



Universidad de Valladolid

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Grado en Estudios Clásicos

Curso Académico 2020-2021

**EL MUNDO CLÁSICO
EN LA OBRA ENSAYÍSTICA
DE T.S. ELIOT**

SILVIA GUTIÉRREZ MARTÍN

Tutor: JOSÉ ANTONIO IZQUIERDO IZQUIERDO

**His ego nec metas rerum nec tempora pono:
imperium sine fine dedi.**

Eneida, I, 278-279, Virgilio

The emotion of art is impersonal.

La tradición y el talento individual, T.S. Eliot.

They are all to be found in Virgil.

What is a classic?, T.S. Eliot

RESUMEN

El propósito de este trabajo es indagar en la visión de la Antigüedad grecolatina para el poeta y crítico literario T.S. Eliot, tomando como base su obra ensayística, en la que trata temas tales como la cuestión del canon o la tradición, los fines de la educación clásica o la catálisis cristiana del gran clásico latino, Virgilio. A tal efecto, hemos seleccionado un *corpus* de estos ensayos y hemos realizado una labor de análisis y comentario de los mismos.

PALABRAS CLAVE

T.S. Eliot. Tradición clásica. Crítica literaria. Virgilio. Virgilio adventista. Canon y tradición. Educación Clásica. Tradición clásica.

ABSTRACT

The aim of this project is to investigate the vision of Greco-Latin Antiquity in the poet and literary critic T.S. Eliot, based on the essays written by him, in which he deals with several topics such as the of the canon and the tradition, the aims of education or the Christian catalysis of the great Latin classic, Virgil. For that purpose, we have selected a *corpus* of these essays and we have analyzed and commented on them.

KEYWORDS

T.S. Eliot. Classical tradition. Literary criticism. Virgil. Adventist Virgil. Canon and Tradition. Classical Education.

ÍNDICE.

1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN.....	1-3
2. T.S. ELIOT: VIDA Y OBRA.....	4-24
2.1. BIOGRAFÍA.....	4-9
2.2. ELIOT Y EL NEW CRITICISM.....	10-11
2.3. CONTEXTO HISTÓRICO.....	12-13
2.4. PRODUCCIÓN LITERARIA DE T.S. ELIOT Y SU INFLUJO CLÁSICO....	14-15
2.5. OBRA ENSAYÍSTICA SELECCIONADA.....	16-24
3. ANÁLISIS DE LOS ENSAYOS ESCOGIDOS. CONCEPTO DE CANON: LA TRADICIÓN Y EL TALENTO INDIVIDUAL Y ¿QUÉ ES UN CLÁSICO?.....	25-32
3.1. LA TRADICIÓN Y EL TALENTO INDIVIDUAL.....	25-29
3.2. ¿QUÉ ES UN CLÁSICO?	29-32
4. ANÁLISIS DE LOS ENSAYOS ESCOGIDOS. CATÁLISIS CRISTIANA DE VIRGILIO: VIRGILIO Y EL MUNDO CRISTIANO.	33-35
4.1. “EL VIRGILIO ADVENTISTA”.	33-35
4.2. VIRGILIO Y EL MUNDO CRISTIANO	35-50
5. ANÁLISIS DE LOS ENSAYOS ESCOGIDOS. LA TRADUCCIÓN: EURÍPIDES Y EL PROFESOR MURRAY.....	41-43
6. ANÁLISIS DE LOS ENSAYOS ESCOGIDOS. EDUCACIÓN Y DEFENSA DE LAS HUMANIDADES: LA EDUCACIÓN MODERNA Y LOS CLÁSICOS, LOS CLÁSICOS Y EL HOMBRE DE LETRAS.	44-46
7. CONCLUSIONES.....	47-49
8. BIBLIOGRAFÍA.	50-52

1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

Presentación

A lo largo de los siglos, la vuelta al mundo clásico ha sido una constante en la historia de la literatura, tanto desde el punto de vista de la creación literaria, como de su teorización. En esta deriva, si bien las miradas a la cultura grecolatina han fluctuado en el ya conocido antagonismo de clasicismo – anticlasicismo, cabe mencionar que no todas las épocas clasicistas (o anticlasicistas) se han fijado en las mismas claves, escritores o conceptos, dando lugar, consecuentemente, a numerosas reinterpretaciones de los clásicos que pueden distar mucho entre sí. Ni siquiera podemos esperar de autores contemporáneos la misma concepción de la Antigüedad y su legado, pues en esta misma pueden influir notoriamente no solo el contexto histórico, sino también los intereses y la ideología de cada autor.

Por consiguiente, el presente trabajo consiste en el análisis y comentario de la producción de literatura ensayística de T.S. Eliot en relación con el mundo clásico, y, en concreto, con los conceptos de canon y tradición o la necesidad del estudio de las lenguas clásicas. Asimismo, nos centraremos en el acercamiento que hace Eliot a Virgilio, en cómo las reinterpretaciones del mismo influyen en su concepción del canon, y en su resultante reinterpretación propia del clásico latino. Tras haber analizado estos conceptos, podremos aventurar cuál es la visión que del mundo clásico, así como de la literatura universal, tiene T.S. Eliot.

El estudio de la obra ensayística de Eliot se justifica, como digo, porque sus reflexiones sobre el mundo clásico suponen una revitalización teórica de nuestra disciplina, la Filología Clásica, desde un enfoque diferente y no revisitado con asiduidad. El análisis de dicha producción pretende dar pistas sobre la actualización de la visión del clasicismo y de cómo éste condiciona no solo la época de Eliot, sino también la nuestra.

Corpus

Si bien es cierto que el *corpus* poético de T.S. Eliot llama la atención por su abundancia, podemos afirmar que la producción ensayística del autor no es menos prolífica. Así pues, en un primer momento contábamos con un número muy grande de

ensayos eliotianos de diversos temas literarios, tales como autores concretos, la religión en la literatura, la poesía y la poeticidad en sí misma, etc. Por practicidad, y para que este trabajo no se excediera más de lo necesario, hemos decidido elegir aquellos en los que el mundo clásico esté más patente. El *corpus* seleccionado para el análisis es, por tanto, el siguiente:

A) CANON

— *La tradición y el talento individual* (1919)

— *¿Qué es un clásico?* (1944)

B) CATÁLISIS CRISTIANA

— *Virgilio y el mundo cristiano* (1943)

C) TRADUCCIÓN

— *Eurípides y el profesor Murray* (1920)

D) EDUCACIÓN Y DEFENSA DE LAS HUMANIDADES

— *La educación moderna y los clásicos* (1932)

— *Los clásicos y el hombre de letras* (1942)

Quisiera aclarar en este punto que, si bien estos han sido los ensayos seleccionados para su posterior análisis en profundidad, hemos trabajado sobre otros ensayos también escritos por Eliot (*El crítico perfecto*, *Notas para la definición de la cultura*, *Criticar al crítico*, etc.), a fin de tener una visión más amplia y profunda de su teoría de crítica literaria.

Metodología

Dado que estamos ante un trabajo de Tradición Clásica, el *quid* del mismo era observar cuánto y en qué medida los ensayos de T.S. Eliot tenían o no huellas del mundo clásico. Previamente a la redacción del trabajo propiamente dicho, llevamos a cabo una búsqueda exhaustiva de bibliografía, mediante *Companions*, monografías o artículos que trataran sobre el tema que nos ocupa. Con este rastreo observamos que la mayor parte de trabajos de esta índole se centran en la poesía eliotiana, pero que no hay demasiados estudios acerca de su obra ensayística.

A fin de completar la información referente a los ensayos de Eliot por sí mismos, hemos consultado obras bibliográficas, así como ensayos, libros y artículos sobre algunos asuntos convergentes con las teorías de Eliot (*v.gr.*, sobre educación, religión, crítica literaria, historia, su poesía, etc.).

Una vez recabada la información pertinente, hemos analizado los textos pertinentes siguiendo una metodología tradicional.

2. T.S. ELIOT: VIDA Y OBRA

2.1. BIOGRAFÍA

Hablar de Thomas Stearns Eliot (1888 - 1965) es hablar, ya no de un poeta, sino de poesía. Oriundo de Saint Louis, en Misuri, creció en el seno de una familia acomodada. Su padre era un empresario de cierto renombre, y su madre tenía una gran afición por la literatura que supo inculcar en su hijo; además, su abuelo, William Greenleaf Eliot, había sido un hombre muy relevante en su ciudad, conocido por haber fundado un gran número de escuelas, así como la Universidad Washington en Saint Louis. Eliot fue un niño enfermizo, que, debido a sus limitaciones físicas, comenzó pronto a explorar los caminos de la lectura y de la creación literaria. Estudió en la *Smith Academy* de su ciudad natal, y fue un alumno destacado en todas las materias, incluidos el latín y el griego. Compuso allí sus primeras obras, *A Fable For Feasters* (un poema), *Birds of Prey* o *The Man Who Was a King* (tres cuentos), en 1905, y estas fueron publicadas en *Smith Academy Record*. Más tarde, el propio Eliot rechazaría estos primeros encuentros con la Poesía, e hizo desaparecer sus primeros escritos.

En 1904 fue alumno de un preparatorio en la *Milton Academy* de Massachusetts, para, al fin, en 1906, ingresar en la Universidad de Harvard, donde estudió filosofía y donde obtuvo un *Bachelors of Arts* en materias tales como la literatura comparada y la literatura inglesa. Fue un alumno brillante que logró licenciarse en tres años, y no en cuatro. Debido a su creciente interés por los simbolistas franceses, en 1910 se trasladó a París, y continuó con su formación en filosofía en la Sorbona. Viaja también a otras ciudades de Alemania e Italia, empapándose de la cultura del viejo continente. Volvió a Harvard en 1911, y, hasta el 1914, comenzó a estudiar la cultura y la filosofía hindí y el budismo, mostrando asimismo un notable interés por el sánscrito y el pali. En 1914 recibió una beca para estudiar en la prestigiosa Universidad de Oxford. En Londres fue donde conoció al que sería su primer gran apoyo en el mundo literario, Ezra Pound, su *miglior fabbro*¹. Quedó enamorado de Inglaterra, y, aunque en 1916 había completado ya su tesis doctoral (*Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley*), no volvió para defenderla, y se estableció en Londres. En esta época queda prendado de los

¹ Dedicatoria de T.S. Eliot a Pound al comienzo de *La tierra baldía*. Con estas palabras, además, se refiere Dante, por boca de Guido Guinizzelli, al trovador Arnaut Daniel en el *Canto XXVI* del *Purgatorio*.

poetas metafísicos ingleses, así como de Dante, autor al que situaría en un primer momento como eje del canon literario occidental.

Sus padres le reprocharon duramente el abandono de su carrera académica, así como su deseo de permanecer en Inglaterra, y le retiraron su pensión. En estos años trabó amistad con Leonard Woolf, y su celeberrima esposa, la extraordinaria Virginia, así como con James Joyce y otros importantes literatos de la vanguardia anglosajona, mientras se dedicaba a la docencia en la escuela *High Wycombe*. Ostentaría esta profesión por un breve periodo de tiempo antes de comenzar a trabajar en el departamento “colonial y extranjero” del *Lloyds Bank*, una de las entidades financieras más importantes de Londres. En 1915 contrajo matrimonio con Vivienne Haigh-Wood.

Con *Canción de amor de J. Alfred Prufrock* (1915) se situó entre los primeros puestos de la vanguardia literaria a nivel mundial. La vocación por el monólogo interior y por la búsqueda de formas experimentales está ya latente en esta primera gran obra, en la que, además, se reconoce una profunda influencia de Dante.

En 1919 publicó *Poesías*, un pequeño florilegio de su producción lírica hasta aquel entonces, con ayuda de Virginia y Leonard Woolf, así como otro libro, *Ara Vos Prec*, en el que la influencia de Pound es especialmente notable. En 1920 vería la luz *El bosque sagrado: ensayos sobre poesía y crítica*, compendio ensayístico que constituye el inicio de su actividad como crítico. En él pueden observarse las influencias de la época simbolista, así como su recelo a la literatura shakesperiana y su auténtica devoción por *La divina comedia*. En este ensayo esbozó algunos de los conceptos teóricos que marcaron el estudio literario del siglo XX.

Por esta época, Eliot comienza a participar en revistas literarias, como *The Egoist*- en esta revista publica *La tradición y el talento individual*, uno de sus primeros ensayos significativos-, o *The Athenaeum*, y fundó la suya propia en 1922: *The Criterion* (1922-1939)². Con esta revista trimestral buscaba la unificación de la comunidad literaria de Europa. Entre sus colaboradores encontramos a personajes de la talla de Ezra Pound, William Butler Yeats o Paul Valéry. Esta revista funcionó hasta 1939, y fue editada desde sus inicios hasta su ocaso por el mismísimo Eliot.

² El propio Eliot afirma que dicha revista se sitúa en la misma línea que la *Revista de Occidente*, fundada en 1923 (un año después) por Ortega y Gasset.

La creación de *The Criterion* fue crucial en la carrera de Eliot, por supuesto, por su labor de divulgación de la élite literaria de la época; pero también porque supuso el soporte para la publicación primera de su obra más famosa, *La tierra baldía* (1922), con la que se convirtió en la figura central de la posmodernidad poética británica, europea, e incluso mundial. Esta enigmática obra contó con la mano hábil de Ezra Pound, gran amigo y maestro de Eliot, lo cual explica la dedicatoria del poema: “For Ezra Pound, *il miglior fabbro*” (algo así como “el mejor artesano”). 1922 se convirtió, de esta manera, en el *annus mirabilis* de la literatura del pasado siglo, pues *La tierra baldía* se vio acompañada de la publicación de *Ulysses*, de James Joyce.

En 1925 publicó *Los hombres huecos*, con una estructura quíntuple semejante a la de *La tierra baldía*, pero mucho más breve. Como otro gran hito literario de ese mismo, fue recomendado a Geoffrey Faber, poeta y fundador de la editorial *Faber & Gwyer* (más conocida como *Faber & Faber*) como un ‘reclutador de nuevos talentos’. Para aquel entonces, T.S. Eliot ya había emergido como el gran poeta y crítico de su generación, y consiguió, naturalmente, dicho puesto. Faber lo describió como “*a man who combines literary gifts with business instincts*”. Fue el principal editor de la colección de poesía de este sello – en la que se incluyen autores W.H. Auden., Marianne Moore, Wallace Stevens, etc.-, de tal manera que es ya imposible disociar el nombre de la misma y el de Eliot.

Le fue concedida la nacionalidad británica en 1927, y en ese mismo año se convirtió al anglocatolicismo. En el prólogo de su antología ensayística *For Lancelot Andrewes*, diría que él mismo era “*classicist in literature, royalist in politics, and anglo-catholic in religion*”. Separado de Vivienne³- aunque no legalmente-, de quien dijo que era una persona inestable y mentalmente débil (la verdad es que la recriminación fue mutua), se mudó a la residencia clerical de Gloucester Road, donde residió hasta 1946 y donde llevó una vida refugiada en su fe y en la actividad intelectual. Peter Ackroyd, biógrafo de Eliot, diría que su conversión tuvo dos propósitos: “*One: the Church of England offered Eliot some hope for himself, and I*

³ Virginia Woolf, gran amiga de Eliot, describió a Vivienne en su diario como “*a bag of ferrets that Tom wears round his neck*”. En 1938, la primera esposa de Eliot fue ingresada en el *Northumberland House Mental Hospital* de Londres, donde residió hasta su muerte en 1947, diagnosticada de histeria.

think Eliot needed some resting place. But secondly, it attached Eliot to the English community and English culture”.⁴

La década de los años treinta fue profusa en la trayectoria de nuestro poeta. En 1930 publicó *Miércoles de ceniza*, en el que trata el camino hacia Dios por parte de quienes han carecido de fe en el pasado, y que los especialistas han dado en comparar con el *Purgatorio* de Dante. En 1932 publicó *Ensayos escogidos*, una recopilación de piezas críticas breves escritas entre 1917 y el año de su publicación, entre las que se encuentran *La educación moderna y los clásicos*, en el que aborda la enseñanza del latín y el griego desde una doble vertiente: política y religiosa. Entre 1932 y 1933 regresó a Harvard, su *alma mater*, como lector para *The Charles Eliot Norton Professorship of Poetry*. En 1934 publicó sus estudios sobre los poetas isabelinos en *Ensayos isabelinos*. Nuestro poeta tuvo también su parte de dramaturgo, como puede aventurarse al leer sus obras *Asesinato en la catedral* (1935) o *La reunión familiar* (1939), así como otros títulos que han tenido un sino menos llamativo en la historia de la literatura. En 1939 publicó un ligero y ciertamente confuso, *El libro de los gatos habilidosos del viejo Possum*⁵, que no tuvo un recorrido literario comparable a otras obras del autor, pero que es la base del famoso musical de Broadway de Andrew Lloyd Webber, *Cats*⁶.

Es en 1943 cuando publica de forma conjunta (pues había publicado cada parte individualmente entre el 1935 y el 1932) el que es considerado por la crítica- y por él mismo- su *magnum opus*: *Cuatro cuartetos*. Esta obra supone el último pilar de su grandadura, en la que se muestra ya como un autor más maduro, sabedor de cómo hilvanar la poética que propuso con sus anteriores obras de una manera aún más acabada y elevada. En esta obra, de un complejo entramado influido por el misticismo, se tratan temas como el paso del tiempo y la redención a través de simbología cristiana, pero con notables influencias hinduistas y orientales, como ya podía apreciarse en *La tierra baldía*. Cada uno de estos cuartetos se relaciona con uno de los elementos, en orden: aire, tierra, agua, fuego.

⁴ New York Center of Visual History (1988). *T.S. Eliot: Voices and Visions Series*. PBS.

⁵ ‘Old Possum’ era, al parecer, el mote cariñoso que Eliot le tenía a Ezra Pound.

⁶ A modo de curiosidad, T.S. Eliot fue galardonado póstumamente con dos premios *Tony* en 1983 por sus textos utilizados para dicho musical.

En noviembre 1944, Eliot pronunció *¿Qué es un clásico?*, su discurso de investidura como presidente la Sociedad de Estudios Virgilianos de Londres⁷, en la que coloca a Virgilio como pieza mundial del canon occidental.

En 1946, Eliot se trasladó a vivir con su amigo, también crítico literario y antologista, John Davy Hayward, quien se hacía llamar *keeper of the Eliot archive*.

En 1948 fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura, “*for his outstanding, pioneer contribution to present-day poetry*”. En el mismo año se fue laureado con la *Orden del Mérito de Reino Unido*. Entre otras distinciones, se encuentran el título de *Oficial de la Legión de Honor Francesa* (1951), el *Premio Goethe* (1955), la *Medalla Dante* de Florencia (1959), el título de *Commandeur de l'ordre des Arts et des Lettres* (1960) y la *Medalla presidencial de la libertad*, en Estados Unidos (1964). Además, cuenta con 13 doctorados *honoris causa*, que incluyen universidades tan prestigiosas como Cambridge, Oxford o La Sorbona.

En 1950 y en 1951 pronunció dos conferencias, la primera en Chicago y la segunda en la radio de la *BBC: Los fines de la educación y Virgilio y el mundo cristiano*⁸, respectivamente. En ambas trata la situación de las lenguas clásicas en su época, así como la importancia de su canonizado y apreciado Virgilio con respecto al mundo cristiano, que es, como he explicado *supra*, uno de los pilares fundamentales de su vida.

En 1957 se casó en segundas nupcias con su secretaria, Valerie Fletcher. Entre sus últimas obras encontramos buena parte de la producción ensayística sobre la que versa el presente trabajo: *Notas para la definición de la cultura* (1948), *Sobre poesía y poetas* (1957), *Ensayos*, un compendio de su labor crítica (1965).

Eliot falleció en 1965 por un enfisema pulmonar. Fue incinerado y descansa en East Coker (villa que da nombre al segundo poema de *Cuatro Cuartetos*). De manera póstuma, Valerie Eliot mandó publicar *Criticar al crítico y otros escritos* (1966), que, según palabras de la viuda, “*pasó a la imprenta tal y como él los dejó*”.

⁷ Desde 1944 hasta 1949.

⁸ Esta conferencia fue más tarde publicada en *The Listener*.

Thomas Stearns Eliot fue un autor polifacético, erudito, ciertamente misterioso e incluso oscuro. Fue filósofo, profesor, banquero, editor, crítico literario, ensayista y, por supuesto, fue poeta: quizá el más grande todos los poetas del siglo XX. Su vasta contribución al mundo cultural, tanto como creador como teórico literario, es más que digna de estudio: de ahí el presente trabajo

2.2. CONTEXTO HISTÓRICO

No cabe duda: la más famosa obra de T.S. Eliot es *La tierra baldía*, ese poema sombrío y arcano que supuso para muchos críticos y literatos la consagración de Eliot como epicentro de la poeticidad inglesa. Para un poeta y crítico de los nuestros, José María Valverde:

La publicación de *La tierra baldía* convierte a T. S. Eliot en la figura central de la vida poética en lengua inglesa. [...] La crítica saludó el complejo y oscuro poema [...] como símbolo de una época de desintegración, que trataba desesperadamente de poner algún orden en el creciente caos aplicando mitologías y formas heredadas del pasado.⁹

Es notoria la apreciación de la época de Eliot como una época de caos y desintegración; en este punto, lo que cabe recordar y valorar son aquellos acontecimientos históricos de relevancia que tuvieron lugar durante la vida de T.S. Eliot y su muy prolífica producción crítica y literaria.

En primer lugar, por ser lo más evidente, hemos de recordar que Eliot nace y vive su primera juventud en Estados Unidos. Tras la Guerra Civil norteamericana, la reconstrucción gubernamental del país impulsó un veloz proceso de industrialización, especialmente en la parte más septentrional del país (es decir; la parte correspondiente a la facción vencedora): la familia Eliot, por lo pronto, vivía en Misuri, un estado que era oficialmente neutral en la contienda- aunque en él se produjo una gran tribulación de apoyos respectivamente a la Unión o la Confederación- y que, por tanto, se vio beneficiado de esta revolución, aunque no de una manera tan veloz como ocurrió con los estados del oeste. Misuri se convertiría, no obstante, en un importante enclave de la industria agrícola y de transporte debido al paso del Misisipi a lo largo del estado. La oferta de trabajo, así como la promesa de una vida mejor y más libre, mueven a muchos europeos a instalarse en EEUU. En este periodo de bonanza económica y de multiculturalidad nace y se cría Thomas en el seno de los Eliot; estas dos nociones serían especialmente significativas para el joven poeta, que, por un lado, conoce una vida acomodada bajo el halo de la empresa de su padre, y, por otro, se siente atraído por la cultura del viejo continente.

⁹ Prólogo de: ELIOT, T.S. (1995). *Poesías reunidas, 1909-1962*. Traducción y prólogo de José María Valverde. Alianza Editorial.

T.S. Eliot llega a una Inglaterra posvictoriana, algo decaída y con una presencia internacional de menos calado que la de su país natal, que estaba absolutamente en auge; pero también era una Inglaterra con una producción cultural muy copiosa y rica, en la que destacaba el Círculo de Bloomsbury, que estaba compuesto por autores y artistas de una gran formación y cierta holgura económica unidas a una gran liberalidad ideológica. Eliot debió de sentir una auténtica fascinación por esa Gran Bretaña que encontró a su paso, un tanto decadente, pero también brillante; tanto fue así que decidió instalarse en ella.

No debemos darle menos relevancia al hecho de que las primeras grandes obras de Eliot surgen en el marco de la Primera Guerra Mundial y en el *interbellum*, en el que esa decadencia europea es mucho más evidente. Este sentimiento se acrecienta aún más con la Segunda Guerra Mundial. Ese sinsentido de la guerra, así como la consiguiente decepción con el género humano, influyeron no solo en la personalidad de Eliot, sino también en su manera de escribir. Dominic Manganiello diría a este respecto: “Eliot, pone al día una antigua tradición que unía la fragmentación del habla humana con una fragmentación intelectual creciente en el mundo caído”¹⁰. Es por ese contexto bélico y desolador por el que Eliot se refugia cada vez más en el misticismo y la religión, aceptando la religiosidad como núcleo de su visión vital y achacando a la falta de espiritualidad esa creciente decadencia. La religión pasa a ser concebida como el único método de mejora para la sociedad caótica y despiadada en la que le tocó vivir, pues, en contraposición con los avances técnicos de la Revolución Industrial, es la única vía para curar y sanar al ser humano. En *Catholicism and the International Order* (1934), nuestro autor condenaría los conflictos bélicos y lo ridículo de su idealización por parte de algunos sectores literarios (como los futuristas), y propugnaba que ese sufrimiento debería hacer mejores a los hombres, y no peores.

La posguerra inglesa, atacada por una crisis social y por el declive de la economía y la industrialización, hizo de Eliot un hombre mayormente pesimista, aunque siempre esperanzado en tanto en cuanto su cobijo lo situaba especialmente en la religiosidad y en su mundo intelectual, como hizo hasta el final de sus días.

2.3. T.S. ELIOT Y SU FORMACIÓN EN LAS LENGUAS CLÁSICAS

¹⁰ MANGANIELLO, Dominic (1989). *T.S. Eliot and Dante*, London, McMillan Press. p. 53

Entre los poetas del siglo XX, T.S. Eliot es uno de los ejemplos más interesantes de reinterpretación de fuentes clásicas, así como de la fusión de estas con fuentes de distintas épocas y autores. De hecho, los ecos clásicos en la poesía eliotiana son uno de los puntos más analizados y estudiados en cuanto a lo que se refiere a su producción literaria: no obstante, las alusiones que del mundo clásico hace en su obra ensayística- el principal objetivo de este trabajo -no es menos copiosa e interesante.

En un trabajo de estas características, resulta pertinente analizar cuáles eran las nociones y conocimientos que tenía T.S. Eliot sobre las clásicas: tanto acerca de la literatura, como de las lenguas latina y griega propiamente. Por suerte, podemos reconstruir esta formación mediante las biografías que de él existen y, además, por los datos respecto a esta cuestión que el mismo Eliot dejó plasmados en sus ensayos y conferencias en más de una ocasión.

El primer contacto con los clásicos Eliot lo tuvo cuando era un niño que estudiaba en la Academia Smith¹¹. Allí el latín y el griego formaban parte del *curriculum* de asignaturas obligatorias, y nuestro autor sobresalió en el primer contacto con esta lengua. En Harvard, entre 1906 y 1907, asistió al círculo de conferencias *The Rise of the Green Epic*: allí quedó maravillado y entusiasmado con la sonoridad y la tradición de la lengua de la Hélade.

Sabemos que allí adquirió el manual *Latin Literature* de J.W. Mackail, que se conserva con las anotaciones del propio poeta en la biblioteca de la Universidad de Harvard. En 1908 se matriculó en “Poesía Latina”, asignatura impartida por E.K. Rand¹², y que le resultó maravillosa: de este profesor guardaría toda su vida un buen recuerdo. En 1909, pudiendo optar entre estudiar a Tácito o estudiar la novela romana; se decantó por la segunda, impartida por Clifford H. Moore¹³, y mostró una especial devoción por el *Satiricón* de Petronio. La copia que de esta obra poseyó nuestro poeta se conserva, con glosas y anotaciones a los márgenes que explican algunas fases del proceso de escritura de *La tierra baldía*.

¹¹ZIOLKOWSKI, Theodore (1993). *Virgil and the moderns*, Princeton University Press, p. 120: “He began Latin and Greek at age twelve at the Smith Academy in St. Louis, where he won a gold medal for achievement in Latin”

¹² Un profesor estudioso de Boecio y de Virgilio que también seguía la idea del “Virgilio adventista”. Fue también el autor de una de las monografías de Virgilio más influyentes de la primera parte del siglo XX, *The magical art of Vergil* (1931).

¹³ Editor de Tácito en la LOEB Classical Library.

Interesado en la filosofía, asistió a los cursos sobre presocráticos de mano de G.H. Palmer. En estos, mostró una especial fijación con en Heráclito, Parménides y Empédocles. Con su llegada a Oxford en 1914, su interés por los clásicos no hizo sino acrecentarse: en esta misma universidad, de mano de Harold Joachim, estudió con gran afán los *Analytica Posteriora* de Aristóteles. Allí, el catedrático de griego E.R. Dodds¹⁴ recordaba cómo Eliot frecuentaba seminarios sobre numerosos autores clásicos durante su estancia en Oxford, y los seguía con una asombrosa facilidad, distinguiéndose entre posgraduados sin haberse graduado él aún.

En los albores de su labor como crítico literario, publicó una reseña sobre *The Poet's Translation Series I-VI* de Richard Aldington. En esta distingue dos tipos de traducciones: una erudita, que supone una introducción y un comentario del original grecolatino, y una literaria, en la que se enriquece el texto con figuras propias de la lengua de llegada. No obstante, niega la posibilidad de que una traducción pueda sustituir a la versión original: de este modo, según la concepción de Eliot, el acercamiento a los clásicos debe ser, respectivamente, en griego y en latín, y no mediante traducciones. No obstante, es curioso que llegue a esta conclusión, pues se tiene constancia de que, ya entrado en mayor edad, alejado de sus altaneros años de estudiante, Eliot consumía a los antiguos en traducciones¹⁵.

Durante toda su vida, T.S. Eliot defendió la enseñanza de latín y griego en las aulas europeas, debido a dos principales razones: en primer lugar, porque veía en el aprendizaje de estas lenguas una muy notable manera de mejorar la redacción en los estudiantes, y, en segundo lugar, porque consideraba que eran las lenguas de la religiosidad cristiana.

¹⁴ BLANSHARD, B (1965). "Eliot in Memory", Yale Review. LIV, p. 635.

¹⁵ Por ejemplo, en *Virgilio y el mundo cristiano* confiesa que lee las *Geórgicas* en la traducción de Day Lewis. En ese mismo ensayo, un poco más adelante, ante una cita de la *Eneida* alega "hasta los que tengan tan poco latín como yo...".

2.4. T.S. ELIOT Y EL *NEW CRITICISM*

Contextualizar a T.S. Eliot en el panorama de la posmodernidad literaria angloparlante –y universal- no deja de ser una ardua tarea; esto es debido, principalmente, a que ocupó un lugar destacado no solo como poeta y creador, sino también como crítico. Muchas de las preocupaciones que expresó Eliot en sus escritos críticos calaron en la corriente teórica conocida como *New Criticism* o formalismo norteamericano, que tuvo especial vigencia en la primera mitad del siglo XX. Al igual que el formalismo ruso, esta doctrina se basaba en la idea de que las obras literarias tienen que ser analizadas en sí mismas y con parámetros inmanentemente literarios (*close reading*), apartando la erudición histórica y/o biográfica acerca de los autores en cuestión. La principal diferencia del formalismo norteamericano respecto al ruso es que el *New Criticism*, si bien centra su atención en lo formal, le otorga una importancia al fondo, cosa que no se adivina en la escuela rusa. Esto quiere decir que se concibe que ni la estructura ni el contenido deben ser descuidados, pues los poemas son como organismos que no pueden separarse o seccionarse en esos dos estadios.

El sentido de la tradición literaria que se transluce del apartado crítico de Eliot resulta enormemente iluminador en cuanto a la consolidación de esta corriente, además de las contribuciones de otros intelectuales, como Ivor A. Richards, F.R. Leavis o Robert Penn Warren, entre muchos otros nombres. *La tradición y el talento individual* (1919) supuso un punto de inflexión en cuanto a esta nueva concepción de la individualidad: en esta breve pieza, Eliot hace especial énfasis en la necesidad de dirigir la crítica sobre los poemas en sí mismos, y no sobre el poeta como individuo. De este modo, la tradición poética no es sino el lugar donde se depositan y transmiten los bagajes de la grandeza cultural, que no es otra cosa que un *continuum* que se extiende desde la antigüedad griega hasta nuestros días. Una de sus proclamaciones más importantes a este respecto es: *It is not in his personal emotions, the emotions provoked by particular events in his life, that the poet is in any way remarkable or interesting*¹⁶. [...]. *But very few know when there is an expression of significant emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet. The emotion of art is impersonal. And the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done.* Esto es, si sostenemos las clásicas dicotomías horaciana

¹⁶ ELIOT, T.S. (1920). *The sacred Wood*, pp. 236-238.

ars – ingenium y *res – verba*, podemos afirmar que Eliot se decanta por la técnica y el uso preciso de los recursos antes que por el ingenio emocional, como corresponde a todo formalista. Más tarde, nuestro crítico afirma que la poesía no es la expresión de una personalidad, sino la huida de la misma; no obstante, según sus propias palabras, *only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things*¹⁷.

Los miembros del llamado *New Criticism* no constituyeron una escuela propiamente dicha, y, por tanto, pueden encontrarse contradicciones y ambigüedades en algunos de sus postulados. A grandes rasgos, puede decirse que no hay una formulación teórica explícita en la mayor parte de los casos, sino más bien testimonios de aplicación práctica a la lectura de obras concretas. Por otro lado, Eliot supuso un punto de polémica en esta doctrina al postular que un buen crítico ha de tener imperiosamente la cualidad de ser también creador (*Criticar al crítico*, 1966). No obstante, son dos preceptos importantes los que este autor lega al *New Criticism*: en primer lugar, la teoría de la objetividad, que deja al poema como un producto ahistórico; y la teoría del correlato objetivo, que trata del moldeamiento adecuado que el poeta debe hacer sobre su obra para que se produzca un trasvase lingüístico desde la visión personal del autor hasta la universalidad.

Huelga decir que en esta corriente teórica hay, no obstante, un componente social y ético de especial importancia; elemento que es recurrente en las obras críticas de nuestro autor. T.S Eliot aparece en sintonía con otros *New Critics* en cuanto a la expectativa de que la revisión y el análisis novedoso y rompedor de los grandes textos de la literatura supusieran un punto y aparte con la entonces incipiente cultura de masas modernas, a la que ellos culpaban de la degradación cultural de su sociedad contemporánea.

¹⁷ ELIOT, T.S. (1920). *The sacred Wood*, p. 238.

2.5. PRODUCCIÓN LITERARIA DE T.S. ELIOT Y SU INFLUJO CLÁSICO

Si bien este trabajo se centra en la obra ensayística de Eliot y en sus consiguientes reinterpretaciones del mundo clásico, no podemos obviar el hecho de que estamos ante un poeta magnífico y de una obra en absoluto escasa. Además, tratándose de un hombre culto y con cierta formación clásica, como hemos observado *supra*, no son pocas las referencias grecolatinas que encontramos en su *corpus* poético, ya sean de autores concretos, como de mitos, motivos y tópicos de la Antigüedad.

Curiosamente, la producción poética y la producción ensayística en Eliot contemplan el mundo clásico desde prismas radicalmente distintos. Mientras que, como veremos más adelante, los ensayos de Eliot tratan a los autores griegos y, sobre todo, latinos, en tanto en cuanto constituyen el canon y son ejemplos éticos y religiosos, la poesía eliotiana hace un uso referencial y conceptual de los clásicos totalmente pagano. Bien sabido es que la lírica de Eliot sigue la llamada corriente fragmentarista, una poética un tanto oscura, compleja, moderna, pero también empapada de alusiones canónicas que abarcan desde los propios autores grecolatinos hasta nombres tan conocidos como Dante, los isabelinos o Yeats. A continuación, mencionaré brevemente algunos ecos clásicos en algunas de sus obras poéticas, y analizaré con mayor detenimiento dos pasajes concretos; uno de *Prufrock and Other Observations* (1917), y otro de *La tierra baldía* (1922).

A) Influencia clásica de autores escogidos.

Hacia el final de *Canción de amor de J. Alfred Prufrock* (1915), Eliot recuerda a las sirenas homéricas, pero renueva de cierta manera el tema al situarlas lejos de la intencionalidad tópica atribuida a estas criaturas: *I have heard the mermaids singing, each to each. / I do not think that they will sing to me*. De esta manera, al igual que en el resto del poema, expresa la noción de un personaje que es solamente un mero espectador de su vida; tanto es así que las sirenas ni siquiera intentan atraparlo en sus redes.

No podemos obviar la influencia que Homero, el gran poeta griego, tuvo en nuestro autor. En *Virgilio y el mundo cristiano* (1944), Eliot reconoce que el estudio del

griego le resultaba más interesante que el del latín¹⁸, pero que, no obstante, se sentía más incómodo con los valores de vida de Homero que con los de Virgilio, pues La cosmovisión homérica estaba más alejada de los valores cristianos que él defendía. No obstante, esta influencia homérica en la poesía de Eliot es más temática y referencial que propiamente formal, presente en sus huellas de autores latinos o de su apreciado Dante. Por ejemplo, personajes como Nausícaa o Polifemo aparecen en su poema *Sweeney Erect*¹⁹. La presencia de Tiresias en *La tierra baldía*, más amplia e importante, la comentaré más adelante, pero sobre ella cabe decir que resulta de una síntesis entre el adivino presente en la visión homérica y la ovidiana.

Heráclito y Empédocles son también dos autores queridos por Eliot, como lo demuestran sus *Cuatro cuartetos*. Esta complejísima obra está compuesta por cuatro poemas (*Burnt Norton, East Coker, The Dry Salvages, Little Gidding*), y cada uno de los cuales representa uno de los cuatro elementos (respectivamente: aire – tierra – agua – fuego). Esta teoría de los cuatro elementos naturales fue formulada por Empédocles, quien aunó los elementos ya propuestos anteriormente de manera individual por Tales, Anaxímenes, el propio Heráclito y Jenófanes. Dichos principios estarían controlados por dos fuerzas imperiosas: el Amor y el Odio. Esta dicotomía se corresponde de manera magistral con la tesis planteada por Eliot en esta obra, en la que examina la condición humana en su noción más amplia e interpretable; además, no parece que Eliot se incline por un elemento más que por otro, como sí que hacen algunos presocráticos, por lo que la influencia de Empédocles puede considerarse una propuesta ciertamente firme. Por otro lado, respecto a las enseñanzas del maestro efesio, es pertinente señalar la importancia que tiene el tiempo no sólo en este poemario, sino en toda la producción poética eliotiana; no obstante, concretamente en *Cuatro cuartetos* resulta un eje central. No obstante, ese tiempo, propiciado según Heráclito por la transformación desde el fuego de unos elementos en otros, se ve dada la vuelta: el fuego es el final y no el principio. En este punto, los estudiosos no se ponen de acuerdo: hay quienes quienes postulan una refutación de Heráclito por parte de Eliot, frente a otros que aseguran que Eliot está siguiendo la doctrina del de Éfeso al aceptar la naturaleza cambiante de nuestro mundo en todas las direcciones, pues como el propio filósofo hizo constar, existe un camino hacia arriba y otro hacia abajo en las transformaciones de los

¹⁸ ELIOT, T.S. (1951). *Virgil and the Christian World*. pp.123-124: “a language which has never been surpassed as a vehicle for the fullest range and the finest shades of thought and feeling”.

¹⁹ *Poems* (1919).

elementos vitales. Por si esta influencia fuera poco notoria, cabe mencionar asimismo los dos fragmentos de Heráclito que introducen *Cuatro cuartetos*²⁰:

τοῦ λόγου δ' ἐόντος ξυνοῦ ζώουσιν οἱ πολλοί ὡς ἰδίαν ἔχοντες φρόνησιν.²¹

ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὡστὴ.²²

Más de un estudioso ha propuesto una semejanza entre los *Cuatro cuartetos* eliotianos y las *Geórgicas* virgilianas. Si bien es absolutamente cierto que T.S. Eliot tenía una especial predilección por Virgilio (pues es esta inclinación la basa principal del presente trabajo), no sé hasta qué punto son comparables.

Ovidio es para Eliot una recurrencia bastante continuada a lo largo de su *corpus* lírico, debido a que la mayoría de mitos a los que se pueda hacer referencia se encuentran sin duda presentes en las *Metamorfosis*. Así puede atisbarse en *La muerte de San Narciso*, un poema que el autor desechó en un primer momento, pero que más tarde usaría fragmentariamente para la composición de *La tierra baldía*, y que conservamos por las antologías y recopilaciones de sus poemas de juventud. También en *La tierra baldía*, concretamente en su sección número dos (*Una partida de ajedrez*), aparece el mito de Procne, Tereo y Filomela (97-103). En la misma obra, de nuevo, aparece una referencia liviana al mito de Diana y Acteón (196-198) que el mismo poeta explica en las notas que escribió para la obra en *Boni and Liveright*.²³

Es también en estas notas donde Eliot explica uno de los versos finales²⁴ de *La tierra baldía*. El propio poeta señala que ese verso, de nuevo arraigado con el mito de Filomela, forma parte del *Pervigilium Veneris*. La golondrina en este punto es símbolo de resistencia; Filomela se equipara al resto de personajes femeninos de la obra, mancillados y ultrajados, pero también a la sociedad corrompida que, aún con todo, no se resigna al silencio, y eleva su voz al igual que lo hace el poeta con esta obra tan polémica como oscura, tan críptica como atractiva.

²⁰Hay mucho más estudiado respecto a este tema en: CLUBB, Merrel D. , "The Heraclitean Element in Eliot's Four Quartets", *Philological Quarterly*, XL (Jan., 1961) 19-33.

²¹ DIELS, Hermann. *Die Fragmente der Vorsokratiker (Herakleitos)* 1. p. 77, fr. 2.

²² DIELS, Hermann. *Die Fragmente der Vorsokratiker (Herakleitos)* 1. p. 89, fr. 60.

²³ Si bien el poema se publicó por primera vez en septiembre de 1922, en Inglaterra, en noviembre de ese mismo año *La tierra baldía* fue publicada en EEUU en la revista *The Dial*. En diciembre de 1922, la editorial *Boni and Liveright* publicó una edición con las notas escritas por Eliot.

²⁴ V. 429.

En estas mismas notas a *La tierra baldía*, él mismo reconoce la influencia de las *Confesiones* de San Agustín, ya no solo por temática, sino incluso por traducciones directas: *Veni Carthaginem*²⁵ / *To Carthage then I came*²⁶. Este recuerdo de Cartago corresponde con la juventud amorosa del Santo, de la que no se enorgullece (y que, a sí mismo, recuerdan a la Cartago virgiliana); esa misma desolación y melancolía es la que sienten los personajes del poema de Eliot. Al final de la tercera sección del poema, liga esa tradición asceta occidental, cuyo mejor representante es San Agustín, con la oriental, con Buda y su famoso sermón, como máximo exponente. Así vincula la espiritualidad del este y la del oeste, y presenta una visión más universal de la misma.

B) Dido y *La figlia che piange*.

Como colofón de *Prufrock and Other Observations* (1917) encontramos un hermosísimo poema titulado “La figlia che piange”. El título de este texto se debe a una estela funeraria conservada en un museo del norte de Italia: en ese bajorrelieve debía de aparecer una muchacha joven que lloraba por la pérdida de un ser querido. Un amigo del poeta le recomendó visitar dicha obra, y, aunque Eliot estuvo allí en 1911 e intentó contemplar dicha escultura, no fue capaz de encontrarla. Esto aparece encabezado por una cita virgiliana: *O quam te memorem, virgo*²⁷ (*Eneida, Libro I, 326*). Si bien esta cita corresponde a un diálogo entre Eneas y su madre, Venus, cuando ésta se le aparece con apariencia de cazadora al llegar a Cartago, el poema tiene una protagonista femenina bien definida y diferenciada: la reina Dido. El porqué de esa referencia, habiendo tantos otros versos que podrían haber funcionado para encabezar este poema y que sí hablan de Dido, es un debate entre los estudiosos de la poesía eliotiana, pero, en mi opinión, si tenemos en cuenta esa anécdota de la estela funeraria noritaliana, posiblemente fuera esa incertidumbre y frustración que siente el poeta, así como cualquier otra persona, al buscar algo que desea encontrar. Es por ese motivo por el que nuestro autor se preguntaría *cómo debe llamar a esa joven*.

²⁵ *Confesiones*, cap. 1.

²⁶ “El sermón del fuego”, *La tierra baldía*, v. 303.

²⁷ ²⁷ ZIOLKOWSKI, Theodore (1993). *Virgil and the moderns*. Princeton University Press, p. 122: “*Eliot wrote three lines, not finally included, referring specifically to the interview between Aeneas and Venus that provided the epigraph for “La figlia che piange”*: To Aeneas, in an unfamiliar place, / Appeared his mother, with an altered face, / He knew the goddess by her smooth celestial pace”.

Eliot sentía una especial devoción por la *Eneida*²⁸; en concreto, parece que le obsesionaba aquella imagen del *Libro VI* (450-476) en la que la fenicia y el troyano se reencuentran en el Hades²⁹. En contraposición con la perspectiva presente en el *Libro IV* del *magnum opus* latino, en la cual es Dido la que se expresa y demuestra el amor que profesa hacia Eneas, es en esta ocasión es el héroe el que se dirige a la reina y le abre su corazón.

En una primera instancia, la voz poética (que es Eneas hablando con Dido, pero, según Eliot, es también Virgilio hablando a través de Eneas³⁰; y, de cierto modo, podemos suponer que es también Eliot hablando con esa imagen que no pudo contemplar) imagina los últimos momentos de Dido, y cómo está se quitó la vida (*lean on a garden urn*). No tarda, de este modo, en expresar la sorpresa de ambos por reencontrarse y el deseo de Eneas (de Eliot, de Virgilio)³¹ de que lo mirase, de que le volviera la cara: *fling them to the ground and turn*. A continuación, es la voz de Dido la que toma la palabra (o la imaginación de la voz de Dido por parte de Eneas/Virgilio/Eliot, y expresa su dolor por el abandono de su amado, motivo de su muerte: *So I would have had him leave, / So I would have had her stand and grieve, / So he would have left / As the soul leaves the body torn and bruised, / As the mind deserts the body it has used*. Vuelve entonces la voz del poeta propiamente, y se lamenta de su decisión (por otro lado, inapelable), de no haber podido encontrar una manera de estar juntos: *I should find / Some way incomparably light and deft, / Some way we both should understand, / Simple and faithless as a smile and shake of the hand*. Llega entonces el *quid* del poema, ese momento frío en el que Dido da la espalda a Eneas: *She turned away*. La actitud de la cartaginesa para con el héroe es, según el propio Eliot, no sólo un pasaje conmovedor, sino uno de los pasajes más delicados y civilizados de la historia de la literatura³². De este modo, el comportamiento de Dido, la actitud desairada e implacable de darle la espalda a Eneas se convertiría en un reflejo de la mala conciencia del troyano. Ese dolor y ese arrepentimiento por parte del hijo de Venus debido a su actitud con la fenicia queda patente mediante la imaginación que invade el

²⁸ Cf. DONKER, Marjorie (1974). «*The Waste Land and the Aeneid*». *PMLA* Vol. 89, No. 1, pp. 164-173.

²⁹ El autor menciona esta escena en dos ensayos: en *¿Qué es un clásico?* y en *Virgilio y el mundo cristiano*.

³⁰ T.S. Eliot, *Virgil and the Christian World* (1951): *I have no doubt that Virgil, when he wrote these lines, was assuming the role of Aeneas and feeling very decidedly a worm*.

³¹ En esa obsesión de Eliot porque la *figlia* se dé la vuelta hay cierto regusto del mito órfico.

³² ELIOT, TS. (1992). «¿Qué es un clásico», *Sobre poesía y poetas*. p. 65. Icaria Editorial, Barcelona.

poema en los siguientes versos: *Compelled my imagination many days, / Many days and many hours: / Her hair over her arms and her arms full of flowers.*

En conclusión, lo que Eliot pretende expresar en esta reinterpretación poética de los versos virgilianos es la idea de que Eneas no se perdona a sí mismo, y se conforma con ser solo una voz que observa el amor desde lo lejos e imagina qué podría haber llegado a suceder (*And I wonder how they should have been together!*).

C) **La figura del oráculo en *La tierra baldía*.**

Nada más abrir el libro, uno se encuentra en primer lugar con un pequeño fragmento del *Satiricón*:

Nam Sybillam quidem Cumis ego ipse oculis meis
vidi in ampulla pendere: el cum illi pueri dicerent:
Σιβυλλα τί θέλεις; respondebat illa: ἀποθανεῖν θέλω.³³

En *La rama dorada* de Frazer, que es una de las fuentes de Eliot, se recoge casi palabra por palabra este mismo pasaje³⁴: pues al margen de la solemnidad de la sabia Sibila virgiliana, existe ya desde Ovidio una tradición antiheroica de este personaje, según la cual la Sibila habría solicitado vivir tanto tiempo como granos de arena cupiesen en un puñado de tierra. No obstante, en su petición olvidó especificar que, a pesar de que avanzaran los años, se mantuviera incólume su lozanía juvenil. Así, Deífoba, como se la suele llamar también, se fue consumiendo con los años, decreciendo, de tal modo que un personaje como Trimalción afirma haberla visto encerrada en una botella. Crece en la Sibila el deseo de morir, pues se siente encarcelada y se encuentra hastiada del mundo que la rodea. Así se sienten muchos de los personajes que Eliot recrea, no solo en su *magnum opus*, sino en la totalidad de su obra. Es por eso una total y completa genialidad comenzar la obra recordando a la Sibila, ese personaje entendido por la tradición virgiliana como poderoso, astuto, épico y divino, reducido a la imagen de una anciana decrepita y triste que, desencantada del mundo baldío en que vive, desea morir.

³³ PETRONIO (2011). *SATYRICON*. p. 124. Mondadori, Milán.

³⁴ FRAZER, James George (1994). *The Golden Bough*. p. 704. Oxford World's Classics. Oxford University Press.

La fascinación de Eliot por los adivinos sigue su curso en sus continuas referencias a las cartas del tarot y a la famosa pitonisa *Madame Sosostris*, y, más adelante, por el propio Tiresias.

La sensibilidad acerca de lo sagrado era una virtud muy respetada en la Hélade: los hombres y mujeres sabios, desprovistos de otro tipo de sentires, como pasiones y placeres malsanos, llegaban a ser considerados guías espirituales del pueblo. Gracias a su consejo las faltas podían ser purificadas. Su estrecho y divino contacto con las divinidades les permitía ver la desgracia que se cernía sobre la polis, ignorada por los profanos, y también la solución a ese dolor que provocaría en sus conciudadanos. Un personaje que cumple con estos lineamientos es el buen Tiresias, vidente y sanador: él mismo cumple la labor de la conciencia humana, inspirada por los dioses, y que retoma por sí misma el camino correcto del que se ha alejado. Es quizá la expresión suprema de la famosa máxima *γνώθι σεαυτόν*, que recoge en su interior toda la labor filosófica de introspección humana y que articula buena parte del discurso antropológico de la Grecia Antigua.

En la sección III de la obra, *El sermón del fuego*, encontramos por fin la figura del adivino tebano. A partir del verso 215, aunque expresamente en el 218, el yo poético se presenta como el ciego Tiresias; una criatura dual y sabia. El propio Eliot considera a Tiresias no como un personaje más de su poema, sino como una representación conglomerada de todos los demás, es decir, un punto de encuentro de todos sus protagonistas. Trata la universalidad del vate basándose en el célebre relato, recogido en las *Metamorfosis* de Ovidio (III, vv. 316-338), que convertía a Tiresias en un ser hermafrodito, confundido a menudo con el andrógino de Platón: al encontrarse dos serpientes en plena cópula, aporreó a la hembra con su bastón, convirtiéndose en mujer; años después, en la misma situación, aporreó a la serpiente macho, volviendo a su esencia masculina original. Así, habiendo pasado por ambos cuerpos, Tiresias parece el personaje idóneo para entender la naturaleza humana, que para Eliot está sola y condenada a frustraciones y dolor en este mundo, vacío de esperanza.

Es importante de igual modo la ceguera; de hecho, es capital. Preguntado por Zeus y Hera sobre quién disfrutaba más del sexo, si el hombre o la mujer, Tiresias respondió dando la razón a Zeus. Hera, ofendida, lo castigó con la ceguera; Zeus, que no podía contradecir a su esposa, sin embargo, le obsequió con el don de la adivinación y con una larga vida. Esta ceguera es, por supuesto, simbólica, mediante los mismos mecanismos de significación que hacen de Homero un poeta ciego, o que magnifican la

ceguera de John Milton: aquellos que ven más allá, no necesitan el don de la vista tal y como lo entendemos.

A continuación, el anciano adivino se convierte en todo un *voyeur*; en primer lugar, del día a día de la mecanógrafa, y, en segundo, de la llegada y la actuación de su huésped. La cotidianeidad del pasaje es abrumadora. Uno puede preguntarse qué tiene que ver un personaje *a priori* tan solemne como Tiresias con una mujer normal y corriente, que llega a su casa y se dispone a preparar la cena. A mi entender, no es este un síntoma sino de la decadencia que busca plasmar Eliot en su poema. La humanidad ya no es gloriosa como era antaño, porque la tierra se ha vaciado de sentido entre guerras y demás devaneos de la conciencia: así pues, Tiresias, quien antes aconsejó en el Hades al gran Odiseo, o a Narciso en Tespias, o a Cadmo o Edipo en Tebas, ahora se ve privado de héroes, porque la sociedad está corrompida. Así concibe el mundo clásico Eliot en contraposición con su contemporaneidad: un camino de la grandeza a la decadencia³⁵.

Se anuncia, además, la visita de un huésped: es curioso este término, debido al significado e importancia que el ritual de la hospitalidad tenía en la Antigüedad griega. Y llama la atención porque, a continuación, a esta mecanógrafa va a visitarle un hombre que después de cenar, ante la indiferencia de la muchacha, abusará de ella. Si bien Eliot, en boca de Tiresias, lo describe como *carbuncular y don nadie*, eso no impide que lleve a cabo sus actos. El augur, lejos de actuar, se queda inmóvil, pero ve la situación: ve, él que es ciego. Tampoco maldice lo que ocurre, ni pronuncia palabra alguna como consejo, cosa que sí hacía con los personajes míticos de la Hélade. Esto es entendible desde dos perspectivas: si, de acuerdo con las notas del propio Eliot, Tiresias no es un personaje, sino el compendio de todos los demás personajes, en concreto, de las mujeres, la consecuencia es clara: como no personaje, no tendría poder de actuación. Pero yo creo que la situación puede extrapolarse mucho más allá: ¿de qué le serviría a Tiresias poder actuar frente a esa injusticia? ¿De qué al mundo, abocado a un negro fin? Otrora, Tiresias observó la cópula de dos serpientes, y su intervención provocó en él un efecto, en este caso, el cambio de sexo. Observando ahora el acto carnal de estos dos jóvenes-pasando por alto si consentido o no, porque no es ese el tema que nos ocupa-, decide no actuar, porque actuar significa involucrarse, y, quién sabe, sufrir él mismo

³⁵ Esta interpretación explica, asimismo, la inclusión de la cita de Petronio al principio de la obra. En la obra *A contrapelo* de Huysmans (1884), considerada como “la Biblia del decadentismo”, aparece Petronio como uno de los referentes literarios del decadentismo literario.

consecuencias por hechos que no van referidos a él. Así el ciego se convierte en un mero mirón, que o bien no tiene capacidad de acción, o bien reniega de la misma.

Por último, aunque este será un tema en el que no entremos con demasiada profusión, no pasaré sin mencionar el influjo clásico en las tragedias de Eliot, pues *Asesinato en la catedral* tiene incluso un coro clásico *sui generis*; pero es que *Reunión de familia* es una clarísima y magistral reinterpretación de las *Euménides*.

3. ANÁLISIS DE LOS ENSAYOS ESCOGIDOS. CONCEPTO DE CANON: *LA TRADICIÓN Y EL TALENTO INDIVIDUAL Y ¿QUÉ ES UN CLÁSICO?*

Estos dos ensayos fueron publicados respectivamente en dos momentos de la carrera y la vida de Eliot: el primero, en 1919, con apenas treinta y un años y una carrera literaria en ciernes; el segundo, en 1944, con ya cincuenta y seis y un lugar bien merecido entre los poetas y críticos más sobresalientes de su época. Aún con esa diferencia cronológica, no deja de resultar interesante comprobar cómo, a lo largo de los años, el pensamiento de Eliot respecto al canon literario cambió o permaneció.

3.1. *LA TRADICIÓN Y EL TALENTO INDIVIDUAL*

La tradición y el talento individual es un texto que a menudo aparece en los cursos de escritura creativa, pues trata cuestiones que no son solamente interesantes desde el punto de vista de un crítico, sino de un creador. El cuerpo del texto se divide en tres capítulos:

- I. Concepto de tradición y su relevancia en la creación poética.
- II. La relación del poeta con su poesía.
- III. La relación del poeta con la tradición.

En la primera parte de este ensayo, Eliot comienza preguntándose por el valor de la llamada “poesía tradicional”, denostado en su época, en la que los autores buscaban la innovación a cualquier precio; y es que el término “tradición”, en palabras de nuestro poeta, pasaba por un momento de exclusión en el panorama literario inglés.

La valoración de los autores precedentes, es decir, de la tradición y de la crítica literaria de dichos representantes del canon, es algo intrínseco a la mentalidad de todo aficionado a las letras, pero también de toda patria o nación. Según nos dice Eliot:

Every nation, every race, has not only its own creative, but its own critical turn of mind.³⁶

A la hora de leer, nos dice nuestro autor, nos gusta señalar y apreciar en los poetas lo que les hace únicos y diferentes al resto (“*we endeavour to find something that*

³⁶ ELIOT, T.S. (1920). *The sacred Wood*, pp. 216.

*can be isolated in order to be enjoyed*³⁷). Pero, no obstante, los fragmentos más brillantes de estos poetas resultan siempre ser, según Eliot, aquellos en los que los miembros del canon ya fallecidos prestan su inmortalidad con más vigor.³⁸

La percepción y la noción de la literatura canónica sería, de este modo, una condición indispensable para que un poeta tenga algo que decirnos: ningún autor puede tener, así, sentido por sí mismo. El pasado literario sería, así, parte del presente:

The historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order.³⁹

Con esta primera mención a un autor clásico- en este caso, a Homero-, Eliot deja clara la idea de que el canon occidental nace con la literatura grecolatina, una idea importante y no siempre aceptada por entero entre los críticos y teóricos de la literatura. Esta noción de establecerse como parte del canon, de, por así decirlo, rendir tributo a los que le precedieron, es lo que hace a un poeta “tradicional”, es decir, parte de la tradición literaria, en este caso, europea.

His significance, his appreciation is the appreciation of this relation to the dead poets and artists.⁴⁰

Un concepto interesante que comienza a esbozar en este punto Eliot es el de cómo entra una obra a formar parte del canon ya establecido, ese que debe imitar y seguir. Desde su perspectiva, esta nueva incorporación afectaría tanto a la consideración de las obras de su momento presente, como a la de las obras de los poetas que lo han precedido⁴¹. No obstante, si únicamente se atiende a este principio y no tiene nada novedoso, una obra de arte no puede entrar en el canon. De este modo, Eliot propugna un equilibrio en el que el poeta haga honor al canon que lo precede, pero dejando también en este un poco de sí mismo.

³⁷ ELIOT, T.S. (1920). *The sacred Wood*, pp. 218.

³⁸ *Ibidem* nota 37: “those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously”.

³⁹ ELIOT, T.S. (1920). *The sacred Wood*, pp. 220.

⁴⁰ *Ibidem* nota 39.

⁴¹ No sólo en literatura, sino en cualquier otra forma artística.

We say: it appears to conform, and is perhaps individual, or it appears individual, and many conform; but we are hardly likely to find that it is one and not the other. To proceed to a more intelligible exposition of the relation of the poet to the past: he can neither take the past as a lump, an indiscriminate bolus, nor can he form himself wholly on one or two private admirations, nor can he form himself wholly upon one preferred period.⁴²

Este fragmento nos ilustra respecto a la última noción: un poeta debe tener una mirada amplia hacia la literatura, sin trabas, para poder combinar su individualidad con lo que él mismo llamada “espíritu de Europa”, esto es, la tradición, que es mucho más grande que la genialidad de un solo poeta. Podemos decir, de este modo, que la tradición y la noción de canon debe preceder en todo momento a la de talento y genio creador, precepto clave de la ideología Romántica. Acaba esta primera parte del ensayo afirmando lo arduo que es ese proceso de “despersonalización”, idea que considera cercana a las ciencias naturales, al que un poeta debe someterse si quiere formar parte del canon literario.

Honest criticism and sensitive appreciation is directed not upon the poet but upon the poetry.⁴³

Con esta solemnidad comienza la segunda parte del ensayo: y es que Eliot, como más tarde demostraría como buen miembro del *New Criticism*, consideraba a la poesía como un organismo universal, como el objeto auténtico e inmanente de reflexión literaria, alejado de la reflexión meramente historicista del poeta⁴⁴ como institución.

La analogía con otras formas y consideraciones poéticas es, para Eliot, el elemento catalizador de la creación poética; pero esta idea presupone la separación del hombre poeta de su mente creadora. De esta manera, transmutará las pasiones que son caldo de cultivo poético de una manera mejor y más digna: efectivamente, las pasiones y su control, objeto de debate y estudio por los autores grecolatinos durante siglos, son también una preocupación recurrente en Eliot. Esto se entiende mejor si tenemos en cuenta que el Romanticismo y sus valores habían estado vigentes no mucho tiempo ha,

⁴² ELIOT, T.S. (1920). *The sacred Wood*, pp. 222-224.

⁴³ ELIOT, T.S. (1920). *The sacred Wood*, pp. 228.

⁴⁴ No deja de ser curioso que Eliot afirme esto, cuando tiene un gran número de ensayos dedicados exclusivamente a autores concretos (Dante, Milton, Goethe, Yeats, etc.).

y, si seguimos la doctrina del péndulo literario, en la época de nuestro autor era lo debido apartar esos ideales.

Menciona Eliot en este punto el concepto de “sublimidad” (“*sublimity*”), ya presente en la llamada *Rota Virgilio* o, anteriormente, en el *Περὶ ὕψους* de Pseudolongino; no obstante, al contrario que estos autores clásicos, Eliot desprecia este concepto y lo denomina “pseudopoético”.⁴⁵ En contrapunto, propone otros criterios, como la prevalencia de la intensidad del proceso artístico sobre la intensidad emotiva *per se*. Pone como ejemplo, entre muchos otros, de esto el episodio de Paolo y Francesca en la *Divina Comedia*⁴⁶, que cuenta ya con una emoción definida. Cita asimismo a Keats y a su *Oda a un ruiseñor* (*Ode to a nightingale*) como ejemplo de fusión del acontecimiento del que se habla y el arte en sí mismo, que, según palabras del propio Eliot:

The ode of Keats contains a number of feelings which have nothing particular to do with the nightingale, but which the nightingale, partly, perhaps, because of its attractive name, and partly because of its reputation, served to bring together.⁴⁷

Con todo esto, lo que Eliot busca expresar es la llamada teoría metafísica de la unidad sustancial del alma, según la cual el poeta no tendría una *personalidad* que expresar en sus versos, sino un medio para expresar esas impresiones que le pertenece a él únicamente. Aprovecha esta afirmación nuestro autor para reflexionar sobre la emotividad y la emocionalidad en la poesía. Para Eliot la poesía es una tarea ardua y que implica una mentalidad de creación compleja y atenta por parte del creador (es decir; se sitúa de la parte del *ars*, y no de la *natura*, según la famosa dualidad horaciana⁴⁸):

The business of the poet is not to find new emotions, but to use the ordinary ones and, in working them up into poetry, to express feelings which are not in actual emotions at all. [...] There is a great deal, in the writing of poetry, which must be conscious and deliberate.⁴⁹

⁴⁵ En el original: “any semiethical criterion of sublimity’ misses the mark”. ELIOT, T.S. (1920). *The sacred Wood*, pp. 232.

⁴⁶ *Infierno*, Canto V, v. 70-142.

⁴⁷ *Ibidem* nota 45.

⁴⁸ En realidad, esta dualidad *ars – natura* se corresponde bastante con el título del ensayo, *La tradición y el talento individual*.

⁴⁹ ELIOT, T.S. (1920). *The sacred Wood*, pp. 236.

En definitiva, la relación entre poesía y poeta es, para Eliot, una vía de despersonalización en la que el poeta quede reducido a un simple medio para que la poesía pueda expresarse.

El tercer y último capítulo, colofón del ensayo, está introducido por una cita de Aristóteles:

δ δε νους ἰσῶς Θειοτερον τι και απαθες εστιν⁵⁰

De esta manera, sitúa este ensayo cercano a la ontología y a la antropología, y no sólo a la literatura *per se*. La emocionalidad es, para Eliot, impersonal, y, por tanto, no hay una manera en la que el poeta maduro y reflexivo pueda alcanzar ese *status* si no es mediante la sumisión absoluta a la tarea poética, que imbrica tanto la aceptación del canon y la tradición de la que veníamos hablando, como la consciencia del momento presente.

To divert interest from the poet to the poetry is a laudable aim: for it would conduce to a juster estimation of actual poetry, good and bad.⁵¹

3.2. ¿QUÉ ES UN CLÁSICO?

In the Whole of European Literature there is no poet who can furnish the texts for a more significant variety of discourse than Virgil.⁵²

En 1944, Eliot fue nombrado presidente de la Sociedad Virgiliana. Para la ceremonia de aceptación y celebración del cargo, Eliot tuvo que preparar un discurso. Para la ocasión, decidió crear este escrito, cuya misión primordial fue establecer a Virgilio como el exponente más claro y preciso de la figura del “clásico universal”.

Para Eliot, Virgilio es el poeta más concienzudamente cercano a la concepción de clásico, aunque un poeta no puede, de ninguna manera saber que va a ser un clásico: para que un autor llegue a tal clasificación hace falta distancia histórica. Aunque, como bien dice, un autor sólo puede ser clásico a través de la madurez, tanto de él mismo

⁵⁰ ARISTÓTELES. *Sobre el alma* (Περὶ Ψυχῆς). I, 408 b, 30.

⁵¹ ELIOT, T.S. (1920). *The sacred Wood*, pp. 238.

⁵² ELIOT, T.S. (1945) *What is a classic?* Faber & Faber, Londres. p. 7.

como de su sociedad y su lengua. Considera así Eliot que Virgilio existió en el momento justo, en el que tanto el incipiente Imperio Romano como el latín ostentaban su máximo esplendor.

No es complicado apreciar cómo esta idea de lo clásico de Eliot estaba realmente ya presente en su visión organicista de la tradición en el ensayo anteriormente comentado. De hecho, este pasaje resume a la perfección el anterior ensayo:

In literature, this means that the poet is aware of his predecessors, and that we are aware of the predecessors behind his work, as we may be aware of ancestral traits in a person who is at the same time individual and unique.⁵³

Establece Eliot, de esta manera, una cadena según la cual una cultura no puede compararse con las demás debido al bagaje con la que contaría cada una: así, la cultura latina no puede tenerse por paralela de la griega precisamente porque los romanos conocían la literatura helena, así como ocurre con cualquier otro periodo posterior a la Antigüedad con respecto a la literatura grecorromana.

En este ensayo, Eliot hace continuas alusiones al canon inglés y a muchos de los poetas que lo integran, tales como el propio Shakespeare, pero también a Spenser o Milton. En lo referente a la literatura inglesa,⁵⁴ destaca el hecho de que no tiene ningún poeta ni periodo clásico, precisamente por el “provincianismo⁵⁵” imperante en las distintas épocas que podrían haberse considerado precisamente clásicas; solo el periodo de Pope, desde su punto de vista, podría haberse acercado a esta noción. Aun así, Eliot propugna:

My own opinión is, that we have no classic age, and no classic poet, in English; that when we see why this is so, we have not the slightest reason for regret; but that, nevertheless, we must maintain it.⁵⁶

⁵³ ELIOT, T.S. (1945) *What is a classic?* Faber & Faber, Londres. p. 14.

⁵⁴ En este ensayo es curioso que se no haga ni una referencia al hecho de que es nativo estadounidense: Eliot se entendía a su mismo absolutamente europeo.

⁵⁵ Para Eliot, ese “provincianismo” señala la desintegración de la cristiandad, el declive de una creencia y una cultura comunes para Europa. (ELIOT, T.S. (1945) *What is a classic?* Faber & Faber, Londres. p. 18.

⁵⁶ ELIOT, T.S. (1945) *What is a classic?* Faber & Faber, Londres. p. 17.

De un clásico Eliot espera cierta catolicidad y amplitud de miras, como, por ejemplo, se encuentra en la *Divina Comedia*, muy cercana en forma, tema, incluso en lengua, a Virgilio.

Virgilio es clásico, por tanto, en tanto en cuanto en su obra puede apreciarse su superioridad en cuatro aspectos:

- a) Su lengua.
- b) Su civilización.
- c) El particular momento histórico de su lengua.
- d) El particular momento histórico de su civilización.

Y es que para Eliot los romanos fueron el primer pueblo que tuvo una auténtica consciencia de su historia y de los avances de los que disponía. Así pudo servirse de la literatura griega, y, en especial, de Homero, formal y argumentalmente; si bien, como bien dice nuestro autor, *no poet has ever shown a finer sense of proportion than Virgil, in the uses he made of Greek and of earlier Latin poetry.*⁵⁷

Si comparamos según estos parámetros la épica homérica con la virgiliana, encontraremos que, mientras las disputas entre griegos y troyanos son de un alcance material, los conflictos por los que se ve obligado a pasar Eneas son más radicales y están ceñidos por la continua idea del *fatum*. Por ese refinamiento épico de las costumbres y esa sensibilidad es por lo que Virgilio⁵⁸ da pruebas de una sociedad madura, al menos en los términos en los que para Eliot una sociedad es madura. Es en este punto en el que el poeta rememora esa escena que lo obsesiona, esto es, el reencuentro en el Hades de Dido y Eneas. Para él, el comportamiento de los personajes en la *Eneida* supone un claro ejemplo del refinamiento de las costumbres.

En lo referente al estilo de Virgilio, Eliot alaba la cultura y la madurez del poeta de Mantua según los parámetros que, en *La tradición y el talento individual*, había

⁵⁷ ELIOT, T.S. (1945) *What is a classic?* p. 19. Faber & Faber, Londres.

⁵⁸ “*For Catullus and Propertius seem ruffians, and Horace somewhat plebeian, by comparison*” (ELIOT, T.S. (1945) *What is a classic?* p. 20. Faber & Faber, Londres.).

expuesto previamente. De él aprecia la parquedad de estilo, esa economía lingüística que escondía, no obstante, una significación muy profunda:

I do not think that any poet has ever developed a greater command of the complex structure, both of sense and sound, without losing the resource of direct, brief and startling simplicity when the occasion required it.⁵⁹

Con respecto a la deriva de la poesía latina y el poso que en ella dejó Virgilio como su máximo exponente, pues, en palabras de nuestro ensayista, los poetas latinos posteriores trabajaron siempre a la sombra de la grandeza del de Mantua.

Una nueva clave que da Virgilio para justificar la inexistencia de un clásico en inglés es la poca homogeneidad de la lengua, en contraposición con las lenguas romances, más cercanas al latín y con una mayor profusión de clásicos, como pueden ser Dante o Racine. En lo que él denomina “lenguas muertas”, esto es, en latín y en griego, observa una virtud; y es que esa muerte ha traído consigo una herencia cultural muy provechosa para el resto de Europa.

Después de esta noción, Eliot introduce una importante distinción en el panorama de los clásicos: la idea de clásicos absolutos frente a clásicos relativos. Esto es, hay poetas que pueden considerarse clásicos respecto a su lengua, pero no clásicos si lo colocamos en el terreno de la literatura universal. Esa sería la diferencia que, para Eliot, existiría entre Pope y Virgilio.

Es en el personaje de Eneas en quien Eliot asume la esencia de Roma, y, por tanto, de toda Europa. De este modo, Virgilio no puede sino estar colocado en el centro de la civilización europea. Y es que el autor de la *Eneida*, además de servir como modelo estilístico, incluso ético, provee también a sus lectores de un criterio de crítica literaria.

Eliot finaliza la conferencia alentando a la unidad europea en términos culturales; este era un tema que lo sedujo completamente desde que puso un pie por primera vez en el viejo continente. El motivo por el que se nacionalizó inglés, y por el que dedicó tanto esfuerzo, estudio y empeño en defender a Europa no fue otro que el bagaje cultural que había forjado el mundo occidental, y que hundía sus raíces en la

⁵⁹ ELIOT, T.S. (1945) *What is a classic?* p. 22. Faber & Faber, Londres.

antigua civilización grecorromana, que ha de ser la base sobre la que cimentar nuestro conocimiento y nuestra manera de vivir. Habla así de la literatura en latín y griego:

The blood-stream of European literature is Latin and Greek – not as two systems of circulation, but one, for it is through Rome that our parentage in Greece must be traced.⁶⁰

⁶⁰ ELIOT, T.S. (1945) *What is a classic?* Faber & Faber, Londres. p. 31.

4. ANÁLISIS DE LOS ENSAYOS ESCOGIDOS. CATÁLISIS CRISTIANA DE VIRGILIO: *VIRGILIO Y EL MUNDO CRISTIANO*

5.1 “EL VIRGILIO ADVENTISTA”

Que en el pódium de los poetas latinos con mayor transcendencia a través de los siglos debemos colocar a Virgilio es un hecho indiscutible. Es, por tanto, lógico el hecho de que una vigencia tan perpetuada y dilatada en el tiempo conlleve que no siempre se le vea con los mismos ojos, especialmente si tenemos en cuenta que la aureola mítica y legendaria del escritor se remonta a la misma Antigüedad. Es por esto evidente el hecho de que el Virgilio de Dante no tenga nada que ver con el de Proudhon, ni el de Huysmans con el de Borges. Así pues, a lo largo de su historia de recepción, hay muchos Virgilios en Virgilio.

En este punto, cabe preguntarnos cuál fue el Virgilio de T.S. Eliot. En 1931⁶¹, en los tiempos de la República de Weimar, cuando existía esa radiante fe de que la cultura salvaría el mundo, el autor alemán Theodor Haecker publicó *Virgilio, padre de Occidente*. El título del libro ya resulta francamente revelador: la tesis defendida por Haecker es la del llamado “Virgilio adventista”, es decir, un Virgilio que, aunque pagano, profetiza una nueva era cristiana (esta idea no es en absoluto novedosa, por otro lado), y que entiende que el mundo occidental no sería el que es si en él no se hubieran entremezclado las mejores partes de la cultura clásica antigua con la moral cristiana. De este modo, las distintas obras grecolatinas se ven obligadas a pasar por el filtro del cristianismo, y Virgilio, por su tendencia a lo simbólico y su expresión parca que permite un sinnúmero de interpretaciones, lo pasó desde un primer momento.

En su libro *Virgilio: vida, mito e historia*, Francisco García Jurado, catedrático de Filología Latina en la Universidad Complutense de Madrid, dice a propósito de esta relectura virgiliana:

Uno de los aspectos fundamentales de la recepción de Virgilio durante el siglo XX viene dado por su encarnación como representante de la cultura occidental. Se ha podido ver cómo se hacía eco de ello Thomas Mann en su novela *La montaña mágica*. Por su parte, T.S. Eliot también se convierte en un fundamental defensor del poeta a partir de las ideas de Theodor Haecker, quien, en su libro titulado significativamente *Virgilio, padre de Occidente*, da una forma definida y consciente a esta interpretación, que adquiere una dimensión política en la medida

⁶¹ Publicado en inglés el 1934.

en que Occidente va perdiendo la legitimidad de poder interpretar desde sus propias claves el resto de culturas del mundo.⁶²

Haecker busca una visión ontológica y esencialista en las tres obras de Virgilio, en las que, además, observa una evolución espiritual que puede considerarse equivalente al cambio de espiritualidad del paganismo al cristianismo ya en la Antigüedad, así como en la Edad Media⁶³. Siguiendo esta idea, el autor de la *Eneida* deja huellas en todo su *corpus* poético de que anhela la llegada de un nuevo mundo⁶⁴.

Nadie puede comprender a Virgilio en su plenitud y totalidad, que está condicionada por una ausencia y por una añoranza que nace de esta ausencia, nadie puede comprender su alma, que es la de un pagano adventista, sin la elevación de la fe y prescindiendo del papel que ha desempeñado en ella y sigue desempeñando aún como fundamento natural. Si alguien le priva de esta ausencia de la revelación y de la añoranza que radica en esta ausencia, hace al poeta, al melancólico, al herido por la eternidad, sólo en apariencia más grande; en realidad, prescinde de las dificultades, deja a un lado la vida más difícil, presenta un maniquí y quiere hacerlo pasar por una estatua de Virgilio. Ese tampoco sabe de continuidad alguna; inmediatamente detrás del hombre antiguo tiene que dejar caer un velo - por más que ya hubiera sido rasgado el del templo de Jerusalén - para hacer aparecer súbitamente una figura nueva, la del hombre cristiano, o, como él dice, la del hombre mágico, sin conexión con el anterior.⁶⁵

No es Haecker el único que recoge esta lectura adventista y catalizadora en Virgilio. El propio E.K. Rand, quien fuera profesor de latín de T.S. Eliot, tiene un libro titulado *The Magical Art of Virgil*, y otro, titulado *In quest of Virgil's birthplace*, en los que defiende también estos principios. Por otro lado, Aurelio Espinosa Pólit, quien no es únicamente estudioso de Virgilio, sino uno de sus mejores traductores, defiende el llamado providencialismo en la obra del clásico Latino. Según las propias palabras de García Jurado, “Tanto el estudio de Haecker como el de Espinosa Pólit son fruto de una época donde todavía los humanistas, durante la primera mitad del siglo XX, tenían la convicción de que podían salvar el mundo gracias a su saber”⁶⁶. Este autor, con su obra *Virgilio el poeta y su misión providencial* (1932), propone la idea de que el poeta de Mantua suponía una especie de antídoto ante la podredumbre pagana por la noción de

⁶² GARCÍA JURADO, Francisco (2018). *Virgilio: vida, mito e historia*. p. 203. Editorial Síntesis, Madrid.

⁶³Haecker, así como García Jurado, comenta la evolución del *omnia vincit amor* de las *Bucólicas* al *labor vincit omnia* de las *Geórgicas*.

⁶⁴ Según Haecker, esto se ve en el verso 426 del *Libro I* mejor que en cualquier otro: *sunt lacrimae rerum*.

⁶⁵ HAECKER, Teodoro (1945). *Virgilio, padre de Occidente*. pp. 45-46. Sol y Luna, Ediciones y Publicaciones Españolas, Madrid

⁶⁶ GARCÍA JURADO, Francisco (2018). *Virgilio: vida, mito e historia*. p. 207. Editorial Síntesis, Madrid.

decoro y pundonor que se destila de su poesía. De esta manera, concibe que Virgilio no es sólo “el buen maestro”, sino el “maestro del corazón”. De esta manera, se sitúa en la misma posición que Haecker, y ve en su época contemporánea, como intelectuales, un paralelo con la vida de Virgilio, quien en medio de “la impiedad pagana” supo ver más allá y, en cierto modo, trató de salvar su mundo con la filosofía enmarañada en sus poemas.

Al poco tiempo, en el 1943⁶⁷, Jackson Knight (otro traductor de la *Eneida*) publicó *Roman Vergil*, un trabajo que unía la espiritualidad con la tradición virgiliana de una manera muy semejante a la de los autores nombrados anteriormente (aparte de abordar otros temas virgilianos, como la lengua o el estilo). No por casualidad, este libro fue publicado en *Faber & Faber*, la editorial de Eliot, y sustituyó a nuestro autor como presidente de la Sociedad de Estudios Virgilianos (1949-1950) después de haber sido su secretario honorífico desde 1943.

Cincuenta años más tarde, en 1993, Theodore Ziolkowski publica *Virgil and the moderns*, una monografía que analiza con qué ideologías, perspectivas y estrategias los autores del siglo XX recibieron y reinterpretaron a Virgilio. En resumen, podemos decir que en el siglo pasado, el gran poeta latino fue reapropiado por poetas, novelistas y otros humanistas para configurar sus aspiraciones y anhelos en el periodo de entreguerras; algo así como un avatar cultural y moral que debía ser seguido.

Podríamos decir, de este modo, que en la primera mitad del siglo XX la recepción de Virgilio no se queda solamente en la orilla de lo literario, sino que asciende a lo ontológico y existencial desde un plano religioso. En esta corriente ideológica es en la que se encuentra la reinterpretación que de Virgilio hace nuestro autor.

⁶⁷ En 1943 publica la primera edición; en 1944, la segunda, coincidiendo con el año en que Eliot pronuncia su conferencia *¿Qué es un clásico?*

5.2 VIRGILIO Y EL MUNDO CRISTIANO

Eliot se adentra en el ensayo comenzando por una cuestión que ha generado mucho debate a lo largo de la historia de la literatura: la accidentalidad o no de las concomitancias cristianas en Virgilio (cosa que se aprecia de una manera muy clara en la *Égloga IV*), y si es esta, acaso, la razón por la que Virgilio ha resultado tan apreciado a lo largo de la historia de la humanidad. Efectivamente, nuestro autor considera que la interpretación cristiana *per se* ha sido fruto, mayormente, de “accidentes, irrelevancias, malentendidos y supersticiones”.⁶⁸ No obstante, Eliot, como buen perteneciente al *New Criticism*, opta por un análisis inmanente de la moral virgiliana, que parta exclusivamente de la lectura de sus versos, dilucidando cuáles son los rasgos, tanto de forma como de contenido, que hacen de Virgilio un poeta afín a la mentalidad cristiana.

En ese punto, comienza un análisis la *Égloga IV*⁶⁹, concretamente este:

*Ultima Cumaei venit iam carminis aetas;
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo:
iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna; [...]*

*ille deum vitam accipiet, divisque videbit
permixtos heroas, et ipse videbitur illis,
pacatumque reget patriis virtutibus orbem. [...]*

*occidet et serpens, et fallax herba veneni
occidet, Assyrium volgo nascetur amomum.*⁷⁰

Para explicar a qué se está refiriendo la voz poética, Eliot hace un recorrido rápido por las diferentes exégesis de dicha composición. Así, los estudiosos de Virgilio han sugerido una imitación de los oráculos sibilinos o que de estos versos puede extraerse la doctrina pitagórica, entre otras numerosas y variadas propuestas; la más repetida de estas sugerencias, no obstante, presente tanto en Lactancio, como en San Agustín, Dante o incluso Víctor Hugo, es la adventista, según la cual esa *virgo* mencionada pasaría a ser la Virgen María, así como Cristo sería aquel niño que “tendrá el don de la vida divina”.

Con todo, Eliot decide tomar la perspectiva de poeta como nexo con el de Mantua con la intención de aproximarse más y mejor al motivo por el que Virgilio

⁶⁸ ELIOT, T.S. (1992). “Virgilio y el mundo cristiano”. *Sobre poesía y poetas*. p. 131. Icaria, Barcelona.

⁶⁹ Eliot comenta este fragmento en una traducción al inglés, y no en el original latino.

⁷⁰ *Ecloga IV*, v. 4-7, 15-18, 24-25.

escribió esta égloga: un poeta puede servirse de sus versos para hablar exclusivamente de sí mismo, por lo que no sería necesario que un poeta conozca el significado de su propia profecía. Es decir, según el ideal de Eliot, Virgilio se habría quedado más que perplejo al observar el recorrido interpretativo que ha tenido su égloga. Para defender la libertad del creador a la hora de plasmar parte de sí mismo en un poema, se escuda en las ideas de milagro e inspiración.

No obstante, si bien es cierto que Eliot no parece estar por la labor de aceptar el profetismo cristiano explícito de la *Égloga IV*, sí valora el hecho de que este texto contribuyó en gran medida a la temprana aceptación de Virgilio por los cristianos, y reconoce que no hablar de ella en un ensayo de estas características sería realmente confuso.

El núcleo del ensayo es el elemento intrínsecamente cristiano presente en la poesía de Virgilio: “*is the element in Virgil which gives him a significant, a unique place, at the end of the pre-Christian and at the beginning of the Christian world*”⁷¹. Esa peculiar posición entre ambos mundos, el paganismo caduco y el casi incipiente cristianismo, habrían inspirado a Virgilio para escribir este texto, sin que él realmente fuera consciente de la significación del mismo. Con esta conclusión podemos decir que, aunque Eliot no afirma que el móvil de la égloga fuera, aun inconscientemente, el adventismo de Cristo, tampoco lo niega; parece que esquivo entrar en detalle a este respecto, al contrario que Haecker .

En lo referente a la comparación de Homero y Virgilio, si bien es cierto que Eliot admite, como ya he indicado anteriormente, que el griego le resultaba una lengua más interesante que el latín, es la comunión con la moral y el orden de Virgilio lo que le hizo tomar partido por este clásico latino, en contraposición con la irresponsabilidad divina y la chabacanería y arrogancia de los héroes homéricos (salvo Héctor). Para nuestro poeta, Virgilio sabía hacer de la sociedad romana un mundo mejor de lo que realmente era.

Tras estas primeras disertaciones, establece que son tres los rasgos que hacen de Virgilio un autor afín a la ética cristiana: la presencia de las palabras claves *labor* – *pietas* – *fatum*⁷². Los motivos por los que Eliot recurre a estos tres términos parecen

⁷¹ ELIOT, T.S. (1951). *Virgil and the Christian World*. p.123.

⁷² En este punto, Eliot reconoce la influencia de la obra de Haecker en este ensayo.

explicados de una manera clara en el artículo de García Jurado, *La educación clásica y el fin de la cultura europea: Mann, Eliot y Borges*:

No obstante, más allá de las interpretaciones adventistas, Eliot trata de buscar las profundas vinculaciones de Virgilio con el cristianismo, claro compromiso de su propio anglocatolicismo.⁷³

Estas tres palabras clave tienen su eco en las *Geórgicas*, como, por ejemplo, en la dignificación del trabajo manual, especialmente el de la agricultura, que Eliot sitúa como la principal labor en la visión de Virgilio. Este elemento estuvo presente, por supuesto, en la vida monástica de las órdenes religiosas de la Edad Media, y, por tanto, puede considerarse parte de la religión cristiana. Si bien es cierto que la visión cristiana del trabajo está en ocasiones a la idea del castigo⁷⁴, y, en otras ocasiones, cercana a la de dignificación⁷⁵. Pero el término *labor*⁷⁶ aparece también patente en alrededor de 80 ocasiones en la *Eneida*, la gran obra de Virgilio y que supone la justificación del dominio imperial romano; y el ideal romano no era otro que el de ser un pueblo agrícola, como podemos observar si leemos a autores como Catón. La actividad agrícola, por otro lado, aparece en la *Eneida* con poca asiduidad, y, en ocasiones, como medio para figuras literarias como la comparación.⁷⁷

La segunda palabra clave, *pietas*, es mucho más evidente, pero no por ello menos profunda: no hay nadie en la literatura latina que haya sido considerado tan *pius* como Eneas, el héroe de Virgilio, tan distinto a Aquiles u Odiseo en cuanto a valores y formas de comportarse. En primer lugar, Eliot reflexiona sobre el significado de *pietas* en latín, tan alejado del pequeño significado que guarda la palabra ‘piedad’ en castellano. Pues es bien sabido que la *pietas* era una de las principales virtudes de la Antigüedad romana, y contenía tres pilares en su proceder: la religión, la familia y la patria. Eneas, como lejano fundador de Roma, no podía estar exento de estas tres nociones, y de ahí su epíteto. Esta *pietas* latina comparte muchas de las ideas de la humildad cristiana; Eliot lo compara incluso con Job. Tales atributos sitúan al troyano

⁷³ GARCÍA JURADO, Francisco (2006). “La educación clásica y el fin de la cultura europea: Mann, Eliot y Borges”. *Mil Seiscientos Dieciséis*. Anuario, vol. XI, p. 66.

⁷⁴ “Ganarás el pan con el sudor de tu frente”. (*Génesis*, 3, 19)

⁷⁵ “El trabajo honra los dones del Creador y los talentos recibidos. Puede ser también redentor.” (*Génesis*, 3, 14).

⁷⁶ Esta contraposición está también presente en el polémico verso virgiliano *labor omnia vicit improbus* (*Geórgicas*, I, 145-146).

⁷⁷ *V. gr.*, X, 803-805: *Ac velut effusa siquando grandine nimbi / praecipitant, omnis campis diffugit arator / omnis et agricola et tuta latet arce viator.*

como el perfecto héroe cristiano (si no tenemos en cuenta el final de la obra), y a Virgilio, de nuevo, como un adventista del cristianismo.

Pero Eliot no puede evitar tratar un tema que, en mi opinión, es crucial: y es a que a nadie se le antoja extraña la noción de que Aquiles y Odiseo son héroes contrarios a Eneas. Los dos héroes homéricos, independientemente de su final, obtienen recompensas por el cumplimiento de sus trabajos, pero esto no ocurre con Eneas, para quien el cumplimiento de su deber supone también su recompensa. Esta misión es lo único que debe preocupar a Eneas, incluso si eso pasa por encima de sus intereses y anhelos, como puede extraerse de la escena del *Libro VI* que hemos comentado anteriormente respecto a “La figlia che piange”. De este modo, como dice Eliot, “*the pietas is in this way explicable only in terms of fatum*”.⁷⁸

El *fatum*, la tercera de las palabras clave de la catálisis cristiana de Virgilio según Eliot, es el auténtico protagonista de la *Eneida*. Eliot califica muy acertadamente a Eneas como “*man of destiny*” (‘un hombre de destino’), pero este cumplimiento de su propio destino lo hace desdichado, como demuestra su reacción en el Hades ante la sombra de Dido y su desaire. De este modo, Eneas resulta un héroe melancólico y triste, pero cumplidor sin reparos de su deber, como debe suceder en la vida de todo cristiano de buena fe.

Para Eliot, el papel dantesco de Virgilio en la *Divina Comedia* es el término de esta catálisis cristiana:

In the end, it seems to me that the place which Dante assigned to Virgil in the future life, and the role of guide and teacher as far as the barrier which Virgil was not allowed to pass, was not capable of passing, is an exact statement of Virgil's relation to the Christian world.⁷⁹

Así pues, aunque Virgilio no pudo llegar a ser un representante del cristianismo, Eliot, así como su maestro florentino, entiende que sí que es un nexo de unión entre la oscuridad del paganismo y la luminosidad de su fe cristiana. No obstante, Eliot decide trazar una línea divisoria entre la *Eneida* y la *Divina Comedia*, que pasa por dos principales enclaves: a) en primer lugar, la cristiandad explícita de Dante y lo que ésta conlleva respecto al misticismo, y en segundo, b) la ausencia del amor, que nunca tiene un papel central en la obra virgiliana, pero

⁷⁸ ELIOT, T.S. (1951). *Virgil and the Christian World*, p. 128.

⁷⁹ ELIOT, T.S. (1951). *Virgil and the Christian World*, p. 130.

que sí supone un elemento clave en la filosofía cristiana, lejana del patetismo que impera en los episodios amorosos de la *Eneida*.

Cabe decir que, si bien este breve texto está claramente inspirado en Haecker, y no se reniega en ningún momento la obra de este, sí que parece que Eliot lo toma a lo largo del cuerpo de la argumentación como una especie de enemigo silencioso, especialmente cuando equipara a Virgilio y a Dante o cuando le quita al amor la importancia que Haecker sí le dio.

5. ANÁLISIS DE LOS ENSAYOS ESCOGIDOS. LA TRADUCCIÓN: *EURÍPIDES Y EL PROFESOR MURRAY*

Este breve pero interesante texto no es un artículo *per se*, sino una reseña de una representación teatral de la *Medea* de Eurípides en el Holborn Empire de Londres a la que Eliot asistió en la primavera de 1920, y que le sirvió para reflexionar acerca de la situación en su época de la literatura griega, del teatro y de las traducciones.

En primer lugar, Eliot realiza una crítica valorativa de los miembros del elenco de la función, en la que solo valora a Sybil Thorndyke, que tuvo el papel protagonista. Tras esta pequeña introducción, alega:

I do not believe, however, that such performances will do very much to rehabilitate Greek literature or our own, unless they stimulate a desire for better translations.⁸⁰

De este modo, Eliot introduce el *quid* de la cuestión: qué es y qué no es una buena traducción. El profesor Gilbert Murray⁸¹, persona con la que Eliot no mantenía una buena relación y que estaba al otro lado de su ideología y manera de entender los estudios humanísticos, había sido el que había vertido al inglés los versos del de Salamina. Esa traducción le había resultado a Eliot nefasta, y, según sus propias palabras, “*they make us neglect her words*”⁸². En palabras del poeta, la actriz sólo había podido realizar una buena actuación por haberse estado peleando con los versos de Murray.

La traducción prestada para esta representación permite a Eliot reflexionar sobre uno de los temas que más le preocuparon durante toda su vida: la decadencia del griego y el latín en los planes de estudio, que suponía para él, como no podía ser de otra manera, la decadencia del propio inglés. Y es que desde el siglo XIX, con la implantación definitiva del positivismo en los planes de estudio, la enseñanza de las lenguas clásicas había quedado bastante resentida. No obstante, para Eliot, nacido en

⁸⁰ ELIOT, T.S. (1920). *The sacred Wood*, pp. 265.

⁸¹ Fue toda una eminencia: profesor en la Universidad de Oxford y uno de los mayores expertos en la Antigua Grecia de la primera mitad del siglo XX. Destacó por sus traducciones de tragedia, pero también por sus estudios de la lengua y religión helenas. Es también editor de Eurípides en la colección *Oxford Classical Texts*.

⁸² *Ibidem* nota 80.

EEUU, pero de corazón europeo, estas lenguas han de ser reivindicadas como elemento de cohesión del continente. Ve en esta situación no un deseo, sino una necesidad:

We need someone [...] to explain how vital a matter it is, if Aristotle may be said to have been a moral pilot of Europe, whether shall or shall not drop that pilot. And we need a number of educated poets who shall at least have opinions about Greek drama, and whether it is or is not of any use to us.⁸³

Esto es: no sólo se necesitan filólogos, sino poetas que acepten y reinterpreten las nociones que estudiarán e investigarán esos filólogos y humanistas.

El problema que Eliot veía en la traducción eurípidea del Profesor Murray era una degradación del lenguaje personal del poeta y dramaturgo victoriano Swinburne, y no una legítima correspondencia con los parámetros de una traducción desde una lengua clásica; y eso que estamos hablando, posiblemente, de la máxima autoridad en estudios helénicos de su época, dato que Eliot no sólo conoce, sino que utiliza como uno de los pilares de su argumentación al no concebir que un experto en la materia sea capaz de realizar semejante traducción.

Una de las cosas que le achaca es su estilo perifrástico. Como ejemplo, alega la traducción de *σχιάν* por “*grey shadow*”, cuando con “*shadow*” hubiera quedado más fiel al original griego. En otras ocasiones de mayor intensidad dramática, Eliot se queja de cómo Murray añade expresiones y detalles que no sólo no aparecen en el texto de Eurípides, sino que entorpecen y rebajan el *pathos* del momento. De este modo, Eliot propugna que “*Proffesor Murray has simply interposed between Euripides and ourselves a barrier more impenetrable than the Greek language*”⁸⁴. Nuestro autor aboga así por un modelo de traducción escueto y fiel al original, incluso cuando esto implique eludir algunos fragmentos problemáticos o tener algunos errores, como confiesa que le ocurre al poeta H.D.⁸⁵

El porqué de este decaimiento en la labor de traducción tiene lugar en la atención que se estaba prestando en aquel momento a otras disciplinas, muchas de ellas novedosas: el psicoanálisis, la filosofía, la antropología, la medicina, la sociología, etc. Sin negar la importancia de esas nuevas incorporaciones al saber, Eliot se lamenta de

⁸³ ELIOT, T.S. (1920). *The sacred Wood*, pp. 265.

⁸⁴ ELIOT, T.S. (1920). *The sacred Wood*, pp. 268-270.

⁸⁵ ELIOT, T.S. (1920). *The sacred Wood*, pp. 275. Se refiere a Hilda Doolittle, la principal poeta del imaginismo.

que los eruditos de las lenguas clásicas no puedan ya llegar al nivel de Goethe o Winckelmann.

Llega en este punto a un párrafo especialmente interesante:

Incidentally we do not believe that a good English prose style can be modelled upon Cicero, or Tacitus, or Thucydides. If Pindar bores us, we admit it; we are not certain that Sappho was *very* much greater than Catullus; we hold various opinions about Vergil; and we think more highly of Petronius than our grandfathers did.⁸⁶

Eliot habla de la pérdida de modelos. Para él, al igual que para los Renacentistas y para todos los escritores eruditos a lo largo de la historia de la humanidad, los clásicos han de ser los modelos de escritura. En una educación que siente sus bases sobre la escritura o la retórica no pueden dejarse de lado tales nombres, tales enseñanzas, pues la pérdida de dominio sobre las lenguas clásicas conllevaría la pérdida de dominio sobre las lenguas modernas europeas. Y, siendo la lengua una parte inexpugnable de la cultura, permitir que aquella se resienta no puede no provocar el resentimiento de la otra. Como podemos observar, el sentimiento de una época decadente y triste no está únicamente presente en la poesía de Eliot, sino también en su prosa; incluso en un pequeño escrito como este. Que mencione a algunos de los clásicos con los que guardaba relación indica la noción de que él sí se considera un afortunado que posee los modelos clásicos, pero la cuestión es cuántas más generaciones podrían decir eso. Hoy día, seguimos haciéndonos esa misma pregunta.

Para finalizar la reseña, Eliot alienta a sus lectores a que la mala traducción de Murray les incite a hacer traducciones de mayor calidad⁸⁷ que sigan manteniendo vivo en espíritu de los clásicos, así como del resto de autores posteriores que conforman el canon occidental (“*Both Homer and Flaubert*”)⁸⁸. En esa labor de erudición y rebelión humanística menciona a su amigo, Ezra Pound. El texto acaba con una pretenciosa aunque sentenciosa afirmación: “*And it is because Professor Murray has no creative instinct that he leaves Euripides quite dead*”⁸⁹.

⁸⁶ ELIOT, T.S. (1920). *The sacred Wood*, pp. 272.

⁸⁷ No se conoce la existencia de ninguna traducción griega o latina por parte de Eliot.

⁸⁸ ELIOT, T.S. (1920). *The sacred Wood*, pp. 275.

⁸⁹ *Ibidem* nota 88.

6. ANÁLISIS DE LOS ENSAYOS ESCOGIDOS. EDUCACIÓN Y DEFENSA DE LAS HUMANIDADES: *LA EDUCACIÓN MODERNA Y LOS CLÁSICOS, LOS CLÁSICOS Y EL HOMBRE DE LETRAS.*

T.S. Eliot venía de una familia en la que la educación había sido un asunto de gran estimación: su abuelo, William Greenleaf Eliot, fundó diversas escuelas y consagró su vida a la educación. Si bien, desde su propia experiencia, Eliot no estaba cómodo con el papel de profesor, sí que reflexionó en numerosos artículos sobre este concepto. En 1950, Eliot pronunció una serie de conferencias en la Universidad de Chicago que se publicarían más tarde con el título de *Los fines de la educación*, que pueden considerarse el colofón de la labor de teoría pedagógica llevada a cabo por nuestro autor.

En este punto del trabajo, podemos decir que no nos sorprende el hecho de que Eliot defendiera un currículum educativo que incluyese el latín y el griego. Sin ir más lejos, en un pequeño ensayo como *Los clásicos en Francia – y en Inglaterra*⁹⁰, aplaudió la recuperación del latín y el griego en la enseñanza obligatoria pública, a la vez que se lamentaba de la situación de estas lenguas en las islas británicas. En el resto de ensayos que hemos comentado hasta este punto, ha quedado patente que la defensa de los clásicos, ya fuera por criterios de canon, de fe o de traducción y estilo, formaba parte de la ideología del poeta. En una entrevista con el columnista y editor Donald Carrrol en mayo de 1961, T.S. Eliot pronunció las siguientes palabras:

I think that the abandonment of the teaching of Latin and Greek is most deplorable. Without Latin it is impossible to understand a great deal of modern literature. The only way to avoid jettisoning classical education is to keep it up.⁹¹

En 1932, entre sus *Ensayos escogidos*, aparece uno titulado *La educación moderna y los clásicos*. Es en este texto en el que determina uno de sus principales móviles a la hora de defender la pervivencia de las lenguas clásicas en la enseñanza media: la religión. Con el paso de los años, Eliot se volvió más y más devoto, y comprendía que, en tanto en cuanto el latín y el griego habían sido las lenguas transmisoras del cristianismo en occidente, era una labor obligatoria el esforzarse en conservarlas. De hecho, en *Los fines de la educación*, Eliot sitúa a la religión como uno

⁹⁰ Apareció en: *The Criterion*. II, 5 (Octubre, 1923) pp. 104-5.

⁹¹ . CARROLL, Donald (1962). "An Interview with T.S. Eliot", *Quagga*. II, 1 (1962) p. 33.

de los pilares de la sociedad⁹². En este ensayo habla abiertamente de política educacional, y de la tensión provocada entre las tendencias del liberalismo y del radicalismo; entre otras muchas cosas, la consideración del latín y el griego como materias de segunda fila.

Now while liberalism committed the folly of pretending that one subject is as good as another for study, and that Latin and Greek are simply no better than a great many others, radicalism (the offspring of liberalism) discards this attitude of universal toleration and pronounces Latin and Greek to be subjects of little import.⁹³

Más adelante, Eliot opone también el comunismo ruso (según sus propias palabras, tratado por sus defensores como si de una religión se defendiera), con el cristianismo. Curiosamente, pese a la gran defensa del estudio del latín y el griego *per se* que hizo durante su juventud, como pudimos ver en la anterior reseña, en este punto Eliot decide ser más práctico y consagrar el estudio de las lenguas clásicas en tanto en cuanto estas pueden alumbrarnos con respecto a los entresijos de la fe cristiana, relativizando el resto de enseñanzas que los maestros de la Antigüedad puedan enseñarnos:

I am trying to indicate now the fundamental defence of Latin and Greek, not merely give you a collection of excellent reasons for studying them, reasons which you can think of for yourselves. There are two and only two finally tenable hypotheses about life: the Catholic and the Materialistic. The defence of the study of the classical languages must ultimately rest upon their association with the former, as must the defence of the primacy of the contemplative over the active life. To associate the Classics with a sentimental Toryism, combination-rooms, classical quotations in the House of Commons, is to give them a flimsy justification, but hardly more flimsy than to defend them by a philosophy of humanism – that is, by a tardy rearguard action which attempts to arrest the progress of liberalism just before the end of its march: an action, besides, which is being fought by troops which are already half liberalized themselves. It is high time that the defence of the Classics should be dissociated from objects which, however excellent under certain conditions and in a certain environment, are of only relative importance – a traditional public-school system, a traditional university system, a decaying social order – and permanently associated where they belong, with something permanent: the historical Christian Faith.⁹⁴

⁹² La contradicción resulta curiosa; pues, en este ensayo, propugna que la enseñanza de la religión debe estar absolutamente separada de la enseñanza del resto de materias; pero, por otro lado, en el presente ensayo, hace depender la enseñanza del latín y el griego de la religión cristiana.

⁹³ ELIOT, T. S. (1951). “The Modern Education and the Classics”. *Selected Essays*. Faber & Faber, Londres. p. 513.

⁹⁴ ELIOT, T. S. (1951). “The Modern Education and the Classics”. *Selected Essays*. Faber & Faber, Londres. p. 514

Llega tal grado de descuido y desprecio con respecto a las lenguas clásicas en su vertiente, digamos, laica, que escribe estas palabras sin la menor contemplación:

If Christianity is not to survive, I shall not mind if the texts of the Latin and Greek languages became more obscure and forgotten than those of the languages of the Etruscans.⁹⁵

Diez años después. En 1942, pronunció una alocución en la Asociación Clásica de Cambridge que tituló *Los clásicos y el hombre de letras*. Tal y como en *La educación moderna y los clásicos* Eliot se había posicionado a favor del estudio de los clásicos por el compromiso con la religiosidad que estos transmiten, y con miras a salvar a la sociedad de su decadencia contemporánea, así en *Los clásicos y el hombre de letras*, sirviéndose de unos postulados similares, se muestra implacable ante la necesidad de que los futuros escritores y literatos conozcan las lenguas antiguas. Desde su punto de vista, este es un requisito indispensable para conocer la propia lengua inglesa:

If a classical education is the background for English literature in the past, we are justified in affirming not merely that a good knowledge of Latin (if not of Greek) should be expected of those who teach English literature, but that some knowledge of Latin should be expected of those who study it.⁹⁶

Parece que, durante los años transcurridos entre ambos textos, Eliot tuvo ocasión de reflexionar sobre la importancia del clasicismo en la sociedad; o quizá, como indica María Teresa Gibert Maceda en su tesis *Fuentes literarias en la poesía de T. S. Eliot* (Universidad Complutense de Madrid, 1981), ambos ensayos se enmarquen en diversos ámbitos, pero con una misma intencionalidad:

Más que una defensa del estudio de los clásicos frente a quienes propugnan su desaparición, es una llamada de alerta a quienes desean la supervivencia de la civilización cristiana[...]. Al final de su alocución, intensifica el argumento expuesto en *Modern Education and the Classics*: la unificación cultural europea sólo puede crecer a partir de las raíces constituidas por la fe cristiana y las lenguas clásicas que los europeos han heredado. Así pues, el futuro de nuestra cultura depende del uso que los europeos hagan de la herencia recibida.⁹⁷

⁹⁵ELIOT, T. S. (1951). "The Modern Education and the Classics". *Selected Essays*. Faber & Faber, Londres. p. 515.

⁹⁶ ELIOT, T.S. (1965). "The Classics and the Man of Letters". *To criticize the critics and other writings*. University of Nebraska Press. Lincoln and London. p. 150.

⁹⁷ GIBERT MACEDA, María Teresa (1981). *Fuentes literarias en la poesía de T. S. Eliot*. Universidad Complutense de Madrid.

7. CONCLUSIONES

Las conclusiones a las que he llegado mediante el presente trabajo son las siguientes:

En primer lugar, creo que es un dato muy importante que uno de los críticos literarios más afamados y aplaudidos del pasado siglo XX tuviera en tanta estima a los clásicos, y, en concreto, a Virgilio. En estos tiempos en los que la consideración de nuestra disciplina está, como mucho, de capa caída, incluso en ocasiones por otras modalidades dentro del campo de las Humanidades, es verdaderamente revelador saber que para un gran sector de la crítica los clásicos siguen siendo un modelo que se debe seguir.

De manera más concreta, los ensayos de Eliot me han permitido entender la situación en la que los estudios clásicos se encontraban durante la vida de Eliot. En cuanto a lo que se refiere a la cuestión de canon y tradición, he podido observar una visión en la que la necesidad de leer y releer a los clásicos es más que imperiosa; el hecho de que, entre todos los clásicos grecolatinos, Eliot haya elevado a Virgilio, me parece especialmente revelador, teniendo en cuenta que el tiempo en el que estos trabajos fueron escritos eran especialmente convulsos debido a las guerras mundiales y sus devastadoras consecuencias. Destacar a Virgilio suponía esperar la llegada de un mundo mejor y más amable, como cantaba él en su *Égloga IV*, pues, como ya he repetido en más de una ocasión, los intelectuales de esta mitad del siglo XX creían de veras que con la cultura podrían rescatar a la sociedad del hoyo en el que había caído.

Teniendo en cuenta esta interpretación de lo clásico, casi como seña de identidad del continente europeo, se entiende mucho mejor todo lo referente a la catálisis cristiana de Virgilio, o al “Virgilio adventista”. T.S. Eliot, así como Europa, necesitaba un soporte sobre el que volver a cimentarse, pero también un ejemplo al que poder seguir y emular. El bimilenario de Virgilio celebrado en la Italia fascista en 1930 tuvo necesariamente mucho que ver con la intencionalidad de autores como Haecker, Espinosa Pólit, o, por supuesto, como Eliot, de rescatar al autor de la *Eneida* de entre las

sombras que recorren su producción y colocarlo casi como profeta, como mesías providencial, o como, simplemente, una figura que alumbrara esos difíciles momentos desde la lejana estela de los siglos.

En lo que respecta a la traducción de los clásicos, a la educación clásica y a la defensa de las disciplinas humanísticas, me ha resultado sorprendente lo poco que ha cambiado la situación que vivió Eliot con respecto al panorama actual de las humanidades. T.S. Eliot, como hombre conservador y profundamente devoto que fue, abogaba por una educación clásica movido por una dualidad: en primer lugar, por lo que el latín y el griego representaban para la cristiandad, y, en segundo, por lo que el latín y el griego representaban para la poesía. Habiéndome adentrado en su obra, creo que estas dos nociones, la de su fe cristiana y la de su amor a la poesía, fueron para Eliot igual de importantes: incluso cuando encontramos declaraciones tan solemnes en defensa de la religión, pasando por encima de las lenguas clásicas, creo que la devoción que Eliot sentía por la palabra escrita fue lo que siempre le hizo volver y volver sobre los clásicos, fuera de la manera que fuere.

La vocación de Eliot es, en todo momento, la vocación de Europa. Cuando Eliot llegó al viejo continente, seducido por la estela de los simbolistas franceses, así como de los isabelinos, Dante o tantos otros, lo encontró en un momento en el que la fuerza de Europa era bastante cuestionable. Confiando en la cultura como un arma sanadora, se sintió europeo, se hizo europeo, y, si quiso tanto a los clásicos y al resto del canon de Occidente como lo hizo fue para, de algún modo, consolidarse como miembro de esta tradición. Eliot observa la decadencia de sus días y, de esta forma, aceptando una especie de *translatio imperii* cultural, mantiene viva la idea del Imperio Romano como unificador del continente del que tanto él como todos nosotros hemos de formar parte y aboga por la posibilidad de un esplendor venidero.

Además, y no es algo baladí, creo que la lectura y el análisis de los ensayos eliotianos permiten una visión más esclarecedora de su poesía, que, por mucho que haya sido catalogada como oscura e impenetrable, siempre será para mí muy brillante.

Me gustaría concluir parafraseando a Eliot en *Eurípides y el profesor Murray*, y decir que estos tiempos difíciles para los Estudios Clásicos no deben impulsarnos a otra

cosa que no sea el de seguir estudiándolos. Cada generación tiene una lectura de los clásicos, pues sus enseñanzas y su sabiduría nunca llegarán a agotarse: Eliot tuvo la suya, y también los que vinieron después de él, y los de después. Ahora es, de este modo, nuestro de emprender nuestro propio periplo desde Homero, pasando por Virgilio y tantos otros, hasta la actualidad. Quizá de esa manera podamos devolver a nuestros escritores todo lo que ellos nos han dado.

8. BIBLIOGRAFÍA

Corpus de T.S. Eliot

- ELIOT, T.S. (1945) *What is a classic?* Faber & Faber, Londres.
- ELIOT, T. S. (1951). *Selected Essays*. Faber & Faber, Londres.
- ELIOT, T.S. (1965). *On poetry and poets*. Faber & Faber, Londres.
- ELIOT, T.S. (1965). *To criticize the critics and other writings*. University of Nebraska Press. Lincoln and London.
- ELIOT, T.S. (1967). *Criticar al crítico*. Alianza Editorial, Madrid.
- ELIOT, T.S. (1989). *Poesía completa*. Editora universitaria de la Universidad Autónoma de Santo Domingo.
- ELIOT, T.S. (1992). *Sobre poesía y poetas*. Icaria Editorial, Barcelona.
- ELIOT, T.S. (1995). *Poesías reunidas, 1909-1962*. Traducción y prólogo de José María Valverde. Alianza Editorial.
- ELIOT, T.S. (2000). *Ensayos escogidos*. Programa Editorial: Universidad Nacional Autónoma de México. México D.F.
- ELIOT, T.S. (2003). *La unidad de la cultura europea: Notas para la definición de la cultura*. Ediciones Encuentro, Madrid.
- ELIOT, T.S. (2004). *El bosque sagrado / The sacred Wood*. Edición bilingüe. Langre, Madrid.
- ELIOT, T.S. (2014). *La aventura sin fin*. Debolsillo, Barcelona.
- ELIOT, T.S. (2018). *La tierra baldía*. Edición bilingüe de Viorica Patea. Cátedra, Madrid.
- ELIOT, T.S. (2018). *The Poems of T.S. Eliot*. Volúmenes I y 2. Faber & Faber, Main.

Bibliografía secundaria

- ABAD, Pilar (1992). *¿Cómo leer a T.S. Eliot?* Júcar, Madrid.
- CARREIRA, Antonio (2020). *El concepto de clásico y su aplicación a la literatura española. Lectura y signo*, 15. Centro para la Edición de Clásicos Españoles, pp. 231-239.
- CHINTZ, David E. (2009). *A Companion to T.S. Eliot*. Blackwell Publishing Ltd.
- COOPER, John Xiros (2006). *The Cambridge Introduction to T.S. Eliot*. Cambridge University Press.
- DÍAZ VILLARREAL, William (2016). “Lo clásico y la tradición en Paul Valéry, T.S. Eliot y Walter Benjamin”. *Literatura: teoría, historia, crítica*. pp. 121-146.
- FRAZER, James George (2009). *The Golden Bough*. Oxford University Press.
- GARCÍA JURADO, Francisco (2006). “La educación clásica y el fin de la cultura europea: Mann, Eliot y Borges”. *Mil Seiscientos Dieciséis*. Anuario, vol. XI, p. 66.
- GARCÍA JURADO, Francisco (2018). *Virgilio: vida, mito e historia*. Editorial Síntesis, Madrid.
- GARCÍA JURADO, Francisco. (2021). “Claves y documentos para un Virgilio posmoderno: Los años ochenta del siglo XX en España”. *Nova Tellus*, 39, (1), 171-203.
- GARCÍA JURADO, Francisco. *Reinventar la Antigüedad*. Recuperado 29 de junio de 2021 de <https://clasicos.hypotheses.org/2235>
- GIBERT MACEDA, María Teresa (1981). *Fuentes literarias en la poesía de T. S. Eliot*. Universidad Complutense de Madrid.
- HAECKER, Teodoro (1945). *Virgilio, padre de Occidente*. pp. 45-46. Sol y Luna, Ediciones y Publicaciones Españolas, Madrid.
- HAECKER, Theodor (1934). *Virgil, father of the West*. Sheed & Ward Inc.
- HAY, E. (1983). «T. S. Eliot’s Virgil: Dante». *The Journal of English and Germanic Philology*, 82(1), 50-65.
- JURISTO, Juan Ángel (2014). *La astucia argumental de T.S. Eliot*. Recuperado el 29 de junio de 2021 desde <https://es.scribd.com/document/248936953/La-astucia-argumental-de-T-S-Eliot-Juan-Angel-Juristo>
- KNIGHT, Jackson (1944). *Roman Vergil*. Faber & Faber, Londres.
- MANGANIELLO, Dominic (1989). *T.S. Eliot and Dante*, London, McMillan Press.
- MOODY, DAVID A. (1994). *The Cambridge Companion to T.S. Eliot*. Cambridge University Press.

- MURPHY, Russell Elliott (2007). *Critical Companionb to T.S. Eliot. A Literary Reference to his life and work*. Facts On File, New York.
- REEVES, Gareth (1989). *T.S. Eliot. A Virgilian Poet*. The Macmillan Press LTD, Hampshire and London.
- ROMERO SÁNCHEZ-PALENCIA, C. (2013). “T.S. Eliot y su concepción educativa del arte». *Educación y futuro digital*”. Recuperado 29 de junio de 2021 de <https://redined.mecd.gob.es/xmlui/handle/11162/118962>
- SILES, JAIME (2021). *Un Eliot para españoles*. Breviarios Athenaica, Sevilla.
- VIRGILIO (1908). *Eclogues, Georgics, Aeneid I-VI*. Loeb, Boston- Nueva York.
- VIRGILIO (1916-1918). *Aeneid VI-XII, The minor poems*. Loeb, Boston- Nueva York.
- VIRGILIO (1992). *Eneida*. Trad. Javier de Echave-Sustaeta. Gredos, Madrid.
- ZIOLKOWSKI, Theodore (1993). *Virgil and the moderns*. Princeton University Press.

