

LOS *FOUR QUARTETS* DE T. S. ELIOT: «SITUACIÓN» Y TRADUCCIÓN*.

JUAN JOSÉ FOLGUERÀ

RESUMEN

Desde el punto de vista del lector cuya lengua es el español, T. S. Eliot será siempre, puesto que escribió en inglés, un poeta *a traducir*. Para traducirlo, previamente será preciso «situar» a) a la poesía de Eliot dentro de su propia tradición específica, *i.e.* la de las modernas literaturas de expresión inglesa, y también en relación con cierta tradición literaria europea; b), a los *Four Quartets* en el conjunto de la obra eliotiana. Como ejemplo de las dificultades lingüísticas, conceptuales y técnicas que aguardan al traductor, se examina aquí el pasaje constituido por los vv. 47-61 de *Burnt Norton*, II, comparando las cuatro traducciones hasta ahora publicadas (*Cuatro Cuartetos*, Gaos 1951, Wilcock 1956, Valverde 1984, Pujals Gesalí 1991); y, sobre la base de las conclusiones extraídas de este cotejo, se propone una quinta lectura posible.

PALABRAS CLAVE

Modern poetry. Eliot. Simbolismo. Mallarmé. Laforgue. Corbière. Distanciamiento irónico. Personaje(s), *personae*. *Waste* = devastación. *Imago mundi* cristiana. *Four Quartets*. *Burnt Norton*, II, 47-61. *Axle-tree*. Arbol de Porfirio. Traducción. Métrica. *Pattern* = pauta.

ABSTRACT

From the Spanish-speaking reader's point of view, T. S. Eliot, as long as he wrote in English, shall remain forever a poet to be necessarily *translated*. To make the translation feasible we must try to «situate» a) Eliot's poetry within its specific tradition, *i.e.*, that of modern English literatures, and within a certain European literary tradition also; b) the *Four Quartets* within the whole of Eliot's poetic work. As an instance of the linguistic, conceptual and technical difficulties that any translator

* El presente trabajo es la primera parte del estudio preliminar a la traducción de los *Four Quartets* realizada por Juan José Folguerà. La segunda parte se publicará también en *Cauce*.

has to deal with, *Burnt Norton* II, vv. 47-61 is examined here, comparing the four published translations (*Cuatro Cuartetos*, Gaos 1951, Wilcock 1956, Valverde 1984, Pujals Gesalí 1991), and proposing, after the conclusions drawn from such a comparison, a fifth possible reading.

KEY WORDS

Modern poetry. Symbolism. Mallarmé. Laforgue. Corbière. Ironical detachment. Character(s), *personae*. Waste = *devastación*. Christian *imago mundi*. *Four Quartets*. *Burnt Norton*, II, 47-61. Axle-tree. Porphyry's Tree. Translation. Metrics. Pattern = *pauta*.

RÉSUMÉ

Au point de vue du lecteur hispanophone, T. S. Eliot, puis qu'il écrivait en Anglais, restera toujours un poète *à traduire* nécessairement. Pour en faire la traduction, il faut d'avance «situer» a) la poésie eliotienne dans sa tradition spécifique, *i.e.* celle des modernes littératures d'expression anglaise, et même dans une certaine tradition littéraire européenne aussi; b) les *Four Quartets* dans la totalité de l'oeuvre d'Eliot. Comme exemplification des difficultés linguistiques, conceptuelles et techniques que le traducteur devra surmonter, on examine ici les vv. 47-61 de *Burnt Norton*, II, tout comparant les quatre versions jusqu'à nos jours publiées (*Cuatro Cuartetos*, Gaos 1951, Wilcock 1956, Valverde 1984, Pujals Gesalí 1991). D'après les conclusions qu'on y tire, on propose une cinquième lecture possible.

MOTS-CLÉ

Modern poetry. Eliot. Symbolisme. Mallarmé. Laforgue. Corbière. Eloignement ironique. Personnage(s), *personae*. Waste = dévastation. *Imago mundi* chrétienne. *Four Quartets*. *Burnt Norton*, II, 47-61. *Axle-tree*. Arbre de Porphyre. Traduction. Métrique. *Pattern* = *patron*.

Or ti piaccia gradir la sua venuta
Purgatorio, I, 70.

Buena parte de la obra poética y crítica de Thomas Stearns Eliot (1888-1965) ha sido traducida al español, con la natural consecuencia de hacernos creer que la conocemos bastante bien. Por otra parte, el número de los estudios dedicados a Eliot en su doble (y unívoca) labor de poeta y de crítico es ya muy grande en nuestra lengua, aunque no tanto como en inglés, desde luego; y el mero hecho de que dispongamos de una bibliografía sobre Eliot muy considerable, por cantidad y calidad, prueba el interés que el poeta despierta entre nosotros.

Sospecho, sin embargo, que quienes leemos a Eliot *desde el español* no vemos en él al mismo poeta que en él ven sus lectores «naturales», esto es, los del ámbito anglosajón. Unos y otros admiramos a Eliot con parecida intensidad y sin duda con idéntica razón, pero no sé yo si por razones idénticas. En el inglés y en la literatura del inglés, mucho más amplia que la propiamente inglesa, a Eliot se le juzga en primer lugar como a un renovador; sucede con él *mutatis mutandis* lo que en nuestra lengua y nuestras literaturas con Rubén Darío. A despecho de cuanto digan los investigadores —y lo que nos dicen es que los orígenes de la *modern poetry* en el primer cuarto del siglo XX no están por completo averiguados—, prevalece en el público culto, de Londres a Johannesburgo, pasando por Toronto, Nueva York o San Francisco, la cómoda simplificación según la cual T. S. Eliot y Ezra Loomis Pound (1885-1972) fueron los capitanes intrépidos del movimiento que entre 1908 y 1925 imprimió a la lírica anglonorteamericana un giro «antiromántico» radical. Tal capitania, en tanto que aceptada, confiere a la poesía de Eliot y a la figura de su autor una aura de, por decirlo así, grandeza previa, a estas alturas inseparable de la grandeza intrínseca de aquélla: la cual, por cierto, nadie o casi nadie discute ya.

Para nosotros, en cambio, Eliot es sólo, aunque nada menos, un gran poeta entre los muy pocos genuinamente mayores de nuestro siglo en Europa, y por extensión en Occidente. La exacta «situación» de Eliot respecto de su propia tradición literaria específica —la de la lengua inglesa, de 1800 a nuestros días— nos trae relativamente sin cuidado: lo leemos «fuera de ella», aunque lo leamos en el original.

Cuanto acabo de decir estará más claro, espero, si se recuerda que *Prufrock and Other Observations* (1917)¹ y *Poems 1920*² son libros que rompen con la expresión poética (en inglés) inmediatamente anterior a ellos, y otro tanto puede decirse de lo publicado por Pound desde 1908 en adelante. En noviembre de 1920 salió a luz *The Sacred Wood*, volumen que recogió los primeros trabajos críticos de T. S. Eliot aparecidos en *The Egoist* y otras revistas desde 1915. Con todo esto, la ruptura innovadora, renovadora, estuvo servida.

Aquellos dos títulos de poesía eliotianos son, juntamente con los de otros autores coetáneos (Pound en primer término), fundamentales para comprender el desarrollo ulterior de la *modern poetry* y sus derivaciones hasta hoy mismo; sin embargo, entre nosotros —un «nosotros» que abarca las dos orillas del Atlántico—, *Prufrock...* y los *Poems 1920* casi no existen, salvo como prehistoria de *The Waste Land* (1922).

1. *Prufrock and other observations*, The Egoist, Londres, 1917. Utilizo CPP, pp. 11-34.

2. *Poems 1920* nunca apareció en volumen suelto, sino que con este título refundió Eliot dos libros, a saber: *Poems*, The Hogarth Press, Londres, 1919, y *Ara Vos Prec*, Ovid Press, Londres 1920. La refundición, en *Collected Poems 1909-1925*, Faber & Faber, Londres 1925. Véase texto, *infra*.

A lo largo de muchos años he podido comprobar que, en efecto, para los lectores de poesía de nuestro ámbito T. S. Eliot es ante todo –por no decir casi exclusivamente– el autor de *The Waste Land*, de los *Four Quartets* (1935, 1940-41-42; primera edición conjunta y autónoma, 1944; definitiva, 1946) y del drama (en verso) *Murder in the Cathedral* (1935). En capítulo aparte –apartamiento lamentable, porque fragmenta un todo–, conocemos y apreciamos trabajos suyos de crítica literaria y sus ensayos de filosofía social, especialmente *Notes Towards a Definition of Culture* (1948), que con el título de *Notas para la definición de la Cultura* ha sido muy editado y reeditado en España y América.

Nuestros poetas, por su parte, suelen dividir su atención entre *The Waste Land* y los *Four Quartets*, e incluso hay quienes, en sus personales gustos, anteponen cualitativamente (y no sólo cronológicamente) aquél a éste. La cosa se explica, creo, porque *The Waste Land* se propuso determinados problemas técnicos y los resolvió con libertad en apariencia enorme (libertad mucho menor en el original que en sus traducciones, dicho sea de paso: fenómeno que tiene sus puntos de contacto con el que hizo de Poe, en francés, el poeta mayor que no fue en inglés): características formales a las que *The Waste Land* debe no poco de su condición de «poema para poetas». Pero no sé de nadie que en español se haya ocupado verdaderamente en serio de, por ejemplo, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, «poema insignia» del libro de 1917; por lo menos, no tengo noticia de ningún estudio en profundidad.

Los *Four Quartets*, por su lado, no parecen tan innovadores como *The Waste Land* desde el punto de vista técnico, no obstante su mayor extensión (ochocientos cuarenta y seis versos frente a cuatrocientos treinta y tres) y a su estructura mucho más compleja. En realidad, lo son en grado superlativo; pero como se trata de una técnica ostensiblemente «no moderna», la experimentación expresiva y musical de los *Quartets* se nos presenta como escondida bajo la especie de una peregrinación a fuentes bastante remotas. En este poema conviven algunas antigüedades nuevas con ciertas novedades más o menos antiguas, como, verbigracia, el *verso libre* que no es tal, sino la hábil combinación de acentos guiada por un oído tan fino como cultivado y seguro.

Con todo, no debe olvidarse que entre nosotros por lo general se lee a Eliot traducido. Y aunque desde luego siempre será mejor acercarse a un poeta (sobre todo a un poeta) en su lengua antes que en la nuestra, soy en esta materia menos tajante que el cura –«hombre docto, graduado en Sigüenza»– del donoso y grande escrutinio en la librería de Alonso Quijano. Al fin y al cabo, quien entiende pasablemente a César suele tropezar con un muro ante el latín de Virgilio. Bien venidas sean pues las traducciones, incluso las de poesía; por mucho que en ellas pierdan los originales, siempre llegará siquiera algo de éstos al lector, que de otro modo y a falta de traductores nada recibiría de los poetas de otros tiempos ni de los que ahora mismo escriben en otros idiomas. Y entre algo y nada, siempre será mejor algo, por poco que fuere.

1915-1942: DE PRUFROCK... A LOS FOUR QUARTETS

En la edición «canónica» de la poesía y el teatro eliotianos (*Complete Poems and Plays*, 1969; en adelante, *CPP*) hay catorce composiciones juveniles reunidas en apéndice (*Poems Written in Early Youth*, *CPP*: 587-606). La única de ellas con fecha indudable es la titulada *At Graduation 1905*, que demuestra dos cosas: primera, que a los dieciséis años tenía ya Eliot un dominio excepcional del verso inglés de arte mayor, y era capaz de demostrar su maestría a lo largo de catorce estrofas de seis versos con rimas ABBAAB; segunda, que si bien el poema es flojo –se resiente, claro, de lo tópico del tema–, el adolescente Tommy Eliot conocía a la perfección un recurso de poeta maduro, a saber, que cuando *el asunto* del poema está gastado (y casi no hay asunto poético que no lo esté) el poeta se prueba a sí mismo en *los versos*, y en ellos halla modo de ser siquiera un poco original: si no por los conceptos, si tampoco por las metáforas, al menos por el vocabulario y la musicalidad.

Entre los poemas del citado Apéndice hay uno, *Humouresque* (*CPP*: 602) que Lyndall Gordon, en su excelente *Eliot's Early Years*³, da por escrito en noviembre de 1909. Se trata de una traducción bastante fiel y formalmente inobjetable del poema de igual título de Jules Laforgue. Antes de haber cumplido los veinte años, Eliot había encontrado al poeta que, según su propio testimonio muchos decenios después, más duradera influencia ejerció sobre él.

Eliot llegó al conocimiento de Laforgue a través de otra lectura capital: *The Symbolist Movement in Literature* (1899), de Arthur Symons (1865-1945). Este libro es hoy un clásico en la crítica de lengua inglesa, e influyó no sólo a Eliot sino a otros muchos poetas ingleses y norteamericanos de la época; entre ellos el irreductible irlandés William Butler Yeats (1865-1939). En las páginas de Symons halló el joven Eliot un sentido para su propio quehacer. Intuía que la «poesía al uso» –cuyas posibilidades técnicas no tenían ya mayor dificultad para él– no era el buen camino; Symons le hizo ver que su intuición era correcta, y le enseñó por qué. Más aún: lo puso en una senda nueva. En menos de un año –diciembre de 1908 a noviembre de 1909–, Eliot encontró su voz. O, mejor dicho, su *primera voz*.

El conocimiento de los simbolistas franceses que el joven Eliot iba adquiriendo creció aún más en 1910-1911, el tiempo que pasó en París como oyente del curso de Filosofía de Henri Bergson en el Colegio de Francia⁴. Leyó atentamente a Mallarmé, a Rimbaud, a Lautréamont, a Verlaine; no llegó por entonces

3. Gordon 1977, 2, 27.

4. Es posible, o mejor dicho no es imposible, que el poeta anglo-norteamericano haya coincidido en las aulas o la biblioteca del Collège de France con Antonio Machado, de quien consta que asistió precisamente en 1911 a los cursos del medievalista Joseph Bédier y a los del filósofo Henri Bergson. Con todo, parece poco probable: el joven Eliot oyó solamente siete de las clases de Bergson, cuya filosofía, que llegó a conocer bien, no le interesó más que en aquella época (Vid. Gordon 1977, 3, 38 y *passim*).

a descubrir a quien sería luego otro de *sus* poetas: el extraño y deslumbrante Tristan Corbière. De todos aprendió algo, en especial de Mallarmé; y, con tales armas y bagajes, Eliot empezó a definir mejor la clase de poesía que le interesaba hacer.

El que podríamos llamar curso principal de la poesía inglesa —quiero decir: en inglés— había llegado, hacia 1890, a un límite. Del romanticismo vigoroso y fresco de William Wordsworth (1770-1850) y Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), cuyas *Lyrical Ballads* —especialmente la segunda y tercera ediciones, de 1800 y 1802, con prefacios de Wordsworth—⁵ señalaron en Inglaterra el curso del romanticismo adulto a lo largo de varios decenios, nada o casi nada quedaba ya. Un signo inequívoco de que el espíritu victoriano impregnaba a la sociedad inglesa y comenzaba a poner puertas al campo de la lírica se dio justamente al morir Wordsworth y quedar vacante la sinecura oficial de *Poet Laureate*: el codiciado nombramiento de tal recayó en Alfred, Lord Tennyson (1809-1892), mientras que al otro lado del Atlántico su coetáneo Henry Wadsworth Longfellow (1807-1892) era el más difundido poeta norteamericano. Entre tanto, en los Estados Unidos se abría difícil camino la «poesía alternativa» de Walt Whitman (quien sólo hacia 1890, es decir, al final de su vida —murió en 1892— alcanzaría algún reconocimiento: prólogo de la gloria póstuma), y en Inglaterra permanecía ignorada de todos la obra de Gerard Manley Hopkins (1844-1889), que sólo se publicaría en 1918.

Y no es que faltaran voces interesantes cuando no excelentes: Dante Gabriel y Christina Rossetti, prerrafaelistas; o el sordo de Putney Hills, Charles Algernon Swinburne; o Robert Browning; o Matthew Arnold, «el hombre de letras más completo de su época» en opinión del T. S. Eliot maduro; o Thomas Hardy, si bien éste es más conocido y apreciado hoy como novelista. Era, más que un problema de calidad, el problema de la actitud de los poetas respecto de la poesía; de qué hacían aquéllos con ésta. Y lo que hacían era, típicamente, poemas narrativos de cierta extensión⁶ (rasgo que la poesía de expresión inglesa no ha perdido, al contrario de lo que sucedió, salvo muy raras excepciones, en la poesía «continental» europea y en su prolongación luso-hispánica en América), impregnados no ya del fervor, pero sí, todavía, de los *tics* románticos, cuando no de la clase de

5. Wordsworth, William, y Coleridge, Samuel Taylor, *Lyrical Ballads* (cinco ediciones: 1798, 1800, 1802, 1804, 1805). Hay edición española moderna, bilingüe, de Santiago Corugedo y José Luis Chamosa. En Corugedo-Chamosa 1990 hay extractos, referencias, comentarios y algún párrafo entero de los prefacios de Wordsworth a las ediciones de 1800 y 1802, pero no el texto íntegro de aquéllos. Sobre el pensamiento poético de Wordsworth y Coleridge y su influencia en la poesía de expresión inglesa, el estudio *standard* (ya clásico) es *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* de Meyer H. Abrams, 1953, en especial el capítulo V. Hay edición en español, *El espejo y la lámpara: Teoría romántica y tradición crítica*, trad. Gregorio Aráoz, con presentación de Raúl H. Castagnino, Nova, Buenos Aires 1962.

6. No quiero decir que no se compusieran poemas breves; los hubo por millares y de todas clases, excelentes, buenos, regulares y malos. Digo que lo típico —lo típicamente anglosajón en la poesía del XIX, y en rigor desde Chaucer— es a mi parecer el poema narrativo más o menos largo, y a veces muy largo.

sentimentalismo que me atrevo a llamar *falacia tennurista*. La mezcla de musicalidad genuina y *pathos* «romántico», así entre comillas, salta a la vista por ejemplo en muchas páginas del propio Tennyson, quien por este motivo es ahora, como lo fue en sus días, paradigma de la «poesía victoriana». No digo que Tennyson sea malo –en sus mejores momentos, que son muchos, no lo es–; digo que el tipo de escritura «tennysoniana» (o, en los Estados Unidos, «longfellowiana»)⁷ produjo, en otras manos, mucha poesía mala tomada por buena en su momento. Si se recuerda el inmenso prestigio que hacia la misma época (1880-1890...) tenía en nuestra lengua y en nuestras literaturas don Ramón de Campoamor y Campoosorio (1807-1901), se medirá el alcance y la intención de cuanto digo respecto de la poesía en inglés de la segunda mitad del siglo XIX⁸.

Cuando Eliot era todavía un estudiante en Harvard, los poetas ingleses Rupert Brooke (1887-1915) y Edward Marsh (1872-1953), más tarde *Sir Edward*, habían decidido que era necesario hacer una poesía nueva, distinta de la precedente; y la llamaron «georgiana» (de Jorge V, que subió al trono en 1910 y reinó hasta 1936), con un claro propósito de distanciamiento si no de oposición respecto de la poesía «victoriana», a la que consideraban difunta. El *georgianismo* se concretó en una serie de antologías (*Georgian Poetry*, cinco volúmenes, 1912-1922) dirigidas por Marsh, en las que aparecieron composiciones de Lascelles Abercrombie, Hilaire Belloc (más conocido después por sus excelentes biografías y su *History of England*, en cuatro volúmenes, 1925-1931), Rupert Brooke, W. H. Davies, Ralph Hodgson, John Drinkwater, James Elroy Flecker, Robert Graves, Walter de la Mare, Harold Monro, Siegfried Sassoon y Edward Thomas. Con pocas excepciones –Belloc, de la Mare, Graves: este último, quizá el más intenso y perfecto–, la poesía «georgiana» no constituyó de hecho la alternativa que Brooke y sus compañeros más cercanos, Marsh y Monro⁹, hubieran querido que fuese. Eliot conoció ampliamente a los «georgianos» después de 1915, cuando ya se había establecido en Inglaterra. Pero para esas fechas aquéllos no podían ejercer ninguna influencia significativa sobre él: desde 1911 su poesía marchaba por otros rumbos.

Este año, justamente, fue importante en el desarrollo del poeta. Aparte las clases de Bergson –Eliot iba, por entonces, para profesor de filosofía en *su* Harvard–, trató en París a Alain Fournier, de cuya mano profundizó en los simbolistas y adquirió un francés excelente. Estudió con mucho interés las opiniones y la práctica poética de Mallarmé, si bien quien mejor se ajustaba a su talante era desde luego Laforgue; pero, lo repito, no conocía aún a Joachim-Edouard, alias Tristan, Corbière, a quien leería en 1915, a instancias de Pound. De ahí en adelante,

7. No se entienda que mido con igual rasero a Tennyson y a Longfellow. Mi gusto acepta mejor a aquél que a éste; sus contemporáneos discriminaban menos, si no me equivoco.

8. Tampoco quiero comparar a Campoamor con Tennyson: comparo las respectivas circunstancias, cambiando, claro, lo que hay que cambiar.

9. Harold Monro fue uno de los primeros críticos negativos que tuvo T. S. Eliot; en su opinión, *The Love Song of J. Alfred Prufrock* era un poema «demencial» («*insane*»).

la figura estrafalaria e inteligente de Corbière estuvo muy próxima a la de Laforgue en sus preferencias¹⁰.

De Laforgue adoptó y adaptó Eliot el procedimiento que iba a determinar el tono característico de *Prufrock and Other Observations*. Aprendió a *mirar alrededor*—operación menos obvia de lo que parece, como bien apuntó Ortega— y a hallar motivos de poesía en asuntos *a priori* no poéticos. En la ironía laforguiana (y en el sarcasmo de Corbière) halló cauce para su propio humor satírico, bastante corrosivo por cierto; pronto comprendió (Corbière puro) que incluirse a sí mismo en la sátira aumentaba el alcance y potenciaba la intensidad de la aspersion ácida. Con burla amarga y distanciamiento irónico escribió, a los veintitrés años, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*.

«J. Alfred Prufrock» era (es), en parte al menos, la imaginaria proyección al futuro del propio Eliot. «Prufrock» es un hombre de unos cuarenta años, vacío pero con agudo sentimiento de la propia vaciedad, mal adaptado a su entorno y sensible sin embargo a «la sociedad»; paralelamente, bastante misógino. En las fantasías de «Prufrock» hay, por un lado, una vaga y difusa hambre de absoluto: de *algún* absoluto, no sabe él muy bien cuál; por otro, reconoce sentirse atraído por lo femenino, a la vez que las mujeres de carne y hueso se le antojan «enemigas eternas de lo absoluto»¹¹.

Entrevistado por la *Paris Review* en 1962, Ezra Pound recordó ante el periodista que muchos años antes, en el verano de 1913, había él oído de labios de Conrad Aiken que «there was a guy at Harvard doing funny stuff»¹². La *funny stuff* era, aparte de *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, un puñado de poemas cuyos sobrevivientes se incluirían luego en el libro de 1917: *Portrait of a Lady* («Retrato de una dama»), *Cousin Nancy* («La prima Nancy»), *The Boston Evening Transcript* (el *Boston Evening Transcript* era el periódico vespertino leído por la «buena sociedad» bostoniana, a la que el propio Eliot pertenecía) y otros más, tan humorísticamente despiadados como formalmente impecables. Las con-

10. Sobre Laforgue, e indirectamente sobre Corbière, me ha interesado el estudio «Laforgue, cien años después», en Barón 1992, 1, 35-84. Específicamente sobre Corbière, he podido aprender mucho en Mitchell 1979.

11. «*You, madam, are the eternal humorist, / the eternal enemy of the absolute...*» («Usted, señora, es la eterna humorista, / la enemiga eterna de lo absoluto [del absoluto]»), versos que no corresponden a *The Love Song of J. Alfred Prufrock* sino al breve poema *Conversation Galante*, en *Prufrock...*, CPP 33, tercera (y última) estrofa; pero sí responden al ambiguo sentimiento de Eliot respecto de las mujeres en aquella etapa de su vida: vid. Gordon 1977, 2, especialmente pp. 23, 26-27 y 29.

12. «*Había un fulano en Harvard que hacía cosas majas*» (tomo el dato de Gordon 1977, 4, 66). Pound usaba la expresión *stuff* («materia», «paño»; por extensión, «cosa», «cacharro», «fruslería», «baratija») para referirse humorísticamente a la poesía que le interesaba de veras. Cf. por ejemplo su carta a Harriet Monroe de octubre de 1912: «(I)... *am sending you some modern stuff by an American... This is the sort of American stuff that I can show here and in Paris without its being ridiculed...*». Estas frases de la carta, en Jones 1972, p. 17; las cartas de Pound, en Paige, D. D., *The Letters of Ezra Pound, 1907-1941*, Harcourt, Brace & C°, Nueva York 1968.

secuencias de aquella noticia dada por Aiken a Pound son sobradamente conocidas: Eliot y Pound iniciaron su relación amistosa, y éste envió *The Love Song of J. Alfred Prufrock* a Harriet Monroe, a la sazón directora de la revista *Poetry*, instándola a publicarlo cuanto antes. Sin embargo, el poema languideció sobre la mesa de Mrs Monroe, porque ésta no estaba segura de que *aquello* fuese poesía. La insistencia de Pound venció los escrúpulos de Mrs Monroe, y sólo en 1915 – más de un año después de haber sido enviado– el «*Canto de amor...*» apareció por fin. La consecuencia de tal publicación fue catapultar a Eliot al primer plano poético del momento: no ante el gran público, evidentemente, pero sí por lo que se refiere a los suscriptores de *Poetry*, quizá la revista de poesía más leída en la época.

Mr. J. Alfred Prufrock padece, como ya he dicho, de la falta de *algún* absoluto capaz de dar sentido a su vida. La ironía con que el difuso malestar de Prufrock viene expuesto en el poema no resta gravedad a la cuestión: al contrario, en cierto modo el sentimiento de zozobra del personaje adquiere así verosimilitud y profundidad; es algo tan serio que sólo con aire de burla puede ser aludido, y en ningún caso mencionado directamente: un pudor, desde nuestra perspectiva, «muy inglés». New England, a este respecto, bien podría pasar por un calco exagerado de la vieja Inglaterra.

La influencia de Laforgue se deja percibir en *The Love Song...* y en los demás ejercicios que, reunidos, configurarían en 1917 *Prufrock and Other Observations*. Mas lo interesante de aquel libro no es esto, sino la manera con que Eliot resuelve la composición del que ya he llamado «poema insignia». Sin ninguna duda lo hace de un modo original, apoyándose hasta cierto punto en la antes mencionada tradición anglosajona, nunca rota del todo, del poema narrativo. *The Love Song...* la recuerda, por así decirlo, mediante una serie de hilos anecdóticos cotidianos, como en Laforgue; y también –ya– «como en Eliot»: o, lo que es lo mismo, no puede hablarse en *Prufrock...* de imitación sino, muy rigurosamente, de influencia asimilada y *adaptada* más que adoptada.

Hay todavía más. Si de los aspectos formales pasamos a la intención que se manifiesta oblicuamente en el conjunto de las composiciones de *Prufrock and Other Observations*, advertiremos algo que no me parece que haya habido en Laforgue y sí en Eliot: una antropología. El poeta habla al hombre del siglo XX, y le habla del hombre del siglo XX: alguien que ya no vive en naturaleza ni cercano a la Naturaleza, sino en la *fourmillante cité* descubierta para la poesía por Baudelaire unos setenta años antes. En la «ciudad total» que París empezaba a ser inequívocamente hacia 1850, había aún espacio para los sueños («...*cité pleine de rêves*»); pero se trataba (y se trata) de sueños *humanos*: aquella ambición de llegar, de subir, tan magistralmente pintada y sentida en la *Comédie Humaine*. Siglo y medio después hay en el mundo más de un centenar largo de «ciudades totales» mucho más espantosas que cuanto entrevió el autor de *Les Fleurs du Mal*; y en ellas es patente el naufragio de la noción de comunidad. En el fondo, es el concepto mismo de sociedad el que se va a pique y se ahoga, engullido, paradójica-

mente, por la vasta ola de la multitud de habitantes. En las megalópolis del siglo XX cada persona es una isla: millones de islas que han olvidado la honda y vivificadora experiencia de pertenecer a *un* archipiélago.

De aquí los agrios retratos al aguafuerte contenidos en *Prufrock... Gentes* huera, aunque sólo en parte por culpa propia –o así, por lo menos, las ve el joven Eliot–; en cualquier caso, gentes mutiladas a las que les falta, sin que ellas lo sepan, una dimensión: se relacionan entre sí de mil modos, pero ya no cada uno con Dios, ni Dios con todos en genuina comunidad (*commonwealth*).

«Dios» es el nombre que Eliot da, en su fuero interno, al absoluto –no escribe nunca Absoluto, sino con minúscula, como queriendo separar la percepción humana de la absolutidad de lo que quiera que sea el absoluto mismo–, y se debate en un duro conflicto interior claramente religioso¹³. Por tradición familiar (una familia en la que abundaron los ministros y predicadores de la muy puritana secta unitaria o unitarista), se había formado bajo la guía de una madre profunda y sencillamente creyente¹⁴; y su padre, Henry Ware Eliot (1841-1919), era hijo del ilustre y formidable Reverendo William Greenleaf Eliot (1811-1887), destacada figura del *unitarianism* decimonónico. Pero la religión recibida en el hogar no satisfacía a Eliot, y menos aún después de sus estudios de filosofía en Harvard y en Francia, amén de los meses pasados en Marburgo, la ciudad alemana del neokantismo, feudo del gran Hermann Cohen (1842-1918). Aquellos cursos excelentemente aprovechados (George Santayana¹⁵ fue uno de sus maestros), y el temprano apego del futuro poeta al «hegelianismo de Oxford», cuya figura probablemente máxima fue Francis Herbert Bradley (1846-1924) –al estudio de cuya obra central, *Appearance and Reality* («Apariencia y realidad», 1893) dedicó Eliot su propia tesis doctoral, nunca defendida en Harvard pero publicada en 1964–¹⁶, habían dado al poeta, en materia religiosa, unas exigencias de rigor filosófico que el unitarismo no estaba en condiciones de colmar. Porque el unitarismo, con independencia de qué haya sido en sus orígenes (principios del siglo XVIII), era ya hacia 1840 poco más que un código de conducta muy rígido pero sin ninguna tradición especulativa respecto de los porqués de sus propias normas.

13. Resolverlo le llevó diecisiete años: 1910-1927.

14. Charlotte Champe Eliot, *née* Stearns, era una mujer muy sensible, de firme espíritu y gran rectitud moral. También escribía poemas. Hacia 1926, T. S. Eliot publicó la mejor de las composiciones poéticas de su madre, *Savonarola*, escrita unos cuarenta años antes. Vid. Gordon 1977, *passim*.

15. Jorge Agustín Nicolás Ruiz de Santayana (Madrid, 1863-Roma, 1962) fue catedrático (*ful professor*) en Harvard de 1907 a 1912. Influyó sobre Eliot no sólo en clase, sino en la tertulia de profesores y estudiantes que dos veces por semana reunía en su casa. Probablemente uno de los libros de Santayana, *Three Philosophical Poets: Lucretius, Dante, Goethe* (1910; 2ª ed., 1913), puso a Eliot en camino de conocer la *Commedia* y las demás obras de Dante.

16. T. S. Eliot: *Experience and Objects of Knowledge in the Philosophy of F. H. Bradley* (1915), 1964. No la conozco. Gordon 1977 señala su «tortuoso estilo, que oscurece el contenido hasta el punto de hacer casi ilegible la tesis».

Esto había sido denunciado nada menos que por Ralph Waldo Emerson con ocasión de separarse, con escándalo de muchos, de ese credo.

De este hondo debate interior y solitario no hay la menor traza en *Prufrock...*; pero la crítica de la sociedad secularizada, deshumanizada y por ende inhumana, patente en el libro, da de aquél un testimonio indirecto. La antropología del baldío moral individual se traduce en una poesía resuelta con palabras cotidianas y forma irreprochable; haberla expuesto sin caer en el discurso de metafísica transcendental ni en el sermón de los domingos es el muy duradero mérito de *Prufrock...* Por añadidura, considérese el tono: cuanto se dice fue dicho con ironía urticante e inteligente medida. Rara vez ha podido esperarse tanto de un hombre de veintinueve años, ni recibirse tanto de un primer libro de poesía. Mi personal admiración sube de punto si recuerdo que *The Love Song of J. Alfred Prufrock* fue compuesto por un poeta de veintitrés años.

A los doce poemas de *Prufrock...* añadió Eliot otros doce, de parecida factura, en una nueva entrega: sus *Poems* de 1919¹⁷. El nuevo libro tuvo la misma general buena acogida crítica que acompañó al anterior, y así es como Mr Thomas Stearns Eliot, ciudadano norteamericano residente en Inglaterra y casado en 1915 con Miss Vivienne Haig-Wood, se encontró, casi de la noche a la mañana, con una establecida reputación de poeta, y además a la cabeza de su generación.

Poco después de aparecidos los *Poems* compuso Eliot *Gerontion*. En este poema retoma, en nuevo rizo, a «J. Alfred Prufrock» como *persona* suya, y exactamente del mismo modo, aunque con otro contenido. El anónimo anciano de *Gerontion* es un segundo y maduro caso de proyección al futuro; retrata a «Prufrock» no ya en la cuarentena sino en una ulterior e indeterminada edad propecta: proyección de la proyección. Así entendido, el poeta nos deja frente a un hombre con menos porvenir que pasado, en plena «estación seca» (*dry season*): la expresión sugiere vida estéril y consciencia de haber vivido estérilmente. Para dar cabida a *Gerontion* y a una o dos composiciones más publicó Eliot en 1920 *Ara Vos Prec*¹⁸, que no es en sustancia otra cosa que una edición aumentada de los *Poems* de 1919. En la ordenación de su obra aquel título desaparece, sustituido por el de *Poems 1920*.

En los *Poems 1920* aparecen nuevos personajes (no *personae*) para mí tan admirables como desagradables. Me explico: admiro la inventiva (un tesoro de nombres expresivos, sin ir más lejos: «Burbank», «Bleistein» y sobre todo «Sweeney», que iba a dar a Eliot mucho juego futuro), el verso perfecto, la estructura acabada: lo que Federico García Lorca llamaba «darse cuenta en absolu-

17. T. S. Eliot: *Poems*, The Hogarth Press, Londres 1919.

18. *Ara Vos Prec*, Ovid Press, Londres 1920. El título, como es bien sabido, procede de *Purgatorio*, XXVI, 145-148, donde Dante rompe la unidad lingüística de la *Commedia* para hacer hablar a Arnaut Daniel en su nativo provenzal: «*Ara vos prec per aquella valor / que vos guida al som de l'escalina, / sovegna vos a temps de ma dolor. / Poi s'ascose nel foco che li affina*». Esto es: «Ahora os ruego, por aquella virtud / que os guía a la cima de la escalera, / os acordéis (a su debido) tiempo de mi dolor. / Luego se escondió en el fuego que lo purifica».

to de lo que es un poema». Pero advierto también, y ello me desagrada, una crispación de la misoginia, por ejemplo, y un cierto antisemitismo barato en «Bleistein», e incluso algún regodeo en la caracterización de «Sweeney» como prototipo de estulticia. La antropología de Eliot aumenta su catálogo con respecto a *Prufrock...*; no obstante, salvo en *Gerontion*, poema muy bueno, dicha antropología no profundiza ni extiende su ámbito, como no sea en cuanto a «casos» agregados al cuadro (o mejor dicho a la serie de cuadros) de *Prufrock...*

Otra novedad que ya no iba a repetir posteriormente es la inclusión en los *Poems 1920* de cuatro composiciones en francés. ¿Por qué en francés? Habrá quien piense en la exhibición de una vanidad un poquito pedante a la par que, a la sazón, algo provocadora; y quizá haya sido así en cuanto a publicarlas en libro se refiere. En cuanto a haberlas escrito, que es lo que de veras importa, no estoy tan seguro: veo aquí algo así como un ajuste de cuentas de Eliot con Jules Laforgue, con Mallarmé y hasta con Baudelaire, bajo la especie de unos ejercicios de virtuosismo que llegan incluso a la re-producción de la lengua –no del lenguaje, ni del estilo, que son suyos– de los maestros. Entre estos poemas «franceses», llamo la atención del lector especialmente sobre el titulado *Dans le Restaurant*, porque la última parte de éste (versos 28 a 35) prefigura la sección IV, *Death by Water*, de *The Waste Land*: aparecen ya allí la «muerte por agua» –uno de los ejes temáticos de este último poema, y metáfora-símbolo recurrente en la poesía posterior de Eliot– y la figura (el personaje) de Flebas el Fenicio.

*The Waste Land*¹⁹ marca un punto de inflexión en la poesía eliotiana; y lo marca con una cumbre. No me detendré mucho aquí, porque se trata de una composición muy conocida y muy estudiada; a estas alturas no queda ya casi ningún aspecto del poema que no haya merecido atención y aclaración. Siguiendo el hilo de cuanto llevo dicho, agregaré solamente que a mi modo de ver el poema es cimerio por dos motivos: en primer lugar, porque en él la técnica del distanciamiento irónico es llevada por Eliot a sus últimos extremos; en segundo término, porque aquí intenta el poeta –y logra, sin ninguna duda– aplicar aquella técnica a un sujeto colectivo en vez de referirla a personajes concretos (ficticios, pero representativos) o a *personae* proyectivas.

Las nociones de vacío interior, de des-humanización, de esterilidad y sequedad reflejadas a partir de asuntos «no poéticos» y transformadas mágicamente en poesía una vez encarnadas en tales o cuales personajes –Prufrock, Bleistein, Gerontion, *La Figlia che Piange*, etcétera– se trasponen aquí al escenario global de la ciudad: gigantesca, irreal («*Unreal city*»), poblada por millones de muertos-vivos, reducidos a meros autómatas por la oquedad moral y la impermeabilidad de las gentes a lo que alguna vez fue sagrado: la *fourmillante cité* baudelairiana no está ya llena de sueños; es una ensoñación ella misma, una ensoñación de pesadi-

19. Se publicó casi simultáneamente en *The Criterion*, la revista fundada y dirigida por Eliot, y en *Dial*, a mediados de octubre de 1922. En volumen, en *Collected Poems 1909-1925*, Faber, Londres, 1925.

lla. En la ciudad que Eliot mira –podía haber sido otra: daba igual– hay puentes, calles, plazas, monumentos, edificios, y hasta un río llamado Támesis; a despecho de todo esto, es un territorio devastado, en el cual los mismos hombres hemos raído la vida; en ella, nada puede medrar. Todos estamos muertos.

El título *The Waste Land* es sumamente expresivo, y no sé si se ha visto su probable origen (para mí, casi seguro) en el verso 94 del Canto XIV del *Purgatorio* dantesco: *In mezzo mar siede un paese guasto* («En medio del mar hállase un país devastado –o arrasado–»). *Waste* proviene, en inglés, del latín *vastus* a través del francés medieval *guast*; el toscano, hoy italiano, *guasto*, tiene igual origen, sólo que como evolución directa del vocablo latino; lo mismo ocurre con nuestro *gastado*, *a*, y con el verbo *devastar*, donde es transparente la procedencia latina y el contenido semántico de *vastus*. En el citado pasaje de Dante, el *paese guasto* es la isla de Creta, que geográficamente no ocupa el centro del Mediterráneo; en el Atlántico –moderno *Mare Nostrum* de la cultura occidental–, tampoco las Islas Británicas, y más concretamente Inglaterra, son centrales desde el punto de vista geográfico. Inmediatamente después de la Gran Guerra no sólo las Islas Británicas, sino Europa entera, ofrecían un panorama de desolación cuando no de devastación física: correspondiente exterior, objetivo, de una millonaria suma de subjetivos baldíos interiores.

Si volvemos ahora a la consideración del tratamiento de la materia poetizada en *The Waste Land*, no es difícil advertir, desde la altura en que los lectores del poema nos encontramos hoy, que doce años de práctica de la poesía alcanzan aquí su finis terre. Con los presupuestos teóricos que Eliot había elaborado desde 1909 no era posible ir más allá, ni tampoco subir. En cuanto al retroceso –la vuelta a lo cotidiano y menudo, a los personajes-inventario y a las *personae* creadas y expuestas a la luz con tintes satíricos–, tampoco resultaba hacedero, so pena de repetirse el poeta del peor modo posible: como remedo de sí mismo. Esto es, como manera, no como estilo.

En el momento en que su poesía alcanzaba una cumbre, la vida íntima del poeta caía en una sima. Materialmente hablando, las condiciones de su existencia habían mejorado mucho con respecto a 1915. Su nombre era más y más conocido; comenzaba a desarrollar la faceta crítica de su trabajo; había fundado o estaba a punto de fundar su revista, *The Criterion*, e incluso estaba al caer su incorporación a la editorial Faber & Faber en carácter de director literario, que le resolvería de una vez para siempre el problema económico de la subsistencia, y con creces.

Pero debido a la enfermedad nerviosa de su muy sensible e inteligente mujer, Vivienne, el matrimonio Eliot comenzaba a desintegrarse; paralelamente, la crisis interior de Eliot, su fe problemática, se hacía más aguda y desgarradora. Los años que van de 1923 a 1935 fueron, en palabras del propio poeta, «en gran parte perdidos»²⁰; en efecto, pese al creciente respeto que su labor poética y ensa-

20. *East Coker* V, 173: «*Twenty years largely wasted, the years of l'entre deux guerres...*».

yística iba conquistándole, y no obstante su palpable buen éxito como «hombre de negocios», Eliot se sabía (se creía) un poeta «liquidado». La agudeza de crítico que desplegaba al estudiar a Dryden, a Milton o a Sidney no se embotaba cuando la volvía sobre su propia obra: para él, hacia 1933, estaba claro que entre sus poemas posteriores a *The Waste Land* –*The Hollow Men* (1925), *Ash Wednesday* (1930), y las composiciones escritas entre 1927 y 1930, reunidas bajo el título común de *Ariel Poems*²¹–, ninguno rayaba a la altura de aquél.

No obstante, deshagamos un equívoco posible: que un poema sea inferior a *The Waste Land* no lo descalifica de buenas a primeras. Para nosotros, en tanto que lectores, el problema no existe: *The Hollow Men*, si es flojo, lo es por comparación con otro poema excepcionalmente logrado. Para el poeta que los escribió, en cambio, la cuestión era intensamente inquietante.

El año 1927 fue decisivo en la trayectoria humana y poética de Eliot. Por un lado, pidió y obtuvo entonces la ciudadanía británica; por otro, se incorporó a la Iglesia anglicana. Esta última determinación puso fin a su larguísima crisis religiosa, con la consecuencia de hacerle sentirse ya para siempre un anglo-católico militante. Con la pública profesión de fe anglicana asumió arduosamente el deber de vivir *en todo* de acuerdo con su credo, y en este *todo* se incluía, necesariamente, su trabajo de poeta. A partir de entonces, su poesía tenía que ser *cristiana*. De este nuevo sentido extra-poético nacieron *Ash Wednesday* y una doble constelación de poemas en general cortos: los *Ariel Poems* –en especial, *Journey of the Magi*: quizá el más conocido, juntamente con *Marina*– y los *Minor Poems*, incluidos todos ellos en los *Collected Poems, 1909-1935* (Faber, 1936).

Es posible que inicialmente el interés del poeta por el teatro no obedeciese a otro motivo que el puramente literario; de hecho, las primeras tentativas de Eliot en la escritura dramática datan de 1925 aproximadamente. Por otra parte, en varios de sus trabajos críticos apunta Eliot la conveniencia de hacer desaparecer al poeta del primer plano en el poema, y esto, en su opinión, conduce casi inexorablemente a la poesía-teatro. Por otro lado, siempre mostró interés en alcanzar a un auditorio cuanto más amplio y heterogéneo mejor, empeño que también iba en dirección al teatro. Todo ello, junto, adquiriría un nuevo valor mirado desde el compromiso de ser en adelante un poeta cristiano, y así fueron escritos *Ash Wednesday* (1930), los coros de *The Rock* y *Murder in the Cathedral* (1934 y 1935, respectivamente).

Conforme nos aproximamos a 1935, se ve más y mejor cómo iba resolviendo Eliot, una tras otra, tres crisis mayúsculas (de una cuarta, la de su matrimonio, no hay por qué hablar aquí). La *crisis personal* quedó cerrada con su conversión en 1927; la *crisis del poeta* iba a tener solución poco después, justamente con los *Four Quartets*; entre tanto, crecía como un árbol de saludables ramas el conjunto de sus trabajos de crítica, ejercida siempre desde el punto de vista de «un practi-

21. Reunidos todos en volumen en *Collected Poems 1908-1935*, Faber & Faber, Londres, 1936.

cante del verso» (*a practitioner of verse*) y siempre con el propósito de escribir versos acordes con su propia altura —la de *The Waste Land*, nada menos—, al tiempo que el teatro iba siendo para él un campo más y mejor arado. En cuanto a la tercera crisis, no se trataba de un problema exclusivo de Mr Eliot, sino compartido con otros muchos millones de personas: era la *crisis europea*²².

Está claro que el sentimiento de crisis se remonta, en Europa, a principios del siglo; o quizá a 1890, cuando Bismarck fue despedido de la Cancillería Imperial alemana y el *Kaiser* Guillermo II inició su carrera de discursos belicosos y política armamentista. Entre 1914 y 1918 buena parte de Europa fue un inmenso matadero; la Gran Guerra dejó exhaustos a todos los contendientes, excepto a los Estados Unidos, que salieron de ella convertidos en indiscutible potencia mundial. En el Este, la Revolución bolchevique planteó a los estadistas reunidos en Versalles para discutir la paz un desafío nuevo: no era ya sólo el temido expansionismo ruso de los últimos Zares, sino la amenaza de la revolución social «exportable». No sorprende el catastrofismo reinante en el Continente entero, incluida la metrópoli europea del Imperio Británico, en los años inmediatamente posteriores a la victoria de los Aliados sobre las Potencias Centrales.

Poco después aparecerían las primeras reacciones *políticas* engendradas por aquel espíritu de catástrofe: el fascismo mussoliniano desde 1922, y el nazismo hitlerista que sacudió a la República de Weimar hasta acabar con ella en 1933. Por si esto no fuera bastante, en 1929 se desplomó la Bolsa de Nueva York, y la Gran Depresión consiguiente duró diez años, hasta el estallido de otra guerra de proporciones aún más colosales que la anterior conflagración²³.

La crisis europea llevó a Mr Eliot a una progresiva «derechización» en cuanto ciudadano, y también en cuanto intelectual preocupado por el destino de Europa. Llegó incluso a dejar constancia escrita de la admiración que le inspiró, por fortuna sólo transitoriamente, el «orden» que el régimen de Mussolini había impuesto en Italia. Esto, si bien se mira, nada tiene de raro: era el fruto del miedo. Miedo, en el caso de Eliot (y de otros que fueron mucho más lejos, como el propio Ezra Pound), a la desaparición de Europa, consumada por los «hombres huecos» que la habían llevado a la agónica posición en que, a su juicio, se encontraba aquella.

No es descabellado suponer que Eliot *sentía* a Europa —es decir: a lo que culturalmente significa Europa en el mundo y en la Historia— con agudeza mucho mayor que la que hubiera podido sentir cualquier europeo de su generación, salvo excepciones no demasiado numerosas. A mi entender fue así precisamente porque Eliot *no era* un europeo nativo en el sentido político de la palabra. Quien ha nacido en la periferia de una cultura suele tener una buena visión global de ella: los árboles no le impiden ver el bosque. En cambio, las gentes del «centro» cultu-

22. Sobre la visión de Europa en Eliot, Levin, 1973.

23. Un examen general del período 1870-1933, sin otra pretensión que la expositiva y divulgativa, en Cascales-Folguera, 1976.

ral a menudo no ven sino sus propios ombligos, y de aquí tal vez los nacionalismos exacerbados: espíritu de campanario, disgregador siempre.

Cuando Eliot habla de Europa, resulta patente que para él es ésta el resultado de la fusión de tres culturas antiguas: Israel, Grecia, Roma, «salvadas» y continuadas en el seno de la Cristiandad, y de la Cristiandad occidental sobre todo. La Cristiandad se impregnó de elementos griegos, judíos y latinos, los metabolizó y los transformó en una síntesis peculiar. De aquella síntesis surgió, en el milenio que va de la caída de Roma en 476 d.C. a la Era de los Descubrimientos –fines del siglo XV–, «otra cosa», radicalmente *una* pese a la pluralidad de lenguas, de costumbres «nacionales», de Estados, de banderas y de todas las demás insignias de la división. Mientras el Sacro Imperio Romano-Germánico existió, siquiera como idea (históricamente desapareció en 1806), Europa pudo dividirse sin desintegrarse merced al sólido aglutinante de la religión²⁴. Se comprende que para Eliot sea Dante el más claro paradigma de la «europeidad»: en medio de las feroces luchas de su tiempo –güelfos y gibelinos, señores y reyes, Papas y Emperadores–, Dante reivindicó la unidad de Europa y soñó la reinstauración, no la simple restauración, de un Estado Universal Cristiano. Y si la *Commedia* es un poema total, lo es precisamente por ser un «poema de crisis», para emplear una expresión de Giuseppe Tomasi di Lampedusa²⁵: un poema enciclopédico que reúne, con poesía de altísimo valor, la *summa* de las ideas de la Edad Media. «¿Poema de crisis?» Sí: a la altura de, pongamos, 1315, con la *Commedia* ya muy avanzada y en curso de desarrollo ulterior, el expatriado Dante no sabe si su época es un amanecer o un ocaso: lo único que percibe es el crepúsculo. Teme, y quiere salvar aquello que ama: *Lettor, tu vedi ben com'io innalzo / la mia matera, e però con più arte / non ti maravigliar s'io la rincalzo*», escribe en *Purgatorio* IX, 70-73: «Lector, bien ves cómo doy elevación a mi asunto; no te maravilles, pues, si con (más) arte lo sostengo». Idéntico temor poseía, hacia 1930-1935, y aun después, a Eliot; y no sólo a Eliot sino a muchos otros, que no obstante resultaban ser poquísimos frente a la crasa multitud de los «hombres huecos». También quería Eliot contribuir a salvar aquello que amaba; en el terreno de lo poético *sensu stricto* –no en la poesía dramática, ni mucho menos en la prosa de pensamiento– no veía, sin embargo, progreso alguno suyo respecto de *The Waste Land*. De modo que la general crisis europea repercutía en su crisis literaria particular, y viceversa: el poeta *sin causa* de 1922 había logrado componer un gran poema mayor como corolario de doce años de legítima originalidad poética; el poeta *con causa* «nacido» en 1927 no había sido capaz de alcanzar la estatura del otro que era él mismo.

Eliot sabía mejor que nadie qué trampa es la «poesía comprometida». Obligado por decisión propia a transmitir un «mensaje» –el que fuere– en sus poemas, el poeta «comprometido» suele escribir versos, y hasta buenos versos; pero no, por regla general, buena poesía. No obstante, Eliot se negaba a asimilar fe re-

24. Este es el punto de vista de Eliot, con el que personalmente concuerdo sólo en parte.

25. Lampedusa, pp. 24-25.

ligiosa y compromiso político. A su entender (o en su sentir), la fe no tiene por qué constreñir al poeta; antes al contrario: él pensaba que debería liberarlo.

Obsérvese que el anglo-catolicismo eliotiano es, cuando se manifiesta en poesía, notablemente distinto del catolicismo romano de Charles Péguy o Paul Claudel, para poner sólo dos ejemplos de «poetas católicos». Si no me engaño, la diferencia consiste en el tono: Péguy reza; Claudel predica; Eliot quiere meditar. No le interesa orar en público ni, metafóricamente, subirse al púlpito; no. En tanto que poeta, y puesto que en su oficio son las palabras materia e instrumento, se siente mero transmisor de la Palabra que, por mandato de Jesús de Nazaret –para él, el Cristo, el Hijo de Dios, Dios mismo hecho hombre para salvación hasta de quienes no creemos– ha de llevarse a todos los hombres. Sí, pero ¿cómo? Una cosa tenía clara, y muy claramente la formuló en conferencias, artículos y entrevistas: mejor que decirle al lector *tú tienes que creer* es decirle, sin elevar la voz, *mira, yo creo*.

Esta es, a mi parecer, la razón de que *Murder in the Cathedral* y *Four Quartets* resulten tan intensamente conmovedores aun para quienes carecemos de fe no obstante habernos formado en una cultura que se proclama cristiana. Conmueve Becket; no el Becket histórico, sino el Becket dramático a través de cuyos labios llegan a nuestros oídos y nuestro entendimiento las palabras de Thomas Stearns Eliot. Y –hablo de una experiencia personal– mucho más estremecedor aún es *oír por dentro* los *Four Quartets*, justamente porque, en contra de sus propias opiniones literarias, Eliot mismo está presente en su poema.

LOS *FOUR QUARTETS*: TENTATIVA DE SITUACIÓN

La antropología poética de Eliot se hace específicamente antropología cristiana en los *Four Quartets*. El hombre, en la *fourmillante cité / unreal city* de *The Waste Land*, estaba solo, rodeado de absurdo y desesperanza en el mejor de los casos; en el peor, era un muerto-vivo.

En los *Four Quartets*, el poeta nos dice que él no se siente ya solo, ni en medio de la absurdidad, ni desesperado; y nos dice, además, que cada uno de nosotros podría no estarlo, siempre y cuando cumpliéramos ciertas condiciones libérrimamente aceptables o rechazables. Dios «está ahí», viene a decirnos el poeta. Pero la relación entre el hombre y Dios no se establece *en los términos del hombre*, sino *en los términos de Dios*; y cada uno de nosotros ha de averiguar por sí mismo qué significa en cada uno –en mí, por ejemplo; o en ti– el querer de Dios. Lo único imperativo es la búsqueda como alternativa del vacío; pero en la búsqueda misma hay ya hallazgo. Hay sentido en buscar sentido, como hay vida en no querer dejarse morir.

Eliot utiliza la *imago mundi* cristiana tradicional –o, si se prefiere, el modelo aristotélico-tolemaico-tomista del Universo– como símbolo de lo que *es* más allá de la apariencia: la realidad más honda, transcendente y transcendida. El Universo, el Cosmos, es Creación; y el hombre tiene un determinado sitio en la Cadena

del Ser. Lo ultraterreno y lo terreno son ruedas —«secciones de esfera», «discos»— especulares; se reflejan el uno al otro, unidos por un eje: la capacidad humana de intuir la Forma del Mundo (Tomás de Aquino, la Escolástica) o de intuir dicha Forma: así los místicos. Y así, también, los poetas. Ah, pero la intelección o la intuición aplicadas a tan sublime materia no se siguen inmediatamente de la pura voluntad humana: hace falta iluminación, lenta o súbita; o, si se quisiera expresarlo con mayor ortodoxia, es indispensable la gracia, don gratuito del Creador a la criatura. Si de otra cosa no, por lo menos está seguro el poeta de que ese don nos aguarda siempre: basta con querer obtenerlo, que no es fácil, pero jamás será imposible.

Aparte de este sentido general, el poema está henchido de sentidos parciales. En *Burnt Norton* (1935) se trata del tiempo como problema personal: cada uno de nosotros vive en «presente eterno», pero con pasado (que ya no es, y sin embargo sigue siendo) y con futuro (que todavía no es, pero será instantáneamente pasado en el momento mismo de «presentizarse»). Estaciones, edades, ciclos, todo es lo mismo en el punto fijo entre los mundos —Arriba, Abajo— en rotación.

East Coker (1940) retoma la cuestión como respuesta a la pregunta de qué es ser uno hombre en tal sitio concreto y en un ahora preciso; el tiempo no sólo es personal sino también biográfico y, por decirlo de algún modo, genealógico: soy porque en mí confluyen sangre, tierra, lengua. Soy *consecuencia en una secuencia* cuyo origen está más allá de mí, y cuyo destino debo comprender de algún modo para «explicarme».

The Dry Salvages (1941) da algunas pistas para esta «explicación» que cada uno debe intentar por su cuenta. Por lo pronto, queda implícitamente desechada la noción de absurdo. Si no entendemos, es porque no podemos, o más exactamente porque no sabemos ya, entender. Lo que a nuestros ojos carece de sentido es un *quid pro quo*: no es que no lo tenga, es que no lo captamos; pero de que no lo captemos no se sigue que no lo tenga. Y nos ha sido *dicho* que el sentido existe: Anunciación, Encarnación del Verbo, Salvación. Viajeros en un mar que es vida y muerte a la vez, nos movemos: nos «jugamos la vida» terrena, pero en medio de la niebla podemos oír la campana, y el sonido es palabra y promesa de vida eterna.

Por último, en *Little Gidding* (1942), el poeta nos muestra la Historia transcendida: cada momento es siempre, cada lugar es aquí. Se cierra sobre sí misma la afirmación de *Burnt Norton*, pero con el agregado de lugar (Inglaterra, como representación de cualquier lugar) y con la comprensión de que el tiempo es *también* determinante de un punto en el espacio. Escrito el poema en el momento en que el curso de la Segunda Guerra Mundial iba a cambiar a favor de los Aliados (aunque esto, claro está, Eliot no tenía cómo saberlo), el poeta siente que todo conflicto humano es una negación del Logos, y que toda guerra es guerra civil. Por otra parte, para él lo único que de verdad *ha ocurrido* en la Historia humana es la Encarnación: máxima muestra del amor del Creador a sus criaturas, no obstante el empeño del hombre en «querer ser como Dios»: donde el pecado (y de soberbia: el pecado de base, «original») entronca con el humanismo secularizado

y éste, a su vez, acaba en des-humanización por negación de lo trascendente. Si de veras *entendemos*, los contrarios se anulan: llegar es partir, partir es llegar, morir es vivir: en otras palabras, lo múltiple es Uno.

Los párrafos precedentes no pretenden agotar la riqueza de significados contenida en los *Four Quartets*; me he limitado a condensar unos cuantos puntos a mi juicio esenciales. En el poema «vivo», esto es, en el poema con sus propias palabras, hay una enorme cantidad de alusiones, de referencias literarias y de recuerdos personales. En gran medida, los *Four Quartets* configuran un nuevo poema total, enciclopédico, en la tradición de Dante: tradición europea. E incluso la coyuntura es similar, salvo en la escala: en 1942 Eliot, como Dante en 1315, se veía a sí mismo ante un crepúsculo, sin saber si éste traería día o noche.

Por esta última razón veo yo en los *Four Quartets*, además de un poema de espiritualidad intensa, una especie de «testamento europeo». La inteligencia de Eliot es sencillamente deslumbrante aquí; gobierna su materia con pleno dominio, aplicándole moldes remotos —la sextina de Arnaut Daniel o los tercetos de *terza rima* dantescos— con modificaciones notablemente flexibles y, digo yo para mí, sabias: en la sextina suaviza Eliot una forma rígida a más no poder (véase *Dry Salvages*, II); en el llamado «episodio de Brunetto Latini» (*Little Gidding*, II) resucita, con terminaciones agudas y llanas —«masculinas» y «femeninas», las llaman ciertos preceptistas—, el sosegado ritmo y la noble dicción del Alighieri.

Pero lo que más de veras me conmueve en los *Four Quartets* es la simplicidad asertiva con que el poeta construye su poema. Lo que se dice es sumamente complejo y rico; la actitud con que se dice da al lector (me da a mí) la impresión de que no podía haber sido dicho de otra manera, esto es, con otro tono. Y es muy curioso esto. Se trata evidentemente de *sermo ornatus*: palabras escogidas —corrientes y precisas, pero no vulgares—, arcaísmos, incluso una voz alemana (*Erhebung*, «elevación»), citas de su antepasado Sir Thomas Elyot y de la autora mística medieval Juliana de Norwich, etcétera; y sin embargo al cabo de los ochocientos cuarenta y tres versos del poema queda un regusto de simplicidad, de *sermo humilis*. Es ello así, en parte, porque en *Burnt Norton* —el primer Cuarteto— están como condensados, encapsulados, los puntos filosófico-teológicos más difíciles. Cada cuarteto siguiente es menos difícil a la vez que más extenso (y ninguno extendido: todos tienen medida justa en relación con sus propios contenidos). Y por otra parte algo hay también de ilusión suscitada por el *uso* de la palabra: complejo y a ratos abstruso a fuerza de ahondar en terrenos que a muy pocos pueden serles familiares, el vasto poema *se hace entender* con naturalidad. ¿Magia? No, claro; poesía, y muy alta.

LOS *FOUR QUARTETS* EN ESPAÑOL

La biografía de los *Four Quartets* en nuestra lengua empieza, naturalmente, con las primeras lecturas atentas que el poema haya podido tener antes de ser traducido; pero de éstas, obviamente, ningún testimonio queda, salvo quizá en la co-

responsabilidad privada de algún lector con otro. Podrían rastrearse tales cartas; si no todas, algunas siquiera. Pero tan detectivesca labor no se ve que pudiera añadir consistencia a las fes de vida directas y palpables que son las traducciones publicadas.

El volumen XXVI de la Colección Adonais ofreció ya en 1946 varias composiciones de Eliot en versiones de Dámaso Alonso, Leopoldo Panero, José Antonio Muñoz Rojas, Charles D. Ley y José Luis Cano, bajo el título de *T. S. Eliot / Poemas*. A efectos de lo que aquí me ocupa, debo señalar que en esta antología José Antonio Muñoz Rojas presentó a los lectores del ámbito hispánico la que probablemente es primera traducción íntegra del segundo Cuarteto, *East Coker*: trabajo que sigue muy de cerca al texto original no obstante la omisión del v. 60 de aquél –quizá imputable a errata–, que debiera haber ido entre los vv. 59-60 de esta versión, y pese a traer ciertas equivalencias con las que en ciertos casos no coinciden. Pero el título de primer traductor de los *Quartets* completos parece corresponderle por entero a Vicente Gaos (Valencia, 1918); al menos, no tengo noticia de ninguna otra versión íntegra anterior a la suya, también en Adonais (Rialp, Madrid, 1951), tomos LXXVI-LXXVII, en un solo volumen. Esta edición no es bilingüe, y es lástima; a modo de compensación trae cerca de un centenar de notas excelentes, una bibliografía seleccionada en la que figura lo mejor que hasta entonces se había publicado sobre T. S. Eliot en inglés y español, y antepone al poema una introducción muy ilustrativa e interesante.

Cinco años después apareció en Buenos Aires la traducción a cargo de Juan Rodolfo Wilcock (Buenos Aires, ? –Roma, ¿circa 1980?), uno de los poetas más característicos de la generación argentina de 1940 (o bien, según algunos críticos, de la de 1945). De J. R. Wilcock –así solía él firmarse– cabía esperar un trabajo muy bueno, dados su bilingüismo absoluto (padre inglés, madre argentina), su larga experiencia de traductor y su ya señalada condición de poeta. Sin embargo, esta versión suya (Raigal, colección La Poesía, Buenos Aires 1956) no colma aquellas expectativas. Pese a incorporar ciertos esfuerzos métricos a los que Gaos había renunciado deliberadamente, el texto de Wilcock, encolumnado frente al original, no va en mi opinión más allá de una literalidad correcta y alguna que otra vez distraída. De las soluciones propuestas por Gaos cabe discrepar en no pocos casos, pero de todos modos su trabajo me produce la impresión de que el traductor se empleó a fondo; con Wilcock parece haber sucedido lo contrario: no advierto yo conexión íntima entre el traductor y el poema que traduce. De ello resulta una versión, en mi sentir, fría.

José María Valverde (Valencia de Alcántara, Cáceres, 1926) es el tercer traductor y el que mayor fortuna editorial ha tenido, por lo menos en España. No he podido determinar con exactitud en qué fecha se publicó por primera vez la traducción de Valverde; pero conozco o tengo noticia de las ediciones de Epesa, s/f., Alianza Tres (*T. S. Eliot, Poesía Reunida*, Alianza Editorial, Madrid 1978, y varias reimpressiones posteriores), y la de Orbis, S.A., Barcelona 1984. Citaré por esta última: Valverde 1984.

De la traducción de Gaos hubo segunda edición en Barral Editores/Libros de Enlace, Barcelona 1970, con prólogo de F. O. Matthiessen; en ésta, las notas del traductor se duplican o casi, y la bibliografía se pone al día hasta la fecha de publicación. No sé si presenta variantes con respecto a la de 1951, porque no he podido verla. Lo mismo digo de la de Wilcock, vuelta a publicar (¿igual?, ¿con cambios?) con el sello de Huáscar, Buenos Aires 1977.

Sí he podido ver la versión de Marià Manent (Barcelona 1898-íd., 1988) de *The Dry Salvages*, el tercer Cuarteto. Fue publicada en *La Poesía Inglesa / Antología Bilingüe*, José Janés Editor, Barcelona 1958.

Respecto de la traducción de Wilcock ya he emitido opinión; por lo que hace a las de Gaos y Valverde, me limitaré a copiar la de Jaime Gil de Biedma, que las tiene por «nada más que fieles al decir del original, aunque no esté(n) limpias de errores»²⁶. Agregaré solamente que, de las dos, prefiero las soluciones de Gaos, aunque en general coincido con Jaime Gil. *The Dry Salvages* tuvo en Marià Manent un traductor más que aceptable; tal vez mejor, para dicho Cuarteto, que cualquiera de los traductores ya mencionados.

Mucho más reciente es la traducción del poeta Esteban Pujals Gesalí (colección Letras Universales, Cátedra, Madrid 1991). Si viviese, Gil de Biedma coincidiría conmigo, supongo, en extender a la versión de Pujals Gesalí el juicio que en su día le merecieron las de Valverde y Gaos. No obstante, es justicia decir que el estudio preliminar que el traductor antepone al poema me parece valioso; quizá sea la mejor introducción breve a T. S. Eliot de que disponemos hoy en español. La edición es bilingüe, con corta pero buena bibliografía actualizada.

Hay una quinta traducción concluida en diciembre de 1991, hecha por mí, cuya edición preparo. De ella no puedo yo ser juez, ni menos aún abogado; puedo y debo ser fiscal, y mucho más duro que lo que soy respecto de mis predecesores. Digo esto a modo de justificación, porque reconozco que si he tenido la temeridad de intentar poner los *Four Quartets* en español ha sido porque no me satisface del todo ninguna de las versiones más arriba relacionadas. No por ello tengo la presunción de creer que mi trabajo las supera; y les estoy agradecido porque ellas, por el solo hecho de existir, me han allanado, y no poco, el camino.

LA TRADUCCIÓN DE LOS *FOUR QUARTETS*: UN PROBLEMA ESPECÍFICO COMO EJEMPLO

No puedo abordar aquí, como es obvio, el problema general de la traducción, de toda traducción; me limitaré a examinar, en un pasaje concreto, las dificultades que los *Four Quartets* oponen a quien pretende traducirlos al español. Las hay de tres clases: *conceptuales*, *lingüísticas* y *técnicas*; pero en la economía del poema, y por que se trata de poesía, a menudo las tres se presentan juntas.

26. En Susanna 1984, p. XXIII, nota.

El caso que juzgo más característico es sin duda el de los versos 47 y 48 del primer Cuarteto, *Burnt Norton*, que inician el segundo movimiento de éste:

*Garlic and sapphires in the mud
clot the bedded axle-tree*²⁷.

Veamos las soluciones hasta ahora propuestas:

*Ajo y zafiros en el barro
cuajan el eje atascado.*
(Gaos 1951)

*Ajo y zafiros en el barro atascan
el eje hundido...*
(Wilcock 1956)

*Ajo y zafiros en el fango
se cuajan en el eje atascado.*
(Valverde 1984)

*En el barro, ajos y zafiros
traban el eje hincado.*
(Pujals Gesalí 1991)

El problema lingüístico es el de hallar los equivalentes españoles más aproximados para el verbo *to clot*, el adjetivo *bedded* y el sustantivo *axle-tree*. En cuanto a *to clot*, no hay dudas: el *Chambers English Dictionary*²⁸ (mucho más manejable que el *Webster* o el *Oxford*, y con autoridad comparable), define *clot* (sustantivo) como a *mass of soft or fluid matter concreted, as blood* («concreción de una materia blanda o líquida, como la sangre»); y el verbo *to clot*, que puede ser transitivo o intransitivo, será en consecuencia *to form into clots*. El clásico *Appleton's New English-Spanish / Spanish-English Dictionary*, compuesto por el ilustre y casi omnisciente filólogo D. Arturo Cuyás, revisado y aumentado por el lexicógrafo Antonio Llano (cito por la ed. 1940), dice en la entrada correspondiente: «*clot*. I.s. grumo, coágulo, cuajarón. II. vn. coagularse, cuajarse, aburujarse, engrumecerse». De modo pues que evidentemente corresponde traducir el *clot* verbal del texto eliotiano por nuestro verbo *cuajar* o por el cultismo *coagular*, «unir y trabar las partes de un líquido para convertirlo en sólido» (DRAE, 19ª ed., Madrid 1970), que remiten, para la etimología, al latín *coagulare*. *Clot*, por su parte, procede del antiguo inglés *clott* «terron de tierra», o también «pella de

27. Sobre «*ajos y zafiros...*», Gaos 1951, nota a sus vv. 49-50 de *Burnt Norton*, II y Pujals Gesalí, 1991, nota de p. 87.

28. *Chambers English Dictionary* 1988, entradas *axle-tree*, *bed*, *clot* y *embed*.

barro», que pueden compararse con el holandés *klos* «bloque», el alemán *Klotz* y el danés *klods*, con idéntico significado.

El adjetivo *bedded* es bastante más dificultoso. Procede de *bed* «lecho», «cama» (ant. ingl. *bedd*, alemán *Bett*, y éstos del noruego arcaico *bethr*, probablemente emparentado con el latín *fodere* (*fodio, fodi, fossum*) «cavar», pues originariamente *bed(d)* «lecho» es afín a *hole* «hoyo»: el fondo del hoyo es lecho de éste. Ahora bien: las acepciones modernas que *bed* tiene, así en la función nominal como en la adjetiva y en la verbal, son muchas, pues no se trata de una palabra exenta de significados traslaticios o figurados; otro tanto ocurre en nuestra lengua con «lecho» y «cama». Para complicar la cuestión, *bedded* y *embedded* están muy próximos en forma y fonética. *To embed* es «encajar, encastrar, embutir, empotrar»: significado específico que claramente se relaciona con ciertas acepciones de *bed* (sustantivo y verbo). Véanse éstas: «*bed* s. cama, lecho; (geol.) capa, estrato; madre, álveo, cauce; (mec.) asiento, banco, lecho; fondo, armadura, fundación, base; macizo (de un jardín), arriate; (min.) yacimiento, capa, veta. // *vn.* acostarse; fornicar, copular; descansar, apoyarse. // *va.* acostar, meter en cama, poner en cama; sembrar (en un macizo, en un tablar de huerta); meter, embutir (que remite a *to embed* y al adjetivo *embedded*); (constr.) labrar o preparar una superficie; dar cimiento a algo»²⁹.

Y aún nos queda *axle-tree*. *Axle*, sustantivo, es «eje» (de un vehículo), y también «eje, árbol de una rueda o máquina»³⁰. *Axletree* (sin guión de separación: así lo escribe Eliot en uno de los *Poems 1920*, el titulado *Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar*, v. 9, inicial de la 3ª estrofa) es específicamente el «eje de las ruedas de un carruaje». El *Chambers* da entrada a la forma compuesta con guión: *axle-tree ns. the pin or rod in the nave of a wheel on which the wheel turns; a pivot or support of any kind; (arch.) an axis* («varilla o barra en el cubo de una rueda en torno a las cuales gira ésta; pivote o sostén de cualquier género; (arq.) eje»)³¹.

Está claro, pues: toda rueda gira en torno de un eje (*axis, axle*). Pero cuando una rueda comunica su movimiento de giro a otra por medio de un eje común a ambas, ese eje común es un *axle-tree* (Cuyás, tercera acepción: «árbol (de una rueda o máquina)»). Es éste, evidentemente, uno de los muchos casos en que una palabra inglesa no tiene su equivalente en otra *palabra* española, sino que en español nos es necesaria, para traducir el vocablo inglés, una frase perifrástica como «eje de árbol», «árbol de eje», o «árbol-eje»; salvo si el contexto del inglés *axle-tree, axletree* y su traducción española tratan de mecánica, en cuyo caso *árbol*, debidamente contextualizado, resultará suficientemente claro para el oyente o lector. Pero aquí la tenemos en un poema: que el poeta esté hablándonos de me-

29. *Appleton's/Cuyás*, 1940, entrada *bed*.

30. *Appleton's/Cuyás*, 1940, entrada *axle-tree, axletree*.

31. *Chambers*, 1988, entrada *axle-tree*.

cánica celeste, de la mecánica celeste de Aristóteles y Ptolomeo, no resulta inmediatamente aprehensible ni en inglés ni en español.

El poeta está refiriéndose a un *eje* que es *árbol* en el sentido que en mecánica se da a esta palabra: *eje transmisor* del movimiento de una rueda a otra. La metáfora es muy compleja. Volvamos al original:

*Garlic and sapphires in the mud
clot the bedded axle-tree.*

Garlic es «ajo», *sapphires* «zafiros», *mud* «barro». Luego la frase entera es

Ajo y zafiros en el barro
cuajan el árbol-eje *bedded*.

La única duda subsistente concierne a cuál de los significados de *bed* «lecho», «cama», y del verbo *to bed* es el que pudo tener presente el poeta; qué nos ha dicho el poeta con el adjetivo *bedded*. Los traductores parecen haber leído este *bedded* como si fuese *embedded*; se han remitido a *to embed* porque la tercera acepción de *bed* (Cuyás, *loc. cit.*) permite tal remisión. Por mi parte entiendo que *bedded* dice «apoyado», «cimentado», «fundamentado»; y en consecuencia no leo «eje atascado» (Gaos 1951), ni «eje hundido» (Wilcock 1956), ni, otra vez, «eje atascado» (Valverde 1984), ni «eje hincado» (Pujals Gesalí 1991). Mi lectura se orienta a «fundamento» y hacia el adjetivo «fundamentado».

¿Por qué? Porque se trata del árbol-eje que comunica el movimiento de una rueda «de arriba» a otra «de abajo». Con esto nos salimos del problema puramente lingüístico y entramos al problema conceptual.

La *imago mundi* aristotélica, que no es creación de Aristóteles sino de los astrónomos y matemáticos anteriores a él, pero cuyas doctrinas aceptó y expuso el Estagirita, descansa sobre las dos proposiciones siguientes: primera, la Tierra, inmóvil, es centro del Universo; segunda, en tanto que la Tierra es corruptible e imperfecta, los cielos son eternos, inmutables y perfectos. Comoquiera que los griegos atribuían al círculo la condición de *curva perfecta*, la perfección inherente a los cielos había de tener como necesaria consecuencia que las trayectorias de los cuerpos celestes fuesen circulares: requisito indispensable para que tales trayectorias fuesen también «perfectas».

Cuando la acumulación de observaciones mostró irregularidades en el movimiento aparente de los astros en torno de la Tierra –y, para entonces, Aristóteles llevaba ya dos o tres siglos muerto–, no por eso renunciaron los astrónomos a sus deducciones; no se les ocurrió buscar qué otra «figura» podían tener en la realidad las revoluciones de los cuerpos celestes. Aferrados a la idea de la perfección del círculo, se negaron a considerar la posibilidad de que los cielos, suma de perfecciones, pudiesen moverse de otro modo que circularmente. Esto les llevó a seguir deduciendo; un sistema cada vez más complicado de combinaciones de

círculos sustituyó a la primitiva simplicidad, tan bella y «lógica». Hacia el 150 de nuestra Era, el alejandrino Claudio Ptolomeo estableció en su *Almagesto* la estructura definitiva del sistema: esferas superpuestas, como las capas de una cebolla, giran deslizándose las unas en torno de las otras según movimientos combinados de diversas maneras, pero siempre en círculos, por supuesto, alrededor de la Tierra central. Cada esfera comunica movimiento a la que le sigue, de arriba abajo, a partir del Motor Inmóvil.

La cosmología cristiana, especialmente después del redescubrimiento de Aristóteles y de Ptolomeo a través de los traductores arábigoespañoles, no halló en esta *imago mundi* nada incompatible con sus propias nociones acerca de la Creación: antes al contrario, fue aceptada y enriquecida con la idea de las categorías angélicas, cada una de las cuales tenía a su cargo el movimiento de determinada esfera. Apareció también un concepto «poético» incorporado al concepto «científico»: el ludir de las esferas al rozarse unas con otras en sus revoluciones, la inefable e inaudita —nunca oída por ningún ser terreno— «música de las esferas»: cosa que concordaba con el nombre de Músico Principal que el Salmista da a Dios.

En una esfera hueca que «contiene» a otras de diámetros progresivamente menores, cualquier punto situado en el ecuador de éstas describirá un círculo máximo al girar en torno del eje. Así se mueven los planetas, cada uno en *su* esfera. Centro de todas es la Tierra, inmóvil precisamente por ser uno de los extremos del árbol-eje; el otro, Centro del Todo, está en los inconcebibles Cielos Superiores, asiento del Primer Motor que mueve el Universo. El centro terrestre no es sino un debilísimo reflejo, imperfecto y corruptible, del perfecto y eterno Empíreo que es Lugar de Dios y Dios mismo.

El árbol-eje no está «atascado», ni «hundido», ni «hincado»: gira libremente en torno de su línea central inmóvil, que une los también inmóviles centros de cada una de las dos ruedas, la terrenal y la celestial. La rueda terrenal se forma, se *cuaja*, por el continuo girar de «ajos y zafiros» en el «barro» (esto es, en la tierra material, sustancia de la Tierra planetaria). Y la Tierra planetaria es fundamento, cimiento, del único extremo del árbol-eje que nos es dado conocer; el otro es intuito, inteligido, imaginado: creído.

Y ahora, el problema técnico. Para mejor plantearlo, me parece ilustrativo seguir estudiando el mismo trozo de *Burnt Norton*, II, pero considerando algunos versos más, hasta el 61 inclusive:

Garlic and sapphires in the mud
Clot the bedded axle-tree.
The trilling wire in the blood
Sings below inveterate scars
Appeasing long forgotten wars.
The dance along the artery
The circulation of the lymph
Are figured in the drift of stars

*Ascend to summer in the tree
We move above the moving tree
In light upon the figured leaf
And hear upon the sodden floor
Below, the boarhound and the boar
Pursue their pattern as before
But reconciled among the stars.*

Veamos cómo se traslada esto al español. Sigo el mismo orden que antes:

*Ajo y zafiros en el barro
Cuajan el eje atascado.
El gorjeante alambre de la sangre
Canta bajo las inveteradas cicatrices
Y reconcilia guerras olvidadas.
La danza a lo largo de la arteria
La circulación de la linfa
Están representadas en el rumbo de los astros
Ascienden a verano en el árbol
Nos movemos sobre el árbol que se mueve
En la luz sobre la hoja dibujada
Y sobre la tierra empapada oímos
Abajo, al jabalí y al podenco
Persiguiendo su norma como antes
Pero reconciliados entre los astros.
(Gaos 1951)*

*Ajo y zafiros en el barro atascan
el eje hundido y bajo cicatrices
inveteradas el alambre trémulo
de la sangre gorjea apaciguando
conflictos hace siglos olvidados.
La danza por el curso de la arteria,
El movimiento de la linfa, están
representados por la traslación
de las estrellas, y en verano ascienden
al árbol. Nos movemos sobre el árbol
móvil en luz sobre la hoja inscripta
y oímos allá abajo sobre el suelo
mojado al jabalí y al gran danés
que repiten su esquema como antaño
reconciliados entre las estrellas.
(Wilcock 1956)*

*Ajo y zafiros en el fango
se cuajan en el eje atascado.
El cable vibrante de la sangre*

*canta bajo cicatrices nunca envejecidas*³²
apaciguando largas guerras olvidadas.
El baile a lo largo de la arteria
la circulación de la linfa
están cifradas en la deriva de las estrellas
ascienden a verano en el árbol
nos movemos en torno al árbol móvil
en luz sobre la hoja cifrada
y oímos sobre el empapado suelo
de abajo, al perro y al jabalí
prosiguiendo su ordenación como antes
pero reconciliados en las estrellas.
 (Valverde 1984)

En el barro, ajos y zafiros
traban el eje hincado. Vibra
el alambre en las venas, canta
bajo cicatrices de siempre
por apaciguar olvidadas
guerras. En la deriva astral
se perfila el baile en la arteria,
la circulación de la linfa:
se elevan a verano arbóreo.
Sobre el árbol en movimiento
nos movemos, entre la luz
sobre el dibujo de la hoja,
y oímos, sobre la empapada
tierra, allí abajo, al jabalí
y al perro perseguir su pauta de siempre
pero entre los astros reconciliados.
 (Pujals Gesalí 1991).

Llamo *problema técnico* al planteado en las dos preguntas siguientes: ¿es posible traducir versos ingleses en versos españoles? En caso afirmativo, ¿qué versos españoles?

En principio, debe responderse *sí* al primer interrogante: no digo poesía, digo *versos*. Casi cualquier significado complejo puede expresarse con, y por, un significante condicionado a métrica, y esto en cualquier lengua; por consiguiente, la traducción de verso inglés a verso español no sólo es factible, sino que constituye un supuesto específico de la cuestión, mucho más general, de metrificar *a posteriori* cualquier predicado concebido sin la estructura rítmica llamada verso. De hecho hay poetas, y no precisamente malos, que trabajan de este modo; así solía hacerlo W. B. Yeats, y no tenía empacho en declararlo.

32. *Sic*. Es justamente lo contrario: *inveterated* «inveterado» = «envejecido».

Empero, el inglés es de suyo un idioma muy rico en monosílabos, amén de poseer mucha flexibilidad para formar palabras compuestas o para crear neologismos inmediatamente comprensibles. El español actual tiende, como el latín del que sustancialmente procede, al polisilabismo y a cierta rigidez en cuanto a la formación de compuestos o de formas neológicas. Por lo tanto, la «cantidad de significado» que en inglés se expresa en, por ejemplo, ocho sílabas, rara vez podrá expresarse en *sólo* ocho sílabas españolas: por regla general harán falta más, para igual o aproximada «cabida». Dicho de otro modo: si se quiere conservar el ritmo de verso, habrá que recrear la música del original; *crearla* de nuevo en español, con nuestra métrica.

En el caso que nos ocupa, los versos 47-61 de *Burnt Norton* II son, para nuestros usos métricos, de arte menor; el que más se les aproxima en medida es nuestro eneasílabo. Compárense

Gar[/]lic/and/sapph[/]ires/in/the/mud[/]

con

A[/]joy/za/fi[/]ros/en/el/ba[/]rro,

y se observará que coinciden, porque *Garlic...* cuenta para el oído ocho sílabas con terminación aguda: 8 + 1 = 9. Pero esto es bastante excepcional, como bien puede ilustrarlo el examen de las traducciones más arriba transcritas. En Gaos 1951 el verso inicial es eneasílabo, y octosílabo el segundo; el tercero, endecasílabo; el cuarto tiene catorce sílabas, pero no responden éstas al esquema acental del alejandrino, y por lo tanto esta línea no puede escandirse como verso. Gaos traduce, pues, formando versos cuando puede: quinto, endecasílabo; si se empeña uno, el sexto es endecasílabo también; el séptimo, «La circulación de la linfa» puede leerse como eneasílabo; el octavo es una línea de prosa; el noveno tiene diez sílabas, pero sin los acentos de un decasílabo; el décimo, «Nos movémos sobre el árbol que se muéve», es un dodecasílabo (compárese con «Semienvuélta por un ténue velo líla...», etcétera); el undécimo, endecasílabo; el duodécimo, «Y sóbre la tierra/empapáda oímos...», dodecasílabo castellano clásico (cf. «Dichósos aquéllos/que cón el azáda...»); el decimotercero, nueve sílabas, pero no eneasílabo; el decimocuarto, endecasílabo; el decimoquinto, doce sílabas, pero no dodecasílabo. Evidentemente, Gaos dejó a un lado lo que podríamos llamar la coherencia musical del pasaje que traduce: no debió de querer sentirse preso de un molde métrico, que quizá le hubiese obligado a rípios o a distorsiones.

Wilcock 1956 opta por pasar los versos ingleses de arte menor a endecasílabos españoles; sus quince líneas son quince versos endecasilábicos, con esquemas de acentuación variados, y técnicamente buenos.

No puedo considerar a Valverde 1984 desde el plunto de vista métrico. Se podría decir que por casualidad sus líneas décima y duodécima —«nos movemos en torno al árbol móvil» y «oímos sobre el empapado suelo»— son endecasílabos, pero todo el trozo ha sido trasladado en prosa: prosa rítmica si se quiere, pero prosa al fin.

Pujals Gesalf 1991 prefirió acercarse a la musicalidad del original, y tradujo en eneasílabos casi todo el pasaje. Naturalmente, como cabía esperarlo, no sólo no pudo mantener la estructura eneasilábica hasta el punto final sino que se vio obligado a añadir una línea más a las quince originales (cosa ésta que, desde luego, carece de importancia: la traducción en igual número de versos es un virtuosismo no exigible). Lo que sí es de notar es que sus líneas decimoquinta y decimosexta no se ajustan a medida alguna: éstas, aunque difieren de las correspondientes en Valverde 1984, son, como aquellas, prosa*. Y el efecto de caída que producen es, para mi oído, un choque brusco.

Doy por examinada someramente una cuestión técnica resuelta por cuatro traductores de cuatro maneras diferentes, y las cuatro, en principio, válidas y aceptables. Por lo que a esto se refiere, la propuesta de Wilcock 1956 es la más homogénea.

Sin embargo, la traslación cabal del pasaje, como la de todo el poema, no depende de si se traduce en verso o no, sino de *si se traduce*. Por lo tanto hemos de volver necesariamente al problema conceptual encerrado en los famosos versos 47 y 48 de *Burnt Norton*, II.

Léanse nuevamente el original y las cuatro versiones más arriba reproducidas, y será patente que el *tree* por el cual la «danza a lo largo de las arterias» y «la circulación de la linfa» —sangre, linfa: hombre— «ascienden a verano (o al verano)» es el árbol-eje por el cual la rueda terrena recibe el movimiento que le imprime la rueda celestial. Los hombres podemos movernos en ascensión por el árbol-eje móvil (... *We move above the moving tree...*), y todo movimiento en la tierra/Tierra tiene sus imágenes («are figured») en la (circular) «deriva de los astros». A la vez, en nuestro ascenso giratorio vamos dejando, debajo de nosotros, «*the figured leaf*» (literalmente, «la hoja figurada»). ¿Qué hoja es ésta? Pronto lo veremos. Retengamos ahora solamente que, situados en una altura intermedia —ya no en la tierra/Tierra, ni tampoco en los Cielos Superiores— llegamos a comprender que el ciclo de *cazador (boarhound)* y *caza (boar)* en el «suelo empapado de abajo» («...*upon the sodden floor/Below...*») es reflejo de, y se refleja en, las constelaciones: en las del Can (Mayor y Menor). ¿Cómo interpretar aquí *cazador* y *caza*? Lo más inmediato es atender a la idea de *persecución*, de *seguimiento*, de *prosecución* («*Pursue*»). La *constancia* de ambos ciclos, el de

* La afirmación que hago en el texto es relativa: *pero entre los astros reconciliados* puede medirse de dos maneras, según se observe diptongo en la *ia* de reconciliados, o se marque hiato en dicha sílaba. En el primer caso, resulta un endecasílabo con acento en 5ª (hay ejemplos modernistas: Salvador Rueda, Rubén Darío...); en el segundo, se obtiene un dodecasílabo dactílico como el aducido en la página anterior.

abajo y el de arriba, indica cómo ha de traducirse otra palabra clave, en inglés plurisémica y por lo tanto difícil de precisar en traducción. Me refiero a *pattern*, que, por razones que explicaré un poco más adelante, creo conveniente trasladar por medio de nuestro sustantivo *pauta*. Los ciclos responden a una *pauta* eterna, invariable.

Vayamos ahora a la *figured leaf*. Comparemos:

...hoja *dibujada*...

(Gaos 1951)

...hoja *inscripta*...

(Wilcock 1956)

...hoja *cifrada*...

(Valverde 1984)

...sobre *el dibujo* de la hoja...

(Pujals Gesalí 1991).

No parece que ninguno de los traductores haya *visto* qué clase de hojas puede tener un árbol-eje que «sube» de Tierra a Cielo (aunque del Cielo reciba movimiento) y por el cual podemos subir, en sucesivos giros espirales, los hombres. Tengo para mí que no puede ser sino el imaginario «árbol» atribuido al neoplatónico Malco, *alias* Porfirio (*circa* 234, en Tiro o en Batanea –*circa* 305, probablemente en Roma).

El célebre *Arbol de Porfirio* es una creación cristiana medieval, encaminada a ilustrar mediante un recurso gráfico fácilmente recordable la clasificación de las sustancias según aquel filósofo no-cristiano: desde la «especie especialísima» o, también, «especie ínfima» –los hombres, y además cada hombre en particular: «Sócrates», «César»... –a, en la cúspide del árbol, la Sustancia sin atributos, «género supremo» o «generalísimo». Las diversas alturas de lo ínfimo e individualizado a lo genérico supremo, exento de todo lo que no sea «serse», son las ramas del árbol, que se relacionan unas con otras por sucesivas diferenciaciones específicas a partir del género más próximo: en cuanto la Sustancia empieza a tener atributos, se aprecia que ésta puede manifestarse como *simple* o *compuesta*; si *compuesta*, será *cuerpo*; si *cuerpo*, *viviente* o *no viviente*; si *cuerpo viviente*, será *animado*, y dentro de lo animado, *sensible* o *insensible*; si animado sensible, *animal*; si animal, podrá ser *racional* o *irracional*; y si, finalmente, animal racional, será *Hombre* genérico, de cuyo género (que es, ni que decir tiene, especie en relación con la «rama» inmediatamente superior) sale cada hombre de carne y hueso, *especie especialísima* o *ínfima*.

Cuerpo, *animado*, *animal* y *hombre* son las ramas del Arbol de Porfirio; *compuesta*, *viviente*, *sensible* y *racional*, por un lado, y *simple*, *no viviente*, *insensible* e *irracional*, por otro, son sus hojas. Hojas, como el árbol mismo, imagina-

rias: *figuradas*, metafóricas. Pero reales, absolutamente reales en la *imago mundi* cristiana: Cadena del Ser, presente en la Escolástica, en los místicos, en los poetas isabelinos y en los poetas metafísicos de Inglaterra hasta muy entrada la mitad del siglo XVII. Sólo con la difusión de la mecánica newtoniana pasaron la Cadena del Ser, el modelo aristotélico-tomista-ptolemaico y el Arbol de Porfirio a ser sólo metáforas; antes de Newton, explicaban en la Cristiandad la realidad del Cosmos y el puesto del hombre en éste.

Vengamos ahora a la cuestión de por qué no creo que *pattern* deba traducirse por «norma» (Gaos 1951), «esquema» (Wilcock 1956) u «ordenación» (Valverde 1984), sino por «pauta», como en Pujals Gesalí 1991. Ciertamente, *pattern* admite todos aquellos significados españoles, y aún otros más, en distintos contextos; esto es indiscutible.

Pero veamos su etimología. La palabra inglesa procede del francés *patron* «patrón», «dechado que sirve de muestra para sacar otra cosa igual» (DRAE, 10ª acepción), que coincide con la tercera acepción de *pauta*: «3ª. *fig.* Dechado o modelo» (ídem.). El Motor Inmóvil crea el movimiento cíclico de las esferas con un impulso inicial, «dechado» de los sucesivos movimientos concretos, que vienen a ser «copias» de aquél. Por otra parte, la repetición eterna de los ciclos *-kyklos*: rueda- sigue un «patrón fijo», siempre igual a sí mismo.

Eliot utiliza la palabra *pattern* nada menos que *diez veces* a lo largo de los *Four Quartets*³³, y en todas ellas resulta coherente la equivalencia *pattern* (patrón)-*pauta*. En general, los cuatro traductores que vengo estudiando traducen *la misma palabra* por *vocablos diversos* («norma», «ordenación», «rito, ritual», «esquema», etcétera) según los pasajes que traducen; de resultas de ello, a mi juicio padece la comprensión del poema total y las comprensiones parciales de cada uno de los movimientos de cada Cuarteto.

Cuanto he expuesto hasta aquí tenía y tiene por objeto el propósito de proporcionar algún sostén a *mi* lectura de los *Four Quartets*. A modo de síntesis, a continuación transcribo el mismo pasaje (*Burnt Norton*, II, vv. 47-61) según lo leo yo:

*Ajo y zafiros en el barro cuajan
el árbol-eje en él fundamentado.
Canta en la sangre cuerda trinadora
bajo de inveteradas cicatrices
y apacigua unas guerras hace mucho olvidadas.
La danza en las arterias,
la circulación de la linfa, sus figuras
tienen en la corriente de los astros;
en el árbol ascienden a verano,
por sobre el árbol móvil nos movemos*

33. A) *Burnt Norton*, I, 31; II, 60; V, 140 y 159; B) *East Coker*, II, 84; II, 85; V, 191; C) *The Dry Salvages*, II, 86; D) *Little Gidding*, III, 165, y V, 233.

*en luz sobre la hoja figurada
y oímos en el suelo empapado de abajo
al jabalí y al perro cazador que prosiguen
sus pautas como antes pero reconciliados
en las estrellas.*

Desde luego, *boarhound* es el perro usado en la caza del jabalí; Gaos 1951 «podenco», y Wilcock 1956 «gran danés» (?); Valverde 1984 y Pujals Gesalí 1991 simplemente «perro», sin determinar clase o raza. Según mis noticias, un perro muy utilizado en las cacerías de jabalíes es el mastín; pero no lo sé con seguridad. Una decisión absolutamente personal, y quizá por esto arbitraria, es la determinación funcional escogida por mí: perro *cazador*³⁴. El motivo de ello se ha expuesto más arriba (p. 243).

El sentido total del pasaje está, creo, captado, con lo cual los problemas conceptual y lingüístico encuentran las soluciones que en mi traducción propongo. En cuanto al problema técnico, bien puede verse (y oírse) que lo resuelvo mediante la combinación de endecasílabos y alejandrinos. Estas dos pautas rítmicas permiten que quepa mayor cantidad de significado, y al mismo tiempo se salva la musicalidad; es otra música, ciertamente: la del verso español, no la del verso inglés; pero sigue siendo música. La línea final «...en las estrellas» es un pentasílabo que formará endecasílabo con la línea siguiente. El séptimo verso —«la circulación de la linfa, sus figuras...»— ha de leerse con cesura tras *de*.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLOTT, Kenneth (compilador): Estudio preliminar de *English Poetry 1918-1960*, Penguin Books Ltd., Londres 1982 (esta antología sustituye a la muy conocida *The Penguin Book of Contemporary Poetry*, 1950, del mismo antólogo, muchas veces reimpressa).
- BARÓN, Emilio: «Laforgue, cien años después», y «Todo poema es un epitafio: *Hamlet en The Waste Land*», en *Lirismo y humor / Manuel Machado y la poesía irónica moderna*, Alfar, Sevilla 1992.
- BRADBURY, Malcolm, y MCFARLANE, James (compiladores): *Modernism: A Guide to European Literature, 1890-1930*, Pelikan Books, Penguin Books Ltd., Londres 1976. Reedición en Penguin Books, 1991, con prefacio nuevo.

34. Cf. T. S. Eliot: *Choruses from «The Rock»*, I, v. 2, en CPP 1991, p. 147: «The Hunter with his dogs pursues his circuit...» («El Cazador con sus perros prosigue (en) su circuito...»). Incidentalmente: el empleo de *circuit* aquí y *pattern* en Burnt Norton, II, 59, en dos frases esencialmente idénticas, refuerza mi impresión de que *pauta* no es traducción errónea de *pattern*.

- CASCALES, Antonio, y FOLGUERÀ, Juan José: *Los hijos del Crac*, Planeta, Barcelona 1976.
- CERNUDA, Luis: *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)*, Imprenta Universitaria, México D. F., 1958. Reeditado íd., íd., 1974. Recogido en CERNUDA, Luis, *Prosa Completa*, al cuidado de Derek Harris y Luis Maristany, Biblioteca Crítica, Barral Editores, Barcelona 1975.
- CERNUDA, Luis: «Goethe y Mr Eliot», en *Poesía y Literatura II*, Seix Barral, Barcelona 1964, y en *Prosa Completa* (vid. nota anterior).
- ELIOT, T. S.: *The Complete Poems and Plays*, 1ª ed. 1969, varias veces reimpresa, la última en 1991. Faber & Faber, Londres 1969 (1991).
- ELIOT, T. S.: *Four Quartets*: 1) *Burnt Norton*, 1935, incluido en *Collected Poems 1909-1935*, Faber & Faber, Londres 1936; 2) *East Coker*, publicado suelto, Faber & Faber, Londres 1940; 3) *The Dry Salvages*, publicado suelto, Faber & Faber, Londres 1941; 4) *Little Gidding*, publicado suelto, Faber & Faber, Londres 1942. Primera ed. conjunta, *Four Quartets*, Faber & Faber, Londres 1944; segunda ed., versión definitiva, Faber & Faber, Londres 1946. 1ª ed. en Faber Paperbacks, Londres 1959; 10ª reimpr., 1979. Además de CPP, uso esta última.
- ELIOT, T. S.: *The Sacred Wood*, 1ª ed., noviembre 1920. Reimpr. facsímil: University Paperbacks Routledge, Londres, 1989.
- ELIOT, T. S.: *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber & Faber, Londres 1933; 2ª ed., íd., íd., 1964. Reimpr. Faber & Faber, Londres 1990. Hay trad. esp.: *Función de la poesía y función de la crítica*, traducción, prólogo y notas de Jaime Gil de Biedma, Biblioteca Breve, Seix Barral, Barcelona 1965.
- ELIOT, T. S.: *The Idea of a Christian Society*, Faber & Faber, Londres 1939.
- ELIOT, T. S.: *Notes Towards a Definition of Culture*, 1ª ed. The Cresset Press, Nueva York, y Faber & Faber, Londres, 1948. Hay ed. esp., *Notas para la definición de la Cultura*, traducción de Félix de Azúa, Bruguera, Barcelona 1983.
- ELIOT, T. S.: *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, Londres 1957. Primera ed. en español, traducción de María Raquel Bengolea, SUR, Buenos Aires 1959; segunda ed. en español, traducción de Marcelo Cohen, Icaria, Barcelona 1992.
- ELIOT, T. S.: *To Criticize the Critic and Other Writings*, Faber & Faber, Londres 1965; reimpr. íd., íd., 1988.
- GAOS, Vicente: *Cuatro Cuartetos*, traducción, introducción y notas, Colección Adonais, números LXXVI-LXXVII (1 vol.), Rialp, Madrid 1951. Hay segunda edición, con prólogo de F. O. Matthiessen, introducción, traducción y notas de V. G., Barral Editores/Libros de Enlace, Barcelona 1970, que no he podido ver.
- GARDNER, Helen: *The Art of T. S. Eliot*, The Cresset Press, Nueva York/Londres, 1948. 2ª ed. Faber & Faber, Londres 1968. Siete reimpr. posteriores; última hasta ahora, 1991.
- GIL DE BIEDMA, Jaime: *Pròleg a Quatre Quartets*, traducción catalana de Àlex Susanna, Col·lecció Els Llibres de Glaucos, Laertes, Barcelona 1984.
- GORDON, Lyndall: *Eliot's Early Years*, Oxford University Press, Nueva York, 1977.
- JONES, Peter: *Imagist Poetry* (antología), con estudio preliminar del propio compilador, Penguin Books, Londres, 1975.
- KERMODE, Frank: *Selected Prose of T. S. Eliot*, con estudio preliminar del propio compilador, Faber & Faber, Londres 1975.

- LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di: *Invito alle Lettere Francesi del Cinquecento*, Giacomo Feltrinelli Editore, Milán ? Cito por la trad. esp. de José Ramón Monreal, col. Libro Amigo, Bruguera, Barcelona 1983.
- LEAVIS, F(rank) R(aymond): «Approaches to T. S. Eliot», en *The Common Pursuit*, Chatto & Windus, Londres 1952; Peregrine Books (Penguin Books Ltd.), 1962. En este volumen, también muy útiles otros ensayos: «Mr Eliot and Milton», «In Defence of Milton» (con constantes referencias a T. S. Eliot), y «Mr. Eliot, Mr. Wyndham Lewis and Lawrence».
- LEVIN, Ezra: *Ezra Pound, T. S. Eliot and the European Horizon*, Oxford University Press, Nueva York 1973.
- MITCHELL, Robert L.: *Tristan Corbière*, Twayne Authors Series/France, Ohio State University-Twayne Publishers (A Division of G. K. Hall & C°), Boston 1979.
- PUJALS GESALÍ, Esteban: *Cuatro Cuartetos*, edición bilingüe, traducción, introducción y notas de E. P. G., col. Letras Universales, Cátedra, Madrid 1991.
- SUSANNA, Álex: *Quatre Quartets*, Barcelona 1984 (vid. GIL DE BIEDMA, Jaime).
- TILLYARD, E(ustace) M(andeville) W(etenhall): *The Elizabethan World Picture*, Vintage Books/Random House, Nueva York s/f., pero 196... Libro muy breve (116 pp.): espléndida introducción a la *imago mundi* isabelina y sus relaciones con la tradición aristotélico-tomista.
- VALVERDE, José María: *Cuatro Cuartetos*, 1ª ed. ?, 2ª ed. ? en *T. S. Eliot-Poesía Reunida*, Alianza Tres, Madrid 1978. Varias reimpr. posteriores. De los *Cuatro Cuartetos* en la trad. J. Mª V. hay una edición de Epesa (?), y otra en Col. Premios Nobel N° 80 (T. S. Eliot, *Muerte en la Catedral/La tierra baldía/Cuatro Cuartetos*, traducciones de Fernando Gutiérrez y J. M.ª V.), Orbis S.A., Barcelona 1984.
- WILCOCK, J(uan) R(odolfo): *Cuatro Cuartetos*, edición bilingüe, colección La Poesía, Raigal, Buenos Aires 1956. Hubo 2ª ed., Huáscar, Buenos Aires 1976, que no he visto.
- WORDSWORTH, William, y COLERIDGE, Samuel Taylor: *Lyrical Ballads*, edición bilingüe, traducción y estudio preliminar de Santiago Corugedo y José Luis Chamosa, colección Letras Universales, Cátedra, Madrid 1990.