en un provincianismo chato que les impedía una apertura a lo universal, clave en él ya que entendía la tradición como un organismo vivo y en perpetua mutación; con todo, cabe destacar que de cierto tipo de tradición desea apartarse, así de la de los románticos y también, según declara en sus primeros ensayos críticos, de Shakespeare a causa de su omnipresencia arborescente que paraliza a quienes vienen tras él; empero, según hemos destacado, con los años, reconoce la grandeza de su poesía dramática y rectifica su temprana apreciación sobre el ilustre vate. Sus innovaciones en materia de crítica proceden de su acercamiento al simbolismo que le permitió apartarse de la citada literatura victoriana y *optar por un tipo de crítica aferrada al texto* que habría de inspirar la escuela del *new criticism*, como hemos señalado. Su meta, entre otros fines, apuntaba al hallazgo de una modulación poética acorde a su tiempo, apartada del romanticismo y su desmedido culto a la personalidad; para H. Bloom con *The Waste Land* Eliot “entrega finalmente el yo al fuego y al agua”

(2011, 378). ¿Como “refundar” la literatura luego de la saturación romántica que inundó el siglo XIX? Su propósito estaba en consonancia con la búsqueda de la invisibilidad personal: búsqueda de la distancia necesaria entre “el hombre que sufre” y “el hombre que crea”, como dice en *El bosque sagrado*. El logro del distanciamiento. Se trata del hallazgo de una poesía pura que prescindiera de notas personales, nuevamente Virgilio cuyas *Geórgicas* se le imponen como acendrado modelo de esa aspiración en materia poética: *la poesía no debe ser expresión de la personalidad, sino precisamente todo lo contrario: una huida de la personalidad*. Su lectura de los metafísicos lo acercó a Dante y, por él, a Virgilio. Toma al florentino y al siglo XIII, como punto de partida para el análisis de la poesía ulterior; por lo demás, el Dante que exalta a Beatriz le habría mostrado el campo de lo imaginativo en una sociedad que verdaderamente creía en visiones (cf. las de su amada *e par che sia una cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare* <soneto 26>, los ojos esmeraldinos de Beatrice que, tácitamente, lo llevan al simbolismo de la *Tabula smaragdina*), *imagenes* substantivas y pregnantes que, en el caso de la cultura británica, están descritas en la obra de W. Blake. Pero, ¿qué es lo que Eliot rescata de la tradición?: “mostrar cómo el hombre se hace eterno, en la lengua propia y bajo el signo del propio tiempo” (A. Jaume: *ib.*, 40), tal lo que aprendió especialmente de Virgilio y de Dante, autores a los que considera clásicos por antonomasia en tanto sus obras sobresalen por lo que tienen de permanente erigiéndose, por tanto, como canon. En esa apreciación, las figuras del *pious Aeneas*, la del malhadado Ugolino o la sombra con la que dialoga en una perdida calle londinense a causa de la taumaturgia de la poesía, pese a que son meras sombras, tienen más vida que los propios vivos. Estas imágenes en Eliot alientan como hipotextos, vale decir, creando una constelación de *éidola* que pervive en el inconsciente y que impensadamente despiertan, tal como sugiere G. Genette en *Palimpsestos (pas)*. La poesía como memoria, pero una memoria perpetuamente revivida, una suerte de culto a *Mnemosýne* según se advierte en la estudiada recurrencia a versos y citas de autores “clásicos” entretejidos con maestría en sus composiciones sin necesidad de explicar las fuentes por ser harto conocidas: como si Eliot volviera a reapropiarse de un saber que, anónimo e imperecedero, trascendiera a sus presuntos autores. Rinde culto de ese modo al tópico de la “invención” en el sentido etimológico como lo entiende Borges (invención procede de *in-uenire* ‘encontrar’). Más aún, experimentar la tradición clásica como un venero inagotable donde nutrirse pero con la salvedad de que para ello es preciso que el poeta se vacíe de sus experiencias personales para colmarse de lo que le ofrece la tradición, clásica en este caso. Una tradición validada no como cosa de museo anquilosada en un pasado remoto, sino viviente. En tal sentido, entender la tradición como “una estructura orgánica que fomenta la transmisión hereditaria dentro de una tradición, que es ella misma en sí u otra a la que influye y determina.” (García Jurado: 2016, 11).

De las tantas reflexiones sobre el valor de la “tradición clásica” -sintagma nominal acuñado por D. Comparetti en 1872, y más tarde universalizado por Highet, para referirse a la necesidad de mirar el pasado para comprender el presente- de las que Eliot pudo nutrirse tanto en su formación académica en Harvard cuanto en sus

lecturas posteriores en Gran Bretaña y Francia, ponemos énfasis en destacar la citada conferencia *What is a Classic?* en la que alienta la idea de Thomas Mann sobre el concepto de lo clásico entendido “como el momento en que una idea alcanza su máximo grado de perfección” (in *La montaña mágica*, cit. por García Jurado: 2016, 74-75). En tal sentido, contrariamente a lo que pueda pensar un lector desprevenido, para Thomas Stearns, el clásico por antonomasia no es Homero -ya que durante el Medievo en Europa no se cultivó la lectura de la lengua griega, Dante o Petrarca, por ejemplo, no pudieron leer a los autores griegos en sus lenguas originales-, sino Virgilio que es la fuente en la que abrevó -y sigue abrevando- la cultura occidental. El poeta de Mantua es el que revela el genio total de un pueblo, agotando su lengua al llevarla a la perfección. El *quid* de su arte se funda en una articulación armónica en una totalidad orgánica, como más tarde opinará T. Haecker. En tal sentido, el mantuano abrió una cuenca semántica que moduló la poesía y el pensamiento de Dante, no en vano lo escoge como guía en su andar fatal. Es por ello que Dante para Eliot es el punto de partida para una reconsideración de la poesía y la cultura de Occidente. Respecto de la noción de “tradición clásica”, Eliot entiende que lo que distingue a un clásico es la madurez, aclarando que un clásico sobreviene solo cuando una civilización ha alcanzado ese estado de cocción acendrado por el paso del tiempo, juez imparcial. Sobre esa cuestión S. Settis subraya que lo clásico remite a lo paradigmático y orgánico que, a la postre, deviene norma. En tal sentido, Virgilio se presenta como uno de carácter absoluto ya que toda la cultura de Europa pende de él. El autor de las *Geórgicas* superó el campo de lo personal y el provincianismo mantuano a la vez que, por su *anima naturaliter Christiana* (Haecker *dixit*), si bien murió antes de la llegada del salvador, hizo que Dante se valiera de él como guía en su *katábasis* iniciática y, por Dante, se impusiera como canon al Occidente todo. En cuanto a la visión de Eliot respecto de lo clásico, evocamos palabras, ya “clásicas”, de J. L. Borges: “Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término -para luego concluir diciendo- clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad” (1966, 4). Tal la idea que, calladamente, parece sobrevolar en Eliot al enfrentarse a la tradición. No podemos silenciar el parecer de Unamuno, que también vale para Eliot, expresado con minimalismo extremo en cuatro palabras: “para novedades, los clásicos”.

Bibliografía

- ACKROYD, Peter, *T. S. Eliot*, Londres, Abacus, 1984.
- BLOOM, Harold, *Anatomía de la influencia*, trad. D. Alou, Madrid, Taurus, 2011.
- BORGES, Jorge Luis, “Sobre los clásicos”, in *Sur*, 298-299 (enero/abril 1966) 3-4.
- BOWRA, Cecil Maurice, *Una educación clásica*, trad. J. M. Coco Ferraris, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras UBA, 1948.
- CALVINO, Italo, *Por qué leer los clásicos*, trad. A. Bernárdez, Madrid, Siruela, 2009.

- COMPARETTI, Domenico, *Virgilio nel Medioevo*, 2 vols., Florencia, La Nuova Italia, 1981.
- CROCE, Benedetto, *La historia como hazaña de la libertad*, trad. E. Díez-Canedo, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., trad. M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, México, FCE, 1955.
- ELIOT, Thomas Stearns, *After Strange Gods*, Londres, Faber and Faber, 1934.
-, *Sobre la poesía y los poetas*, trad. M. R. Bengolea, Buenos Aires, Sur, 1959.
- , *Criticar al crítico*, trad. M. Rivas Corral, Madrid, Alianza, 1967.
- , *Función de la poesía y función de la crítica*, trad. J. Gil de Biedma, Barcelona, Seix Barral, 1968.
- , *La aventura sin fin*, trad. J. A. Montiel, Prólogo de A. Jaume, Barcelona, Penguin Random House, Debolsillo, 2014.
- , *Cuatro cuartetos*, trad. A. Jaume, Barcelona, Penguin, Random House, 2016.
- GALLAIS, P., y THOMAS, J., *L'arbre et la forêt dans l'Enéide et l'Eneas*, París, H. Champion, 1997.
- GARCÍA JURADO, Francisco, *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*, México, UNAM, 2016.
- GARDNER, Helen, *The Composition of Four Quartets*, Londres, Faber and Faber, 1978.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- HAECKER, Teodoro, *Virgilio. Padre de Occidente*, trad. V. García Yebra, Madrid, Sol y Luna, 1945.
- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México, FCE, 1996.
- KENNER, Hugh, *The invisible Poet T. S. Eliot*, Cambridge, University Press, 1959.
- ROJAS OTÁLORA, Jorge E. (editor), *Tradición clásica: propuestas e interpretaciones*, México, UNAM, *Supl. X Nova Tellus*, 2015.
- SETTIS, Salvatore, *El futuro de lo clásico*, Madrid, Abada, 2006.